

Introduction

EN 1974, la presse italienne devient le miroir de la genèse contrariée d'une grande production cinématographique réunissant deux héros nationaux, issus de sphères artistique et historique très différentes. L'un réalise le film, l'autre en est le sujet. L'un et l'autre jouissent d'une telle renommée qu'ils ont vu leurs patronymes s'adjectiviser ou se substantiver, enrichissant la langue de termes aujourd'hui usuels. L'un est Federico Fellini, l'autre Giacomo Casanova.

La rencontre des deux géants italiens suscite en elle-même impatience, curiosité, intérêt, et porte de nombreux fantasmes, étroitement liés à l'imagerie populaire conséquente qui entoure les deux hommes. Les producteurs américains du film *Le Casanova de Fellini* (*Il Casanova di Fellini*¹) voient ainsi topiquement dans cette adaptation l'occasion d'une rencontre économiquement très fructueuse entre le visionnaire réalisateur romagnol, de renommée européenne, et le non moins célèbre libertin vénitien. Ils imaginent déjà un tableau vivant, baroque, coloré et teinté d'érotisme, une fête féerique propre à faire rêver les spectateurs, à les plonger dans un siècle de plaisirs et de libertinage effrénés : « l'aspect savoureux de l'affaire », témoigne en effet Fellini, « c'était Casanova, Fellini,

Venise, *La Dolce Vita*, c'est-à-dire un gigantesque spectacle, fastueux et festif, un hymne à la vie² ».

Mais l'idyllique association tourne en guerre larvée, et se révèle en fait l'un « des chocs les plus cruels de toute l'histoire du cinéma³ ». La presse, à la sortie du film, se fait l'écho de cet affrontement, présentant même parfois les deux figures transalpines comme les deux adversaires d'un combat de catch ou d'un match de boxe. Chacun, dans son angle, voit décliner son état civil et ses atouts : « d'un côté Giovanni Giacomo Casanova (1725-1798), chevalier de Seingalt, vénitien [...], doué pour les langues (il en parle sept), les mathématiques, la chimie [...]. De l'autre côté Federico Fellini, 57 ans, originaire de Rimini, dessinateur, caricaturiste, journaliste et surtout cinéaste [...]⁴ ». Et le journaliste de conclure, comme s'il avait assisté à une rencontre sportive, par le résultat du pugilat : « de ce véritable combat est né un film somptueux, un des plus coûteux de l'histoire du cinéma, qui a déjà suscité les passions les plus contradictoires⁵ ».

En effet, il semble que « le film entier repose sur le conflit opposant son personnage à Fellini⁶ », sur cette brutale confrontation, chargée de l'incompréhension de deux univers apparemment irréductibles l'un à l'autre. Entre Casanova et Fellini se dresse, comme un lien inexorable, l'énorme autobiographie du libertin, *l'Histoire de ma vie*⁷. D'emblée rejeté par Fellini, le texte sera ensuite malmené, écartelé, rageusement réécrit. Pourquoi l'association fructueuse tant rêvée par les producteurs a-t-elle fait place à un affrontement de chaque instant ? Examiner la nature même des protagonistes du duel et du travail qui les unit permet, dans un premier temps, d'éclairer les circonstances de ce singulier face-à-face.

Fellini vs Casanova

Lorsque Fellini aborde son projet filmique, il n'a jamais lu *l'Histoire de ma vie*, et ne conçoit le personnage de Casanova qu'à travers une imagerie populaire traditionnelle assez caricaturale, qui tend à réduire ses compétences à celles d'un banal séducteur aux innombrables conquêtes. Il s'enferme donc avec les mémoires du

Vénitien, et lit méticuleusement les trois mille cinq cents pages de l'existence casanovienne. Le bilan immédiat est catastrophique. Dès l'abord, Fellini déteste le personnage, son œuvre et son mythe : « lire cet annuaire téléphonique, ce bottin des événements, cet océan de pages arides, écrites sans passion, et qui met en évidence une rigueur de statisticien pédant, méticuleux, pas même menteur, ne m'a procuré que gêne, dégoût, indifférence⁸ », confiera-t-il par la suite à Aldo Tassone.

Il voit essentiellement dans l'autobiographie un catalogue lassant de pays traversés, de rencontres esquissées, de bonnes fortunes vite consommées... ce qu'une première approche de l'œuvre et de son personnage-auteur peut en effet donner à penser : renonçant à des études de droit et à un vif intérêt pour la médecine, puis à l'état ecclésiastique, le jeune Giacomo, qui dès ses 20 ans endosse l'uniforme militaire, voit avec ses premiers voyages à travers le monde son goût pour les jeunes filles se dessiner. Il goûte à l'exotisme, au dépaysement géographique et sensuel : il connaît en effet l'Orient, Corfou et la Grèce, Constantinople, séduit un faux castrat qu'il manque d'épouser ou une femme mariée trop scrupuleuse.

Sa vie débauchée l'oblige à fuir son port d'attache, Venise ; il commence alors une vie d'errance, d'où se détache la figure d'Henriette, son unique amour, qui le quittera trop tôt. Lorsqu'il regagne la Cité des Doges, il reprend son existence légère, faite d'opportunités à saisir et de corps à conquérir : en témoigne une inoubliable partie carrée avec le cardinal de Bernis, ambassadeur de France, et deux jeunes religieuses... Cet épisode ne reste pas sans conséquences : arrêté pour libertinage, pratiques magiques et athéisme, Casanova est incarcéré à la prison des Plombs. Il réalise l'exploit sans précédent de s'en évader en 1756, et fort de cette réputation, reprend son périple de capitales en villages, de boudoirs raffinés en arrière-cuisines douteuses... Mais en 1763, il connaît à Londres son premier échec amoureux avec la Charpillon, une courtisane qui se joue de lui, et cette année sonne la fin d'un heureux temps de prestige et de richesse. Le second acte de sa vie est en effet plus lourd de déconvenues, de concessions, de fuites. Après avoir été chassé de Pologne, d'Autriche et de Florence, il rejoint Trieste,

en 1772, où il prépare sa rentrée en grâce auprès des autorités vénitienes. Il l'obtient enfin deux ans plus tard, date à laquelle il choisit de refermer l'*Histoire de ma vie*.

Loin d'admirer le protagoniste d'une existence aussi trépidante, Fellini se trouve incommodé par son omniprésence, ses innombrables capacités, son évidente supériorité sur ses congénères :

C'est quelqu'un qui ne te permet même pas d'être ignorant, il s'impose partout : il mesure un mètre quatre-vingt-onze, dit de lui qu'il peut faire l'amour huit fois de suite, rendant là aussi toute compétition impossible, traduit des textes latins et grecs, connaît l'Arioste par cœur, s'y connaît en mathématiques, est un bon acteur, parle très bien le français, a connu Louis XV et la Pompadour. Mais comment peut-on vivre avec un con pareil⁹ ?

Cette virulente critique doit, signalons-le dès à présent, être lue avec le recul nécessaire au décryptage des déclarations felliniennes à la presse : le *Maestro* s'amuse en effet bien volontiers avec les journalistes, et les interviews sont à ses yeux un exercice de style dans lequel il est plus que jamais « un grand menteur¹⁰ », qui accomode ses opinions selon son humeur.

Pendant, la récurrence des attaques acerbes qu'il lance contre Casanova permet ici de croire à la sincérité du propos, qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer les portraits acérés brossés par certains contemporains de Casanova, agacés par la personnalité extravertie et la vie trop légère de l'aventurier. L'abbé Chiari en donne à mots demi-couverts, sans nommer son personnage, un exemple parlant dans un roman alors en vogue, *La Commediante in fortuna* : « Il est bien fait de sa personne, et d'une assurance incroyable. Toujours soigné comme un Narcisse, il se rengorge ; un ballon n'est pas plus gonflé d'air que lui de vanité ; un moulin n'est pas plus agité¹¹ ».

Si Fellini demeure conscient que son jugement s'adresse au personnage de l'*Histoire de ma vie*, et que Casanova en est aussi l'auteur et l'acteur historique, aucune de ces trois entités ne trouve grâce à ses yeux, et il s'agit pour lui « d'un personnage bruyant, agaçant, vulgaire, un courtisan qui s'appelait Casanova, [...] qui a la bêtise, la suffisance et la superbe de l'armée et de l'Église »...

et d'« un auteur ennuyeux »¹². Casanova mémorialiste ne le séduit en effet pas davantage, comme en témoignent de nombreuses déclarations à la presse. À longueur de colonnes, Fellini fustige cet « auteur terne, monotone, mécanique, qui ne met jamais un adjectif à sa place, surtout un adjectif qualifiant, révélateur¹³ », découvrant ironiquement, lorsqu'il achève son adaptation, les raisons de la fortune de l'*Histoire de ma vie* auprès des hommes de lettres :

Comment est-ce possible, me demandais-je, qu'il plaise [...] à de nombreux écrivains ? [...] Et puis j'ai compris : Casanova a le don de l'écriture facile, qui glisse toute seule, sans accroc, sans bonheurs d'expression, mais sans difficultés. Et cette prolixité, qui va au-delà d'une simple fluidité, fascine surtout l'écrivain laborieux qui connaît la difficulté d'écrire, l'angoisse douloureuse de la création nécessaire, et qui les craint et les fuit¹⁴.

Le prince Charles-Joseph de Ligne, l'un des premiers lecteurs de l'autobiographie casanovienne, éclaire en son temps le jugement de Fellini, en le nuancant du respect admiratif qu'il éprouve pour ce confident épistolaire devenu un ami :

Son style ressemble à celui des anciennes préfaces ; il est long, diffus et lourd ; mais s'il a quelque chose à raconter, comme, par exemple, ses aventures, il y met une telle originalité, naïveté, espèce de genre dramatique pour mettre tout en action, qu'on ne saurait trop l'admirer¹⁵.

Si ce portrait déguisé, composé après la mort de Casanova, ne put donner lieu à aucun droit de réponse de la part de l'*aventuros* ainsi stigmatisé, les critiques felliniennes, pourtant proférées quelque deux siècles après la disparition de leur cible, suscitent par voie de presse le mécontentement posthume d'un Casanova aux porte-parole zélés... Ils ne sont autres que les « écrivains laborieux » raillés par Fellini, et chacun offre sa plume à Casanova pour contrer les attaques du réalisateur. Ainsi, par l'intermédiaire de son biographe italien, Roberto Gervaso¹⁶, Casanova entend réinscrire son œuvre littéraire à sa juste place, mésestimée par Fellini :

Mes mémoires peuvent plaire ou ne pas plaire, mais les cataloguer comme une soupe fade sans queue ni tête n'est pas juste. N'oubliez pas que Lacroix les a trouvées « divertissantes, piquantes et spirituelles », [...] Ellis, enthousiasmé, a écrit : « Il n'existe pas au monde de livres plus délicieux »¹⁷.

Dans la même optique, Luigi Baccolo, autre fervent défenseur de Casanova¹⁸, souligne plus encore le rapport de force entre les deux hommes, en campant, face à Fellini, un Casanova tout à la fois magnanime et impétueux : « Je vous montrerai mon respect en vous pardonnant vos bêtises, comme vous pardonnerez les miennes, puisque nous en faisons tous. En tant que Chevalier, je ne peux toutefois vous cacher que dans ma vie j'ai par cinq fois fait verser le sang de ceux qui m'ont cru lâche¹⁹ ». Au-delà de l'anecdote, ces interventions apocryphes de Casanova matérialisent celui qui est désormais devenu l'adversaire de Fellini, lui donnant l'occasion d'exprimer ses opinions, de construire une ligne de défense, d'exister en pensées et en paroles. Tant et si bien que Fellini lui-même semble, au fil de l'avancement de son adaptation, donner voix et corps à Casanova, comme en témoignent ses assistants dans un ouvrage qui initie, selon la quatrième de couverture, « le dialogue problématique et fabuleux entre Casanova et Fellini » :

[...] l'antipathie, la rancœur, la répugnance de Fellini semblent avoir matérialisé Casanova en un ennemi en chair et en os, à attaquer dans de furieux corps à corps, d'haletantes, de sauvages parties de catch. [...] De temps à autre [Fellini] expédi[e] un de ses assistants dans sa chambre, espion solitaire en territoire ennemi : « Va voir si "le con" est par là²⁰... »

La rencontre « véritable » des deux hommes aura même lieu grâce à un ami de Fellini, le célèbre parapsychologue Gustavo Roll, qui au cours d'une séance de spiritisme met en contact le réalisateur et son personnage. Les propos échangés, rapporte Piero Chiara²¹, ne peuvent que renforcer la hargne de Fellini, que Casanova, par l'intermédiaire de Roll, prie dès l'abord courtoisement de ne pas le tutoyer. Il lui donne ensuite foule de conseils désobligeants, notamment en matière de positions sexuelles que le réalisateur,

désormais trop âgé, devrait abandonner... Bien que Casanova ignore tout du médium cinématographique, il semble, détail amusant, comprendre qu'il s'agit là d'une nouvelle forme de représentation théâtrale, dirigée par un moderne *capocomico* ; il appelle donc bien logiquement Fellini « Signor Goldoni »... La joute verbale à laquelle se livrent les deux adversaires exprime là encore toute la réalité, l'effectivité des rapports tendus qu'ils entretiennent.

Si les caractères, les goûts et les personnalités des protagonistes expliquent en grande partie leur affrontement, la nature du lien qui les unit pèse par ailleurs lourdement sur leurs relations. Leur tournure conflictuelle découle en effet également du type de film auquel Fellini se trouve confronté : *Le Casanova de Fellini* est une œuvre de commande, très éloignée de *La Strada* ou d'*Amarcord*, projets artistiques auxquels le cinéaste était très attaché. Pour obtenir les capitaux nécessaires au financement de ces films plus personnels, le *Maestro* est contraint de proposer de temps à autre aux producteurs des idées de films à grand spectacle qui dorment dans ses archives. Parmi ces « appâts » figure la possibilité d'une adaptation des *Mémoires* de Casanova, qui intéresse grandement le producteur italien Dino De Laurentiis. En 1971, ce dernier connaît en effet quelques difficultés financières et multiplie les occasions d'une collaboration fructueuse avec Federico Fellini. Le réalisateur se jette les yeux fermés dans l'aventure : « ce voyage », raconte-t-il, « commence parce que j'ai signé un contrat. Quand je l'ai signé, je n'avais pas encore lu les *Mémoires* de Casanova²² ». Ce contrat salit pour Fellini la pureté originelle de l'idée :

La première fois que le film apparaît, [...] c'est sa pureté qui fait son charme. Ici s'ouvre la seconde phase : cette très pure image est le point de départ d'une histoire scélérate. Il y a le contrat [...]. Le film prend de plus en plus un caractère louche d'entremetteur²³.

La découverte de l'autobiographie se révèle, nous l'avons vu, bien décevante... mais « le projet demeure d'actualité pour la raison précise et absurde qu'il doit être mené à terme²⁴ ». Tenu par le contrat, Fellini s'attelle donc sans enthousiasme à la transposition du récit de vie casanovien.

L'adaptation cinématographique sous l'angle fellinien

Adapter à l'écran l'autobiographie de Casanova est pour Fellini une nouvelle source de mécontentement. Il goûte en effet peu l'étroite collaboration entre source littéraire et prolongement filmique, considérant que « le cinéma n'a pas besoin de littérature, il n'a besoin que d'auteurs cinématographiques²⁵ ». Le Septième Art est pour lui « un art autonome, qui n'a guère besoin de transpositions, lesquelles, dans la meilleure hypothèse, ne seront chaque fois que de l'imagerie, de l'illustration », car l'œuvre d'art « naît dans une seule et unique expression, [...] [puis] ne vit que dans la dimension en quoi elle a été conçue et dans laquelle elle a trouvé son expression »²⁶.

Fort de cette préférence étayée par les sujets de scénarios originaux, il s'est très peu aventuré à porter à l'écran des textes littéraires. Sa principale expérience de l'adaptation date de 1969 : il se laisse convaincre par la proposition d'une mise en images du *Satiricon* de Pétrone, dont il ne conserve que de vagues souvenirs d'écolier. Mais à la relecture plus approfondie de l'œuvre écrite durant la convalescence d'une grave maladie, il se voit « fort séduit par un détail qu'[il] n'avai[t] pas su remarquer auparavant : les parties qui manquent, donc l'obscurité entre un épisode et un autre²⁷ ». Ce récit lacunaire ouvre pour lui la voie non à la reconstitution historique d'une Antiquité oubliée, mais à la possibilité de reconstruire à sa manière « une grande galaxie onirique, plongée dans l'obscurité, au milieu de l'étincellement d'éclats flottants qui sont parvenus jusqu'à nous²⁸ ». L'adaptation cinématographique ne se conçoit donc pour Fellini qu'en termes de complémentarité entre œuvres littéraire et filmique : un manque, un « blanc » du texte d'origine ouvre la voie au réalisateur pour proposer, à partir de cet espace vide, sa propre lecture de l'œuvre, et retrouver ainsi une liberté de création bridée par le principe même de l'adaptation.

Ce postulat se trouve d'ailleurs confirmé par les autres films felliniens élaborés à partir de matériaux littéraires : parfois, note Hervé Pernot, « les rapports entre l'œuvre, dont on a gardé le titre, et le scénario écrit par Fellini et ses collaborateurs sont

extrêmement flous²⁹». Le chercheur cite en exemple *Les Tentations du docteur Antoine* (*Le Tentazioni del Dottor Antonio*), sketch du film *Boccace 70* (*Boccaccio'70*) qui, « plus qu'une transposition d'un conte de Boccace à la fin du xx^e siècle, est entièrement une réécriture », illustrant « la Rome du début des années 1960 qui s'ouvre à la consommation, au tourisme de masse, à la musique afro-américaine »³⁰.

En 1968, le *Maestro* réalise également *Toby Dammit – Il ne faut jamais parier sa tête avec le diable* (*Toby Dammit – Non scommettere la testa col diavolo*), troisième épisode d'un film collectif, *Histoires extraordinaires* (*Tre passi nel delirio*), inspiré du recueil éponyme d'Edgar Allan Poe. Si Roger Vadim et Louis Malle, les deux autres réalisateurs participant à cette coproduction internationale, s'abreuvent assez directement à leur source littéraire, l'épisode fellinien est sans doute, remarque Benito Merlino dans une récente biographie consacrée au *Maestro*, « le moins redevable à l'œuvre d'Edgar Poe. Il n'en conserve que le titre, le nom du personnage et la décapitation finale³¹ ».

De même, les propos de Fellini, interrogé au sujet de son dernier film, *La Voce della luna*, qu'il réalise en 1989 à partir d'un roman contemporain, peuvent *a posteriori* expliciter l'agacement du réalisateur durant l'écriture de son *Casanova*. Le réalisateur confie en effet son besoin, dès l'inspiration venue, d'une totale liberté de création : « Je m'étais inspiré d'un livre de Cavazzoni, *Le Poème des lunatiques*. Mais dans ce roman, je n'ai pris qu'une vibration, une suggestion, une intention. Ensuite, [...] j'ai inventé le récit, l'histoire de centaines de gens³²... » L'œuvre de départ est donc seulement l'impulsion, l'idée ; Fellini n'entend pas se voir tenu d'en respecter la cohérence diégétique, les lieux ou les caractères des personnages.

Cette position est intéressante, car elle permet de considérer, dans le cadre du processus adaptatif, le texte littéraire et son pendant filmique comme deux œuvres tout à la fois indépendantes et interdépendantes. De nombreux chercheurs, sans dissocier aussi nettement roman-source et film-cible, prônent aujourd'hui, après de nombreuses décennies d'amours tourmentées

et contradictoires entre les deux arts³³, le droit d'une adaptation cinématographique à exister en tant qu'œuvre de cinéma, et non simple prolongement du texte littéraire dont elle s'inspire. Ainsi, Lu Shenghui, élargissant la démarche entreprise par Marie-Claire Ropars-Wuilleumier³⁴, propose d'envisager la mise en images d'une œuvre littéraire comme un processus de transformation intersémiotique, évitant ainsi l'écueil restrictif des critères de « trahison » ou de « fidélité » qui pèsent sur toute adaptation filmique³⁵.

Le passage à l'écran est alors considéré comme une réécriture différente du texte originel, et s'analyse à ce titre comme un texte nouveau. Risquons, pour mieux comprendre cette idée, une paraphrase de la pensée balzacienne : si « la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer³⁶ », nous pourrions postuler que la mission d'une réécriture n'est pas de copier le texte d'origine, mais de l'exprimer. Cette attitude s'accompagne néanmoins d'une nécessaire prise de conscience de la valeur de l'œuvre originelle. Dans une thèse de doctorat consacrée aux adaptations filmiques du personnage du libertin, Alain Sebbah souligne ainsi l'importance de cette démarche : « La force du texte, le cinéaste doit en prendre son parti : ou il s'y soumet, ou il la soumet. Mais prendrait-il le risque de s'y mesurer s'il n'avait déjà reconnu la fascination que cette force exerce sur lui, et quelle force lui-même peut en tirer³⁷ ? » Bien que « redevable » envers sa source littéraire, l'adaptation cinématographique se trouve cependant, grâce à cette approche interdisciplinaire, affranchie du carcan notionnel dans lequel de nombreux tenants de l'« adaptalogie » la confinaient³⁸, pour s'inscrire avec bonheur dans la famille plus vaste des jeux de réécritures³⁹, et plus particulièrement des pratiques intertextuelles.