

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

69 | 2013  
Varia

---

### Federica Capoferri, *I romanzi in vetrina dal barbière : le scritture alla prova del film*

Lavis, La Finestra, 2008, 145 p.

Delphine Wehrli

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4638>

DOI : 10.4000/1895.4638

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 188-192

ISBN : 978-2-913758-81-0

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Delphine Wehrli, « Federica Capoferri, *I romanzi in vetrina dal barbière : le scritture alla prova del film* », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4638> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4638>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Federica Capoferri, *I romanzi in vetrina dal barbière : le scritte alla prova del film*

Lavis, La Finestra, 2008, 145 p.

Delphine Wehrli

---

## RÉFÉRENCE

Federica Capoferri, *I romanzi in vetrina dal barbière : le scritte alla prova del film*, Lavis, La Finestra, 2008, 145 p.

- 1 L'effet miroir – le reflet de la vitrine – est abordé ici à travers la question complexe du rapport entre littérature et cinéma.
- 2 L'essai de Federica Capoferri est introduit par une préface d'Alessandra Ruffino (« *Le regard re-fait parole : séduction et vérité dans les scénarios italiens de la moitié du XX<sup>e</sup> siècle* ») et une de Flaminio Di Biagi (« *Les films incultes du cinéma italien* ») et se divise en quatre chapitres. Bien que le texte soit en italien, le premier chapitre (en réalité défini dans l'index comme chapitre 0) s'intitule « *Screenplay as (another) literature* », en référence au volume de Douglas G. Winston, *Screenplay as Literature* (Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1973), qui souligne que le binôme scénario / littérature est au centre de sa recherche, non seulement pour se demander si le scénario est à considérer comme de la littérature, au point d'imposer une relecture du canon littéraire, mais surtout pour identifier les modalités à travers lesquelles le cinéma a infiltré et influencé la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier durant les années 1960 et 1970.
- 3 Le point de départ de l'analyse de Capoferri tient aux réflexions de Pasolini sur le lien cinéma et littérature, présentes dans *L'Expérience hérétique, langue et cinéma* (Paris, Payot, 1976 ; voir aussi les récents essais de Giuseppe Panella, *Pier Paolo Pasolini : il cinema come forma della letteratura*, Florence, Clinamen, 2009 et de Angela Biancofiore, *Pasolini :*

*devenir d'une création*, Paris, L'Harmattan, 2012), où il reconnaît dans le scénario une « allusion continue à une œuvre cinématographique à faire », une forme instable qui demande au lecteur une compétence intermédiaire particulière.

- 4 De nombreuses problématiques s'ouvrent donc à partir du statut même de scénario, qu'il soit compris comme « genre », « technique », littérature mineure ou forme narrative « historicisable ». Quoi qu'il en soit, il est considéré, d'après la définition d'Ugo Pirro, comme une « autre littérature » (*Per scrivere un film*, Turin, Lindau, 2001) ou, comme le suggère l'auteure, une « hypothèse, impulsion, question » (p. 15), un processus d'élaboration plus qu'un point d'arrivée (cf. parmi les adversaires des aspirations littéraires du scénario, M. Porro, « Le pagine morte. Nota sulla sceneggiatura », *Autografo*, n° 1-3, 1984, p. 34).
- 5 Beaucoup d'auteurs parmi les plus importants de l'histoire littéraire du XX<sup>e</sup> siècle se sont en effet confrontés au scénario, à commencer par des hommes de lettres-écrivains de cinéma – Verga, Pirandello et Gozzano, actifs « scénaristes » – pour arriver à la période incluse entre 1959-1975 (la première date correspond à l'écriture de *La dolce vita* de Federico Fellini et Ennio Flaiano, et la seconde à la mort de Pasolini) et caractérisée par différents phénomènes : l'ouverture du secteur de l'édition aux scénarios ; les débats critiques et théoriques sur le scénario en tant que genre littéraire ; l'enrôlement croissant des hommes de lettres dans le cinéma. Ce premier chapitre, très riche en annotations et en références bibliographiques utiles (par ex. I. Pernolia (dir.), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venise, Marsilio, 2002 ; M. Comand, *Sulla carta. Storia e storie della sceneggiatura in Italia*, Turin, Lindau, 2006), que ce soit en note ou dans le texte, présente toutefois une division en paragraphes peu claire. Le deuxième et le troisième paragraphes portent eux aussi des titres non italiens et sont mis entre parenthèses : « (Dilemma or Crisis) » et « (Dénouement) ». Le second chapitre (qui est en fait le premier, selon l'index), intitulé « Una musa tranquillante », débute par des réflexions relatives à l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires (« Surimpressions ») puis passe au rapport difficile entre Pasolini et Fellini – décrit comme un réalisateur qui prenait possession des idées des scénaristes avec une certaine nonchalance –, qui avaient collaboré à l'élaboration du scénario des *Nuits de Cabiria* (1957).
- 6 Une fois précisés certains exemples de la complexité des transferts pasoliniens entre littérature et cinéma, on constate ensuite que la même praxis a aussi caractérisé Flaiano et Moravia dans la thématization littéraire du dispositif cinématographique (de Flaiano, elle cite la nouvelle *La luna nuova*, alors qu'elle mentionne *Adieu la banlieue*, une des *Autres nouvelles romaines* de Moravia). Dans le paragraphe « The Author Who Wasn't There », elle montre quelle a été l'image et la condition du scénariste, née de la plume des auteurs des années 1960, tels que Tonino Guerra, Giuseppe Berto, Zavattini, Alvaro, et enfin Flaiano, qui avait bien saisi le côté comique d'une telle condition. Comme pour les autres chapitres, celui-ci aussi, au lieu de se conclure sur une réflexion personnelle, présente une longue citation (mise ici curieusement en italique et entre parenthèses, dans le texte même). On pourrait comprendre, toutefois, que la « Muse rassurante » à laquelle l'auteure fait allusion est celle d'un genre de cinéma qui passe « aux écrivains, des formules et des tournures faciles [...] muse frauduleuse, qui déforme et qui remodèle la littérature, la dépiste et la remplace ; en la séduisant, elle la perd » (p. 50). Le troisième paragraphe porte le même titre que le livre. À partir d'une longue épigraphe de Flaiano, datée de 1962, nous découvrons que la formule « Les romans en vitrine chez

le barbier » faisait référence au nouveau cours de l'industrie culturelle, le livre étant ainsi devenu, selon l'écrivain, un produit de même rang que les lotions capillaires (p. 52). Toutefois, le paragraphe ne reprend pas ce discours, mais propose plutôt des réflexions relatives au rapport entre espace narratif et espace filmique, avec des références à la sémiologie du cinéma de Metz et des exemples chez Pasolini et Fellini, ainsi qu'au rapport cinéma et poésie, avec des références à Bernardo Bertolucci. Le chapitre se conclut par deux citations (l'une de Flaiano et l'autre de Zavattini).

- 7 « State & Main (del fare e del non fare) » est le troisième chapitre. Au premier paragraphe, « Strade oltre la periferia » (« Routes au-delà de la périphérie »), l'auteure affronte la question de la dimension « présenteielle » (p. 67) du cinéma, surtout en référence aux atmosphères et aux circonstances historiques, qui distinguent le cinéma du miracle économique de celui du néoréalisme. On trouve ici aussi des citations de Visconti et de Flaiano, suivies d'un examen attentif de l'image de la ville de Rome dans différentes œuvres, de *Roma, città aperta* à *La dolce vita*. Une quantité considérable de matériel intéressant de l'influence pasolinienne sur d'autres réalisateurs contemporains est reléguée, étrangement, dans une très longue note de bas de page (pp. 68-69). On parle dans le deuxième paragraphe « I viaggi di G. Mastorna », du célèbre projet filmique homonyme de Fellini, jamais réalisé, comme également du projet de Pasolini relatif à Saint Paul, « couvé de 1966 à 1974 » (p. 81). « Don't forget », dernier paragraphe, parle quant à lui de la « discorde entre Pasolini et Fellini » (p. 93), qui retentit dans leurs films et scénarios, à partir de *Accattone* (1961) ; et on passe ensuite à l'intérêt aussi bien de Pasolini que de Flaiano pour des thématiques religieuses. Le chapitre finit sur une citation de Carlo Emilio Gadda, typographiquement scindée en deux parties, à cheval entre cette fin et le début du chapitre suivant (fondu sur le titre) ; elle fait ainsi aussi office d'épigraphe au dernier chapitre « Melampus, Melampo o Melamphta ?, o del ritorno dell'autore ». Il traite du projet du film homonyme de Flaiano, transformé ensuite en nouvelle, ce qui permet à l'auteure de questionner une fois de plus la « dialectique entre homme de lettres et scénariste » (p. 125). L'essai se conclut avec « Per una fine » où l'auteure retient que son essai a su revendiquer « pour les écritures de cinéma des années 1960, un espace chargé de sens dans l'histoire de la littérature » (p. 141). En effet, le mérite de Capoferri est d'avoir montré que le statut, artistiquement et linguistiquement ambigu, contaminé, mineur du scénario a consenti à ce genre, entre les années 1960 et 1970, avant même d'être un miroir de la société, d'être un symptôme des denses débats intellectuels de l'époque. Un style d'écriture plus fluide, un titrage qui aurait aidé le lecteur dans ce sujet complexe et une intégration plus cohérente des nombreuses et longues citations à l'intérieur du texte auraient été bénéfiques à cette très riche recherche de Capoferri.
- 8 Autre contribution importante dans le champ et sur la question spécifique de l'adaptation : Armando Fumagalli, *I vestiti nuovi del narratore : l'adattamento da letteratura a cinema*, Milan, Il Castoro, 2004, qui illustre, de manière un peu provocatrice, l'importance de la relation entre cinéma et littérature, en entrant pleinement dans la pratique de l'adaptation et des dynamiques de construction du scénario. En outre, l'ouvrage est accompagné par quatre analyses approfondies et par de nombreuses fiches de films tirées de classiques de la littérature.

**Giorgio Tinazzi, *la Scrittura e lo sguardo : cinema e letteratura***, Venise, Marsilio, 2010 [2007] (nouvelle édition augmentée), 240 p.

- 9 Dernière publication en date de Giorgio Tinazzi, connaisseur et expert d'une tradition cinématographique et littéraire, italienne ou non, *l'Écriture et le regard* constitue une analyse complète et essentielle des innombrables rapports entre le cinéma et la littérature (à la suite de G. Tinazzi, M. Zancan, *Cinema e letteratura del Neorealismo*, Venise, Marsilio, 1983). Un rapport controversé et complexe, fait de convergences et d'influences réciproques, de sorte qu'il se révèle difficile de pouvoir définir avec clarté les limites qui séparent ces deux milieux. Pour lui, *l'écriture et le regard* se conjuguent en ces moments de convergence et de divergence alternées, dans ce que nous pourrions définir, d'après la théorie de Gaudreault, comme un « regard intermédiaire ». En étudiant les origines des deux formes d'expression artistique et leur manière de s'articuler dans le temps, il cherche à identifier les zones d'interférence et d'influence entre les deux arts, allant au-delà du problème important, mais non exclusif, de l'adaptation (voir notamment sur ce sujet N. Dusi, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro : letteratura, cinema, pittura*, Turin, Utet Libreria, 2003 ; Antonio Costa, *Immagine di un'immagine : cinema e letteratura*, Turin, Utet Libreria, 2001).
- 10 Dans la dualité propre aux deux milieux en apparence contradictoires, Tinazzi a pensé à partir des débuts du cinéma, en tant que dispositif technologique, instrument encore peu connu et trop innovateur pour pouvoir obtenir une légitimation sociale immédiate ; les hommes de lettres par exemple ne reconnurent pas immédiatement une dignité artistique à ce nouvel art.
- 11 Le cinéma en revanche exploita tout de suite le grand réservoir d'histoires que la littérature pouvait garantir, avec naturellement l'« ennoblissement » qu'elle offrait à une forme de spectacle née comme une simple curiosité ou une technique attractive. Des exigences économiques et culturelles poussèrent pourtant de nombreux littéraires (en Italie Marinetti, Prezzolini, Campana, par exemple) à s'approcher du cinéma, même s'ils avaient beaucoup de réserves. Nombreux sont les exemples que l'auteur nous donne : *Cabiria* en est un, film de Giovanni Pastrone de 1914, appuyé par la contribution importante de Gabriele D'Annunzio. Mais le soutien de la littérature au cinéma s'est déplacé dans le rapport ambigu que les hommes de lettres ont eu à son égard, entre acceptation / attraction et répulsion / aversion.
- 12 Le parcours se poursuit le long de deux voies parallèles, trajectoires partagées que le cinéma et la littérature ont dû suivre : en premier lieu, le dénominateur commun de la narration. Dans ce chapitre, un des plus denses du point de vue conceptuel, Tinazzi tente de faire le point sur la valeur ontologique du développement de la *narration* comme axe privilégié d'une évolution centrée sur la construction d'un langage spécifique à l'art cinématographique. L'auteur démontre alors que le cinéma est intrinsèquement doté d'une valeur ajoutée par rapport aux autres arts, en particulier à l'égard de la littérature : c'est le temps, rendu visible, qui fait la différence. Recourant d'abord à Aumont puis à Ricœur (pour lequel il existe une corrélation non accidentelle entre le fait de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine, expérience certainement non mimétique, mais reproductrice), Tinazzi conclut qu'« on peut considérer les sens d'un film, quand la dimension temporelle est l'objet privilégié de la narration » (p. 26) et que c'est « dans cette direction de liberté – contrainte, dilatation, coïncidence entre le temps du récit et le temps raconté – que cinéma et littérature se meuvent » (p. 29). Le cinéma adopte donc la forme prédominante du récit « littéraire », le projetant dans la manipulation temporelle – propre au montage –, et le

défi que de nombreux auteurs ont tenté de relever dans l'histoire du cinéma a justement été contre ce modèle narratif.

- 13 Tinazzi sonde ensuite les influences réciproques : la littérature comme arrière-pays, étape de formation, point de référence (comme pour Ophuls, Rohmer et Truffaut), l'importance du cinéma pour la formation d'un écrivain (de Sciascia à Pavese jusqu'à Ammaniti), mais aussi les échanges « linguistiques » entre les deux arts, à savoir les procédures « cinématographiques » en littérature – qui ont connu de nombreuses étapes –, avec le cinéma qui « a enlevé à la littérature la persistante tentation du naturalisme » (p. 50). Le cinéma consolide sa manière de raconter au moment où le roman littéraire entre en crise, pour entrer à son tour en crise après la tragédie du second conflit mondial. Montrer et raconter : « Je raconte des histoires que je vois autour de moi » disait Antonioni. L'auteur nous invite ainsi à réfléchir à la continuité possible entre les deux arts, affirmant qu'aujourd'hui il serait plus correct de parler de « zones intermédiaires ».
- 14 Ces mêmes questions se posent à nouveau dans le chapitre consacré aux genres, en qualité d'éléments structurels non rigides, eux aussi soumis à des influences réciproques. Le thème qui a peut-être le plus intéressé les chercheurs qui se sont lancés dans l'approfondissement des dynamiques entre littérature et cinéma, est sans doute la question de l'adaptation, en parcourant le chemin tortueux selon lequel adapter équivaut à transposer, transcrire, traduire, refaire. Dans l'impossibilité de définir avec exactitude une telle pratique, Tinazzi s'est référé à la critique née au sein des *Cahiers du Cinéma* qui, par la plume du jeune François Truffaut, attaquait une certaine tendance de l'adaptation littéraire. Mais les renvois ne finissent pas là : dans le texte, on affronte les thèmes de la littérarité, du passage inverse à celui de l'adaptation, soit du film à la page écrite, à la citation et l'élaboration du texte « embryonnaire », le scénario.
- 15 La deuxième partie du livre est elle-même segmentée en deux sous-parties : l'une dédiée aux « métiers » (les imbrications se réalisent aussi dans les croisements des métiers : les hommes de lettres critiques de cinéma, les écrivains réalisateurs) et l'autre aux « systèmes » : les identités entre les deux moyens d'expression se lient inextricablement, dans la double pénétration du cinéma dans la littérature (le cinéma comme expérience ; le cinéma comme « monde » derrière la « machine » ; la machine vécue à la première personne ; le cinéma comme mécanisme narratif, comme possibilité, comme technique ; le spectateur) et de la littérature dans le cinéma (le livre, l'écriture, la lecture), la littérature comme référence, comme méthode, tenant compte également, en dernier lieu, du destinataire et du marché.
- 16 Dans ce cadre complexe, le cinéma et la salle deviennent pour les écrivains et les poètes une sorte d'initiation, de découverte, de participation à un rite collectif de formation, mais aussi un arrière-plan significatif, une métaphore de l'éphémère, un règne des possibilités et de la technique (sur ce qui précède, cf. G.P. Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milan, Mondadori, 2004 et G.P. Brunetta (dir.), *Letteratura e cinema*, Bologne, Zanichelli, 1976).
- 17 Les fiches d'approfondissement que Tinazzi insère à l'intérieur de certains chapitres sont précieuses, pour expliquer des « cas exemplaires » en rapport avec les thèmes traités et qui constituent un utile *vade-mecum* pour le lecteur, de sorte qu'il est amené au centre d'une série de réflexions plus amples (comme celles sur Pirandello, sur les possibles correspondances secrètes entre Truffaut et Calvino, et entre Welles et Blixen) sur des thèmes qui, bien qu'ils aient déjà été longuement débattus et approfondis, ne

manquent pas de révéler, aujourd'hui encore, leur attrait, justement pour leur caractère de réciproque dialectique.

- 18 Bien qu'il y ait un peu trop de sujets laissés volontairement en suspens, ce livre est didactique et écrit dans un langage accessible à ceux qui ne sont pas du métier ou du secteur. Un « manuel » synthétique, de vulgarisation volontaire, mais en même temps un instrument utile pour un approfondissement historique et critique sur la réciprocité des échanges culturels que le monde du cinéma et de la littérature ont construit depuis plus d'un siècle. L'éventail des thèmes et des problèmes étant très – ou trop – vaste, Tinazzi privilégie un développement par thématiques individuelles, en effectuant des séparations qui, si leurs limites sont parfois floues, rendent pourtant la lecture plus fluide et systématique. Mais il ne dit en somme rien de nouveau ; il résume de manière succincte – parfois même trop synthétiquement – toute une série de théories dispersées et difficiles à trouver autrement (en Italie du moins), lançant de temps en temps quelques idées qui éclairent transversalement les champs traités. Riche en liens et références entrecroisées, parfois répétitifs, il est surtout question de références au cinéma français, pour lequel il a une prédilection sinon une réelle obsession (il annonçait aux premières pages « un regard particulier sur le cinéma italien », ce qui n'est pas vérifié dans le texte).