

PASOLINI ET LA TRADUCTION DES TEXTES CLASSIQUES AU THÉÂTRE : UNE RÉALITÉ SOCIALE REVISITÉE

Vanessa De Pizzol
Université Nancy 2

La traduction littéraire pose très nettement le problème de l'affrontement. Deux personnalités se trouvent mises en présence : l'auteur et le traducteur. Les données du problème se compliquent dès lors que le traducteur s'avère être un écrivain dont la maîtrise stylistique et la conscience sociale¹ ne sont plus à démontrer. Qui dit traduction dit tout d'abord compréhension de l'auteur, du texte et bien entendu de son espace de réception. Vient ensuite la seconde phase consistant à élaborer un nouvel objet littéraire qui tiendra compte à la fois de tous ces éléments et de la subjectivité du traducteur. L'exercice en soi est de haute volée, et plus encore lorsque l'objet en question appartient au genre théâtral : les règles inhérentes au texte dramatique font de la traduction un travail particulièrement exigeant. La langue créée par le traducteur, les choix stylistiques qu'il effectue, doivent avant tout servir l'oralité pour pouvoir aller à la rencontre du public. Encore faut-il établir une distinction entre tragédie et comédie, pièces classiques ou modernes, prose ou versification. Toutes ces possibilités, qui sont autant de contraintes, s'offrent incontestablement au traducteur de textes écrits pour le théâtre. Il devient alors intéressant de démêler toutes ces possibilités ouvertes par la traduction lorsqu'une figure littéraire aussi emblématique que Pier Paolo Pasolini décide de s'attaquer au registre classique de la dramaturgie.

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) auteur éminemment italien tant par ses œuvres que par ses prises de position polémiques, a consacré une partie de son activité d'écriture à la traduction de textes classiques. Tout son parcours, au cours duquel il cumule les différentes identités de poète, de romancier, d'essayiste, de dramaturge et de cinéaste, est incontestablement tourné vers l'Antiquité. Sa formation lui a permis d'acquérir une connaissance plus que valable des classiques latins et grecs. Par ailleurs, il éprouve une grande admiration pour le modèle athénien qu'il évoque souvent

¹ Par conscience sociale nous entendons clairvoyance du contexte au sens large dans lequel s'inscrit l'œuvre.

comme une référence vers laquelle devrait tendre la société italienne pour pallier à ses travers. Enfin, la tragédie grecque et quelques-uns de ses personnages les plus riches d'un point de vue psychologique, sans doute parce que les plus torturés, hantent littéralement l'imaginaire de Pasolini. Œdipe, en particulier, auquel l'auteur italien soumis à de violents conflits avec son père et à un amour démesuré pour sa mère, consacre le film *Œdipe-roi* en 1967 et autour duquel s'articule en réalité toute son œuvre. A vingt ans, Pasolini écrit une tragédie, *Œdipe à l'aube*, librement inspirée du mythe d'Œdipe.² Il faudrait également citer la mise en scène cinématographique de *Médée*, réalisée en 1969, qui doit sa notoriété à la participation exceptionnelle de Maria Callas dans le rôle-titre, pour faire la preuve de l'intérêt réel que l'auteur italien porte à la tragédie. Cet intérêt, nous l'avons vu, est dû en grande partie au phénomène d'identification qui se produit entre Pasolini et les personnages du mythe grec.

Sur le versant latin, il semble que ce soit davantage le facteur linguistique qui aiguise les appétits de Pasolini. L'auteur italien, pendant son adolescence et bien plus tard encore, n'a eu de cesse d'établir des corrélations entre le dialecte frioulan (qu'il a pour la première fois fixé à l'écrit en en faisant une langue poétique) et ses racines latines. La quête des origines, omniprésente chez lui, se manifeste essentiellement par une réflexion linguistique approfondie autour des langues romanes envisagées dans leur continuité avec le latin. C'est encore en exploitant le filon des racines communes avec l'idée que les liens interculturels en Europe n'ont pas été affaiblis par le passage d'une civilisation à l'autre, qu'il fait basculer l'écriture du côté de l'expérimentation, impliquant notamment le recours au *pastiche*. La comédie de Plaute, le *Miles gloriosus*, qu'il traduit entre 1961 et 1963 va lui en donner l'occasion.

Les traductions les plus remarquables à mettre à l'actif de Pasolini, tant par leur ampleur que par le résultat obtenu, sont *l'Orestie* d'Eschyle et le *Miles gloriosus* de Plaute. Il est fort probable que l'auteur italien ne se serait jamais lancé dans une telle entreprise si on ne l'en avait pas instamment prié.³ L'acteur Vittorio Gassman,⁴ dont la truculence inimitable a fait les beaux jours de la Comédie à l'italienne, passe commande de *l'Orestie* à

² Tragédie inédite de 1942. Cf. Pasolini, *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con due interviste a Luca Ronconi e Stanislas Nordey, Cronologia a cura di Nico Naldini, I Meridiani, Mondadori, aprile 2001, p. 1118.

³ On compte une seule traduction relevant d'une initiative personnelle : *l'Antigone* de Sophocle. Pasolini ne traduira en définitive que les 281 premiers vers en 1960, demeurés inédits.

⁴ Vittorio Gassman (1922-2000) : Théâtre, cinéma et télévision sont les trois champs dans lesquels cette grande figure italienne a laissé son talent se développer et s'affirmer. Il a joué ses rôles les plus marquants sous la direction de Mario Monicelli, Dino Risi, Ettore Scola. Au théâtre, il s'est beaucoup investi également et a fini par créer sa propre compagnie, laquelle a interprété un vaste répertoire qui compte des auteurs tels que Williams, Alfieri, Shakespeare, Dumas, Manzoni, Pasolini...

Pasolini en 1959 et la tragédie est montée l'année suivante au Théâtre Grec de Syracuse. C'est encore Vittorio Gassman, fort de cette première collaboration, qui le pousse à traduire Plaute, le mettant cette fois-ci à l'épreuve de la comédie.

L'intercession du comédien auprès de Pasolini en faveur du texte de l'*Orestie* ne suffit pas à lever les réticences qu'éprouve l'auteur devenu traducteur face à l'ampleur de la tâche. La langue grecque lui semble bien moins familière que le latin, comme il le confie dans son *Appendice à l'« Orestie »* :

J'ai commencé à traduire l'*Orestie* à la demande de Gassman, ce qui signifie que j'ai été totalement pris au dépourvu. Il est vrai que la demande de Gassman m'a été adressée suite à l'information selon laquelle j'étais en train de traduire Virgile, et d'une certaine manière le cercle se referme. Mais Virgile n'est pas Eschyle et le latin n'est pas le grec.⁵

Par ailleurs, les conditions dans lesquelles il effectue le travail ne lui permettent pas de s'adonner en véritable philologue à une traduction rigoureuse de la tragédie d'Eschyle. Son emploi du temps trop condensé et les nombreux engagements qu'il a contractés, en particulier dans le domaine du cinéma, le poussent à s'appuyer presque exclusivement sur trois traductions en français, anglais et italien⁶ qui font autorité. Pour élaborer ensuite sa propre version du texte grec, il n'a plus qu'à s'en remettre à son instinct (d'autant qu'il a choisi de versifier), une démarche qu'il condamne durement :

Dans les cas de discordance, aussi bien dans les textes que dans les interprétations, j'ai fait ce que l'instinct me disait : je choisissais le texte et l'interprétation qui me plaisaient le plus. Je ne pouvais pas me comporter pire que de cette façon.⁷

Si le but recherché n'est pas l'exactitude linguistique, Pasolini ne s'enferme pas pour autant dans un travail de ciselage trop appuyé, impasse dans laquelle le choix de la langue poétique aurait pu le conduire. Face au texte classique, la langue qu'il faut adopter pour la traduction demeure une question délicate à résoudre aux yeux du traducteur. Pasolini, pour sa part, doit

⁵ Cf. *Teatro*, op. cit., p. 1007.

⁶ Pasolini en donne les références précises : *Eschyle* (tome II, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les belles lettres, Paris, 1949), *The Oresteia of Aeschylus* (edited by Georges Thomson, M.A., University Press, Cambridge, 1938), *Eschilo : Le tragedie* (a cura di Mario Untersteiner, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1947). *Ibid.*, p. 1007.

⁷ *Ibidem*.

faire face à une sorte d'inhibition⁸ que l'aura d'Eschyle et de son œuvre fait irrémédiablement naître. Il choisit donc d'utiliser l'italien qu'il a expérimenté avec succès dans son recueil de poèmes *Les cendres de Gramsci*, publié en 1957.⁹ Le positionnement linguistique que Pasolini revendique pour la traduction de *l'Orestie* implique un choix d'auteur. Avec *Les cendres de Gramsci*, le propos était de forger une langue poétique au service des valeurs humaines et de l'humilité, et d'illustrer le conflit du rationnel et de l'irrationnel dans un environnement idéologique. Ce sont un peu les mêmes motivations qui accompagnent le travail de traduction de la tragédie d'Eschyle. Pasolini déclare en effet avoir pratiqué un " abaissement " presque systématique de la langue :

« La tendance linguistique générale a été de modifier sans cesse les tonalités sublimes pour en faire des tonalités civiles : une correction désespérée de toute tentation du classicisme. De là un rapprochement avec la prose, la locution basse, au service de la raison ».¹⁰

Poursuivant sa réflexion, il en arrive à conclure que la langue d'Eschyle n'a rien d'une langue aux nuances multiples et que tout l'intérêt du travail de traduction réside alors dans la mise en valeur du contenu " politique " de la tragédie :

« Le grec d'Eschyle ne m'apparaît ni comme une langue élevée ni comme une langue expressive : elle est extrêmement instrumentale. Parfois jusqu'à une maigreur essentielle et austère, jusqu'à une syntaxe dépouillée de l'aura et des échos que le classicisme romantique nous a habitués à percevoir comme une référence constante du texte classique à un classicisme modèle, abstrait d'un point de vue historique.

En réalité la langue d'Eschyle, comme toutes les langues, est certes allusive, mais son caractère allusif est tourné vers une réflexion tout à fait différente du mythe et par définition, de la poésie, et vers un assemblage d'idées très concret, vérifiable d'un point de vue historique. La signification des tragédies d'Oreste est uniquement et exclusivement politique ».¹¹

⁸ « Naturellement la timidité face à un grand texte n'est pas négligeable : une timidité qui se présente sous la forme linguistique d'une inhibition provenant de l'acte de traduire ». *Ibid.*, p. 1008.

⁹ « Comment traduire ? Je possédais déjà un " italien " et c'était naturellement celui des *Cendres de Gramsci* (avec quelques pointes expressives ayant survécu au *Rossignol de l'Eglise Catholique*) : je savais (instinctivement) que je pourrais m'en servir ». Pour les deux recueils de poésies cités par Pasolini, cf. Pasolini, *Tutte le poesie*, I, a cura e con uno scritto di Walter Siti, Saggio introduttivo di Fernando Bandini, Cronologia a cura di Nico Naldini, Mondadori, I Meridiani, Milano, 2003, pp. 387-597 et 775-886.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1008.

¹¹ *Ibidem.*

Les personnages de la tragédie grecque seraient avant tout des « instruments pour exprimer scéniquement des idées, des concepts : en un mot, pour exprimer ce qu'aujourd'hui on appelle une idéologie ». ¹² Pasolini affirme que cette « instrumentalisation » des personnages répond à un choix conscient du dramaturge grec qui ne l'a cependant pas poussé à négliger la richesse psychologique des rôles principaux. ¹³ L'auteur italien suit donc la piste de l'interprétation politique pour l'élaboration de sa traduction de *Orestie*. Cette œuvre qui s'articule entièrement autour d'Oreste ne lui permet manifestement pas de s'identifier à cet homme qui pour réhabiliter la mémoire de son père en vient à tuer sa mère sous l'œil bienveillant des dieux, contrairement à Œdipe, véritable incarnation du drame que Pasolini vit en famille. Pour cette raison, sans doute, c'est sur Athéna que se concentre toute l'attention de l'auteur italien dès lors qu'il voit en elle la représentation de la rationalité. De ce fait, la préférence de Pasolini-traducteur va tout naturellement aux Euménides, la troisième partie de la trilogie d'Eschyle où Athéna entre véritablement en scène et « institue la première assemblée démocratique de l'histoire ». ¹⁴ Pasolini reprend le dilemme proposé par Eschyle entre l'irrationnel (les Erynnies, les forces primordiales de l'instinct) et le rationnel (Athéna, la Raison menant à la Démocratie), en proposant de faire de l'irrationnel une source de vitalité. On voit dès lors comment la traduction finit par céder la place à l'interprétation :

« Les Malédictiones se transforment en Bénédictiones. L'incertitude existentielle de la société primitive perdure en tant que catégorie de l'angoisse existentielle ou de la fantaisie dans la société moderne. C'est cette trame, et pas une autre, que celle de *Orestie*. Et, comme on le voit, ses insinuations politiques étaient ce que l'on pouvait faire de plus suggestif dans un texte classique, pour un auteur tel que je voudrais l'être ». ¹⁵

Cette démarche fait de Pasolini un auteur plus qu'un traducteur, qui s'attache au texte tragique en l'envisageant de façon globale, en essayant de mettre en valeur ce qui le rapproche le plus de la sensibilité d'un public moderne. Quant à sa propre sensibilité, elle s'exprime par la récurrence de filons thématiques qui lui sont chers, par l'utilisation de figures rhétoriques

¹² *Ibid.*, pp. 1008-1009.

¹³ Pasolini traducteur tient en particulier à souligner « la noblesse d'âme qui persiste chez les personnages moralement et politiquement " négatifs " de Clytemnestre et d'Égisthe », *Ibid.*, p. 1008.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1009. Pasolini déclare que « le moment le plus élevé de la tragédie est sans aucun doute l'acmé des Euménides, quand Athéna

¹⁵ *Ibid.*, p. 1009.

qui le caractérisent. On trouve par exemple le thème de l'« impur » (Pasolini traduit par « sentiments impurs »¹⁶ ce que le traducteur français dont il a consulté la version donne comme « une amitié qui n'est pas sans mélange »).¹⁷ De la même manière, le recours fréquent à l'opposition de termes contraires (*oxymoron*) est une marque de subjectivité de l'auteur Pasolini sur laquelle repose non seulement sa poésie (notamment *Les cendres de Gramsci*) mais également l'ensemble son œuvre. Pasolini joue entre autres du couple antithétique conscience/inconscience (« l'angoisse naît / de l'inconscience, / de la conscience naît / ce bonheur, / qui est le but des mortels »),¹⁸ irrationnel/rationnel (« Mais nous avons toujours pointé sur la poitrine, / prêt à frapper, le poignard / de la Justice : elle a raison / contre ceux qui foulent aux pieds / les préceptes de dieu, irrationnel »)¹⁹ et de la contradiction en général. Plus globalement, Pasolini s'intéresse de très près au face à face entre Peuple et Raison, comme l'indique cette traduction qui ressemble fort à un credo : « Seule la voix du peuple est prophétique ».²⁰ Dans tous les cas, l'auteur prend irrémédiablement le pas sur le traducteur et fait consciemment état de choix linguistiques et idéologiques qui sont établis en fonction de la sensibilité du public moderne. Elio De Capitani,²¹ un metteur en scène qui a monté la tragédie d'Eschyle dans la traduction de Pasolini, propose une interprétation digne d'intérêt quant à la vision sociale mise en avant par l'auteur italien :

« Nous ne mettons pas en scène l'*Orestie* d'Eschyle mais celle de Pasolini qui, en maint endroit, est quelque chose de radicalement différent. C'est en ce sens que nous avons appelé le projet *Notes pour une Orestie italienne* en paraphrasant les *Notes pour une Orestie africaine*, ce documentaire que Pasolini a tourné pour un film sur l'*Orestie* qu'il n'a jamais réalisé. En traduisant la trilogie, Pasolini a effectué une opération de réflexion, qui fait le lien

¹⁶ *Ibid.*, p. 894.

¹⁷ Eschyle, *Tragédies*, tome II, texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, Paris, 2002, p. 38, v. 798.

¹⁸ Pasolini, *Teatro*, cit., p. 987. (A comparer avec la version française de Paul Mazon connue de Pasolini : « s'il est avéré que la démesure est fille de l'impiété, la saine raison au contraire a pour fils le bonheur aimé qu'appellent tous les vœux humains », Eschyle, *Tragédies*, cit., p. 152, v. 532-536).

¹⁹ *Ibid.*, p. 949. (« Le glaive aigu vise au cœur et le transperce, au nom de la Justice. Elle a tous les droits sur ceux qui, contre tout droit, ont foulé aux pieds et violé la pleine majesté de Zeus », Eschyle, *op. cit.*, p. 104, v. 640-345).

²⁰ *Ibid.*, p. 981. (« Ainsi que le proclame une douloureuse rumeur », Eschyle, *op. cit.*, p. 146, v. 380).

²¹ Né en 1953, Elio De Capitani est d'abord comédien de la Compagnia dell'Elfo (Compagnie de l'Elphe) fondée par Gabriele Salvatores, metteur en scène et cinéaste. Devenu metteur en scène à plein temps en 1983, il a depuis monté de nombreuses pièces dont, en 1995, le premier texte théâtral de Pasolini *Turcs tal Friul*, en collaboration avec Giovanna Marini pour la musique, spectacle primé par la critique. Il s'est attaqué à l'*Orestie* traduite par Pasolini pour en faire un projet triennal : les *Choéphores* sont représentées en 1999 à Milan et constituent un véritable défi tant dans la mise en scène que dans la production. Le répertoire dans lequel il puise est très large (Botho Strauss, Shakespeare, Fassbinder, Franco Scaldati, Büchner, Brad Fraser, Steven Berkoff, Williams, Copi, Koltés, Pasolini, Camus, Ariel Dorfman, Eschyle, Biljana Srbijanovic, Giuseppe Verdi, Goldoni, Dario Fo, Mark Ravenhill...) ce qui lui permet d'avoir une approche très progressiste du théâtre.

entre le monde grec et les années soixante, autour de la démocratie italienne refondée sur les cendres de l'État fasciste et de l'État monarchico-libéral qui a failli. Pour lui, la valeur civile de la transformation constituait, d'un certain point de vue, un gros espoir. Mais il savait en même temps que la modernité pouvait être un danger, surtout pour le monde rural. Pasolini a douloureusement vécu la radiation de l'archaïque mise en œuvre par une logique de civilisation qui progressait en homologant les différences et les valeurs d'un monde auquel il était lié, un monde qui était en définitive le Frioul, la Méditerranée arabe et le continent africain de ses films. Il sentait fortement qu'il était, du point de vue de la passion, pour la raison et, du point de vue de la logique, pour la passion archaïque : une grande contradiction qu'on lit dans son *Orestie*. Il ne s'agit pas seulement d'une traduction mais d'un texte de Pasolini, un autre morceau de son cheminement, de son histoire artistique. Dans *Pilade*²² (qui prolonge le sens de la trilogie), tout son pessimisme quant à la démocratie se manifeste brutalement par une incroyable situation sans issue où l'équilibre atteint à grand peine par une Athéna qui transforme les Erynnies vindicatives en déesses bénéfiques ne fonctionne pas. Pilade n'accepte pas les compromis de la démocratie établie par Oreste et les Erynnies retrouvent peu à peu leur état primordial. Dans l'accord final des *Euménides* de Pasolini on a déjà les signes et les inquiétudes qui seront développés dans la phase successive ».²³

Reste à savoir si la démarche adoptée pour l'*Orestie* d'Eschyle se montre toujours valable avec le *Miles gloriosus* de Plaute, dans la mesure où l'on passe de la tragédie à la comédie.

Pasolini aborde l'auteur latin après avoir travaillé sur la trilogie d'Eschyle. Les conditions dans lesquelles il entreprend ce deuxième travail de traduction sont identiques à celles du premier puisqu'il s'agit là encore d'une commande. Toutefois, à la différence de l'*Orestie*, la traduction du *Miles gloriosus* qui sera interprétée en 1963 par la Compagnia dei Quattro (Compagnie des Quatre) sous la direction de Franco Enriquez, va susciter de vives réactions. La levée de boucliers à laquelle on assiste dans certains cas tient sans doute à la volonté déclarée de Pasolini d'effectuer une « transla-

²² Pasolini parle du projet de *Pilade* à son éditeur Garzanti en 1966 comme d'une « prolongation politico-fantastique de l'*Orestie* ». En 1967, dans une interview, il déclare cette fois qu'il s'agit d'un drame « dont les personnages principaux sont Oreste et Pilade en tant que symboles des deux révolutions de notre temps ([...] la Révolution russe qui s'installe dans un ordre bourgeois et la révolution culturelle chinoise ». (Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1164). Lorsqu'en décembre 1967 paraît *Pilade*, Pasolini réalise ce qui lui correspond : réécrire le mythe et non le traduire à travers l'œuvre d'Eschyle.

²³ Interview d'Elio De Capitani réalisée par Maria Manganaro dans la rubrique « *Approfondimenti* » de la revue *Centoteatri*, n° 3 (www.centoteatri.com).

tion », ²⁴ comme il le déclare en annexe du texte, et non une traduction à proprement parler de la comédie de Plaute. Cette « translation » a comme première conséquence la mise au point d'une langue qui convienne à la fois à la situation décrite dans la pièce et au public qui la reçoit. La création de cette langue ne va pas sans de profondes interrogations concernant l'institution théâtrale et les possibilités qu'elle offre. Il finit cependant par trouver un compromis conciliant l'utilisation du dialecte romain auquel il se montre profondément attaché et les exigences scéniques du moment. C'est à une sorte de langue vulgaire adaptée d'une part aux heptasyllabes puisés dans « une tradition comique nouvellement exhumée sous le signe de Molière » ²⁵ et d'autre part au jeu de scène de la soubrette et du bouffon, que le travail de Pasolini aboutit. Or, certaines critiques qui lui sont faites s'en prennent précisément à l'amalgame qui la forge, comme on peut le lire dans *l'Unità* du 13 novembre 1963 :

« La langue utilisée par Pasolini est grosso modo la langue que les lecteurs et les spectateurs du cinéma connaissaient déjà : un mélange d'italien, de romain et de dialectes " grossiers ", avec des locutions empruntées à l'argot et au langage courant de la banlieue. [...] Le romain macaronique et dilué du Vantone rappelle [...] plutôt [...] l'idiome approximatif des bulletins radiophoniques de *Campo de' fiori* : agrémenté, naturellement, de vives interjections dont le pittoresque, par ailleurs, a désormais été banalisé par l'usage ». ²⁶

Il est vrai que Pasolini, pour rendre au plus près la réalité sociale des personnages de la comédie latine, puise dans le vivier humain qu'il connaît le mieux, c'est-à-dire la population de la banlieue de Rome, et lui emprunte son dialecte. L'auteur traducteur n'est cependant pas convaincu d'avoir fait le meilleur choix. Il a tenté —il s'en explique longuement— de fixer socialement l'identité de Plaute pour en déduire la marche à suivre dans son travail de traduction, mais sans pouvoir vraiment y parvenir :

« [...] Je ne pouvais me décider : Plaute était-il un sobre aristocrate ou un plébéien hâtif ? [...] Je n'ai pas résolu la question : agacement et fascination, soupçon de vacuité et sentiment de grandeur s'alternent encore dans mon esprit quand je repense aux trois semaines de mon travail de " remanieur " ». ²⁷

²⁴ Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1109.

²⁵ *Ibid.*, p. 1110.

²⁶ Aggeo Savioli, « *Il Vantone* : da Plauto al Sor Capanna » (13/11/1963), *l'Unità*. Cf. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1225.

²⁷ Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1109.

Pasolini avoue clairement se trouver démuné quant à l'orientation qu'il doit donner au texte de Plaute. La représentation sociale qu'il tente de mettre en place n'entend aucunement altérer le contenu de la pièce. Contrairement à la tragédie d'Eschyle, Pasolini jouit d'une liberté sans borne pour modeler la langue des personnages. Mais cette liberté qu'il revendique par le recours au dialecte, cette mise en scène "linguistique" du substrat populaire n'est pas en corrélation avec la vision politique et idéologique du texte, que certains théoriciens de gauche souhaiteraient plus engagée. Ce à quoi Pasolini s'oppose avec force indignation, répondant de ses choix face au directeur du journal communiste *l'Unità* :

« [...] Non, on ne peut pas penser que le fait d'être marxiste et d'être engagé jusqu'au cou dans une lutte politique et idéologique puisse autoriser des tours de passe-passe tactiques comme celui de faire passer Plaute pour un auteur révolutionnaire ! J'ai traduit Plaute en toute liberté, c'est vrai. Mais en toute liberté d'un point de vue stylistique, à l'intérieur du style. L'idée d'opérer des transformations de contenu ne pouvait absolument pas me traverser l'esprit. [...] Avec une traduction comme mon *Vantone (Vantard)*, le public sort du spectacle en disposant d'une idée –qui tient de la farce et du comique, bien sûr, mais exacte– de ce que fut une société sinistrement déformée par l'esclavagisme. Si j'avais ajouté des allusions modernes à une lutte des classes telle que nous la concevons aujourd'hui, le public serait sorti au contraire en ayant une idée de cette société proche du pamphlet et de la mystification. [...] Je dois pourtant ajouter à ce point que, dans les limites que m'autorise l'honnêteté philologique et historique, j'ai forcé au maximum la matière vers une vision du monde qui est la nôtre. [...] 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, avec toute la spontanéité possible, dans le personnage du Général (c'est ainsi que j'ai traduit *Miles*), qui en est la concrétion principale. Tant il est vrai que lorsqu'il demande à un esclave ce qu'il lui souhaite, celui-ci lui répond *gagner, toujours gagner*, une devise qui ne peut manquer de comporter une allusion directe pour les italiens ».²⁸

Il y a donc, chez Pasolini traducteur, le souci évident de préserver le projet idéologique de l'auteur qu'il traduit, même s'il s'autorise une adaptation linguistique et sociale de l'œuvre à la situation actuelle. Cette adaptation va dans le sens de la mise en valeur de l'élément comique, en ayant recours

²⁸ *Ibid.*, p. 1226.

à des artifices qui le rendent excessivement visible. L'auteur italien choisit entre autres de traduire le titre original par « *Vantard* », alors que d'autres traductions existantes font preuve d'une plus grande fidélité au latin en proposant « *Le soldat fanfaron* », « *Le militaire glorieux* », ²⁹ etc. Dans le monologue de Palestrion, l'esclave de Pyrgopolinice, le héros de la comédie de Plaute, le titre apparaît en dialecte romain, « *Er Vantone* ». On peut s'interroger sur l'opportunité d'avoir gardé le titre dans la langue italienne, comme si l'auteur traducteur craignait d'afficher un choix linguistique trop restrictif en utilisant le dialecte romain dès le titre. Dans la version que Pasolini donne du texte latin, apparaît clairement la tendance à l'insertion de jurons en dialecte, qui servent à la fois à marquer socialement un personnage et à en fixer sa personnalité. On note par exemple l'introduction de « *cafone* » dans les dialogues, une insulte qui désigne un paysan du sud de l'Italie, ³⁰ ou encore de « *fiji de mignotte* », une injure en dialecte romain. ³¹ Un même mot latin peut être traduit différemment selon l'intrigue et les relations qui se nouent entre les personnages, et connaît donc une légère altération au regard de sa signification originelle. Pour autant, Pasolini ne tombe pas dans la caricature, et reste très attentif au respect du contexte général. C'est là que réside la force du travail effectué par ses soins car les objectifs qu'il s'est fixés restent relativement exigeants. Cherchant à préserver la vivacité du dialecte romain, donc l'oralité des échanges entre les personnages tout en se montrant attentif à la versification sur les traces d'un Molière (il songe un moment à traduire *Tartuffe*, après l'expérience concluante du *Vantone*), l'auteur traducteur doit pratiquer des coupes dans le texte latin, ou tout au moins condenser les vers. La marge de manœuvre qu'il s'accorde devient également visible lorsqu'il actualise les réalités sociales que Plaute a placées dans la bouche de ses personnages. Nous en avons un bel exemple dans l'épisode que Périplécomène, un vieillard, relate à Palestrion, l'esclave. Périplécomène évoque ce qui est arrivé au poète Névius, « qui, à la suite de ses épigrammes sur les Métellus et les Scipions, fut emprisonné et sans doute mis au carcan, avant d'être exilé à Rome ». ³² La version française des Belles Lettres est la suivante :

²⁹ Plauto, *Il "soldato vanaglorioso"*, a cura di di Giovanni La Magna, Carlo Signorelli, 1932 ; Plauto, *Il militare glorioso*, testo latino a fronte, traduzione, introduzione e note di Icilio Ripamonti, Mondadori, Milano, 1953.

³⁰ *Ibid.*, p. 1031.

³¹ « Allez, allez ! Et soulez-vous, en grands bâtards que vous êtes ! / Moi, en attendant, je vais en ville prévenir mon maître », *Ibid.*, p. 1066. Alfred Ernout donne cette version : « Allons, rentre, et vite. C'est vous qui dans la cave faites votre bacchanal. Pardieu, je m'en vais, moi, chercher le maître au forum » (« *Abi, abi intro iam. Vos in cella uinaria / Bacchanal facitis. Iam hercle ego erum adducam a foro* »), Plaute, *Comédies*, cit., p. 229, v. 857-858.

³² Cf. Plaute, *Comédies*, tome IV, éd. Sci. et trad. Alfred Ernout, 4^e éd. revue et corrigée, Les Belles Lettres, Paris, 1956, p. 185, note 1 du traducteur.

[...] Il y a, m'a-t-on dit, un poète latin qui a la tête ainsi étayée, tandis que deux gardiens montent à toute heure la garde à ses côtés.³³

Pasolini, pour sa part, introduit le concept de révolution dans le rapport poète/forces de l'ordre :

Il dit que, cette expression, elle est habituelle à un poète qui écrit à moitié comme un barbare : et comme son but c'est la révolution, il est constamment tenu à l'œil par deux vieux, bienheureux et fidèles policiers.³⁴

La grande liberté que s'octroie Pasolini lui permet donc d'offrir au public une interprétation du texte latin qui tient compte des nuances voulues par Plaute. Ici, l'ironie est tout aussi perçante que dans la version originale, même si, pour ce faire, il a fallu procéder à ce que l'auteur italien appelle une « translation ».

L'auteur qui se fait traducteur délaisse difficilement ses prérogatives pour se faire un serviteur docile du texte. Dans le cas de Pasolini, sa démarche de traducteur repose sur la compréhension du projet de l'auteur qu'il traduit, projet qui englobe les éléments psychologiques et sociaux qui garantissent l'authenticité d'une œuvre. S'il refuse la dénomination de traducteur, Pasolini revendique celle de « remanieur ». Ce statut ne lui permet pas de réaliser des traductions « à la lettre », ce dont il n'a absolument aucune envie, mais des adaptations, destinées à la scène, qui malgré les critiques dont elles ont parfois souffert, sont aujourd'hui devenues un passage obligé sur le versant italien pour la connaissance de la trilogie d'Eschyle et de la comédie de Plaute si l'on en juge par les représentations dont elles font encore l'objet.

³³ *Ibidem.*, p. 1036.

³⁴ Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1036.