

**Zeitschrift:** Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne  
**Herausgeber:** Université de Lausanne, Faculté des lettres  
**Band:** - (2006)  
**Heft:** 1-2

**Artikel:** Traduire pour créer une nouvelle position : la trajectoire de Franco Fortini : d'Éluard à Brecht  
**Autor:** Bonavita, Riccardo  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-870087>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

TRADUIRE POUR CRÉER UNE NOUVELLE POSITION:  
LA TRAJECTOIRE DE FRANCO FORTINI,  
D'ÉLUARD À BRECHT

Franco Fortini, poète, essayiste et traducteur, est l'un des intellectuels qui ont le plus marqué la culture italienne de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Son œuvre est caractérisée par des options à contre-courant, notamment par l'effort permanent de concilier autonomie et engagement, un pari très difficile et risqué dans le champ littéraire italien. La traduction et l'internationalisation ont joué un rôle très important dans l'évolution de sa poétique, en contribuant de manière décisive à encourager et à légitimer ses choix. Ainsi, à la Libération, il s'appuie sur des modèles littéraires étrangers, comme la poésie française de la Résistance, et d'abord celle d'Éluard, pour tenter de créer une nouvelle position. À la fin des années 1950, le travail de traduction et d'interprétation qu'il consacre à un autre poète étranger, Bertolt Brecht, agit comme un catalyseur lui permettant de parvenir enfin à élaborer le nouveau langage poétique qui convient à son inspiration.

Franco Fortini, poète, essayiste et traducteur, est l'un des intellectuels qui ont le plus marqué la culture italienne de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Son œuvre est caractérisée par des options à contre-courant par rapport aux tendances dominantes, notamment par l'effort permanent de concilier autonomie et engagement, un pari très difficile et risqué dans le champ littéraire italien. La traduction et l'internationalisation ont joué un rôle très important dans l'évolution de sa poétique, en contribuant notamment de manière décisive à encourager et à légitimer ses choix.

Son habitus «hérétique» tient sans doute, pour une part, aux propriétés de son milieu familial et de sa formation, qui lui permettent d'entrevoir précocement l'arbitraire de l'ordre social et de ses systèmes de valeur. Sa mère est catholique. Son père, un juif laïque, républicain et antifasciste, qui s'écarte par ces choix aussi bien de

sa famille que de la bourgeoisie catholique de Florence, reste sans emploi à la suite des lois raciales de 1938. Franco a alors 18 ans et partage l'antifascisme de son père, mais se démarque de lui en choisissant comme nom de plume le nom de famille de sa mère, Fortini. Mais il prend ses distances par rapport à toutes les traditions familiales, en se convertissant au protestantisme vaudois, une religion tout à fait minoritaire de l'Italie du Nord et de la Savoie.

La singularité de sa position sociale et de ses dispositions n'est pas faite pour favoriser son intégration dans la vie littéraire, bien qu'il vive à Florence, une ville qui à cette époque constitue en Italie le principal centre de gravitation pour le pôle de production restreinte. De plus, il a du mal à concilier son inspiration avec les modèles de poésie «pure» qui se sont imposés en Italie depuis les années 1930, à la faveur d'un ensemble de facteurs, transnationaux et nationaux. Les poètes italiens les plus consacrés, à commencer par Ungaretti et Montale, ont contribué à importer les catégories esthétiques élaborées dans les hauts lieux de la littérature européenne, notamment à Paris, par la tradition poétique que désignent les noms de Mallarmé et de Valéry, et à Londres, par Eliot et la revue *Criterion*. En outre, la conception de la littérature comme activité «pure», séparée de la réalité sociale et politique, constitue sous le fascisme un bon dispositif d'autodéfense pour les écrivains. C'est un moyen pour repousser les pressions du régime mussolinien et pour s'assurer une petite marge d'autonomie, relativement tolérée, du fait qu'elle peut être présentée comme une preuve de la liberté dont jouit la culture. Les auteurs qui ne s'en tiennent pas à la «pureté» et cherchent à conjuguer l'engagement civique et l'autonomie par rapport aux mots d'ordre idéologiques et esthétiques du fascisme (tels que Croce, Pavese, Vittorini) recourent fondamentalement à l'essai ou au récit pour transmettre des messages antifascistes plus ou moins cryptés.

Pour ce qui est de la poésie, la génération de Fortini emprunte au lexique, aux motifs et aux procédés des auteurs symbolistes, post-symbolistes et surréalistes français, ainsi qu'aux modèles proposés par Ungaretti et Montale. Le résultat est un code esthétique et stylistique très répandu, dit «hermétisme» par l'historiographie littéraire italienne. Les «hermétiques» florentins représentent la tendance poétique la plus en vue, à la fin des années 1930. Leur production est caractérisée par des traits tels que la prédilection pour des atmosphères raréfiées, extatiques, suspendues et une attitude d'indifférence à l'égard de la société, de la politique et de l'histoire, liquidées comme un «temps mineur», insignifiant vis à vis de l'Absolu. L'hermétisme

conditionne également le sous-champ dominé de la traduction poétique, en orientant la sélection des auteurs à importer et les choix stylistiques des traducteurs.

Fortini est réfractaire à tout cela. Avant la guerre il publie, sans trop de succès, des vers, des nouvelles et des essais, polémiquant avec les hermétiques, et il essaye de s'insérer dans le champ éditorial en se proposant comme traducteur de prose française<sup>1</sup>. À 26 ans, dans le chaos institutionnel produit en Italie par l'armistice du 8 septembre 1943, il décide de désertier et se réfugie en Suisse. Il passe ainsi d'un champ littéraire national, dominé et de plus en plus hétéronome, à un champ politiquement autonome et internationalisé, où les tendances et les auteurs les plus divers peuvent circuler librement. C'est une expérience décisive dans sa trajectoire de poète et de traducteur. En face de lui s'ouvre un large éventail de possibles politiques, culturels et littéraires, de même qu'un univers de lectures inconnues dans l'Italie fasciste et dans la Florence hermétique: Malraux, Silone, Marx, Lénine, Vercors, les procès-verbaux des procès staliniens et, surtout, la poésie de la Résistance française, notamment Aragon et Éluard (*L'Honneur des poètes*).

Silone introduit Fortini dans le milieu du PSI (Parti Socialiste Italien) et dans des cercles d'écrivains antifascistes exilés, pour lesquels la traduction, surtout la traduction des poètes, joue un rôle capital. Les poètes de la Résistance, que Fortini traduit pour la presse militante italienne, prouvent la possibilité d'une définition de la légitimité littéraire permettant de concilier engagement et autonomie. Cette position, dominante dans l'Europe antifasciste, notamment dans le champ littéraire français<sup>2</sup>, reste encore «à faire» dans le champ italien. Fortini aborde ce défi, en investissant son travail de traducteur, essayiste et poète dans une bataille politico-littéraire qui a son point d'appui dans la poésie et la poétique d'Éluard.

Ce choix spontané apparaît comme objectivement judicieux si l'on considère la position qu'Éluard occupe à ce moment dans l'espace littéraire international. Il a conquis une reconnaissance plus large et indiscutée que celle dont jouit Aragon, la position de ce dernier étant perçue comme moins autonome, du fait de ses liens très étroits avec le parti communiste. Traduire Éluard c'est pour Fortini, jeune poète inconnu, s'appropriier un peu de son prestige. C'est, aussi, se

---

<sup>1</sup> Il propose notamment *Un Cœur simple* de Flaubert et *Vie de Charles XII* de Voltaire.

<sup>2</sup> Voir G. Sapiro, *La Guerre des écrivains*.

confronter avec une œuvre qui remet en cause les modèles dominants en Italie. Les hermétiques ont détourné Rimbaud, en le transformant en poète «pur», simple réservoir de métaphores et de procédés analogiques. Ils n'ont pas intégré les aspects les plus subversifs des expériences surréalistes. Fortini découvre qu'il y a une façon différente de lire Rimbaud et qu'il y a un autre Éluard: un poète qui met les acquis techniques du surréalisme «au service de la révolution», sans pour autant abdiquer à l'autonomie et au modernisme. Ses images et ses girandoles verbales parviennent à anticiper et à exprimer la joie collective d'une société libérée du fascisme et de la domination de classe.

Fortini explore cette possibilité nouvelle d'abord comme traducteur, ensuite comme auteur. L'exemple d'Éluard l'encourage à créer son propre recueil de poèmes de la Résistance, un livre qui se présente comme anti-hermétique dès son titre, *Foglio di via* (Feuille de route), qui s'oppose de toute évidence aux titres chers aux hermétiques, dont fournissent des exemples significatifs des ouvrages tels que *Avvento notturno* (Avènement nocturne) et *Quaderno gotico* (Cahier gothique) de Mario Luzi, qui est alors le jeune chef de file de la poésie hermétique en voie de légitimation.

Après la guerre, les choix «suisse» de Fortini s'avèrent être d'excellents investissements. Le «temps mineur» de la guerre a atteint entre-temps le monde isolé des gens de lettres italiens. De nouveaux réseaux d'échanges intellectuels et de conspiration antifasciste se sont formés. L'engagement n'est plus un handicap mais une ressource qui peut favoriser l'entrée dans les circuits littéraires et éditoriaux. C'est grâce à ces circuits qu'en 1943 le débutant Fortini, socialiste libéral, a rencontré l'écrivain Elio Vittorini, militant dans le PCI clandestin, et noué avec lui une relation qui se révélera décisive.

En 1945 Vittorini est le plus dynamique opérateur culturel du PCI et fait partie des conseillers les plus écoutés de Giulio Einaudi. La maison d'édition de ce dernier, politiquement orientée à gauche et soutenue par le PCI, représente l'avant-garde consacrée du champ éditorial italien. Son autorité s'est accrue grâce au rôle de fronde et d'opposition joué pendant le fascisme, tandis que les maisons d'éditions dominantes avant la guerre (la florentine Vallecchi, dans le pôle restreint, les milanaises Mondadori et Bompiani dans le circuit de la grande production et dans la diffusion d'auteurs déjà reconnus) s'étaient toutes compromises avec le régime. La cooptation de Fortini s'inscrit dans l'effort entrepris par Vittorini pour constituer avec la maison Einaudi une position nouvelle dans le sous-champ de la poé-

sie, visant à concilier expérimentation, valeur littéraire et engagement. Il s'agit d'un investissement (et d'une investiture) sur plusieurs niveaux: publication de *Foglio di via* chez Einaudi au sein de la prestigieuse collection «Poeti», où en 1939 avaient paru *Le occasioni* de Montale; mandat de traduction pour *Poésie ininterrompue* d'Éluard; rôle de premier plan dans la revue *Il Politecnico*, que Vittorini lance en septembre 1945, éditée également chez Einaudi et soutenue financièrement par le PCI, qui en assure la diffusion dans ses sections.

Fortini atteint donc une visibilité et une consécration inimaginables dans l'état antérieur du champ littéraire italien. Dans sa nouvelle position, traduction et création sont imbriquées plus que jamais, du fait, aussi, de la situation particulière de *Il Politecnico*. Le projet politico-culturel de cette revue présente plusieurs analogies avec celui des *Temps Modernes*, notamment dans l'exigence de concilier autonomie de la littérature et engagement. Mais la position de la revue italienne diffère à plusieurs égards, notamment du fait qu'elle est liée au parti communiste et que son capital de légitimité intellectuelle est beaucoup plus exigü. L'importance des traductions s'explique en partie par cette faiblesse: l'importation culturelle est sans doute, pour une part, une stratégie d'accumulation de capital symbolique, nécessaire pour mettre en cause les rapports de forces au sein du champ littéraire italien et pour consolider une position encore en voie de légitimation. Mais c'est également une réponse aux exigences d'*aggiornamento* et d'ouverture du champ culturel italien à l'étranger, jusque là très «national» et fermé à la circulation internationale des idées, même avant les années 1930, caractérisées par un raidissement de la censure fasciste<sup>3</sup>.

Les choix de *Il Politecnico* se heurtent aux résistances des tenants de la littérature «pure», qui tendent à accuser les écrivains engagés d'hétéronomie et à réévaluer leur passé, en attribuant une signification plus nettement antifasciste à l'attitude de désintéressement à l'égard de la politique qu'ils ont pour la plupart adoptée pendant la dictature. Ces stratégies sont perdantes dans le sous-champ du roman, tandis qu'elles sont efficaces en poésie, où le code hermétique est partagé même par les poètes engagés les plus reconnus (tels que Salvatore Quasimodo et Alfonso Gatto) et dont Montale reste la figure dominante<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Voir A. Boschetti, «Vom Engagement zum Experimentalismus. Bemerkungen zum italienischen literarischen Feld seit 1945 und seinem Verhältnis zum transnationalen Raum».

<sup>4</sup> Montale, qui s'est installé de Florence à Milan (sismographe sensible du changement des rapports de forces symboliques entre ces deux villes, Milan



Antifasciste plus décidé que ses imitateurs, ce dernier est en mesure de résister sur tous les fronts aux modèles étrangers proposés par un nouveau venu comme Fortini, qui par ailleurs reste, lui aussi, sous l'emprise du code poétique montalien. De plus, la poésie, qui exige des compétences linguistiques et littéraires importantes, se prête peu à la bataille de démocratisation du champ littéraire menée par les intellectuels et éditeurs de gauche.

La fragilité de la position de *Il Politecnico* apparaît au grand jour lorsque, entre 1947 et 1948, la rupture de l'unité internationale entre les puissances antifascistes redessine le champ du pouvoir et provoque également des répercussions dans les champs littéraires nationaux. À l'orée de la Guerre Froide, le PCI durcit ses options idéologiques et adopte une politique culturelle dirigiste qui tend à réduire l'espace d'action autonome des intellectuels engagés. *Il Politecnico*, publiquement attaqué par Togliatti, le secrétaire du PCI, est contraint de fermer. Vittorini et Fortini, qui n'ont pas l'intention de renoncer à leur autonomie, se heurtent à une impasse insurmontable, n'ayant pas l'indépendance financière et le pouvoir symbolique qui permet à Sartre de résister aux pressions que, à la même époque, pour les mêmes raisons, le PCF exerce sur tous les intellectuels qui prétendent concilier engagement et pleine souveraineté dans l'exercice de leur métier. Leurs réactions diffèrent: alors que Vittorini aboutit à la rupture frontale et à l'anticommunisme, Fortini (aidé par le fait que, à la différence de Vittorini, il n'est pas inscrit au PCI, mais reste dans une position hérétique au sein du parti socialiste) s'engage dans une bataille de l'intérieur de la gauche. La presse socialiste et d'autres espaces de débat intellectuel lui fournissent quelques possibilités d'intervention politique. Cependant, il n'a plus de débouchés éditoriaux pour sa production poétique: la rupture politique avec Vittorini le prive d'un soutien influent; de plus, Einaudi a confié la collection de poésie à un communiste orthodoxe qui la coule<sup>5</sup>.

---

ayant détrôné Florence dans le rôle de capitale de la culture italienne) passe de Einaudi à Mondadori, un éditeur à très grande diffusion, et écrit des chroniques littéraires et musicales pour le *Corriere della sera*, le quotidien italien le plus influent.

<sup>5</sup> Carlo Muscetta, à cette époque intellectuel orthodoxe du PCI, faute d'auteurs répondant aux qualités requises (talent littéraire et alignement politico-esthétique), à part Sandro Penna et Rocco Scotellaro, préfère laisser supprimer la collection «I poeti» plutôt que de s'ouvrir à de nouvelles tendances. Voir L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*.

Fortini poursuit sa recherche d'un langage poétique nouveau, plus adapté à son inspiration, dans l'isolement le plus complet: l'emprise de Montale et des hermétiques sur la poésie italienne, dans les années 1950, est plus forte que jamais et voue à l'illégitimité tout effort d'émancipation. Dans sa nécrologie d'Éluard, en 1952, Montale n'a que sarcasmes pour la poésie engagée et en général pour tout ce qui dans l'œuvre du poète français ne peut être ramené à la «lyrique pure». Face à la dévaluation publique de la «réserve d'or» qui soutient son utopie littéraire, Fortini réagit par une stratégie de dominé: une lettre privée à Montale.

La violence symbolique qu'il subit le met en crise en tant que poète. Il se sent comme «un petit débutant», et son système de perception et d'évaluation est bouleversé. Il éprouve une «honte énorme» vis-à-vis de ses vers, il ne comprend plus «ce qui est bon et ce qui est mauvais», il fait des «expérimentations». La traduction (surtout des textes en prose: Gide, Proust, Döblin, Kierkegaard, Simone Weil, le théâtre de Brecht) devient pour lui un artisanat de haut niveau et une ressource afin de maintenir le contact avec Einaudi et avec Comunità, la maison d'édition fondée par Adriano Olivetti. Einaudi n'est plus intéressé par la poésie et le mandat de réaliser une anthologie d'Éluard, confié à Fortini en 1952, s'inscrit dans la célébration posthume d'un auteur reconnu, sans aucune ambition de relancer une ligne poétique qui en Italie s'avère vaincue<sup>6</sup>. Entre-temps, cependant, Fortini parvient à s'imposer, parmi d'âpres différends politiques, comme l'un des plus brillants critiques littéraires et essayistes de la gauche hérétique. Son activité de traducteur-préfacier concourt à cette percée, en lui permettant de s'approprier par ses interprétations, très remarquées, une partie du capital symbolique des auteurs prestigieux qu'il a traduits.

À l'orée du boom économique, un nouveau public commence à émerger, grâce à la croissance de la scolarisation, ainsi qu'à une décennie où la gauche (comme le montre l'exemple de *Il Politecnico*) a consacré beaucoup d'attention et d'efforts à la formation de «masse», politique et culturelle. Ces nouveaux intellectuels sont pour la plupart politiquement de gauche, mais, moins orthodoxes que les intellectuels «organiques», les cadres et les ouvriers du PCI. Fortini est parmi les premiers à pressentir les potentialités éditoriales qui s'annoncent. En 1954, lors d'un congrès sur le livre et la lecture, il y consacre une intervention qui remporte un vif succès et lui procure un rôle de premier plan comme conseiller interne chez Einaudi. Il en profite pour

---

<sup>6</sup> P. Éluard. *Poesie, con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*.



chercher à mettre en œuvre une politique d'*aggiornamento* des savoirs dont dispose la culture de gauche pour capter et maîtriser les changements en cours dans la société italienne. Comme dans le cas de *Il Politecnico*, l'internationalisation (et, donc, la traduction) est le principal ressort mobilisé.

Il renforce également sa position en se dotant d'une revue, un instrument dont l'expérience de *Il Politecnico* lui a montré l'efficacité: en 1955, avec un groupe de jeunes philosophes et sociologues, il fonde *Ragionamenti*, où il poursuit son travail de réflexion et d'importation théorique, visant à faire connaître des ouvrages qui s'inscrivent dans une perspective marxiste et révolutionnaire sans pour autant céder au dogmatisme et aux simplifications des orthodoxes du Cominform. Il s'agit d'une offensive culturelle de longue haleine, où recherche théorique et travail éditorial se renforcent mutuellement. Les premiers résultats importants se produisent dès 1955, lorsqu'un jeune rédacteur de *Ragionamenti*, Renato Solmi, «découvre» Adorno, inconnu en Italie, et traduit *Minima Moralia* pour Einaudi<sup>7</sup>. Cette ouverture se traduit également dans un réseau de contacts internationaux. Fortini et ses camarades nouent notamment des rapports suivis avec Roland Barthes et Edgar Morin, qui en 1956 fondent *Arguments*, une revue jumelle de *Ragionamenti*.

Avec la déstalinisation et la crise hongroise de 1956, qui restructurent tout à coup le champ politico-culturel italien et international, les intellectuels hérétiques de *Ragionamenti* deviennent les principaux interlocuteurs polémiques du PCI, et acquièrent une grande visibilité et autorité. À présent, Fortini est pleinement reconnu en tant qu'essayiste et critique littéraire. C'est dans ce rôle qu'il est invité à collaborer avec *Officina*, la revue fondée en 1955 par des poètes émergents, eux aussi politiquement engagés: Pasolini, Roversi et Leonetti.

À ce moment-là commence également à se faire remarquer la «neoavanguardia» réunie autour de *il verri*, un groupe qui s'inspire des poétiques et des procédés des avant-gardes historiques européennes et américaines, revisités et exaspérés, tout en refusant l'engagement, alors que pour les surréalistes, la plus célèbre de ces avant-gardes, la révolution politique était un mot d'ordre indissociable de la révolution esthétique.

---

<sup>7</sup> Dans son *Roman eines Romans*, Thomas Mann mentionne le rôle qu'Adorno, en tant que conseiller de théorie musicale, a joué dans la gestation du *Doktor Faustus*, notamment en lui faisant connaître les conférences de Leverkühn sur Beethoven et la musique atonale et dodécaphonique de Schoenberg (voir R. d'Alessandro, *La teoria critica in Italia. Letture italiane della scuola di Francoforte*).

Ne se reconnaissant ni dans l'«hémétisme» ni dans des positions nouvelles comme celles que viennent d'introduire, respectivement, Pasolini et le groupe de *il verri*, Fortini a beaucoup plus de mal à trouver sa voie dans le domaine de la poésie que dans celui de l'essai. En 1959, son recueil *Poesia ed errore* est encore un amas désordonné et inégal de tentatives dans différentes directions, qui témoignent de ses hésitations et de ses doutes. Il ne possède toujours pas une poétique et une théorie fortes, qu'il puisse opposer à celles de la «neoavanguardia».

La traduction reste toujours l'indicateur le plus significatif de son évolution. Dans son introduction au volume de poèmes d'Éluard paru en 1955 il prend nettement ses distances par rapport à cet auteur qui a été pour lui autrefois une référence majeure: «la poétique d'Éluard n'est pas la nôtre», écrit-il, en présentant son propre travail comme une «libération de cette poétique». Il ne s'agit pas de renier l'engagement: une partie importante de l'essai constitue une polémique implicite contre Montale. En défendant l'engagement d'Éluard, Fortini défend la position qu'il avait bâtie entre 1944 et 1948, en tant que traducteur et interprète du poète français et en tant que poète. Mais, à présent, cette conception du rapport entre poésie et engagement ne le satisfait plus. Ce qui manque à Éluard, à son avis, c'est la conscience de la contradiction entre la spontanéité libératrice du mot poétique et la «réalité aliénée» à l'intérieur de laquelle ce dernier est créé et lu. En posant le problème de la «représentation du négatif», Fortini trahit l'ascendant qu'exercent sur lui à ce moment-là les auteurs qu'il promeut en tant que conseiller chez Einaudi: Adorno, Marcuse, le premier Lukács, Benjamin<sup>8</sup>.

Peu après, une autre traduction va l'aider à construire la nouvelle poétique à laquelle il aspire. Il choisit et traduit pour le compte d'Einaudi des poèmes de Brecht, un auteur dont le public italien ne connaissait jusque là que la production théâtrale. Cette anthologie, parue en 1959 sous le titre *Poesie e canzoni*, est précédée d'une dense introduction où Fortini propose une interprétation de Brecht qui est, en même temps, une prise de position personnelle par rapport au champ poétique italien contemporain<sup>9</sup>. C'est un cas typique de traduction-

<sup>8</sup> À cette époque-là, Fortini découvre à Londres *Eros and civilization* de Marcuse, il lit *Geschichte und Klassenbewusstsein* de Lukács dans la traduction française de 1957. Et son ami Renato Solmi prépare l'anthologie *Angelus Novus*, qui fera époque au sein de la théorisation critique italienne.

<sup>9</sup> B. Brecht, *Poesie e canzoni*, édité par F. Fortini en collaboration avec R. Leiser. C'est un florilège tiré d'un volume publié par Suhrkamp en 1958.

appropriation<sup>10</sup>: le Brecht de Fortini est décontextualisé et «synchronisé» avec la situation de l'espace littéraire (et idéologique) contemporain, italien et international. La quasi-totalité des traits attribués à l'œuvre du poète allemand s'appliquent également à l'orientation qui va dorénavant caractériser les recherches poétiques de Fortini.

Plusieurs de ces traits sont manifestement définis par opposition aux propriétés des positions dominantes dans le champ national. Ainsi «l'image brechtienne est l'opposé» d'un procédé cher aux hémétiques, l'identification entre «mot et objet par voie analogique». À l'encontre de Montale (explicitement cité) Brecht parvient à concilier morale et dénonciation politique sans se renfermer dans l'éthique privée. Par ailleurs, la «richesse de motifs et conflits» rend impossible la réduction de la poésie de Brecht «aux schèmes [...] du réalisme, socialiste ou critique». Brecht, pour lequel la «clarté» est la «seule image appropriée du chaos», est opposé également à la «neoavant-gardie», qui «mime» l'aliénation et l'«inextricable».

L'effet de prisme exercé par les préoccupations et les références théoriques et littéraires de Fortini émerge nettement dans les catégories de compréhension et d'appréciation qu'il utilise. Ainsi, par exemple, parler d'«écart entre signifiant et signifié» à propos de la théorie brechtienne de la distanciation, c'est emprunter manifestement au langage de Barthes, dont Fortini est le promoteur éditorial chez Einaudi. Fortini s'oppose par ailleurs aux mots d'ordre des Nouveaux Romanciers, en soulignant la relation entre forme littéraire et position éthico-politique: à son avis, Brecht «enlevait à la politique révolutionnaire tout alibi rhétorique» en opérant une «pétrification formelle» du formulaire marxiste qui s'oppose à la propagande et à la culture stalinienne. Cette interprétation passe également par le biais de Kafka et de l'esthétique d'Adorno: la «lyrique» brechtienne — écrit Fortini — «participe et vit de la logique spectrale» de Kafka. Par un double détournement, des positions qui étaient auparavant opposées sont maintenant assimilées dans une synthèse impossible, qui n'est pas non plus sans rapport avec les suggestions de Benjamin.

Mais il faut se garder de réduire cette lecture de Brecht à une stratégie d'accumulation de capital symbolique, qui met à contribution les acquis les plus récents du catalogue Einaudi (Adorno, Benjamin, Brecht, Marcuse, Barthes). Pour Fortini, le questionnement critique et politique va de pair avec la recherche littéraire, comme en témoi-

---

<sup>10</sup> Voir P. Casanova, «Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal».

gnent les ressemblances qui, au niveau des images et d'autres traits stylistiques, relie cette introduction aux poèmes que Fortini est en train d'écrire à ce moment-là. Il va les publier en 1963 en recueil, sous le titre *Una volta per sempre* (Une fois pour toujours), dans une collection très prestigieuse, «Lo Specchio» de Mondadori<sup>11</sup>. Fortini a réussi à prendre ses distances par rapport au modèle éluardien et aux autres expérimentations des années 1950. Tout est changé de manière frappante — lexique, imagerie, rapport métrique-syntaxe, structure argumentative — et ces changements apparaissent comme la mise en œuvre cohérente de la poétique inscrite dans son interprétation de Brecht. En traduisant Brecht, Fortini a appris à miser sur les ellipses, sur la distanciation, sur la recherche de l'essentiel, sur la représentation du négatif, sur l'ironie, sur l'utilisation de sous-genres comme la parabole, l'apologue, l'allégorie.

*Una volta per sempre* marque pour lui une re-consécration tardive en tant que poète<sup>12</sup>. La section centrale porte le titre d'un texte-clé de ce recueil, un poème qui demeure la poésie la plus connue et la plus anthologisée de Franco Fortini: «Traducendo Brecht» (En traduisant Brecht). On peut dire que par ce titre Fortini assume le lien traduction-crédation comme un élément central de sa posture poétique<sup>13</sup>.

Riccardo BONAVITA<sup>14</sup>  
Université de Bologne

---

<sup>11</sup> F. Fortini, *Una volta per sempre*. Ce changement de maison d'édition est dû à un tremblement de terre politique qui a bouleversé Einaudi, lié au conflit entre nouvelle gauche et gauche institutionnelle: expulsion de chez Einaudi des hérétiques radicaux neo-marxiens (Solmi, Panzieri, Fortini); renforcement de la composante «de gauche» au sein de la maison Mondadori, grâce à Alberto Mondadori, qui coopte Fortini et deux ans après publie *Verifica dei poteri* à Il Saggiatore; percée, dans la foulée de Montale, du poète et conseiller éditorial Vittorio Sereni, qui acquiert beaucoup d'autorité, dirige «Lo Specchio» et apprécie la poésie de Fortini pour des raisons qui sont encore à explorer.

<sup>12</sup> La même année Hans Magnus Enzensberger publie une traduction anthologique de ses poèmes: F. Fortini, *Poesie*.

<sup>13</sup> À propos du concept de «posture», voir J. Meizoz, «“Un style franc grossier”: posture et étoffe de Céline»; id., «Recherches sur la posture: Jean-Jacques Rousseau»; id., *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*.

<sup>14</sup> Notre collègue et ami Riccardo Bonavita est tragiquement décédé le 20 septembre 2005. Anna Boschetti a assuré la mise au point finale de son intervention au colloque de Lausanne, et nous l'en remercions.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Anna BOSCHETTI, «Vom Engagement zum Experimentalismus. Bemerkungen zum italienischen literarischen Feld seit 1945 und seinem Verhältnis zum transnationalen Raum», *Berliner Journal für Soziologie*, 2, 2004, p. 189-205.
- Bertold BRECHT, *Poesie e canzoni*, édité par F. Fortini en collaboration avec Ruth Leiser, bibliographie musicale de G. Manzoni, Turin, Einaudi, 1959.
- Pascale CASANOVA, «Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, septembre 2002, p. 7-20.
- Ruggero D'ALESSANDRO, *La teoria critica in Italia. Letture italiane della scuola di Francoforte*, Rome, Manifestolibri, 2003.
- Paul ÉLUARD, *Poesie, con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, Turin, Einaudi, 1955.
- Franco FORTINI, *Una volta per sempre*, Milan, Mondadori, «Lo Specchio», 1963.
- , *Poesie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963.
- Luisa MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999.
- Jérôme MEIZOZ, «“Un style franc grossier”: posture et étoffe de Céline», *Les Temps modernes*, n° 611-612, décembre 2000-février 2001, p. 84-109.
- , «Recherches sur la posture: Jean-Jacques Rousseau», *Littérature*, n° 126, juin 2002, p. 3-17.
- , *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, Lausanne, Antipodes, 2003.
- Gisèle SAPIRO, *La Guerre des écrivains*, Paris, Fayard, 1999.



## ANNEXES

*Traducendo Brecht*

Un grande temporale  
per tutto il pomeriggio si è attorcigliato  
sui tetti prima di rompere in lampi, acqua.  
Fissavo versi di cemento e di vetro  
dov'erano grida e piaghe murate e membra  
anche di me, cui sopravvivo. Con cautela, guardando  
ora i tegoli battagliati ora la pagina secca,  
ascoltavo morire  
la parola d'un poeta o mutarsi  
in altra, non per noi più, voce. Gli oppressi  
sono oppressi e tranquilli, gli oppressori tranquilli  
parlano nei telefoni, l'odio è cortese, io stesso  
credo di non sapere più di chi è la colpa.

Scrivi mi dico, odia  
chi con dolcezza guida al niente  
gli uomini e le donne che con te si accompagnano  
e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici  
scrivi anche il tuo nome. Il temporale  
è sparito con enfasi. La natura  
per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia  
non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.

*(Una volta per sempre, 1958-1962, Milano, Mondadori, 1963)*

*En traduisant Brecht*

Un grand orage  
tout l'après-midi s'est tordu  
sur les toits avant de crever en éclairs, en eau.  
Je fixais des strophes de ciment et de verre  
où étaient des cris, plaies murées, membres  
également miens, auxquels je survivis. Avec précaution, regardant  
tantôt les tuiles fouettées tantôt la page sèche,  
j'écoutais mourir  
la parole d'un poète ou bien se changer  
en voix autre, qui n'est plus pour nous. Les opprimés  
sont opprimés et tranquilles, les oppresseurs tranquilles  
parlent dans les téléphones, la haine est polie, moi-même  
ne sais plus je crois à qui la faute.

Écris, me dis-je, hais ceux  
qui avec douceur conduisent au néant  
les hommes et les femmes qui marchent à tes côtés  
et croient ne pas savoir. Parmi les noms des ennemis  
écris aussi le tien. L'orage  
a disparu avec emphase. La nature  
pour imiter les batailles est trop faible. La poésie  
ne change rien. Rien n'est sûr, mais écris.

*(Une fois pour toutes, poésie 1938-1985, Fédérop, traduction de Jean-Charles Vegliante)*

*Brecht übersetzend*

Ein großes Gewitter  
hing über den Dächern den ganzen Nachmittag  
eh es barst in Blitzen, Wassergüssen.  
Ich stückelte Zeilen aus Zement und Glas  
wo Schreie waren, klagende Mauern und Gebein  
auch von mir, der ichs überlebte. Aufmerksam, bald die Schlacht  
um die Dachziegel bald das trockene Blatt betrachtend  
hörte ich es sterben  
das Dichterwort oder sich verwandeln  
in eine andere, uns schon entfernte, Stimme. Die Unterdrückten  
sind unterdrückt weil ruhiggestellt, die Unterdrücker sprechen  
in aller Ruhe in die Telefone, der Haß ist höflich, ich selber  
glaube nicht mehr zu wissen, wer schuld ist.

Schreibe, sage ich mir, hasse  
die da mit Sanftmut ins Nichts führen  
die Männer und Frauen auf deinem Wege  
die glauben, sie wüßten nicht. Unter die Namen  
der Feinde schreibe auch den deinen. Das Gewitter  
hat sich energisch verzogen. Die Natur  
ist zu schwach für die Nachahmung der Schlachten. Die Dichtung  
bewegt nichts. Nichts ist gewiß, dennoch schreibe.

(*Poesie*, Übertragung und Nachwort von Hans Magnus Enzensberger,  
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963)

