

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

d'adaptation. Enfin, il ne faut oublier la dimension première d'un passage d'une langue à une autre, que ce soit au niveau intralinguistique ou interlinguistique. Il nous semble que ces trois aspects – herméneutique, intersémiotique et linguistique, voire métalinguistique, se croisent incessamment chez Pasolini et brouillent les pistes d'une appropriation qui oscille entre extrapolation et évitement de l'archétype franciscain.

La seule apparition directe de François dans l'œuvre pasolinienne se situe au niveau de ce récit dans le récit – un métarécit – greffé sur la « fable idéo-comique⁵ » d'*Uccellacci e uccellini*, définie par le réalisateur comme son film le plus « pur » et celui qu'il chérirait le plus⁶. Cette fable dérive d'un *soggetto* – une première ébauche de scénario – en trois épisodes publiés dans la revue communiste *Vie nuove* en 1965. Or, le récit du périple des deux fraticelles, interprétés par Totò et Ninetto Davoli, chargés par saint François d'évangéliser et de réconcilier les classes des oiseaux *petits et gros*, allégories des classes sociales, d'épisode à part entière se transforme, dans la version filmique, en une mise en abyme narrative.

Ce n'est plus un film en trois épisodes, mais un film unique, avec à l'intérieur un autre film bref, comme s'il était conté par le corbeau parlant. C'est-à-dire le produit visuel de l'idéologie du corbeau, qui reconnaît, en marxiste encore qu'extravagant, le bienfondé d'une certaine politique de l'Église, etc. etc., et de toute façon la signification anti-bourgeoise de toute sacralité⁷.

Nous assistons dès lors à un premier glissement qui renvoie à une opération intersémiotique au second degré, à savoir le passage d'une narration pure et simple à la narration d'un « produit visuel » attribué à un corbeau aux ascendances lafontainiennes et whitmaniennes qui n'est autre, au final, que l'alter ego de l'auteur et de son marxisme hérétique. Or, cette première transmutation renvoie à un autre procès directement lié à l'objet de notre travail de traduction. En effet, si le film est

présenté en avant-première à Milan et dans la foulée au festival de Cannes de 1966, sa sortie avait été précédée par la parution, aux éditions Garzanti, du scénario. Aussi, comme c'est souvent le cas chez Pasolini, il s'agit là d'un scénario littéraire à ne pas confondre avec le scénario destiné au tournage du film. C'est à la traduction en français de ce scénario, qui reflète la tripartition du *soggetto* originel, que nous nous sommes attelés, et c'est par le truchement de l'opération traductive que se sont manifestés à nous, dans toute leur complexité, d'autres dimensions de l'opération pasolinienne. En effet, notre premier questionnement a concerné la nature exacte de l'objet de notre entreprise translinguistique, la langue de ce scénario qui diffère en plusieurs points – et notamment pour ce qui est du traitement de la figure de François – de la mouture filmique. Notre attention s'est alors reportée vers l'un des essais qui jouxtent le scénario dans l'édition garzantienne, et plus précisément vers *La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura*. Par le prisme d'une remise en question des catégories léviStraussiennes et un emprunt aux apports de la récente sociologie américaine, ce dernier met en lumière toute la complexité de la conception pasolinienne de cette forme hybride qu'est le scénario. Pasolini en souligne simultanément la valeur de technique narrative spécifique aboutissant à une œuvre autonome, et la propriété médiatrice d'étape conduisant – d'où le glissement de la notion de « structure » à celle, plus pertinente, de « processus » – de la phase littéraire au stade cinématographique. C'est là le sens de la requête implicite faite aux lecteurs du scénario – et, ajouterons-nous, à ses traducteurs – d'un effort d'imagination supplémentaire consistant à penser par images pour intégrer visuellement les allusions du signe linguistique. Ainsi, notre analyse préliminaire s'est efforcée de déceler d'éventuels écarts qui sépareraient les allusions au « film à réaliser » renfermées dans le scénario et l'« accomplissement visuel » auquel celles-ci peuvent ou non aboutir dans la version filmique. Et ce, afin de déceler d'éventuels mécanismes d'autocensure qui seraient intervenus au cours de l'élaboration de l'œuvre, principalement en

phase de tournage ou de montage. Si nous reviendrons sur cette notion d'autocensure dans la clôture de notre contribution, passons à présent de cette dimension intersémiotique du scénario à une dimension plus proprement linguistique, car l'un des écueils majeurs dans nos premiers tâtonnements de traducteurs est représenté par ce pastiche plurilingue pointant dès les premières répliques du premier épisode – coupé au montage pour des raisons présentées par Pasolini comme éminemment stylistiques et d'homogénéité avec le reste du film –, et ce dès le titre. Dans le passage du *soggetto* paru en revue au *scénario*, les titres originels en français (*L'Aigle, Faucons et moineaux* et *Le Corbeau*, allusions explicites à l'archétype lafontainien) sont italianisés et celui du deuxième épisode, *Uccellacci e uccellini* – la fable franciscaine à proprement parler – devient éponyme de l'œuvre dans son intégralité. Aussi, une composante française persiste au niveau du premier épisode, et ce dès la trame : un directeur de cirque français, Monsieur Cournot (déformation du nom d'un critique du *Nouvel Observateur* qui avait démolit l'*Évangile* pasolinien), interprété par Totò, étrange croisement entre De Gaulle et Lévy Strauss, tente en vain d'appriivoiser une « pensée sauvage » emblématisée par un aigle taciturne, renvoi allégorique et parodique à la réflexion tiersmondiste de l'auteur. Mais c'est surtout, et avant tout, comme c'est souvent le cas chez Pasolini, au niveau de la langue déployée, un vrai pastiche émaillé de gallicismes et de dialectismes romains, que se situe l'originalité de sa démarche. La nature composite de la langue du scénario pose maintes difficultés sur le plan de la traduction en français, celles-ci allant de la restitution des xénismes et des tournures françaises du directeur de cirque sous la forme de tournures caractérisant la caricature pasolinienne d'un type d'intellectuel voué au culte d'une raison obtuse à toute sacralité, à celle d'un dialecte qui perd inévitablement en français sa double nature de variation diatopique et diastatique – la langue des *minores* pasoliniens. Or, ce plurilinguisme, qu'il faut lire dans le sens d'une opération de contamination propre à l'écriture pasolinienne, renvoie à une autre opération

traductive, cette fois-ci située dans l'épisode franciscain et, une fois n'est pas coutume, déclinée sous plusieurs aspects.

Au premier abord, *Uccellacci et uccellini*, et plus particulièrement son métarécit franciscain – depuis l'ouverture du sermon aux oiseaux par un François empreint de solennité, jusqu'à la clôture avec l'exhortation du fondateur de l'ordre à l'endroit de ses deux acolytes désemparés face à la cruauté de la lutte des classes à persister dans le prêche d'une parole révolutionnaire (« Il faut le changer, ce monde, frère Ciccillo : c'est ça que vous n'avez pas compris ! Partez, et recommencez tout, à la louange du Seigneur⁸ ! ») –, doit être lu, selon les mots de Pasolini lui-même, dans une optique intertextuelle : « Si vous voulez, il y a de fait dans ce film une sorte d'hommage ambigu à Rossellini, dans lequel s'immiscent des sentiments contradictoires : admiration pour le *Francesco Giullare di Dio*, et ironie à l'encontre d'une vision du monde révolue⁹. » Or, il nous semble qu'une part consistante des modalités de déploiement des composantes idéologiques et métalinguistiques du film revient, encore une fois, à la problématique de la traduction, qu'il faut cette fois-ci entendre dans une acception métalinguistique d'ascendance gramscienne. En effet, le *fraticello* pasolinien, ce frère Ciccillo interprété dans le film par Totò, devra, pour pouvoir prêcher la bonne parole aux classes de volatiles, comprendre et faire siennes les « langues d'oiseau » des deux classes de bipèdes. Nous sommes donc parvenus à la problématique, à la fois morale, idéologique et métalinguistique, d'une parole, celle du poète comme celle du saint qui, pour se faire comprendre, et pour comprendre, doit pénétrer et s'immerger dans la langue d'une autre classe.

Et que l'on n'oublie pas que le poète ressemble beaucoup au fraticelle franciscain ou au matelot du Potemkin. Cœur et style, voilà les termes à l'intérieur desquels évolue le poète : et l'on pourra ainsi avoir le poète-fraticelle ou le poète-matelot de la Potemkin qui, bien qu'adopté ou éduqué par le monde bourgeois, sera induit par une

splendide nostalgie à exercer sa propre compétence devenue sympathie dans le cœur de ses semblables, pour ensuite émerger à nouveau à l'expression enrichie d'une intarissable série de contenus. Cette *régression* (dans un cœur plus jeune, plus ingénu, plus mystérieux) et cette *recupération* (vers une manifestation poétique empli de civilisation et de conscience dont on pourra bénéficier, en gardant toujours à l'esprit que l'utilité de la poésie n'est jamais immédiate) peuvent être énormément facilitées par l'emploi d'un dialecte idéalement traduisible¹⁰.

Voici comment Pasolini, dès 1949, qualifiait l'opération du poète et la qualité « sociale » de toute poésie authentique, si bien que l'on peut affirmer que le franciscanisme pasolinien investit une dimension qui se situe à la croisée d'un plan poétique et d'un plan herméneutique. Or, au niveau d'*Uccellacci e uccellini*, en ce milieu des années soixante où Pasolini rend un dernier hommage aux idéologies politiques et culturelles liées à une époque définitivement révolue, cette opération traductive est vouée à l'échec et, malgré les efforts de frère Ciccillo pour déchiffrer les langues en conflit, la violence de la lutte de classe continue de sévir (« Voilà, frère François [...] le problème c'est qu'entre eux... ils se cassent la gueule... [...] ils s'entretuent, frère François... Qu'est-ce que je peux y faire s'il y a la classe des faucons et la classe des passereaux, qui ne peuvent pas s'entendre entre elles¹¹? »). Ce dernier extrait, à l'instar des autres répliques des fraticelles pasoliniens, s'est révélé particulièrement ardu à traduire, car, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, le tissu dialectal romain ne peut passer, dans la version française, que par un abaissement de registre de la langue qui, néanmoins, ne restitue pas la connotation géographique du parler des deux personnages néoréalistes du film. Ces considérations nous renvoient à un passage qui précède de peu ces dernières citations, et plus précisément à cette scène où l'acolyte de François, dans une ultime tentative d'évangélisation, entonne une revisitation du *Cantique*

de frère Soleil. Nous avons à de maintes reprises, lors de précédentes contributions et interventions, souligné à quel point c'est là sans doute que se situe l'extrême originalité de l'accès pasolinien au personnage du *Petit pauvre*, accès qui ne se contente point de réemployer un arsenal de stylèmes plus ou moins éculés, mais qui s'attaque à la parole même du saint, en l'évidant, en la déformant et en la réinvestissant, au final, d'un discours à la fois idéologique et métalinguistique.

Très-haut, tout-puissant, bon Seigneur
 combien je suis content qu'il y ait le soleil !
 Et combien je suis content qu'il y ait aussi l'eau,
 car celui qui est sale s'y lave le visage.
 Loué sois-Tu mon Seigneur pour cet âne,
 pour tous ces moutons et ce berger¹².

Il nous suffira de citer ces quelques versets pour saisir l'opération de désacralisation mise en œuvre par Pasolini, qui se multiplie en investissant simultanément trois niveaux du texte, à savoir la structure compositive, le contenu des louanges et leur habit linguistique. La langue du *Cantique* pasolinien s'oriente nettement, en parallèle avec l'abaissement du contenu vers une réalité humble, vers une délatinisation et une dialectisation du tissu linguistique, aboutissant ainsi à un pastiche linguistique expressionniste. Le résultat, dans son ensemble, est un forçage dialectal romain du modèle, et non des moindres, car Pasolini s'attaque ici à l'œuvre fondatrice, selon la tradition, de la poésie en vulgaire. Aussi, ce qui pourrait passer pour un *hapax* au sein de l'œuvre pasolinienne n'en est pas un, car celle renfermée dans *Uccellacci e uccellini* ne constitue pas la seule réécriture des *Laudes creaturarum* franciscaines. Nous en retrouvons une, non moins décapante, dans cette œuvre hybride et insaisissable sous tous les plis – genre, langue, style, contenu – représentée par *Bestemmia*¹³, un scénario en vers, dont l'élaboration précède et en partie juxte celle d'*Uccellacci e uccellini*, et qui, du fait d'autres projets mais également d'une autocensure de

la part l'auteur, ne verra jamais le jour. Dans cette « étrange chose¹⁴ » qui pourrait constituer l'étape embryonnaire et immédiatement avortée d'un projet de film sur saint François, nous assistons aux déambulations d'un saint du Subure, portant jusque dans son nom le blasphème à Dieu, une sorte d'Accattonne médiéval, mi-proxénète mi-bandit, qui fonde un ordre de prostituées et de déshérités et, qui plus est, « inventera le cantique des créatures – mais dans un langage encore plus brut que saint François¹⁵ ». Nous sommes face à une succession de 158 pages dactylographiées auxquelles se greffent d'innombrables corrections manuscrites, un mélange de matériaux inconciliables : « Je redeviens catholique, nationaliste, / roman, dans mes recherches pour *LA DIVINA MIMESIS* et *BESTEMMIA* – et, ah mystique / philologie ! Dans les jours de la vendange, / je me réjouis comme on se réjouit lorsqu'on sème / avec la ferveur qui opère des mélanges de matériaux / inconciliables, magmas sans amalgame¹⁶. » Nous avons décelé la première trace de cette œuvre étrange dans une poésie de 1962 où l'on aperçoit, sur fond d'Apennins en l'an 1000, un vrai « printemps médiéval », un « Saint hérétique ». Le contexte est alors placé sous le signe d'un jeu d'échos avec l'actualité pasolinienne et, encore une fois, d'une promiscuité de contenus. Aussi les vers en question nous semblent-ils étayer, du moins à ce stade, la nature filmique du projet originel¹⁷. Or, au fil du temps, la tendance sera celle d'un éloignement fatal de la matrice filmique. Nous passerons ainsi d'une « sorte de *treatment* en vers¹⁸ » à un véritable « récit en vers¹⁹ », pour enfin parvenir à un « roman en vers, ou scénario en forme de poème [...] mais de lecture facile, comme un roman quelconque²⁰ ». Nous retiendrons, quant à nous, une autre définition donnée par l'auteur, dans laquelle est mise en avant l'impossibilité même d'une définition qui finirait par nier la complexité de l'opération sous-jacente à *Bestemmia* : « C'est un fragment d'un "poème en forme de scénario", ou d'un "scénario en forme de poème"²¹. » *Bestemmia* se présenterait au final tel un laboratoire d'expérimentations émergeant, sous une forme plus achevée, dans d'autres œuvres

de cette même époque charnière, un ovni créatif évoluant au gré des conceptions stylistiques et de genre de l'auteur : « un scénario que j'ai écrit en vers et que j'ai porté en moi, en le transformant au fur et à mesure que je modifiais mes idées sur le cinéma²². » Enfin, le titre de l'œuvre, loin d'avoir toujours renvoyé exclusivement à notre scénario en vers, s'est tour à tour prêté à représenter d'autres projets pasoliniens, du recueil éponyme de scénarios de 1963 – première mouture d'*Alì dagli occhi azzurri* – à une anthologie poétique de 1970, dans laquelle *Bestemmia* n'est désormais plus qu'un fragment parmi tant d'autres.

Néanmoins, nous souhaitons conclure cette contribution, non pas par l'énième reprise du *Cantique* de François, mais par l'un de ces *excursus* qui entravent la narration de la légende de l'anti-François pasolinien. Dans la quatrième scène du scénario, nous assistons à la première vision de *Bestemmia*, celle-ci étant à l'origine de sa conversion de maquereau en saint révolutionnaire portant la cause des derniers de ce monde.

Je veux que ce Christ se présente en tant que réalité.
 Ce n'est pas là peut-être une bonne raison
 pour que ce soit un film, et non pas un poème ?
 Dans le film auquel je pense, et auquel je te fais penser,
 lecteur, je suis un magicien grossier,
 je ne veux plus avoir besoin des filtres évocateurs de la langue ;
 la langue est un outil grossier, concert puéril de clochettes, dont le poète joue pour évoquer la réalité tout en l'ensorcelant.
 Mais ce n'est que cette réalité qui, une fois évoquée, compte !
 C'est la seule chose belle et vraiment aimée !
 Combien de mots, instrument et style,
 pour évoquer une image réelle du Christ sur la croix !
 Mais moi, avec un homme en chair et en os,

avec une vraie croix en bois,
avec de vrais clous,
et, c'est ainsi que je voudrais, avec du
vrai sang et de la vraie douleur,
je reproduis la réalité avec la réalité.
La nouvelle réalité ressemble,
ne fait que ressembler, à la vraie réalité
évoquée ;
mais c'est à son tour une réalité.
Le pauvre mime du Christ en chair et
en os
– payé au lance-pierres – est une réalité
comme la physique du vrai Christ.
Je ne sors pas, en évoquant la réalité, du
monde de la réalité.
Je vis toujours, je ne me distingue pas
de la vie, pour la témoigner²³.

Ces vers incarnent au plus haut point la maxime jakobsonienne selon laquelle toute œuvre d'art est métalinguistique, à tel point que la problématique de la praticabilité du film est incorporée à l'intérieur du film lui-même, ou du moins dans cette forme du scénario qui, dans la vision pasolinienne, tend vers le film et constitue en même temps une œuvre à part entière. Ce qui pointe ici, nous croyons, c'est la notion – reprise dans de nombreux essais pasoliniens du milieu des années soixante – d'une langue du cinéma reproduisant directement, sans les filtres symboliques des langues écrites-parlées, la réalité, et permettant au poète de rester constamment immergé dans celle-ci sans solution de continuité. Ainsi, les langues écrites-parlées, mais également la langue picturale, avec leurs modèles d'antan, ne représenteraient qu'une intégration du langage premier de la réalité comme action, et ce en tant que « symbole instrumental²⁴ » de celle-ci. C'est ici, au fond, l'idée barthésienne d'un cinéma comme art métonymique exprimant la réalité avec la réalité, qui sous-tend la conception pasolinienne d'un langage cinématographique n'exprimant pas la réalité au moyen de symboles, mais bien au moyen de la réalité elle-même. C'est encore une déclinaison sémiologique de la traduction ou, pour emprunter une expression pasolinienne, « pansémiologique²⁵ », débouchant sur l'intuition d'une dimension indéchiffrable,

et par là-même sacrée, de la traduisibilité ou mieux de l'intraduisibilité du réel qui se joue ici.

¹ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, in Id., Walter Siti & Franco Zabagli (éds.), *Per il cinema*, I, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2001. Toutes les citations de la présente contribution ont été traduites par nos soins.

² Id., *Empirismo eretico*, in Walter Siti & Silvia De Laude (éds.), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1999, 2008 (3).

³ P. P. Pasolini, *Teorema*, dans Id., *Per il cinema*, I, op. cit.

⁴ Michaël Oustinoff, *La Traduction*, Paris, PUF/Humensis, 2003, 2022 (7), p. 18-19, p. 104-107.

⁵ P. P. Pasolini, *Razionalità e metafora in Pier Paolo Pasolini*, in Id., *Per il cinema*, II, op. cit., p. 2911.

⁶ P. P. Pasolini, *Lettera aperta*, in Id., *Per il cinema*, I, op. cit., p. 830.

⁷ P. P. Pasolini, *Confessioni tecniche*, in Id., *Per il cinema*, II, op. cit., p. 2778-2779.

⁸ P. P. Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, in Id., *Per il cinema*, I, op. cit., p. 745.

⁹ P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, in Id., Walter Siti & Silvia De Laude (éds.), *Saggi sulla politica e sulla società*, I, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1999, p. 1435-1436.

¹⁰ P. P. Pasolini, *Motivi vecchi e nuovi per una poesia friulana non dialettale*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, op. cit., p. 321.

¹¹ P. P. Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, in Id., *Per il cinema*, I, op. cit., p. 745.

¹² Id., p. 743-744.

¹³ P. P. Pasolini, *Bestemmia*, in Walter Siti (éd.), *Tutte le poesie*, II, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 2003, 2009 (2).

¹⁴ P. P. Pasolini, « Note e notizie sui testi », in Id., *Tutte le poesie*, II, op. cit., p. 1725.

¹⁵ P. P. Pasolini, *Mamma Roma, ovvero dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva*, in Id., *Per il cinema*, II, op. cit., p. 2834.

¹⁶ P. P. Pasolini, « Progetto di opere future », in Id., *Tutte le poesie*, I, op. cit., p. 1246.

¹⁷ « Printemps médiéval. Un Saint hérétique / dénommé Bestemmia, par ses confrères. / Ce sera un mac, comme d'habitude. Demander / à un douloureux Leonetti un conseil / sur la prostitution au Moyen Âge. Ensuite vision. La passion populaire /

(un *travelling* infini avec Marie / avançant et demandant en ombrien / des nouvelles deson fils, et chantant en ombrien l'agonie). [...] Après la vision (ripailles / funèbres, impies - de putes), une *prière* dans les prés enflammés. / Putains, macs, voleurs, paysans / les mains jointes sous le visage / (le tout avec le 50 en contre-jour). / Je filmerai les plus ensoleillés des Apennins. / Lorsque les Années soixante / seront perdues comme l'an Mille » : P. P. Pasolini, « Poesie mondane », in *Tutte le poesie*, I, op. cit., p. 1093-1094.

¹⁸ Walter Siti et Silvia De Laude, « Note et notizie sui testi », in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, II, op. cit., p. 1724.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Id.*, p. 1725.

²¹ *Id.*, p. 1741.

²² *Id.*, p. 1725.

²³ P. P. Pasolini, *Bestemmia*, in Id., *Tutte le poesie*, II, op. cit., p. 1015.

²⁴ P. P. Pasolini, « *La lingua scritta della realtà* », in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, op. cit., p. 1514.

²⁵ *Id.*, p. 1505. Pasolini évoquera une « sémiologie de la réalité ».



Le Décaméron, 1971. Photogramme par Clément Schneider.
(DVD Carlotta films, 2002.)