

Pasolini, la Grèce au corps

La poésie de Constantin Cavafy dans le premier roman de Pasolini : de Tonuti à Ninetto¹

Andrea Cerica

Les dix textes publiés dans la revue *Poesia*² expriment les deux thèmes fondamentaux du corpus du poète Constantin Cavafy³, à savoir l'histoire antique (« Les pas » et « Le délai de Néron ») et l'éros (« Reviens », « Pour qu'elle demeure », « Sur le seuil du café », « Corps, souviens-toi... » et « Devant la maison »), parfois conjoints (« Tombeau d'Iasis », « Ionique » et « Un de leurs dieux »). Dans *Amado mio*⁴, on retrouve les citations explicites des poésies de Cavafy « Tombeau d'Iasis », « Un de leurs dieux » et « Sur le seuil du café » et par ailleurs des allusions clairement identifiables à « Pour rester » et « Ionique ».

Tonuti et Ninetto

Ce sont donc les poésies érotiques de Cavafy qui enthousiasment le jeune Pasolini. Il trouve en elles l'exaltation du corps masculin, dont l'allure antique et grecque suscite chez lui, bien plus encore que chez Cavafy, un attrait particulier ; une allure qui, pour cette raison, se voit reproduite dans *Amado mio*, à travers certaines descriptions de la beauté de Benito. Ce coprotagoniste du roman n'est qu'un parmi les premiers corps du même type : les beaux gars grecs émaillent toute la production de Pasolini, depuis les néoclassiques du premier sujet cinématographique (*Le Jeune du printemps*, 1941) jusqu'au physique athlétique de Giuseppe Gentile (Jason dans *Médée*, 1969), et même [...] dans *Pétrole*, méta-roman élaboré entre 1972 et 1975 et publié à titre posthume en 1991 par Graziella Chiarocci et Maria Careri, sous la supervision d'Aurelio Roncaglia. Mais l'héritier en ligne directe du corps antique de Benito est le deuxième grand amour, Ninetto Davoli. Fils de paysans calabrais immigrés dans les bidonvilles de la périphérie de Rome, Ninetto rencontre le poète au cours du tournage de *La Ricotta* (1963) : alors âgé de quatorze ans (le même âge que Tonuti Spagnol au moment de la première rencontre à Casarsa), après une très brève apparition dans *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), il devient la figure emblématique de l'œuvre de Pasolini.

Dans les années 1940, le poète entrevoit déjà dans les très jeunes paysans frioulans,

la concrétion du Passé : il lit dans leurs traits physiques une diachronie qui parle non seulement le dialecte de Casarsa mais aussi le grec, car leurs corps semblent surgir d'un monde tellement archaïque qu'il se confond avec le mythe. Et c'est vrai surtout pour Tonuti Spagnol : le Benito de *Amado mio*, le Nisiuti des *Actes impurs*⁵, le T. du « Chansonnier pour T. », ainsi que le jeune enfant anonyme de nombreux autres vers⁶. Le fait que, au même moment, le frioulan ait été choisi pour traduire le grec éolien de Sappho ne relève pas à mon avis d'une coïncidence : c'est-à-dire la langue des vers composés non seulement par Pasolini mais aussi par ses élèves et membres de l'Academita de lenga furlana⁷, dont faisait partie le jeune protégé Tonuti⁸. Cependant, plus que la bouche ou la main qui écrit, c'est leur physique qui parle : sur la base des références intertextuelles en lien avec les différentes réélaborations littéraires de Tonuti (Benito en premier lieu), je pense qu'un corps de paysan comme le sien porte aussi bien les signes du temps, le temps agricole d'Hésiode qui rend les mains calleuses et sculpte les muscles, que la sensualité d'un prostitué hellénistique tel qu'Iasis, fils de sa parfaite et scénographique capitale, beauté qui le rapproche des dieux et le ramène à une chronologie indéfinissable, mythique⁹.

De manière analogue Ninetto, l'autre protégé de Pasolini, est l'ange dépourvu d'ailes, en chair et en os, le messenger qui, grâce à cette chair et à ces os, c'est-à-dire par le seul intermédiaire

de son corps (calabrais), entendu comme pure corporéité et comme geste, véhicule des messages répétés d'altérité aussi bien temporelle que spatiale. Ninetto incarne l'Antique (ne fût-ce que dans l'acception générique de pré-moderne) bien plus de manière explicite que par les chemins de traverse, voilés, à travers lesquels Tonuti/Benito personnifie tantôt Iasis tantôt un dieu de l'Olympe : Davoli porte les signes évidents de la périphérie de Rome où il fut déniché, du Sud de l'Italie dont il provient et du Sud global dont il est l'emblème. Le poète, de fait, consacre beaucoup d'attention au corps de son second grand amour au point huit de son essai *Hypothèses de laboratoire* (*Notes en poète pour une linguistique marxiste*), publié en janvier 1966 dans la revue *Nuovi Argomenti* puis inséré dans la section linguistique de *L'expérience hérétique* (1972) : l'expressivité de Ninetto, son langage kinésique y sont étudiés, la danse d'exultation « orgiastique » que le jeune homme de seize ans avait improvisée en voyant les premières chutes de neige de sa vie dans un petit bourg des Abruzzes, Pescasseroli¹⁰, est analysée selon une perspective poétique et structuraliste. De l'ample réflexion pasolinienne nous retiendrons exclusivement les sautilllements de joie, que l'on retrouve également dans les films où apparaît Davoli. Par exemple dans *Cédipe roi* (1967), lors de la séance du Sphinx, dont la mort est annoncée aux Thébains par les petits bonds et les cris de jubilation du messenger (« Héééé, le Sphinx est mort ! Héééé ? Le Sphinx n'est plus ! Héééé [...] »), ou le rêve du Paradis de frère Ninetto dans le scénario de *Des oiseaux petits et gros* (scène 41)¹¹. La danse de Pescasseroli rappelle au poète soit une danse vue au Soudan au début des années 1960, soit, plus en amont, la tradition choréutique grecque étudiée au lycée et surtout à l'université :

C'est d'abord une sorte de danse, avec des césures rythmiques bien précises (qui me font penser aux Dinka, qui battent le sol de leur talon, et qui à leur tour m'avaient fait penser aux danses grecques comme on les imagine en lisant

les vers des poètes). Il le fait très légèrement, il l'évoque, ce rythme qui frappe la terre des talons, en bougeant de haut en bas sur ses genoux¹².

La référence aux textes est générique : entre leurs lignes, on peut tout juste deviner le langage kinésique et choréutique qui les avait accompagnés, et qui, perdu plus encore que la parole lyrique, alimentait la fantaisie et l'amour pour la réalité dans le cœur d'un garçon déjà attentif à la vie non exclusivement théorique de la poésie. Et pourtant, en comparant avec l'extrait de *Des oiseaux petits et gros* (1966), il est possible de repérer ceux des classiques qui ont voué une si grande passion à l'expressivité corporelle.

Dans la première rédaction du script, dont une copie est conservée au fonds Pasolini des archives florentines Bonsanti¹³, figure une citation très brève des œuvres lyriques du poète latin Horace, supprimée en revanche de l'édition Garzanti : « *Nunc pede libero/pulsanda tellus !* », c'est-à-dire « Il est l'heure de battre le sol sans entrave ». (*Odes* 1. 37, *Nunc est bibendum*, v.1-2), autrement dit danser. Elle scelle la brève description de la danse de frère Ninetto dans le film *Des oiseaux, petits et gros* enthousiasmé par la récompense matérielle concédée par Dieu en rêve¹⁴. Ainsi la joie réelle de Davoli à Pescasseroli s'entrelace avec celle imaginée dans *Des oiseaux petits et gros*, et toutes deux, à leur tour, trouvent un point d'intersection dans le cri de jubilation, en suivant la tradition d'Alcée de Mytilène et le style de Pindare, prôné par Horace. Les motivations changent (la neige, la bonté de Dieu, la mort de Cléopâtre, ou encore la fin de la guerre civile entre Antoine et Octavien), mais la joie est toujours la même : une joie dionysiaque, « irrépressible », qui se fait hurlement et corps dansant. Et Pasolini associe la danse libératrice d'Horace au monde grec parce qu'il avait entendu parler de la trente-septième ode du premier livre du poète dans l'un des derniers cours à Bologne de Goffredo Coppola (1898-1945) : le cours de l'année universitaire 1940-1941, premier poste confié à ce néolatiniste militant pour l'enseignement du grec,

consacré à la lyrique grecque archaïque (Alcée et Sappho essentiellement)¹⁵.

Études gréco-latines

Plus précisément, il en entendit parler dans les cours du 21 et 22 janvier 1941, lorsque le philologue évoqua la réception d'Horace chez Alcée sans omettre le cas le plus célèbre : *Nunc est bibendum, nunc pede libero/pulsanda tellus* [...], qui est la traduction du vers d'Alcée (fr. 332 V.), « *Nyn chrê methysthên* » (« *Nÿν χρῆ μεθύσθην* », « C'est maintenant qu'il faut s'enivrer »)¹⁶. S'il est inévitable de mentionner ce cours universitaire parce que [...] Pasolini en tire l'inspiration pour d'autres œuvres, de jeunesse surtout (dont *Amado mio*), il faut toutefois souligner qu'il connaissait également la lyrique archaïque grâce à Carlo Gallavotti (1909-1992), son professeur de latin et grec au lycée Galvani de Bologne, au poète sicilien Salvatore Quasimodo (1901-1968), dont la célèbre version poétique de 1940, *Lirici greci*¹⁷, fut aussitôt lue et appréciée au cours de l'été précédant les cours de Coppola sur Alcée, Sappho, Anacréon et la poétesse Hérinna¹⁸. Comme le rappelle Luciano Serra, qui fréquenta le lycée Galvani dans une classe différente de celle de son ami, le jeune Gallavotti « enthousiasma les élèves avec les lyriques grecs¹⁹ ». Un sujet qu'il connaissait déjà de manière plus approfondie que Coppola puisque, à la fin des années 1930, malgré la contrainte de l'école, il avait déjà commencé des recherches qui, au cours de la décennie successive, le conduiraient à écrire sur la lyrique grecque bien plus que ce qu'avait produit son collègue (qui s'était concentré sur les chants de révolte d'Alcée) : outre l'édition critique de Sappho et d'Alcée, une monographie sur le poète d'Alcée de Mytilène et une autre sur le dialecte éolien des deux poètes lesbiens²⁰, sans oublier, sur le versant de la poésie mélique chantée de l'antiquité tardive, un essai sur le poète hellénique Bacchylide²¹. Les archives du lycée Galvani n'ont pas conservé les registres, de sorte que nous ne pouvons pas connaître les détails des cours que Pasolini a suivis durant les années scolaires 1937-1938 et 1938-1939. Mais en observant globalement les qualités de philologue de cet enseignant

exceptionnel, doté tout autant d'une sensibilité historique, philologique et littéraire, ainsi que les succès de ses essais sur les lyriques grecs, il est vraisemblable que Gallavotti ait réussi à en transmettre la valeur poétique et à sensibiliser les élèves au cadre social et culturel dans lequel la lyrique archaïque prend place²². Par l'intermédiaire également de réalités historiques et culturelles, comme les jeux panhelléniques et locaux, les célébrations religieuses et commémoratives, le symposium, le thiase²³, les cérémonies funéraires et nuptiales, et les autres occasions spécifiques au sein desquelles naissait la lyrique ; de même à travers le rapport de cette littérature élevée à la poésie populaire « naufragée²⁴ » plus encore, et la question de la musique et de la danse, d'autant plus indissociables pour ce qui est de la poésie mélique. C'est aussi à travers tous ces éléments (tous ou en partie) que Gallavotti a sans doute réussi à exciter la curiosité de ses élèves pour les « lyriques grecs ». Du reste, on en trouve même mention dans le manuel utilisé par la classe de Pasolini, *Storia della letteratura greca* (Histoire de la littérature grecque) d'Augusto Rostagni (maître de Gallavotti)²⁵. Des détails minimes tels que ceux des deux passages parallèles cités, ainsi que le choix macroscopique de rendre en frioulan un fragment sapphique choral pas particulièrement prestigieux (140 V.), c'est-à-dire moins connu que deux des trois sélectionnés (31 et 168 B V.²⁶), mais pour lequel l'auteur arrive à en saisir et en recréer le langage kinésique²⁷, témoignent par conséquent d'un intérêt pour la poésie grecque qui dépasse la lecture de Quasimodo, bien qu'apprécié et en partie imité, et surtout prouvent que grâce à ses maîtres, Gallavotti en particulier, Pasolini était en mesure de s'imprégner des éléments historiques et culturels, de la réalité qui sous-tend les textes : évidemment pas selon le point de vue d'un spécialiste, mais celui du poète, de l'enseignant amoureux des corps et des traditions populaires.

Maintenant que nous avons vu quel est l'arrière-plan culturel déterminant le lien entre le talon de Ninetto, celui des Dinka, et le « pied » horacien, revenons au huitième point de l'essai *Hypothèses de laboratoire* et à l'expressivité de Davoli : après

avoir pris note du langage du corps dansant, l'auteur s'arrête sur l'adverbialité du « cri de joie orgiastique et infantile » (le même que pour *Cœdipe roi* : « Hè-eh, hè-eh, heeeeeeh »).

Une vocalité due à un *memorial* [sic], qui réunit dans une *continuité sans interruption* le Ninetto de maintenant à Pescasseroli, au Ninetto de la Calabre, zone marginale conservatrice de la civilisation grecque, au Ninetto pré-grec, purement barbare, qui frappe la terre du talon comme le font maintenant les Dinka préhistoriques et nus du Sud-Soudan²⁸.

Les « vauriens » de Crotone

Que Pasolini pense à Horace, à Sappho ou à Pindare²⁹, Ninetto apparaît comme un danseur grec bondissant, du fait de son expressivité corporelle mais plus encore des raisons liées à son état civil, étant né dans une région qui a hérité de cette civilisation. Grec, donc, mais seulement en termes de survivances culturelles, car dans la ligne temporelle à rebours entrevue dans le corps et la voix du préféré de Pasolini, l'époque de la Grande-Grèce est fondamentalement absente : dès que la civilisation hellénique est mentionnée, la rectification ne manque pas d'arriver, sous la forme du Ninetto « pré-grec ». Cette précision est effectuée car le Pasolini des années 1960 n'a pas tendance à s'intéresser au classicisme doré, mais plutôt au monde archaïque et plus encore à la dimension anhistorique du mythe : une grécité informe et irrationnelle, troglodytique, c'est-à-dire assimilable à cette idée de *barbarie* qui lui tient tant à cœur justement dans les années de la maturité³⁰, et qui à son tour renvoie à ce large concept de « Nouvelle Préhistoire » adopté pour la critique des sociétés néocapitalistes³¹. Toutefois, en précisant « pré-grec », l'auteur ne veut pas seulement introduire le thème de la barbarie (« purement barbaresque ») et avec lui une temporalité plus solidaire de la temporalité prémoderne des tribus africaines qu'il s'agisse des Dinka du Sud-Soudan mentionnés dans l'essai ou des Wagogo de Tanzanie, filmés dans la troisième

et dernière séquence de *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1970) au moment où ils exécutent une danse joyeuse et bondissante comme une possible traduction à l'écran de la métamorphose qui conclut l'*Orestie* d'Eschyle (la transformation des Érynies en Euménides). De plus, Pasolini entend prendre ses distances avec une rhétorique fasciste en partie pratiquée dans sa toute première jeunesse, réaffirmer la voie non homilétique³² du poème « Prophétie », le calligramme cruciforme dans la première partie duquel avait été évoqué, comme caractéristique d'un sud de l'Italie arriéré, l'« air malarien » que l'on respirait dans le Bruzio, c'est-à-dire la Calabre d'il y a trois mille ans³³.

Dans un adjectif comme « pré-grec », la région misérable et nue comme un Golgotha, esquissée dans le calligramme (réédité tout juste un an avant l'essai *Hypothèses de laboratoire*) est vraiment implicite : terre vaurienne, du fait de l'émigration et du dépeuplement, redevenue « porcile senza porci » (porcherie sans porcs), « orto senza insalata » (potager sans salade), fouettée par un vent malarien qui, en effaçant une histoire de plusieurs millénaires, ramène à la vie l'« attesa dei coloni greci » [l'attente des colons grecs] ; terre d'accostage et de transit, à « Crotone ou Palmi », pour d'autres « vauriens »³⁴. Mais il est possible de faire encore un pas en arrière dans la production de Pasolini et de pénétrer ainsi jusqu'au fond du *background* poétique du passage sur la jubilation de Ninetto. En précisant « pré-grec », Pasolini veut parcourir à nouveau les routes de Cutro, dans la mesure où cette dernière petite ville, tout comme Crotone, est éloignée de quelques kilomètres seulement de San Pietro a Maida, le village natal de Davoli. Des routes qui, cette fois, ne sont pas simplement littéraires ou mentales.

L'été 1959, année au cours de laquelle il traduit une partie du premier livre de l'*Énéide* de Virgile (les 301 premiers vers du livre I) et se prépare à l'*Orestie* bien plus connue, c'est-à-dire à la version de la trilogie d'Eschyle présentée au Théâtre grec de Syracuse par la compagnie du Théâtre populaire italien de Vittorio Gassman et Luciano Lucignani (19 mai-5 juin 1960), le poète était au volant d'une Fiat 1100 et avait fait un périple sur

les côtes italiennes, de Vintimille à Trieste, pour le compte du magazine *Successo*. En traversant la Calabre, il fut frappé par le village de Cutro, qu'il définit comme un repère de bandits³⁵, ce qui déplut naturellement au conseil municipal qui n'était pas au fait de son amour pour les exclus et les vauriens, et finit par lui valoir une plainte. Mais Pasolini ne se laissait pas facilement intimider, et il répliqua notamment sur les pages de *Paese sera* à « ces dirigeants démocrates-chrétiens calabrais » qui l'avaient accusé de ne pas comprendre la grandeur de la Grande-Grèce, de la Crotona de Pythagore, et qui, dépourvus de toute réelle perspective historique, avaient éludé le problème du banditisme, dont, après des siècles de domination prédatrice, seraient en réalité responsables toutes les classes dominantes (de Byzance à la Démocratie chrétienne). Il répondit qu'en appeler à la splendeur du monde classique est une habitude fasciste, pour instrumentaliser le débat, sans racines au cœur. Il affirma qu'à la Crotona de la Grande-Grèce il continuait de préférer les bandits de Cutro et soulever des problèmes que les autorités locales et nationales ne se posaient toujours pas, souhaitant même les passer sous silence au cas où les amants de la vérité oseraient les soulever³⁶. Voilà pourquoi les réfugiés algériens protagonistes de la deuxième partie de « Prophétie », affamés et déterminés à piller cet Occident qui les avait autrefois exploités et finalement exclus du bien-être, accostent à bord de « trirèmes » grecques précisément dans une Crotona en proie à la malaria, pré-grecque, pré-coloniale, encore entièrement à construire. Il ne s'agit pas de simples oxymores et imprévus (*aprosdoketa*), mais bien de routes vécues, réellement parcourues par le poète vagabond³⁷. Ce n'est donc en rien un hasard si dans *La longue route de sable*, journal de bord de ce périple, deux corps parlent juste sur la route qui mène à Cutro. Ce sont des ouvriers, dont ni l'âge ni l'origine ne sont précisés, décrits avec concision et attention à travers un attribut qui excite souvent les sens du poète : les cheveux. « L'un est blondinet, efflanqué, désespéré : l'autre est un brun, aux yeux étincelants, moustaches noires, peau crevassée, toupet³⁸ ». Style émacié, tel que

l'occasion l'exige, mais ce dernier détail a son importance puisque dans tout le *corpus*, d'*Amado mio* à *Pétrole*, il apparaît comme moteur du désir³⁹.

On sait que toutes les chevelures ne plaisaient pas à Pasolini, et pourtant la raison pour laquelle les cheveux longs lui étaient haïssables ne relevait pas seulement de la politique : ils occultaient la nuque, autre zone érogène à ses yeux, et n'autorisaient pas un toupet volumineux sur le front (figure phallique avant tout et emblème de traunderie et de barbarie)⁴⁰. Si la courte description se concentre sur l'ouvrier brun, on le doit justement au « toupet », dont Ninetto est dépourvu mais que possèdent Benito et de nombreux autres *ragazzi* des poésies, des récits, des films. Un bref dialogue suit le portrait cité et développe ce qui était encore implicite dans des adjectifs comme « sparuto » [efflanqué], « disperato » [désespéré], « screpolato » [crevassé] : l'exploitation, et pas simplement un travail dur. Les deux passagers se plaignent d'être obligés de parcourir plusieurs kilomètres pour rejoindre le chantier routier où ils travaillent : un long trajet sans aucun moyen de transport et exposé au risque des « bandits⁴¹ ». Nous ne savons pas avec certitude s'il s'agit d'habitants de Crotona, et pourtant il existe un lien avéré entre leurs pauvretés et celles des habitants de Cutro, car même les hors-la-loi, lorsqu'ils rentrent chez eux, « rentrent d'un travail atroce⁴² » : ils portent dans leur chair des siècles d'abus commun. Dans les rues de Cutro, les corps parlent d'une longue histoire de malheurs qui remonte jusqu'à la grécité byzantine.

Homoérotisme

Même si cela n'est pas explicité, ce qui a été dit pour les deux autostoppeurs est tout aussi valable à propos de leur compatriote Davoli. Les ouvriers qui bourlinguent jusque Crotona, Ninetto, les barbares gréco-algériens de « Prophétie », les bandits de Cutro : tous ont dans le corps le « germe/de l'Histoire Antique », où pour « Antique » il faut entendre, au sens large, une histoire antérieure au XX^e siècle, soit, dans les termes propres à l'Italie du sud, une histoire des Bourbons en remontant jusqu'aux CEnôtres⁴³. Cela vaut également pour Benito,

sans pour autant sous-entendre toute l'idéologie que les autres corps sous-entendent parce qu'*Amado mio* est une œuvre désengagée, d'autant des années où le marxisme hétérodoxe de Pasolini a tout juste commencé à s'enraciner : le seul élément révolutionnaire réside dans la relation homoérotique centrale de la narration. À l'époque où il avait découvert l'anthologie de Cavafy et conçu l'idée d'écrire son premier roman, le poète n'avait pas encore fait son *coming out*, pas même avec ses amis : l'homosexualité avait seulement été déclarée par les chemins de traverse de la littérature en vers, dans la mesure où c'était une période qui comptait l'homoérotisme parmi les troubles psychiques. Apparaissant par conséquent innommable et exécrationnel, il est compréhensible que Pasolini n'eût pas encore trouvé le courage de l'avouer à ses parents et à ses amis, ni même de le raconter avec les termes cristallins de la prose, à l'exception, bien entendu, de son journal intime dont une partie, cependant, pour la protéger des yeux indécents, avait été rédigée selon un stratagème succinct mais efficace : l'italien était écrit en caractères grecs plutôt qu'en caractères latins⁴⁴. Ce dernier détail ne devrait pas être passé sous silence car l'alphabet hellénique ne fut pas adopté pour de pures raisons pratiques mais plutôt en vertu de sa portée symbolique : les lettres grecques ne représentaient pas seulement le moyen le plus simple de garder le secret de son journal intime (plus simple que de recourir à un langage chiffré ou d'écrire directement en grec, en latin ou en allemand), mais elles constituaient avant tout l'alphabet de cette civilisation qui, la première, à travers poètes et philosophes (d'Homère à Platon, de Sappho aux poètes « grecs » de Rome), lui avait déjà fait connaître l'existence de l'homoérotisme sur les bancs du lycée et de l'université, en particulier sous la forme de la *paiderastia*, que, du dix-huitième siècle au siècle dernier, on appelait également « amour grec », ou bien, d'après l'Aphrodite Urania du *Banquet* platonicien, amour « uranien » (c'est-à-dire céleste, divin)⁴⁵. De ce point de vue certains termes de Tonuti Spagnol lui-même paraissent éloquents, bien que hâtifs, un Tonuti Spagnol pris cette fois non pas comme un personnage de

l'œuvre de Pasolini mais comme témoin de la vie de son maître. Dans un récent mémorial consacré aux années frioulanes du poète, au sujet du scandale qui l'obligea à quitter Casarsa et fuir à Rome, Spagnol a rappelé que les trois garçons qui étaient partis à l'écart avec Pasolini lors d'une nuit de fête de fin d'été (1949) et qui le lendemain s'étaient bruyamment et mutuellement accusés de cette expérience sexuelle en attirant l'attention d'oreilles et de bouches tellement indiscrettes qu'elles dénoncèrent le fait aux autorités et aux concitoyens, et bien :

Ensuite les jeunes rétractèrent leurs déclarations [lors de l'interrogatoire à la caserne des carabinieri de Cordovado] [...] et Pasolini lui-même affirma qu'il avait voulu s'inspirer, dans son comportement, des idées de l'écrivain français [Gide] et de la pensée des poètes de la Grèce antique. Il faisait donc référence à un monde et à des réalités qui ne déclenchaient pas des scandales, où les rapports homosexuels étaient considérés comme la norme⁴⁶.

Le nom de Gide n'est pas surprenant, il est également cité par les deux principaux biographes du poète, le second d'entre eux, c'est-à-dire son cousin Nico Naldini, étant aussi un témoin direct de cette période⁴⁷. La nouveauté réside en revanche dans la mention de *paiderastia*. Il est impossible de savoir si au cours de l'interrogatoire à la caserne Pasolini avait cité le cas de la Grèce antique outre celui de *L'immoraliste* de Gide (1902), mais il est certain qu'il le fit avec Spagnol, très choqué comme la plupart, des accusations qui circulaient sur son cher maître. Élève de nombreux cours et objet d'un amour qui n'avait même pas été déclaré par peur d'une mise au pilori comme cela se vérifia ensuite en 1949, le Spagnol réel, en chair et en os, est en partie assimilable à la figure de *l'eromenos* (en français « l'aimé ») grec. Sa reconstruction romanesque en revanche ne l'est pas, surtout celle qui s'inspire de Cavafy. Bien que dans le

deuxième chapitre d'*Amado mio* le nom d'un célèbre *eromenos* du mythe, Ganymède⁴⁸, soit mentionné comme équivalent de Benito, et que dans l'ébauche du préambule du roman, parmi les sources de l'œuvre, l'un des apologistes modernes de l'uranisme (Gide justement) soit cité, la doublure littéraire de Tonuti Spagnol oscille entre deux pôles fortement opposés : le pôle cavafyen du prostitué hellénique et celui de l'aimée idéalisée par des siècles de poésie amoureuse (de la lyrique antique à la poésie moderne, en passant par la poésie provençale et la poésie stilnoviste)⁴⁹. Même l'« amour grec » a influé sur la rédaction complète du roman, c'est indiscutable, mais uniquement en tant qu'expérience biographique de départ : de sorte que cette vie *sous-écrite* au texte d'*Amado mio* a laissé des traces marginales par rapport aux traces *sur-écrites*, sur le palimpseste de la sublimation littéraire, par des modèles proches (en partie seulement) des auteurs modernes comme Gide ou antiques comme le poète lyrique Ibycos. Sur-écrites donc par Cavafy, d'un côté, et de l'autre par Niccolò Tommaseo⁵⁰, traducteur des chants populaires néo-grecs (lequel, en interprète d'une tradition romantique et chrétienne sur une trajectoire de collision avec la poésie de Cavafy, contribua à faire sursauter un Alberto Arbasino goguenard auteur d'une recension d'*Amado mio*)⁵¹. D'une manière différente de celle des *eromenoi* souvent idéalisés de la poésie grecque antique, Benito/lasis, modelé sur l'image des garçons cavafyens, sous-tend une figure antique totalement distincte, dans l'Athènes du V^e siècle av. J.-C., socialement reconnue mais privée des droits de citoyenneté : la figure de l'humble prostitué, non pas le garçon aristocratique aimé de l'adulte mâle dans le cadre d'une relation de formation et pure, pas uniquement physique.

Grâce aux sources comme *Un de leurs dieux* et *Tombeau d'Iasis*, le premier roman de Pasolini essaya donc de révolutionner un imaginaire typiquement classiciste tel que, depuis le XVIII^e siècle, l'était celui en lien avec la *paiderastia*. La première rédaction surtout ne se limitait pas à introduire, en ayant presque la primeur dans la littérature italienne, la figure de l'homosexuel, mais elle osait le faire pour la première fois, en la

connotant à travers la dégradation du sexe mercenaire, et ce faisant, elle devenait prélude à la poétique de l'oxymore (et de l'antirhétorique) de la grécité-barbare des années 60 et 70. Si Cavafy a profondément contribué à cette innovation cruciale, si *Amado mio*, comme son tout premier hypotexte, se nourrit de l'opposition entre la beauté physique la plus accomplie et l'humilité des personnages qui l'incarnent, il faut toutefois réaffirmer que rien de cela n'arrive sans signes précurseurs. La lecture et la relecture des classiques antiques avait déjà fourni à Pasolini quelques notions concernant l'homoérotisme et même la prostitution homosexuelle : de Platon au Virgile bucolique, du poète latin Lucilius au volume de Pericle Ducati⁵² *L'arte classica* [L'art classique], dont le frontispice reproduit le couvercle d'un miroir du IV^e siècle avant J.-C., décoré de Zeus et Ganymède en relief. En somme, déjà dans le monde classique raconté et illustré à travers l'œuvre de l'étruscologue de Bologne, ou dans la réalité évoquée à travers les satires de Lucilius, l'homosexualité se dessinait avec netteté sous les yeux d'un garçon opprimé par le tabou social, et pourtant ce n'était pas l'interprétation assumée et encore moins dominante. C'est dans l'anthologie dirigée par Filippo Maria Pontani que le poète de Casarsa trouva la force et l'originalité de corps (littéraires) jamais rencontrés auparavant, et qu'il fut poussé à oser ce qu'il n'avait encore jamais osé : raconter son amour pour les garçons humbles, et tout particulièrement Tonuti Spagnol, son « aimé » du Frioul des années 1940, devenu divine chair à bordel dans sa reconstruction romanesque.

De fait l'histoire et le mythe grecs se cachent derrière et dans l'apparence physique des paysans : des corps fulgurants d'immense beauté dominant déjà dans les années 40. On remarque cette prédominance dès les choix que Pasolini opère dans la « section » érotique de l'anthologie établie par Filippo Maria Pontani. En étudiant la réception de Cavafy dans le roman on peut constater l'absence de prise en compte de « Reviens » et « Corps, souviens-toi... », vers parmi les plus connus et les plus représentatifs de la poétique de la « (ré)évoocation »⁵³ et la préférence accordée à

des poésies moins indirectes et moins célèbres comme « Sur le seuil du café » et « Pour rester », où, tout particulièrement dans la première, les sensations et le corps du poète ont un rôle mineur par rapport à l'épiphanie de la chair de l'autre. Tandis que dans les deux célèbres textes poétiques le cadre est exclusivement intérieur, subjectif, dans les deux autres il y a bien une mémoire qui réévoque, mais c'est avant tout une réalité extérieure au moi qui est esquissée (non sans force détails) : le beau gars ayant fait irruption dans le café et la misérable taverne dans laquelle se sont à moitié déshabillés Cavafy et son aimé. En outre le corps, même sous la forme d'un cadavre inhumé, est implicite dans « Tombeau d'Iasis » et revient avec davantage d'emphase dans les premiers vers de la poésie qui conclut tant le roman de Pasolini que l'anthologie de Filippo Maria Pontani (*Un de leurs dieux*) : v. 3, la taille statuaire, la musculature harmonieuse, la beauté du visage⁵⁴, rappelant la perfection du corps analogue de « Sur le seuil du café » (v.3-9), seule poésie de Cavafy citée de manière évidente dans *Amado mio*, c'est-à-dire isolée du corps du texte qui constitue la narration ; les yeux étincelants du vers 4⁵⁵, semblables à ceux de Benito, de Ninetto (par exemple les yeux « ridarelli »[rieurs] de l'Avertissement dans « Ali aux yeux bleus »)⁵⁶ et même de l'autostoppeur brun ; et les cheveux parfumés du v. 5⁵⁷ qui font l'objet d'un long développement dans le roman. Pour finir, la raison pour laquelle « Devant la maison » passe inaperçue est la même que celle qui prévaut à l'exclusion de « Reviens » et « Corps, souviens-toi... ». Pas de beaux gars à admirer, mais des émotions jamais oubliées : un des lieux où le jeune poète a vécu sa propre sexualité reprend vie, et à travers la mémoire et cette résurrection profane un frisson parcourt le seul corps présent sur scène, celui de Cavafy, vieilli et peu désirable. Le décor « excentrique » de « Devant la maison » (v.2 ἀπόκεντρη) semblerait en harmonie avec la géographie poétique de Pasolini, que ce soit celle du Frioul, périphérique par rapport au centre que représente Bologne, ou celle des *borgate* romaines qu'il fréquente, raconte, filme et habite (de la maison à moitié écroulée à côté de la prison

de Rebibbia à l'appartement de via Eufrate à l'EUR). Mais il existe en réalité un élément fort de dissonance : la beauté des périphéries pasolinienne n'existe que dans les personnes qui les habitent, jamais dans les taudis, les rues pleines d'ordures, les immeubles modernes sans aucun style, la nature menacée par la bétonisation. Pasolini met au centre de sa poétique la beauté humaine et animale, et s'il fait preuve d'amour envers les créatures il ne réévalue pas la « poussière antique » et la « boue d'autres époques » où elles se trouvent reléguées, allant même jusqu'à dénoncer ces lieux comme des « porcheries »⁵⁸. Il n'y a pas non plus d'attirance érotique ou de souvenir pouvant rendre charmants une fenêtre, un mur ou un magasin qui est ἀσχημο [affreux] (v. 11)⁵⁹. Le grand sens esthétique et l'engagement empêchent le jeune poète de suivre Cavafy sur ce point, et même dans le roman désengagé *Amado mio*, ce qui est laid le reste.

[...] Le premier point de convergence entre les deux poètes (l'éros) et l'idée de grécité commune aussi bien au Pasolini de la jeunesse qu'au Pasolini de la maturité (l'Hellade comme archétype de l'homoérotisme, comme civilisation païenne sans restrictions sexuelles typiques de la culture chrétienne et bourgeoise) [sont donc bien au cœur de la première ébauche du roman *Amado mio*].

Traduit de l'italien par Vanessa de Pizzol

¹ Pages traduites et adaptées de Andrea Cerica, « *Un loro dio* », *La poesia di Kavafis nel primo romanzo di Pasolini*, edizioni ETS, mars 2022, p. 23-37.

² La revue *Poesia. Quaderni internazionali* est fondée à Rome en 1945 par Enrico Falqui et a pour intention de mettre essentiellement en exergue la production littéraire italienne et étrangère contemporaine, également sous forme d'écrits critiques et théoriques. C'est grâce à cette revue (2^e cahier, mai 1945) que Pasolini, tout comme l'Italie, découvre la poésie de Cavafy dans la traduction de Filippo Maria Pontani (1913-1983) grâce à une sélection de dix poésies : « Reviens », « Pour qu'elle demeure », « Sur le seuil du café », « Tombeau d'Iasis », « Ionique », « Corps, souviens-toi... », « Les pas », « Devant la maison »,

« Le délai de Néron », « Un de leurs dieux ». (Cf. *Poesia. Quaderni internazionali*, 2^e cahier, mai 1945, p. 482-486). C'est également dans *Poesia* que Pier Paolo Pasolini publiera son essai *Sulla poesia dialettale* (Sur la poésie dialectale). Cf. Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, I Meridiani, Mondadori, p. 244-264. (N.d.R.)

³ Constantin Cavafy ou Cavafis (1863-1933), poète grec d'Alexandrie qui, à travers ses 154 poèmes, a donné naissance à une langue poétique incomparable, qui se nourrit de la grande poésie hellénistique et de la tradition romantique, parnassienne et symboliste, mais aussi de l'érotisme et de la langue populaire parlée par les Grecs dans les rues d'Alexandrie. (N.d.R.)

⁴ *Amado mio* est le premier roman de Pasolini, rédigé entre le Frioul et Rome (1947-1950). Demeuré inachevé, il a été publié avec *Atti impuri* (*Actes impurs*), récit purement autobiographique datant de la même époque, par Concetta D'Angeli en 1982. Voir note suivante. (N.d.R.)

⁵ Premier roman de Pasolini tiré de ses *Cahiers rouges*, *Actes impurs* est issu des deux premiers *Cahiers*. *Amado mio*, l'autre roman, moins autobiographique correspondant, lui, au troisième cahier. Les deux romans seront publiés ensemble en 1982. Pour des précisions sur cette période frioulane de Pasolini, on peut se rapporter à Sara De Benedictis, « Une lecture des proses frioulanes de Pier Paolo Pasolini », *LINKS*, 7-8, « Paul Valéry », p. 81-90. (N.d.R.)

⁶ Antonio Spagnol, appelé aussi Tonuti (qui signifie Antonietto en frioulan), a été l'élève préféré de l'école aménagée par Pasolini de 1943 à 1945 dans la campagne de Casarsa avec l'aide de sa mère, de Giovanna Bemporad et de deux autres amis, pour tous ces enfants et ces jeunes adolescents que la guerre empêchait de se rendre dans les établissements des villages et des villes limitrophes. Devenu membre de l'Academiuta di lenga furlana, il reste alors fidèle à son maître et n'a de cesse de composer des vers (même si, une fois adulte, il rejoint le secteur des assurances pour son travail) : il est reconnu aujourd'hui comme une des voix les plus limpides de la poésie en frioulan.

⁷ Académie de langue frioulane fondée en 1945 par Pasolini et ses amis pour créer une nouvelle dynamique autour de la langue frioulane, notamment sur le modèle de Mistral et du provençal. (N.d.T)

⁸ Sur la traduction de Sappho en frioulan, cf. Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996, p. 243-245 ; Federico Condello, « Pasolini traduttore di Saffo : note di lettura », *Testo a fronte*, XVIII (37), 2007, p. 23-40 ; Paolo Lago, *Pasolini traduttore dei classici*

greci e latini, Thèse de doctorat en études linguistiques et littéraires, Université de Padoue, 2017-2018, p. 11-22 ; Andrea Cerica, « Tra Gallavotti, Coppola, Quasimodo e Bemporad. La Saffo di Pasolini », in Monica Lanzillotta (dir.), *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni "d'autore" da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento (serie II)* – Actes du colloque, Arcavacata di Rende, 16-17 mai 2018, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019, p. 51-67. Rienzo Pellegrini s'y est aussi intéressé : voir Id., « Classici latini e greci in redazione friulana. Esempi e sondaggi », in Lucio Cristante et Ireneo Filip (dir.), *Incontri triestini di filologia classica*, vol. VI – Actes de la journée d'études en l'honneur de Laura Casarsa, Trieste, 19 janvier 2007, Edizioni Università di Trieste, 2008, p. 149-152, mais en se limitant à l'analyse d'un seul texte.

⁹ Concernant Hésiode il faut préciser que Pasolini eut l'occasion d'en connaître le poème didascalique *Les Travaux et les jours* dès ses années de lycée (Galvani à Bologne) : dans sa production, les références explicites au poète d'Ascras sont rares, mais il s'agit dans tous les cas d'un classique qu'il connaissait et chérissait, car c'est justement au cours des années passées à Casarsa qu'il voua un amour très profond au Virgile des *Géorgiques*, le continuateur d'Hésiode et de Lucrèce, le poussant à lui consacrer des leçons mémorables. Par ailleurs à la même époque il lisait et faisait étudier à ses élèves, dont Tonuti, deux autres poètes qui étaient eux aussi des lecteurs passionnés de « Les travaux et les jours » : Giacomo Leopardi et Giovanni Pascoli.

¹⁰ Cf. Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, op. cit., p. 56. « Pasolini analyse la réaction joyeuse de Ninetto âgé de seize ans alors qu'il voit la neige pour la première fois, une réaction sous forme de danse rythmique et de vocalité orgastique, selon l'optique des survivances culturelles » [trad. V. De Pizzol].

¹¹ C'est une des nombreuses scènes qui n'ont pas été gardées dans le film. Écrit à l'été 1965, le scénario sort en librairie en février 1966, caractérisé par une indépendance notable par rapport au film, projeté en revanche au mois de mai lors du XIX^{ème} Festival de Cannes et qui, comme d'autres longs-métrages pasoliniens, présente une structure très différente de l'avant-texte. Sur la genèse du film et sur les modifications entre les différentes rédactions du scénario et entre le scénario édité par Garzanti et le film, cf. la note de Walter Siti et Franco Zabaghi in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, Walter Siti et Franco Zabaghi (dir.), Milano, Mondadori, 2001, p. 3091-3101 ; voir aussi Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Rome, Carocci,

« Lingue e letteratura Carocci », 2013, p. 317-322.

¹² Pier Paolo Pasolini, « Dal laboratorio », in Walter Siti et Silvia De Laude (eds.), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, Milan, Mondadori, 1999, p. 1331-1332. [trad. V. De Pizzol].

¹³ Archives contemporaines d'Alessandro Bonsanti, fondées en 1975 au Cabinet G.P. Viesseux à Florence dont il était alors le directeur, qui détient nombre de documents appartenant à Pasolini ainsi que sa bibliothèque. (N.d.R.)

¹⁴ « À ces mots, une joie irrépressible s'empare de Ninetto : il n'a pas de mots pour l'exprimer et commence à faire "hééé, héééé" de joie. FRÈRE NINETTO (il lance un cri de joie appuyé et rythmé). Et en même temps il se met à sauter et à danser, en faisant des tours sur lui-même, et en battant du pied par terre, comme les sauvages et les danseurs grecs » [trad. V. De Pizzol] (Cf. Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, I, op. cit., p. 729 ; pour la citation de Horace, voir en revanche p. 3095).

¹⁵ Goffredo Coppola fut professeur de littérature grecque à l'université de Cagliari (1929-1932) et Bologne (1932-1944), où, en 1940, il hérita de Gino Funaioli la chaire de littérature latine tout en conservant son poste d'enseignement du grec et où, en 1944, il fut élu recteur. Il fut également chroniqueur, tout d'abord pour le journal fondé par Mussolini (*Il Popolo d'Italia*), puis au *Corriere della Sera*, et surtout l'un des principaux acteurs de l'occupation nazi-fasciste de Bologne (1943-1945). Ce n'est que dans les dernières trente années que la mémoire de Coppola chercheur et intellectuel a été récupérée, l'essai ayant le plus contribué à cette récupération étant *Il papiro di Dongo* de Luciano Canfora (2005).

¹⁶ Coppola fut l'enseignant de littérature grecque mais surtout de littérature latine de Pasolini : c'est avec lui qu'en février 1942 le poète présenta son examen de latin (qui comptait les œuvres complètes d'Horace parmi les lectures obligatoires). Il ne présenta jamais l'autre examen, et si cela lui ferma les portes de l'enseignement du grec dans les écoles, cela ne l'empêcha pas en retour de donner des leçons privées jusqu'aux années 1950 (Cf. Giordano Meacci, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore* [1999], Roma, Minimum Fax, 2015, p. 106). Les informations succinctes que j'ai données à propos du cours sur les lyriques grecs sont tirées du *Registro delle lezioni di Lingua e letteratura greca dettate dal Prof. Goffredo Coppola nell'anno scolastico 1940-1941*, p. 7. (Archives historiques de l'université de Bologne, Registres des leçons de la Faculté de lettres et philosophie).

¹⁷ *La Lyre grecque* propose des fragments de Sappho, d'Alcée, d'Anacréon, d'Ibycos, d'Alcman, d'Archiloque, de Simonide de Ceos et de Mimnerme. Cf. Salvatore

Quasimodo, *La Lyre grecque*, trad. fr. et postface Patrick Reumaux, Senouillac, Vagabonde, 2018. (N.d.R.)

¹⁸ Hérinna vivante, elle, au IV^e siècle avant J.-C. et non au temps archaïque de Sappho comme on l'a longtemps cru (N.d.R.).

¹⁹ Luciano Serra, « Le patrie di Pasolini », in Andrea Paoletta et Luciano Serra, *I luoghi di Pasolini* – Catalogo della mostra fotografica, Casarsa della Delizia, 15 juillet 2010 – 30 janvier 2011, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010, p. 10. Voir aussi Luciano Serra, « L'apprendistato civile di Pasolini 1942-1943 », in Roberto Villa et Lorenzo Capitani (dir.), *Il maestro e la meglio gioventù. Pasolini e la scuola* – Actes du colloque Pier Paolo Pasolini. *Educazione e democrazia*, Reggio Emilia, 3 mars 1995, Rome, Alberti, 2005, p. 36.

²⁰ Toutes deux publiées en 1948 par la maison d'édition Adriatica de Bari : *Storia e poesia di Lesbo nel VII-VI sec. a.C. : Alceo di Mitilene et La lingua dei poeti eolici, con appendice metrica*.

²¹ Édité en 1945 par la revue *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*. Toutefois il se penchera à nouveau sur la lyrique archaïque jusqu'aux années 1980, avec d'autres articles sur la métrique éolienne et sur Sappho et Alcée qu'il affectionne particulièrement et avec des nouveautés comme Anacréon et Pindare. Pour la bibliographie détaillée, cf. « *Bibliografia di Carlo Gallavotti* », *Rivista di Cultura Classica e Medioevale*, XXXVI (1-2), 1994, p. V-XXX.

²² Un élève ayant suivi le cours universitaire romain sur Sappho et Alcée a même rappelé la maestria singulière de Gallavotti en matière de lyrique : Cf. Luigi Enrico Rossi, « Ricordo di Carlo Gallavotti », *Rivista di cultura classica e medioevale*, XXXVI (1-2), 1994, p. 3.

²³ Groupe formé par les accompagnateurs de Dionysos, tels les Satyres et les Ménades. (N.d.R.)

²⁴ C'est-à-dire à travers le rapport de la littérature aristocratique (la lyrique grecque) aux chants populaires de la Grèce antique, qui, par rapport à la lyrique grecque (dont nous possédons uniquement des textes fragmentaires, qui proviennent essentiellement des restes de papyrus égyptiens) sont encore plus difficiles à connaître car pratiquement entièrement perdus. Des chants populaires grecs nous connaissons seulement quelques vers célèbres car cités par des prosateurs grecs, tandis que nous avons de nombreux fragments des lyriques grecs. Dans un cas comme dans l'autre, on estime que de toute la littérature grecque 5% à peine a survécu, le reste ayant « fait naufrage » pour différentes raisons.

²⁵ Cf. Augusto Rostagni, *Storia della letteratura greca*, Milano, Mondadori, 1934, chap. V (partie I) et I (partie II), en particulier p. 59-64, 71-73, 76-77, 82-83, 104-106.

²⁶ Le fragment 31, « L'égal des dieux » dont la fin a été perdue, est un condensé de la conception saphique de l'amour, qui se traduit par des manifestations physiques tout autant que psychiques dont on retrouve les échos dans la *Phèdre* de Racine. Le fragment 168 B, d'une concision extrême, est celui de la réflexion nocturne où se révèle la solitude de la poétesse.

²⁷ « Petiti il còur » [frappe ton cœur] (v. 4) symbolise de manière métonymique le grec *καττύπτεισθε* (v.2), que la version consultée de Quasimodo rendait à la lettre en revanche (« battetevi il petto » [v. 3]) ; e « vèstiti nut » (v. 6) érotise les vêtements arrachés violemment tant dans l'original (*κατερείκεσθε κίθωνας* [v. 2]) que dans la traduction (« laceratevi le vesti » [déchirez vos vêtements][v. 4]) : cf. Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie, I*, Walter Siti (éd.), Milan, Mondadori, 2003, « I Meridiani », p. 1329 et Salvatore Quasimodo, *Lirici greci*, trad. it. Salvatore Quasimodo, Milan, Corrente, 1940, p. 65. Il est évident que l'expressivité sans grandes fioritures du grec a été arrondie et embellie par le poète de Casarsa, mais non par inattention ou préciosité comme fin en soi : la métonymie cœur-poitrine et l'accent mis sur la nudité plutôt que sur le geste d'expression culturelle du deuil dépendent non seulement de la forte volonté d'érotiser le texte de Sappho, à laquelle contribue également le passage du féminin pluriel *κόρα* (v. 2) au masculin singulier pédérotique « fantassin » (v. 5), mais aussi d'exigences liées à la rime et au mètre que Quasimodo refusait ouvertement (cf. les déclarations programmatiques de Salvatore Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia* [1971], Gilberto Finzi (dir.), Milan, Mondadori, 2005, p. 383-384) que Pasolini en revanche recherchait, bien que dans une perspective différente de celle de Carducci et Pascoli. La série de rimes et allitérations produite par six quinaires tronqués rend la traduction des deux tétramètres *assai cantabile*, dans le libre respect de la dimension musicale d'origine. Et cette récréation de *meios* s'accompagne de l'intuition de la gestualité choréutique : les deux actions demandées par la soliste sont certes affinées, et pourtant les deux sont conservées.

²⁸ Pier Paolo Pasolini, « Empirismo eretico, Dal laboratorio », in *Saggi sulla letteratura e sull'arte, vol. I, op. cit.*, p. 1332 [italique de Pasolini et traduction de V. De Pizzol].

²⁹ Le poète de Thèbes est cité dans l'essai pseudo-linguistique du jeune Pasolini portant sur le grec : *I nomi o il grido della rana greca* [Les noms ou le cri de la grenouille grecque], inédit jusqu'à l'édition de Walter Siti, *Saggi sulla letteratura e sull'arte, vol. I, op. cit.*, p. 193-198).

³⁰ Cf. Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini, op. cit.*, p. 3-28.

³¹ Je fais allusion à certains vers célèbres du prosimètre « Poème pour un vers de Shakespeare », publié dans *Poesie en forme de rose* (1964).

³² Application des méthodes de la rhétorique au domaine religieux. (N.d.R.)

³³ Le calligramme fut publié dans la première édition de *Poesie en forme de rose*, éliminé dans la seconde (sortie quelques mois après la première) et réédité, avec l'exponction d'une croix et d'autres modifications, dans le florilège prosimétrique *Ali aux yeux bleus* (1965), où la première version peut être lue *Id.*, p. 1285-1291. Tandis que la seconde est dans Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti, II*, 1962-1975, Walter Siti et Silvia De Laude (dir.), Milan, Mondadori, 1998, p. 859-864.

³⁴ Voir Pier Paolo Pasolini, « Profezia » in *Tutte le poesie, I, op. cit.*, p. 1285-1289. Il faut souligner qu'au moment où le calligramme a été écrit, contrairement à hier et aujourd'hui, la Calabre n'était pas encore une terre d'accostage et de transit pour les migrants, mais uniquement un lieu d'émigration.

³⁵ « Je le vois en roulant en voiture : mais c'est le lieu qui m'impressionne le plus de tout ce long voyage. Il est, littéralement, le pays des bandits, comme on le voit dans certains westerns. Voilà les femmes des bandits, voilà les enfants des bandits. On sent, je ne sais pas par quoi, que nous sommes en dehors de la loi, ou, sinon de la loi, de la culture de notre monde, à un autre niveau » (Pier Paolo Pasolini, « La lunga strada di sabbia », in *Romanzi e racconti, I, op. cit.*, p. 1511). [trad. V. De Pizzol]

³⁶ Voir Pier Paolo Pasolini, « Poesia dialettale del Novecento », in *Saggi sulla politica e sulla società*, vol. I, op. cit., p. 725-730.

³⁷ Cette métaphore est la sienne : par exemple il dit qu'il est un « chien » dans les « Vers du testament » (dernier vers) et « chat » dans le célèbre poème « Les pleurs de l'excavatrice » (II, v. 1). Voir Pier Paolo Pasolini, « Il pianto della scavatrice », in *Tutte le poesie, I, op. cit.*, p. 836 et Pier Paolo Pasolini, « Versi del testamento », *Tutte le poesie, II, op. cit.*, p. 119.

³⁸ Pier Paolo Pasolini, « La lunga strada di sabbia », in *Romanzi e racconti, I, op. cit.*, p. 1511.

³⁹ Cf. Marco Antonio Bazzocchi, *Corpi che parlano : il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milan, Mondadori, 2005, p. 11-24 ; Alberto Sebastiani, « La metamorfosi del "ciuffo". Una parola chiave da Casarsa a Roma », in Paolo Martino et Caterina Verbaro (éds.), *Pasolini e le periferie del mondo*, Pise, ETS, 2017, p. 78.

⁴⁰ Alberto Sebastiani l'a démontré à l'aide d'exemples précis (*Id.*, p. 77-93)

⁴¹ Voir Pier Paolo Pasolini, « La lunga strada di sabbia », *ibid.*

⁴² « Dans le sourire des jeunes qui rentrent de leur travail atroce, il y a un éclair de trop grande liberté, presque de folie » (*ibidem*) [trad. V. De Pizzol]

⁴³ Voir Pier Paolo Pasolini, « Il libro delle croci », in *Tutte le poesie, I, op. cit.*, p. 1291. Les Cénôtes sont un peuple de l'Italie antique qui occupait notamment la Calabre. (N. d. R.)

⁴⁴ Voir le souvenir de Nico Naldini, *Nei campi del Friuli. La giovinezza di Pasolini*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1984, p. 13.

⁴⁵ Dans ce cas particulier, en contradiction avec l'usage de ce livre, j'ai recours à la forme grecque parce que l'acception commune de pédérastie diverge peu aujourd'hui de celle de pédophilie, qu'on ne peut en revanche confondre avec celle de l'institution antique, que ce soit pour sa haute valeur pédagogique et culturelle ou, malgré l'asymétrie, que ce soit parce que cette relation prévoyait que l'aimé (*eromenos*) soit un garçon capable de penser de lui-même et éventuellement de repousser l'amant (*erastes*). Au cours des dernières décennies, on a beaucoup écrit sur l'homosexualité et sur la *paiderastia* dans le monde gréco-romain. Pour ceux qui voudraient approfondir ce sujet, un bon point de départ pourrait être Roy Jenkins, « Homosexuality » et « Pederasty », in Anthony Grafton, Glenn W. Most et Salvatore Settis (éds.), *The Classical Tradition*, Harvard, Harvard University Press, 2010, p. 453-454, 698.

⁴⁶ Sergio Clarotto (éd.), *Tonuti (Antonio) Spagnolo racconta il Pasolini friulano. Ricordi di un discepolo*, Vérone, Scripta, 2018, p. 74. [traduction V. De Pizzol]

⁴⁷ Cf. Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*. Milan, Rizzoli, 1979, p. 160 ; Nico Naldini in Pier Paolo Pasolini, « Cronologia », in *Romanzi e racconti, I, op. cit.*, p. CLXXV.

⁴⁸ Cf. Pier Paolo Pasolini, *Amado mio preceduto da Atti impuri, con uno scritto di Attilio Bertolucci*, Concetta D'Angeli (dir.), Milan, Garzanti, 1982, p. 149.

⁴⁹ Sur ce second pôle, abordé ici de manière rapide, cf. Marco Antonio Bazzocchi, *Corpi che parlano, op. cit.*, p. 168-172.

⁵⁰ Niccolò Tommaseo (1802-1874), écrivain ayant collaboré avec Alessandro Manzoni, il est essentiellement connu comme philologue et ethnographe : ses ouvrages concernent la langue italienne (dictionnaires) mais aussi les chants populaires, notamment les chants grecs, qui fascinèrent Pasolini (quatre recueils de chants populaires de la Toscane à la Corse en passant par la Grèce furent publiés à Venise en 1841-1842).

⁵¹ Alberto Arbasino (1930-2020), romancier, essayiste et journaliste, il fit partie du « Groupe '63 » (comme Edoardo Sanguineti et Umberto Eco). Dans sa recension d'*Amado mio*, il relève chez Pasolini une incapacité à s'emparer vraiment du thème de l'amour homosexuel. Cf. Alberto Arbasino, « Peccati e brillantina [1982] » in Loredana Bartoletti et Wlodek Goldkorn (dir.), *L'Espresso Pasolini*, Roma, L'Espresso, 2015, p. 297.

⁵² Pericle Ducati (1880-1944), professeur d'archéologie à l'université de Catane, Turin et Bologne, auteur de nombreux essais sur les époques grecque, romaine et étrusque.

⁵³ Cf. Filippomaria Pontani, *Introduzione* in Nicola Crocetti-Filippomaria Pontani (dir.), *Poeti greci del Novecento*, Milan, Mondadori, 2010, p. XXXI. Filippomaria Pontani, professeur de philologie classique à l'université Ca' Foscari de Venise, né en 1976 et traducteur du grec moderne est le fils de Filippo Maria Pontani, premier traducteur italien de Cavafy. Dans cette anthologie, on retrouve les traductions du père et du fils.

⁵⁴ Σάν ὑψηλὸς καὶ τέλεια ὠραῖος ἔφηβος (Κωνσταντῖνος Καβάφης [Constantin Cavafy], *Ποιήματα, I, 1896-1918*, Γιώργος Σαββίδης (dir.), Αθήνα, Ίκαρος, p. 73), ainsi traduit par Filippo Maria Pontani : « Alto efebo compiutamente bello » [Ephèbe élancé parfaitement beau]. Cf. Constantino Cavafis, « Un loro dio », in *Poesias, II* (1945), p. 486.

⁵⁵ Μὲ τὴν χαρὰ τῆς ἀφθαρείας μὲς στὰ μάτια traduit ainsi par Filippo Maria Pontani : « Lume gioioso d'immortalità negli occhi » [lumière joyeuse d'immortalité dans les yeux] (Cf. Constantino Cavafis, *Un loro dio, ibid.*).

⁵⁶ Voir Pier Paolo Pasolini, « Avvertenza », in *Romanzi e racconti, II, op. cit.*, p. 889.

⁵⁷ Μὲ τ' ἄρωματισμένα μαῦρα του μαλλιὰ (Κωνσταντῖνος Καβάφης, *Ποιήματα, ibid.*), rendu ainsi par Filippo Maria Pontani : « Capelli neri tutti profumati » [Cheveux noirs tous parfumés] (Cf. Constantino Cavafis, « Un loro dio », *op. cit.*, p. 486).

⁵⁸ « Il y a des lieux infâmes, où mères et enfants / vivent depuis toujours dans la poussière et dans la boue d'un autre âge. / Pas très loin de toi où tu as vécu, / en vue de la belle coupole de Saint-Pierre, / il y a l'un de ces endroits, le Jasmin... / Un mont qu'entaille à mi-flanc une carrière, et, au-dessous, / entre une mare et une rangée de nouveaux immeubles, / un tas de misérables abris, non point maisons, mais porcheries ». Pier Paolo Pasolini, « À un pape », in *Poesies 1943-1970*, trad. fr. Nathalie Castagné, René de Ceccatty, José Guidi et Jean-Charles Vigliante, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1980, 1990, p. 297-304.

⁵⁹« Et hier, /Comme je passais dans cette rue très ancienne /Subitement devinrent plus beaux, /Par la grâce de l'amour, /Les trottoirs, les boutiques, les pierres, /Et les murs /Et les balcons /Et les fenêtres. / Rien de laid ne subsistait en ce lieu ». <https://le-caravanseraildespoetes.blogspot.com/2009/08/>

[constantin-kavafis_29.html](https://le-caravanseraildespoetes.blogspot.com/2009/08/) « Καί χθές /σάν πέρασ' ἀπ' τόν δρόμο τόν παλιό, /ἀμέσως ωραϊσθηκαν ἀπ' τήν γοητεία τοῦ ἔρωτος /τά μαγαζιά, τά πεζοδρόμια, ἡ πέτρες, /καί τοῖχοι, καί μπαλκόνια, καί παράθυρα / τίποτε ἄσχημο δέν ἔμεινεν ἐκεῖ. » (Cf. Κωνσταντῖνος Καβάφης, *Ποιήματα*, I, *op. cit.*, p. 89).



Orgia, opéra d'Héctor Parra et Calixto Bieito d'après l'oeuvre de Pasolini. Teatro Arriaga, Bilbao, juin 2023. Leigh Melrose et Aušrinė Stundytė. © E. Moreno Esquibel

Les traductions pasoliniennes : Le cas de Saint François d'Assise-

Pierre-Paul Carotenuto

J'entame cette contribution à l'heure où j'entreprends de traduire en français le scénario du film Uccellacci e uccellini de Pier Paolo Pasolini¹. Aussi cette entreprise s'inscrit-elle dans le droit-fil de mes recherches doctorales et des échanges qui ont émaillé ma participation à plusieurs colloques organisés à l'occasion de l'anniversaire pasolinien de 2022. Ainsi tenterai-je ici, sans doute pour la première fois et non sans une certaine appréhension, de rapprocher, et pourquoi pas de faire résonner entre eux, mes deux domaines de recherche : d'une part, celui plus ancien visant une certaine dimension du sacré et du religieux pasoliniens – au sens premier de religio, d'une règle de vie qui se fond avec la vie –, à savoir un franciscanisme décliné sous des angles multiples et inattendus ; d'autre part, le glissement plus récent de mes intérêts vers la traductologie et la pratique de la traduction auxquelles je consacre à présent une partie de mon activité didactique.

La thèse que je me suis efforcé de démontrer au cours de ces dernières années est celle de la présence d'une forte composante franciscaine à l'intérieur de l'œuvre pasolinienne, présence transversale aux genres multiples auxquels s'est essayé l'auteur et se situant à différents niveaux de lecture : d'un côté un plan idéologique qui tend vers l'élaboration d'une notion de sainteté sous-prolétaire, de l'autre, les premiers balbutiements d'une réflexion métalinguistique qui se concrétisera plus tard, sous une forme accomplie, dans les pages d'*Empirismo eretico*². Si entre ces deux pôles principaux, le franciscanisme pasolinien essaime sous forme d'un répertoire de styles parmi lesquels les plus récurrents sont ceux de la dénudation-renonciation aux biens (en particulier dans le roman-film *Teorema*³), de la *minoritas* (les jeunes paysans frioulans des premiers recueils poétiques et les *ragazzi* des romans des années cinquante) et de la *fraternitas* (les innombrables frères et sœurs pasoliniens, du poète Sandro Penna à Maria Callas en passant par Marilyn Monroe), une tendance générale semble se dégager de l'appropriation pasolinienne de la figure de l'Assisiate et de son message : si le versant émergé, plus officiel, du franciscanisme pasolinien, celui de la fable des fraticelles, enchâssée dans le film *Uccellacci e uccellini* (1966), semble acquiescer à la critique, il en est un, tourmenté, qui

débouchera sur un franciscanisme renversé, un antifranciscanisme – celui du *treatment* en vers intitulé *Bestemmia*, ébauché entre 1962 et 1967 et qui ne verra jamais le jour sous une forme accomplie.

Or, en quoi la traduction intéresse-t-elle cette composante franciscaine de l'opus pasolinien ? En quoi le déplacement sous-tendu par toute opération de traduction, dès lors qu'elle est rapportée à son sens premier d'un « conduire à travers », d'une rive à l'autre, peut-il s'appliquer à l'opération pasolinienne ? Pour tenter d'y voir un peu plus clair, il faut avant tout opérer une distinction entre les différents niveaux de lecture du terme en question : il est une acception plus générique qui entend par traduction tout acte d'interprétation visant un élément premier soumis à une lecture plus ou moins déformante, et cette déclinaison colle parfaitement à la figure d'un François d'Assise – dans sa triple dimension de personne historique, de saint de la chrétienté et de personnage d'une légende hagiographique, poétique et picturale – pliée au cours des siècles à de multiples récupérations idéologiques au gré des aspirations des différentes époques. Aussi, parmi les définitions de la traduction proposées par la linguistique⁴, il est celle d'une opération intersémiotique consistant en un transcodage entre systèmes linguistiques, opération généralement rangée sous le terme