

du monde, bien apte à l'en défaire de ses normes rigides : « sinon aveugle, du moins neutre devant les caractères permanents des choses, mais extrêmement encline à mettre en valeur tout changement, toute évolution, la fonction cinématographique se montre donc éminemment favorable à l'œuvre novatrice du démon²⁹. » On ne s'étonnera guère de remarquer alors que l'ultime apparition pasolinienne de Franco Citti soit celle d'un être démoniaque virevoltant dans les cieux, au sein des *Mille et une nuits* (1974), rappelant l'adage d'Ernst Bloch cité plus haut quant à l'ingéniosité du Nolain « prenant son envol vers l'éther », « traversant les espaces infinis d'univers immenses et innombrables », « visitant les étoiles » et « dépassant les frontières imaginaires de l'univers ».

Le portrait spéculatif ici mené n'aura certes pas démontré que l'acteur issu des faubourgs de Rome était analogue au philosophe sacrifié sur le *Campo de' Fiori* : tant mieux, voilà qui n'était pas l'enjeu. Il aura tenté néanmoins d'inviter à une hérésie imaginaire ouverte à l'infinité des mondes filmiques s'appuyant sur de véritables considérations : il y a une pensée à l'œuvre qui met les images de Pasolini en mouvement grâce à la présence de Franco Citti et celle-ci, « à la fois grandiose et humble », pourrait bien être visitée par l'esprit incandescent de Giordano Bruno.

¹ Giordano Bruno, *L'Expulsion de la bête triomphante*, traduction de l'italien, présentation et annotation par Bertrand Levergeois, Paris, Michel de Maule, 1992, p. 7.

² Giordano Bruno, *De la Magie*, Paris, Allia, 2000, p. 79.

³ Guido Zingari, *Il pensiero in fumo. Giordano Bruno e Pasolini : gli eretici totalitici totali*, Rome, Rogas, « Atena », 2016.

⁴ Pier Paolo Pasolini, « Sergio Citti n'est pas un naïf (*Ostia*) » dans *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films* (1957-1964), Paris, Cahiers du cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2000, p. 156.

⁵ « Grâce à une recherche guidée à la fois par les sens et par la raison, on ouvrira les serrures de la vérité, on rendra la vue aux aveugles, la langue aux muets, les paralysés incapables de progrès spirituels recouvreront assez de forces pour visiter le soleil, la lune et d'autres demeures du père universel, demeures semblables à celles que nous habitons, plus petites et plus modestes, mais aussi plus

grandes et plus splendides, dans une gradation infinie », Giordano Bruno, *La cause, le principe et l'un*, cité par Ernst Bloch dans *La philosophie de la Renaissance*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 50-51.

⁶ Tel que cité par Ernst Bloch dans sa *Philosophie de la Renaissance*, traduit par Pierre Kamnitzer, Payot & Rivages, 2007, p. 33.

⁷ 15 mai 1975

⁸ Guido Zingari, *Il pensiero in fumo. Giordano Bruno e Pier Paolo Pasolini : gli eretici totali*, traduction personnelle, Rogas, 2020, édition numérique.

⁹ Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Payot, 1976, p. 246.

¹⁰ Bertrand Levergeois, *Giordano Bruno*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 506.

¹¹ Ernst Bloch, *Philosophie de la Renaissance*, op. cit., p. 9.

¹² *Id.*, p. 50.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ En s'inspirant notamment des mots de Didier Debaise et d'Isabelle Stengers : « Les gestes spéculatifs, par définition pluriels, ont la vérité du relatif, la vérité d'une insistance toujours située. On ne décide pas de poser un geste spéculatif, on le risque en tant que l'on se sent "tenu" par une situation, tenu de faire réponse à des virtualités que seule rend perceptibles la manière dont on est tenu » (dans « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes* 4(65), 2016, p. 89).

¹⁵ Giordano Bruno, *Le Banquet des Cendres*, Paris, Éditions de l'éclat, 1988, p. 33-34.

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Accattone de Pier Paolo Pasolini. Scénario et dossier*, Préface par Carlo Levi, textes de Hervé Joubert-Laurencin, Philippe-Alain Michaud, Francesco Galluzzi, Christian Caujolle et Pier Paolo Pasolini, traduit de l'italien par Jean-Claude Zancarini, Paris, Macula, 2015, p. 218.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Id.*, p. 60.

¹⁹ *Id.*, p. 63.

²⁰ Giordano Bruno, *Le Banquet des Cendres*, op. cit., p. 25-26.

²¹ *Id.*, p. 161.

²² *Id.*, p. 162.

²³ Giuseppe Zigaina, *Pasolini et la mort*, Paris, Ramsay, 1990.

²⁴ Giordano Bruno, *De la Magie*, Paris, Allia, éditions numériques, 2000.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Yann Calvet, *Les Cinéastes du diable*, Caen, Passage(s), 2024.

²⁷ Jean Epstein, *Le Cinéma du diable* [1947], Chicoutimi, Les classiques des sciences sociales, édition numérique, 2002, p. 5-6.

²⁸ *Id.*, p. 17.

²⁹ *Ibid.*

Il Vantone, ou le champ d'expérimentation de la « transposition créatrice¹ » chez Pasolini

Vanessa De Pizzol

Dans le parcours de formation du jeune Pasolini, il me semble que la connaissance du latin, réelle et médiée, en tant que langue et culture, en tant que socle de l'écriture littéraire et en lien avec le dialecte, est une clé de lecture qu'il ne faut pas négliger. Outre l'apprentissage du latin qui a été le sien au cours de son cursus scolaire, il faut citer l'expérience qu'il fait de l'enseignement de la langue latine dans un premier temps à Casarsa, Versuta et Valvasone dans le Frioul puis plus tard à Ciampino, aux portes de Rome, comme le rappelle fort justement le latiniste Leopoldo Gamberale, soulignant que Pasolini avait réussi à maintenir « une certaine familiarité avec le latin² », et précisant par ailleurs que des insertions en latin, qui ont plutôt trait à la liturgie romaine, font notamment une apparition dans la pièce Nel'46 datée de 1965 mais qui est en réalité une réécriture de Il Cappellano de 1947³.

Le latin comme langue et culture

Les auteurs classiques de l'Antiquité accompagnent donc la maturation intellectuelle de Pasolini, et c'est sans doute sur la base de cet héritage que peut s'élaborer la création poétique en dialecte frioulan et la relation intime qu'il tisse avec des poètes d'autres horizons, dont le point commun est d'appartenir à une aire romane idéalisée. Premier matériau de création, le dialecte de Casarsa est supplanté par différentes variantes dialectales frioulanes et mène à l'exploration d'autres langues régionales (catalan, provençal, occitan) à travers la poésie. Un numéro complet de la revue liée au « nouveau félibrige frioulan⁴ » développé par l'Academiuta di lenga furlana⁵ portera même le titre de *Quaderno romanzo (Cahier roman, 1947)*⁶. Nous sommes à la fin des années quarante et les indices d'une appétence particulière de Pasolini pour la philologie, qui ne se démentira jamais, sont nombreux. Ses compétences en la matière sont reconnues, puisqu'il devient conseiller adjoint de la Società Filologica Friulana (Société philologique frioulane)⁷ et œuvre pour le frioulan qu'il définit comme « une sorte de dialecte grec ou de langue vulgaire qui vient de se libérer de la langue pré-romane et possédant toute l'innocence des premiers textes dans la langue⁸ ». Il convient de s'arrêter également sur un poète qui joue un rôle central dans l'éclosion de Pasolini en poésie, et qui jette de manière parfaite un

pont entre l'héritage latin classique et la création d'une langue vierge, entre un académisme rigoureux et une liberté de création remarquable. C'est en effet par un travail de recherche sur Giovanni Pascoli⁹ que Pasolini conclura ses études universitaires. Afin de justifier ce choix, dans une lettre adressée à Carlo Calcaterra en 1944 pour lui demander de diriger son travail de recherche, il reconnaît que Pascoli fait partie de ses maîtres en poésie : « [...] je l'ai toujours lu et beaucoup assimilé. Sa lecture, en somme, a eu pour moi la valeur d'une étude de la technique poétique, une étude presque privée et secrète, pour laquelle toutes mes facultés critiques se tenaient sur leurs gardes, prêtes uniquement à saisir les émotions traduites par le langage, et à écarter celles qui étaient purement autobiographiques¹⁰. » Au-delà de la démarche poétique, il identifie chez Pascoli ce qui l'anime également et qui alimentera toute sa réflexion sur la langue :

Comme les romantiques du XIX^e siècle, Pasolini s'accroche à un mythe des origines, célébrant la virginité et la conscience pure de la langue, ou encore sa « pureté chrétienne et rustique », ou sa capacité à exprimer des « sentiments à la limite de l'inexprimable », et délimitant une zone chronologique et culturelle très étendue, qui remonte

du Symbolisme jusqu'aux *Laudes* de Jacopone da Todi ou au *trobar clus* des troubadours, pour arriver encore plus loin, au latin de la période argente, au préroman, pour se retrouver précisément au « moment où Adam a prononcé ses premiers mots »¹¹.

Cette recherche de la langue vierge, mue par une approche qui restera toujours philologique et où l'anthropologie a également sa part, conduira Pasolini à diriger la publication d'une anthologie de la poésie dialectale du *xx^{ème}* siècle¹² (avec Mario dell'Arco) et celle d'une anthologie de la poésie populaire italienne¹³ dans la première moitié des années cinquante, tandis qu'il compose en parallèle les poésies en frioulan du recueil *La meglio gioventù* (*La meilleure jeunesse*), dédié au philologue et critique littéraire Gianfranco Contini.

Il y a donc, dans l'écriture pasolinienne, un double mouvement, entre d'une part un travail philologique méticuleux qui lui permet d'évaluer le matériau linguistique mis en œuvre par d'autres auteurs dans ses composantes dialectale et populaire, et d'autre part l'expérimentation d'auteur à laquelle il se livre dans des domaines qui débordent celui de la poésie. Pour l'exprimer autrement, dans son approche des classiques grecs et latins au théâtre, une chose est la lecture précise, la capacité à déchiffrer les choix stylistiques des auteurs, une autre la tendance interprétative irrépressible qui caractérise Pasolini traducteur du grand répertoire théâtral.

Le théâtre comme médiation incontournable entre Pasolini et l'Antique

C'est incontestablement sur le versant du théâtre qu'il faut se rendre pour saisir l'ampleur de l'héritage de l'Antique revendiqué par Pasolini. L'écriture théâtrale naît très tôt chez Pasolini, dès les années quarante, ce qui semble indiquer qu'elle fait partie des voies d'exploration initiales de l'auteur *in fieri* (initiales, car on observe une longue période de pause jusqu'aux années soixante). Comme le soulignent Walter Siti et Silvia De Laude dans la *Nota all'edizione* du volume de Mondadori

consacré au théâtre pasolinien, « Pasolini auteur de théâtre est habituellement connu pour sept textes : les six "tragédies" et le drame historique de jeunesse *I Turcs tal Friul*¹⁴ ». La tragédie apparaît très rapidement comme la forme théâtrale la mieux adaptée à la sensibilité d'auteur de Pasolini, lui permettant de faire vibrer les voix narratives selon une tonalité lyrique très marquée, et de mettre en résonance subjectivité et vision politique. De ce point de vue, la tragédie grecque est en définitive l'espace idéal qui voit cohabiter le monologue introspectif et le chant du peuple porté par le chœur.

Ce n'est donc pas un hasard si la première tragédie qu'il compose en 1942 est *Cédipe à l'aube*, un texte qui à la fois affirme sa filiation avec Sophocle et préfigure le théâtre pasolinien à venir et une partie de son cinéma. La figure d'*Cédipe* cristallise incontestablement une part non négligeable de l'imaginaire pasolinien et elle se verra déclinée en de multiples facettes dans son œuvre, allant parfois jusqu'à partager des traits avec la figure christique, autre cristallisation s'il en est. Il faudrait par exemple mettre en vis-à-vis le film *Cédipe roi* de 1967 et *L'Évangile selon saint Matthieu* de 1964, pointer les caractéristiques de l'une et l'autre et en tirer les conclusions qui s'imposent.

Pour revenir sur l'héritage de Sophocle, l'hommage le plus emblématique rendu au classique grec reste sans doute l'Ombre de Sophocle, personnage à part entière créé dans la tragédie pasolinienne *Affabulation* (1966-1970).

Venons-en, après ce long excursus, au travail de traduction/réécriture effectué par Pasolini dans le champ théâtral : une partie de son travail naît de commandes effectuées par le Teatro Popolare Italiano (Théâtre Populaire Italien) que Vittorio Gassman fonde en 1959 dans le sillage d'un mouvement de fond du théâtre qui se renouvelle et cherche à toucher un public différent, populaire, celui que la télévision vise également (on peut citer les expériences menées par Giorgio Strehler, Eduardo De Filippo et Jean Vilar pour le versant français).

L'idée défendue par Gassman est de conserver un répertoire exigeant et, considérant par ailleurs que le théâtre populaire est par essence polémique, il propose des pièces réputées difficiles mais qu'un travail sur le texte peut rendre « accessibles » au public. En 1960, son choix se porte sur la trilogie d'Eschyle. Aidé du réalisateur Luciano Lucignani (1922-2008) pour la mise en scène de ce projet ambitieux représenté au théâtre grec de Syracuse, il explique pourquoi il fait appel à Pasolini pour le texte :

sa poésie évita plus que toute autre de céder à un chant, à un lyrisme disons, extérieur, qui au contact de la poésie grecque produirait fatalement ce que nous cherchons surtout à éviter, c'est-à-dire une certaine « beauté de l'incompréhension », un « caractère poétique mystérieux », contre lesquels, du fait même de la création du Teatro Popolare Italiano, nous sommes fermement décidés à lutter¹⁵.

En 1961, une autre commande de Vittorio Gassman permet à Pasolini d'aller explorer de très près le texte du *Miles gloriosus* de Plaute. Parmi les classiques qu'il traduit (d'Eschyle à Sophocle en passant par Virgile et Plaute), ce texte incontestablement est celui qui lui offre la plus grande liberté de langue et de style, tandis que les contraintes imposées par les délais serrés et la métrique font de cet exercice de traduction/adaptation un immense défi à relever. Notons que le changement de registre (après le tragique d'Eschyle, le comique de Plaute) permet également d'aborder le texte de manière différente, notamment dans l'utilisation que Pasolini fait du dialecte, comme nous le verrons plus loin. Il n'en reste pas moins que Leopoldo Gamberale émet des doutes quant à la réelle capacité de Pasolini à appréhender la métrique plautienne : « Je ne saurais dire si Pasolini était en mesure de lire la métrique archaïque¹⁶ », ce qui tendrait à valider l'hypothèse d'un traducteur qui s'en remet à son « intuition poétique ». Remarquons par ailleurs que le niveau de connaissance des textes classiques par le public reste plus que

satisfaisant, s'il est vrai qu'à la fin du *xix^{ème}* siècle les représentations avaient lieu en latin et que l'affiche elle-même était rédigée en latin. Pour ce travail, Pasolini prend essentiellement appui sur la traduction avec texte latin en vis-à-vis effectuée par Icilio Ripamonti¹⁷, accompagnée d'un appareil de notes et d'une introduction, un ouvrage qui fait partie de sa bibliothèque personnelle.

Quoi qu'il en soit, les choix linguistiques et stylistiques opérés par Pasolini me semblent relever d'une grande intelligence du texte et d'une jubilation d'auteur. En définitive, le texte porté à la scène, à travers une contamination de l'italien, de l'argot et du *romanesco* (dialecte romain) témoigne d'une vitalité de la langue à laquelle le public adhère d'autant plus qu'elle contribue à la fluidité de l'action.

Un *Miles gloriosus* à la sauce *romanesco* : Il Vantone

Le *Soldat fanfaron* de Plaute met en scène un militaire vantard, Pyrgopolinice, qui pour satisfaire son amour non partagé par Philocomasie, enlève la jeune fille. Palestrion, l'esclave de Pleusiclès qui s'est vu dérober sa fiancée, va se rendre à Éphèse pour délivrer la jeune fille, duper le dupeur et la rendre à son maître. Comme on le voit, l'intrigue se prête à une utilisation de différents registres de langue, dans la mesure où différentes classes sociales s'entrecroisent. Pasolini avait la volonté d'utiliser un « pastiche linguistique mêlé d'italien et de *romanesco* », avec des distinctions nettes entre les personnages et la distribution linguistique :

[...] les esclaves parlent un *romanesco* très serré ; les personnages importants, les messieurs de la haute société avec un fond de *romanesco* ; les femmes, s'expriment dans un langage commun, très populaire, qui n'est pas sans rappeler l'*avanspettacolo*¹⁸.

Un des traits les plus visibles de l'introduction de la langue populaire et de l'argot romain de la périphérie pour lequel il est considéré comme « spécialiste » réside dans l'habileté

avec laquelle Pasolini manie l'apostrophe « à la romaine », faisant littéralement entrer la rue sur scène et accentuant l'effet comique.

On peut ainsi dénombrer vingt-quatre utilisations de « àh » au fil du texte, et ce jusqu'à la dernière réplique de la pièce :

Aòh, fesso e cojonato, pieno de botte, e tutto
Per colpa de quel servo... zozzone !
farabutto¹⁹ !

De la même manière, Pasolini joue d'une autre apostrophe à la romaine, qui consiste à réduire les noms des personnages, modifiant ainsi l'accentuation qui tombe alors sur la dernière syllabe, et à les faire précéder d'un « a ». Ce genre d'interpellation typiquement romaine intervient surtout entre les personnages d'un rang social inférieur, essentiellement masculins²⁰. Pasolini y fait énormément recours, jusqu'à produire cet échange d'anthologie qui ouvre la scène 5 de l'acte II.

Sceledro
Palestriò, Palestriò !
Palestrione
A Scelè, a Scelè²¹ !

Finalement, aucun personnage n'échappe à ce tic de langage qui vient alimenter la veine comique. Comme si la tentative avortée de transformer les noms des personnages en passant par le *romanesco* se trouvait en quelque sorte rachetée. En effet, la note qui accompagne *Il Vantone* dans le volume consacré au théâtre pasolinien publié chez Mondadori évoque la recherche « d'équivalents évocateurs en *romanesco* pour les noms choisis par Plaute » (« Rodiciriolo » devait remplacer Artrotogus et « Limurimelimagno » Pyrgopolinice)²² pour la première version, recherche qui sera ensuite abandonnée. Ce changement de noms étant sans aucun doute trop marqué, dans le texte destiné à la représentation théâtrale, Pasolini procédera uniquement à la réduction et à l'accentuation à la romaine dont on a parlé lorsque les personnages s'interpellent.

Quant à l'interprétation « marxisante » adoptée par Pasolini, on voit apparaître des catégories sociales dénotant une lutte des classes, dans la mesure où il réussit à opposer « manovale » [manœuvre] à « ingegnere » [ingénieur] dans la scène 4 de l'acte IV²³. Il affuble également le protagoniste de la pièce, Pyrgopolinice, de l'appellation de « Generale » [général], tout au long du texte, afin d'accentuer la position « antimilitariste » que Pasolini croit déceler chez Plaute.

En introduisant l'ironie par des décalages dans les registres de langue, le pastiche, et d'autres moyens encore, Pasolini rend visible la manière dont il tire le texte de Plaute vers une « vision du monde qui est la nôtre ». Il explicite d'ailleurs son propos dans une lettre ouverte au directeur du journal *L'Unità* :

J'ai recherché au maximum les seuls deux ou trois accents du sentiment d'injustice sociale qui affleurent vaguement chez Plaute [...] et, pour finir, j'ai rendu l'antimilitarisme de Plaute dans le personnage du Général (c'est ainsi que j'ai traduit *Miles*), qui en est la concrétion principale²⁴.

Pasolini avait donc bien peu de matière dans le texte de Plaute pour pouvoir effectuer une assimilation marxiste des classiques, ce que paradoxalement lui reproche le journaliste et poète Aggeo Savioli dans son article publié en 1963 dans *L'Unità*²⁵. La lecture antimilitariste et antiesclavagiste de Pasolini ne parvient pas non plus à tordre la pièce vers une interprétation purement « moderne » d'une réalité sociale qui appartient à l'Histoire.

Reste la question des autres choix d'auteur qui peuvent également être entendus comme des « exagérations ». Le thème de la crucifixion-déposition, à la fois écho interne de la création pasolinienne (on pense immédiatement au film *La Ricotta* de 1963) et obsession autobiographique (rendue avec génie par Ernest Pignon-Ernest avec son Pasolini de 2015, portant son propre corps sans vie comme déposé de la croix)²⁶, rend compte du sort des esclaves

condamnés à mort tel que la Rome antique le prévoyait mais également de la Passion du Christ, horizon d'attente du public que 2000 ans de christianisme et d'art religieux ont façonné et que Pasolini sollicite inévitablement²⁷.

Malgré les coupes opérées, les licences poétiques, l'usage du dialecte romain et les amplifications d'auteur, il ressort de l'étude conduite par Leopoldo Gamberale que le résultat obtenu respecte dans l'ensemble l'original de Plaute. Pour en arriver à cette conclusion, Gamberale prend à titre de comparaison le travail opéré par Salvatore Cognetti de Martiis²⁸ sur le même texte, réalisé également dans une optique de représentation théâtrale, mais selon des délais beaucoup plus souples que ceux impartis à Pasolini.

Pasolini déclare avoir effectué en trois semaines un travail de « rifacitore » (refaiseur)²⁹ : contrairement à la commande précédente (*l'Orestie* d'Eschyle) pour laquelle il avait consulté trois traductions de référence en français, anglais et italien, il affirme ne s'appuyer que sur la traduction italienne de Ripamonti³⁰, pour livrer sa « translation³¹ » du *Miles gloriosus*. Peut-on interpréter la « translation » comme une « drastique assimilation et simplification culturelle du texte de départ », pour reprendre les termes de l'analyse proposée par Federico Condello, dans la mesure où « chaque texte [...] est destiné à devenir partie intégrante d'un système, vérification d'une hypothèse, démonstration d'une théorie »³² ? Ou plutôt, en revenant aux racines latines selon la lecture d'Umberto Eco³³, le transport (transfert et transplantation), la greffe et la métaphore ?

Il est indéniable que Pasolini opère une actualisation des référents culturels : on l'a vu pour les marques d'oralité (en *romanesco*) récurrentes (il faudrait ajouter ici les « alè hop ! », « Ahio ! » et autres variantes), l'introduction du registre chrétien (pour le subvertir) présent dans l'imaginaire collectif du public des années soixante, sans oublier certaines trouvailles propres à déclencher le rire :

Palestrion : V'là la proxénète :
Cache-toi...elle arrive en vitesse, on dirait une estafette³⁴...

Autant d'éléments qui indiquent bien un « remaniement » du texte de Plaute pour aboutir à un autre texte qui porte incontestablement la marque de l'auteur Pasolini. N'était-ce pas d'ailleurs le but recherché en passant commande auprès de lui ? Que le public vienne voir le *Miles gloriosus* de Plaute à travers Pasolini ?

Pasolini, au contact des auteurs classiques, et de Plaute en particulier, propose une réinterprétation des textes, que certains critiques ont jugé sévèrement, mais qui ne peut en aucun cas s'apparenter à une « déformation ». Il nous offre cette possibilité de revenir aux grands textes en acceptant le prisme de sa subjectivité d'auteur.

¹ Nous reprenons la définition de la traduction poétique proposée par Roman Jakobson et qu'Angela Biancofiore, spécialiste de Pasolini et professeure des Universités à l'Université Paul Valéry de Montpellier, évoque à juste titre à propos des « traductions » théâtrales effectuées par Pasolini (Cf. Angela Biancofiore, *Pasolini, devenir d'une création*, trad. fr. Jean Dufлот, Paris, L'Harmattan, 2014).

² Philologue classique, élève de Scevola Mariotti, Leopoldo Gamberale (1942-) a enseigné la littérature latine dans les universités de Bari, L'Orientale de Naples, La Sapienza de Rome. Ses contributions scientifiques vont de la littérature latine des origines au mouvement archaïsant, à la présence des classiques dans la littérature italienne moderne et contemporaine. Il a étudié le thème de la « traduction littéraire » et s'est intéressé également à la poésie néo-latine du XIX^{ème} siècle et à l'histoire de la philologie. Sur l'adaptation de Plaute par Pasolini voir Leopoldo Gamberale, *Plauto secondo Pasolini, Un progetto di teatro fra antico e moderno, con un capitolo su Salvatore Cognetti de Martiis*, Urbino, QuattroVenti, 2006, p. 27. Concernant l'enseignement, Pasolini livre son expérience dans *Dal diario di un insegnante* (Du journal d'un enseignant) : il explique entre autres que pour apprendre la 2^e déclinaison à ses élèves, il a recours à un conte de son invention avec le monstre « Userum ». Cf. P. P. Pasolini *Dal diario di un insegnante* in Id., *Un paese di temporali e di primule*, Nico Naldini (éd.), Parme, Ugo Guanda Editore, 1993, p. 273-275.

³ Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, Milan, Mondadori, 2001, p. 164-235.

⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, « Pier Paolo Pasolini », *Poeti italiani del Novecento*, Milan, Mondadori, p.780.

Nous traduisons. Pasolini se réclame ouvertement du félibrige, ce mouvement fondé en 1854 par le poète Frédéric Mistral (1830-1914) et sept autres jeunes rêvant d'une renaissance provençale. Il entend créer la même dynamique autour du frioulan, ce qu'il ne manque pas d'affirmer dans ses écrits : « De ces réflexions qui ont duré environ deux ans et menées en commun avec quelques amis est née l'Academiuta di lenga furlana, qui est une sorte de modeste félibrige [en français et en italique dans le texte] » Nous traduisons. Cf. P. P. Pasolini, « Lettera dal Friuli », in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1999, p. 174.

⁵ Pour légitimer le projet de l'Academiuta di lenga furlana (l'Académie de langue frioulane), fondée le 18 février 1945, il sollicite par ailleurs l'un de ses maîtres, Gianfranco Contini (1912-1990), grand philologue et critique littéraire qui avait fait la recension de ses *Poesie a Casarsa* : « Comme votre aide serait utile à notre minuscule félibrige [en français dans le texte] » in Pier Paolo Pasolini, *Lettere (1940-1954)*, Turin, Einaudi, 1986, p. 241-242. (Nous traduisons).

⁶ Quaderno romanzo, https://www.pasolinibibliografiafriulana.it/opere/quaderno-romanzo_775, Pasolini Bibliografia Friulana, ISSN 3034-9788.

⁷ Nico Naldini, « Al nuovo lettore di Pasolini », in Id. (éd.), *Un paese di temporalis e di primule*, Parme, Guanda, 1993, p. 92-93.

⁸ Pier Paolo Pasolini, « Volontà Poetica ed evoluzione della lingua », in AA. VV., « Il Stroligùt N.2 », P. P. Pasolini (a cura di), Stamperia Primon, Casarsa della Delizia, aprile 1946. Nous traduisons.

⁹ *Antologia della lirica pascoliana* (anthologie de la lyrique de Pascoli), mémoire de fin d'études universitaires présenté en 1944-1945 sous la direction de Carlo Calcaterra à l'université de Bologne.

¹⁰ <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/pagine-corsare/la-vita/varia/una-lettera-di-pasolini-a-carlo-calcaterra-per-la-tesi-di-laurea-su-pascoli-1944/> Nous traduisons.

¹¹ Cesare Segre, « Introduzione a P.P. Pasolini », in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, p. xviii. Nous traduisons.

¹² Pier Paolo Pasolini et Mario dell'Arco, *Poesia dialettale del Novecento*, Turin, Einaudi, 1995. Mario dell'Arco est le pseudonyme de Mario Fagiolo (1905-1996), architecte et poète en *romanesco*, fondateur de différentes revues dont *Orazio* (1949) et *Il Belli* (1952).

¹³ Pier Paolo Pasolini, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Milan, Garzanti, 2019.

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. cxi.

¹⁵ Vittorio Gassman, *Intervista sull'Orestide di Siracusa* (« Quaderni del Teatro Popolare Italiano », 2), Turin, Einaudi, 1960, p. 4. Cf. aussi Arianna Frattali, « Rivisitare i classici in cinema-scope : il

Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman », *Il Castello Di Elsinore* 75), 2016, p. 69-80 (<https://doi.org/10.13135/2036-5624/64>). Nous traduisons.

¹⁶ Leopoldo Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, op. cit., p. 66. Nous traduisons.

¹⁷ Icilio Ripamonti / Plauto, *Il militare borioso – La pignatta*, Testo latino a fronte, traduzione, introduzione e note di Icilio Ripamonti, Milan, Mondadori, « Biblioteca Moderna Mondadori », 1953, p. 339-340.

¹⁸ Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. 1227. L'avanspettacolo (avant-spectacle) était un spectacle très courant en Italie entre 1920 et 1940 : il précédait ou suivait une projection cinématographique et consistait en une représentation faisant appel aux registres de la danse, du comique, de la chanson et de l'illusionnisme.

¹⁹ Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. 1106. Nous traduisons : « Aoh, couillonné comme un pigeon, bourré de gnons, tout ça / À cause de cet esclave... Ordure ! Crapule ! »

²⁰ Voir note 15.

²¹ Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, op. cit., p. 1048.

²² Id., p. 1223. Pour donner une idée du sens, « ro-diciriole » : Ronge-cirioles (pâtes du latium) et « Li-murimelimagno » : Les murs-j'm'les-mange.

²³ Id., p. 1083.

²⁴ Id., p. 1226. Nous traduisons.

²⁵ Ibid.

²⁶ Pour *La Ricotta*, Pasolini s'est livré à une reproduction très minutieuse de la *Deposizione* (ou *Trasporto di Cristo*, 1526-1528) de Pontormo (1494-1557).

²⁷ Pour les occurrences des visions de crucifixion et de crucifiés, voir Pier Paolo Pasolini, « Il Vantone », in *Teatro*, op. cit., p. 1045, 1046, 1057, 1065, 1066 et 1079.

²⁸ Salvatore Cognetti de Martiis (1844-1901), universitaire, économiste journaliste et directeur de presse italien, est le traducteur en alexandrins du *Miles Gloriosus* de Plaute.

²⁹ « Appendice de *Il Vantone* », in *Teatro*, op. cit., p. 1109.

³⁰ Selon Leopoldo Gamberale, Pasolini aurait consulté la traduction d'un élève du philologue allemand Friedrich Wilhelm Ritschl (1806-1876), empruntée à la bibliothèque Alessandrina de Rome.

³¹ Ibidem.

³² Federico Condello, « Su Pasolini traduttore classico. Sparsi rilievi, tra fatti e leggende », *Semicerchio* XLVII(2), 2012, p. 8-17. <http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=887#ref66>. Nous traduisons. Federico Condello est professeur de philologie classique et de littérature italienne à l'université Alma Mater Studiorum de Bologne.

³³ Umberto Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction* [2003], trad. fr. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 2007, p. 297. Citation de Anne-Violaine Houcke, « Pasolini, années 1940-1942 : généalogie d'une poétique antifasciste », in *Cinéma* 27(1), « Pasolini, cinéaste civil », automne 2016, p. 21-39.

³⁴ Nous traduisons. « Arriva la mezzana : /nun te fà vede...Viene de corsa, pare' na staffetta... ». Acte IV, scène 1, in *Teatro*, op. cit., p. 1071.



Salò ou les cent-vingt journées de Sodome, 1975. Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta films, 2002.)