

Depuis toujours il y a eu des contacts étroits entre la France et l'Italie. La politique, la religion, les sciences, les arts et depuis le siècle des Lumières, l'industrialisation ont engendré une circulation dense de personnes, de matériels et d'idées entre les deux pays. Des ecclésiastiques, des diplomates, des hommes d'affaires, des exilés politiques, des artistes et amateurs d'art et des aventuriers solitaires se sentaient attirés par le pays voisin ou y trouvèrent refuge. À certaines époques l'échange s'est intensifié. Citons, en nous bornant à évoquer les périodes dans le contexte desquelles se situent les articles du présent volume, la première Papauté d'Avignon (1309-1378) qui attira la famille de Pétrarque en Provence, l'époque de la Renaissance pendant laquelle des ecclésiastiques et des auteurs et artistes français affluèrent vers la curie romaine et les principautés italiennes gouvernées le plus souvent par des amateurs de l'art ancien et renaissant, le début du XX<sup>e</sup> siècle, la 'Belle Époque' lorsque des avant-gardistes de nationalités diverses, parmi lesquelles l'italienne, s'établirent à Paris et y diffusèrent leurs idées, et le long XX<sup>e</sup> siècle dévasté par deux guerres mondiales, des crises économiques et le néo-capitalisme.

Le présent volume comporte un dossier composé en concertation avec la revue *Incontri. Rivista europea di Studi Italiani*, la revue du WIS (Werkgroep Italië Studies), un groupe d'études et de recherches sur la culture italienne relié à la communauté néerlandaise et flamande de recherches académiques, qui en décembre 2018 a publié simultanément un numéro sur les échanges italo-français.

Dans « Petrarch's French Fortunes », Jennifer Rushworth interroge le pétrarquisme français des XVI<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, plus particulièrement en examinant la 'nationalité' que critiques et auteurs ont conférée au poète. Pétrarque était un homme avec 'un double passeport' : né en Toscane de parents florentins exilés (Arezzo, 1304), couronné du laurier d'Apollon au Capitole de Rome en 1341, étroitement lié en tant que diplomate et intellectuel à la politique italienne et à la curie romaine, et décédé à Arquà en Vénétie (1374), où il s'était installé en 1368, après avoir séjourné cinq ans à Venise, il est indubitablement italien.

Cependant malgré les nombreux voyages dans la Péninsule il séjourna une grande partie de sa vie d'intellectuel et de poète en Provence, sous la protection de souverains et ecclésiastiques français, il y réunit sa bibliothèque, et y conçut et écrivit la majeure partie de ses œuvres. Pétrarque lui-même se définit de préférence comme florentin (notamment dans le sonnet 366 du *Canzoniere*), bien qu'il n'ait guère eu de contacts avec la ville native de ses parents. D'après Rushworth, qui se base sur un grand nombre de sources critiques, le pétrarquisme florissait au XVI<sup>e</sup> siècle en France, mais en même temps une nette réticence à l'égard du poète et latiniste célèbre se fit entendre, vu que les auteurs et critiques français n'hésitent pas à 'défranciser' l'habitant de Vaucluse, en mettant en relief ses racines italiennes, voire florentines. Ainsi Ronsard et surtout Du Bellay font écho à Pétrarque lui-même en le présentant comme poète florentin, pour mieux faire ressortir l'excellence de leur propre poésie, à une époque où la promotion de la langue française est un point important pour la nouvelle génération d'auteurs français. S'y ajoute la rivalité politique entre les deux pays : les nombreux conflits entre les rois de France et les souverains des principautés italiennes au XVI<sup>e</sup> siècle stimulent le nationalisme et le désir de déterritorialiser l'intrus éminent, même si couvert de lauriers. Significativement Pétrarque ne fut considéré 'poète français' que traduit en français. Par contre un son nouveau retentit au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les historiens et critiques littéraires commencent à plaider pour la citoyenneté française de Pétrarque. Sans aucun doute, selon Rushworth, la politique impériale de Napoléon y eut sa part. Ce fut Napoléon qui fonda en 1801 l'Athénée de Vaucluse, une organisation culturelle chargée de saluer la mémoire du Pétrarque français. Cette tendance à franciser Pétrarque se prolonge au XX<sup>e</sup> siècle, bien que la récente critique littéraire internationale accentue de préférence la 'double nationalité' de Pétrarque, en mettant en relief les deux sphères d'influence principales qu'il a subies, l'italienne (Sicile, Toscane, Lombardie) et celle française (surtout provençale).

Dans « Rome en apparence, France en vérité », Olivier Sécardin analyse le sonnet 86 des *Regrets* de Du Bellay. Sa contribution traite elle aussi d'un aspect de l'anti-italianisme seiziémiste en France. *Les Regrets*, qui ont été conçus lors d'un séjour de Du Bellay à Rome (1553-1557), au service de son cousin germain, le cardinal Jean Du Bellay, expriment la nostalgie du poète pour la France et sa défiance à l'égard de la Rome moderne et de la Curie romaine. Le sonnet 86 fait partie d'un groupe de 82 sonnets satiriques à l'intérieur des *Regrets*, où le poète déverse ses sarcasmes à l'égard des mœurs des Romains et Romaines en général, et de la cour pontificale en particulier. Le poème offre un portrait désabusé du courtisan romain : la pantomime sociale, la politique de la parade, la vantardise, le langage dénaturé et mensonger du courtisan intrigant sont dénoncés

sans pitié par le biais d'une série de 'constats' qui débouchent dans un « voilà » laconique suivi de la désignation du principal suspect : « ceste court » (v. 12). Le sonnet forme une sorte de triptyque avec les deux sonnets précédents qui exposent le même thème. Ceux-ci sont plus directs encore, dans ce sens que le poète y parle sans ambages de ses expériences personnelles auprès de la cour pontificale. Il connaît désormais la tactique du faire semblant (84 : 3-4, 85 : 14). Par contre dans le sonnet 86, qui figure comme une conclusion des deux sonnets précédents, le portrait du courtisan-acteur est généralisé en document : le 'on' remplace le 'je'. Par conséquent la satire gagne en puissance. Sécardin attire l'attention sur l'ambivalence de la satire de cour dans le présent triptyque : en tant que ressortissant de la Curie, le poète est pris dans le système de feinte et de mascarade qu'il récuse. On l'empêche d'être poète, c'est-à-dire de s'exprimer librement (sonnet 84 :1). D'où la dimension métatextuelle du sonnet conclusif 86 en particulier : le discours véridique du poète en exil passe par le dévoilement du monde romain hypocrite. Ce discours est un discours français authentique et direct qui contraste avec les obséquieux « Messer non », « Messer si » et « son Servitor » du courtisan romain. Ce démasquage ouvre en même temps la voie au retour en France, à la définitive liberté d'expression authentique.

Le portrait 'anti-italianiste' dans *Les Regrets* de Du Bellay contraste vivement avec *L'Italie des Italiens* (1862-1864) par Louise Colet, que Thierry Poyet nous présente. Ce guide de voyage volumineux constitue un hommage sans bornes à l'Italie unifiée. C'est une sérénade débordant d'éloges, le fruit de fréquents séjours allongés dans la péninsule, par une voyageuse qui n'en finissait pas de s'exalter devant tous ceux et tout ce qu'elle rencontra lors des différentes étapes de son 'grand tour'. Louise Colet faisait partie de « la gens Flaubert », un cercle d'amis intimes qui en vieux romantiques et dans le sillage du leader se passionnèrent pour l'Italie et la considéraient comme un pays béni des dieux. Les quatre volumes de *L'Italie des Italiens* sont consacrés respectivement au Nord, au Centre, et au Sud de l'Italie et à Rome. Louise Colet y décrit ses visites des églises, des monuments, des musées, des sites archéologiques, glorifie les beautés naturelles du paysage italien, et fait état de ses rencontres avec des personnalités politiques. Elle s'exalte sur les exploits de Garibaldi à qui elle a dédié le troisième volume, et sur Victor-Emmanuel, le premier roi de l'Italie unifiée (voir surtout le quatrième volume). Davantage qu'un récit de voyage, *L'Italie des Italiens* se présente comme un texte politique et autobiographique, où l'auteure témoigne de ses goûts politiques qu'elle projette inconsidérément sur les habitants et aventuriers politiques de la Péninsule, et n'hésite pas à se mettre continuellement en scène. En héritière de la Révolution de 1789, et de ses idéaux républicains et anti-cléricaux (elle s'enthousiasme entre autres sur la réduction du

pouvoir papal et déclare que la grandeur de Rome ne réside pas dans « la lourde masse de Saint-Pierre » mais dans l'immensité de ses souvenirs antiques), elle considère l'Italie unie comme une terre d'adoption. Les éloges excessifs de Colet à l'adresse de la douce Italie et la subjectivité irréfléchie de ses jugements mettent en péril leur pouvoir de conviction et lui attirent des critiques sévères de son entourage. Toutefois Poyet explique la persévérance avec laquelle Louise Colet se met en scène en tant que Muse éclaircie et projette ses préférences artistiques et idéologiques sur l'Italie et ses habitants comme un besoin urgent de réhabilitation auprès de ses contemporains. Sourde aux leçons d'impartialité que prêche son ancien amant, elle s'obstine à se procurer une raison d'être par le biais de l'autoportrait laudatif qu'elle s'est forgé, au milieu de la nation italienne en devenir.

Lionel Cuillé entame dans « L'Apocalypse de la vitesse » la relecture de *La Bête humaine* (1890) d'Émile Zola, par l'intermédiaire de l'avant-gardiste italien Filippo Tommaso Marinetti. Dans un texte-pamphlet de 1911, Marinetti catégorise Zola comme l'un des quatre ou cinq parrains du futurisme et l'honore pour avoir introduit la machine dans le roman naturaliste. En se référant à une note autobiographique de Marinetti, qui atteste sa prédilection pour *La Bête humaine*, Cuillé a choisi ce roman, le dix-septième volume dans la série des *Rougon-Macquart*, pour tester si Zola peut effectivement être lu comme un précurseur du futurisme. Dans cette intention, il compare la thématique de la machine, telle qu'elle est élaborée dans *La Bête humaine*, aux idées de Marinetti sur l'éthique et l'esthétique de la vitesse. Au bout d'une analyse serrée, Cuillé ne peut que conclure que *La Bête humaine* d'une part témoigne d'une réflexion approfondie de la part de l'auteur sur l'éthique et l'esthétique de la machine moderne qui le rapproche certainement de Marinetti, mais que d'autre part celle-ci interfère avec l'hérédité naturelle à laquelle sont soumis les personnages zoliens. Ainsi dans *La Bête humaine*, un des premiers romans ferroviaires de la littérature française, qui se déroule sur et le long de la ligne Paris – Le Havre, le train est un 'acteur' primordial. Le conducteur de train, Jacques Lantier, fait preuve de ce que Marinetti appelle « une sensibilité des machines » : l'amour pour « sa Lison », et sa fascination pour les 'exploits' de la locomotive, en particulier sa vitesse dans la courbe, rapprochent Lantier du héros futuriste. Cependant, le conducteur finit par 'trahir' sa machine pour une femme (« l'Amour [...] artériosclérose de l'humanité », d'après Marinetti), et tombe victime de la pulsion meurtrière héréditaire. En outre, Zola 'prédit' Marinetti à travers ce que Cuillé appelle un « transfert sacré », la substitution de la technologie à la religion, qui se manifeste dans la symbolique du toponyme de la Croix-de-Maufras – le lieu

de la mort du trajet ferroviaire, où se passent au moins cinq meurtres et un suicide, et où à la fin du roman Lantier et un autre mécanicien en se bagarrant dans le train en marche tombent par-dessus bord et trouvent la mort, tandis que le train sans conducteur bondé de soldats en route pour le front prussien, s'enfonce à toute vitesse dans la nuit. Le toponyme (imaginaire) est un symbole du progrès sans espoir de miracle divin. Tandis que Marinetti opère un transfert sacré positif, en substituant « la sainteté de la route et des rails », symbole de l'humanité en marche, aux valeurs du catholicisme, Zola, en apôtre du fin-de-siècle nietzschéen, prêche un transfert sacré négatif, une humanité sans Dieu, dirigée par ses instincts et par la technologie qui l'entraînent vers un avenir incertain.

Dans « Montale et Ponge dans les écuries d'Augias », Fabrizio Miliucci compare un poème de chacun de ces poètes, « Botta e risposta I » (1961, première esquisse de 1945), et « Les écuries d'Augias » (1929/30). Les deux poèmes, conçus à des époques différentes, traitent du mythe du cinquième travail d'Hercule. Bien que des contemporains et intéressés par la culture du pays voisin respectif, les deux poètes n'ont pas fait connaissance l'un avec l'autre ; tout au plus se sont-ils croisés dans quelque cercle littéraire à Paris dans les années 50. Cependant, sans doute Montale aura lu le poème de Ponge dans une anthologie de poésie française de 1952. Le 'proème' pongien met en scène la marchandisation du monde humain provoquée par le néo-capitalisme naissant des années 20 en France, une brève période d'euphorie culturelle et économique. La 'souillure' du monde déshumanisé des choses, que le poète compare aux excréments des bœufs dans les écuries d'Augias, englué aussi les humains qui aimeraient rester dehors. Elle s'infiltré dans le langage quotidien qui les enchaîne à ce monde sordide. La souillure ne peut être combattue que « par des ruses d'éclairage », par l'usage de mots qui, bien que trempés eux aussi dans le purin des écuries, provoquent une prise de conscience du monde dégénéré. « Botta e risposta I » (traduction française : « Du tac au tac ») se présente comme une lettre adressée à un homme appelé Arsenio (référence au célèbre ermite romain du IV<sup>e</sup> siècle ?), par une femme qui l'exhorte à se réveiller de sa torpeur de somnambule pour s'occuper du *hic et nunc* sur terre. Le destinataire de la lettre répond qu'à la fin de l'adolescence il fut jeté dans les fétides écuries d'Augias, sous le régime de gardiens violents. Ce régime des hommes-bœufs a pris fin, mais fut suivi par un autre aussi infect, celui des 'hommes-fourmis'. Le 'je', condamné à la vie troglodyte de la souris, est incapable de prendre de l'envol. Miliucci explique que « Botta e risposta I », que Montale composa en 1961, mais dont il fit une première esquisse en 1945, renvoie à la fois à l'époque du fascisme des années '20 et '30, et au *boom* économique des années '60 en Italie. À travers le mythe des

écuries d'Augias, Montale aussi bien que Ponge évoque une société capitaliste asphyxiée où le langage poétique lui aussi est en crise. Pour survivre, les deux poètes ont recours à un langage poétique réformé : pour Ponge c'est la prose, pour Montale un langage palinodique qui copie la matière vile de la société consumériste et s'en moque.

La contribution d'Imola Gebauer sur le rôle de l'Italie dans l'œuvre de Lucien Hervé clôt le présent dossier France-Italie. Photographe attitré depuis 1950 de Le Corbusier, l'architecte-urbaniste de la pensée progressiste à la recherche de structures universellement fonctionnelles, Hervé se développe au cours du temps en un artiste engagé dont le message rejoint celui de son commanditaire qui bien vite devient son mentor, tout en manifestant des accents personnels. C'est cette vision duelle d'Hervé, à la fois ancrée dans l'œuvre de Le Corbusier et dans l'intérêt pour le social, qu'Imola Gebauer se propose d'examiner. Pour cela, elle passe en revue la première exposition personnelle d'Hervé organisée en Italie en 1953, et des photos de vacances prises en Italie, terre d'élection et d'inspiration du photographe, entre 1947 et 1970. L'exposition de photographie d'architecture de 1953, qui a comme sujet la ville de Marseille ancienne et moderne, porte le sous-titre significatif « L'architecture pour la joie de l'homme ». Organisée comme une œuvre d'art totale à la base du « Modulor », l'échelle de mesures architectoniques basée sur l'anthropométrie de Vitruve, développée par Le Corbusier, l'exposition tourne autour l'homme et l'espace vital. À l'encontre de l'œuvre postérieure exécutée sur commande, bien des photos de la première exposition représentent des personnages. Toutefois la présence humaine se fait aussi remarquer ultérieurement dans des photos inédites, prises en toute liberté pendant des périodes de vacances en Italie. L'humaniste Hervé s'intéresse à ce que Gebauer appelle « la dynamique du hasard », il enregistre, bien que de façon discrète, la vie de tous les jours, de préférence à l'intérieur du paysage urbain. Quoique l'architecture italienne classique, renaissante et baroque constitue la source d'inspiration principale de sa photographie italienne publiée et inédite, il n'a pu s'empêcher de confronter l'œuvre bâtie avec l'homme.