« *Sotto il segno di Molière* » : la métrique de Pier Paolo Pasolini

Marco Borea

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/518>

DOI : 10.4000/transalpina.518

ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2019

Pagination : 161-172

ISBN : 978-2-84133-944-0

ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Marco Borea, « « *Sotto il segno di Molière* » : la métrique de Pier Paolo Pasolini », *Transalpina* [En ligne], 22 | 2019, mis en ligne le 01 novembre 2020, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/518> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.518>

« SOTTO IL SEGNO DI MOLIÈRE » : LA MÉTRIQUE DE PIER PAOLO PASOLINI

Résumé : L'auteur de cette contribution se propose de montrer les liens que tisse la métrique pasolinienne avec la métrique ancienne, grecque et latine. On connaît bien la passion de Pasolini pour l'Antiquité et, plus précisément, pour les poètes-dramaturges anciens. Avec *Il Vantone di Plauto*, véritable réécriture du *Soldat fanfaron* de Plaute, Pasolini se confronte, pour la première fois dans sa vie de poète-traducteur, à l'univers de la comédie latine, à sa polymétrie et à sa langue aux multiples facettes. C'est un procédé, celui de l'actualisation, que Pasolini adopte aussi pour le mètre, dont il garde le squelette originaire, qu'il puise dans une tradition séculaire, tout en l'adaptant aux nuances de sa langue poétique. Tout comme dans les autres traductions des Anciens, son intention est toujours de récupérer par le biais du mètre des formes poétiques populaires, dans le but de leur donner une dignité littéraire.

Riassunto : L'autore di questo contributo si propone di mettere in luce il legame che sussiste tra metrica pasoliniana e metrica antica, greca e latina. È ben nota la passione di Pasolini per l'Antichità e, più precisamente, per i poeti drammaturghi antichi. Con *Il Vantone di Plauto*, vera e propria riscrittura del *Soldato fanfarone* di Plauto, Pasolini si confronta, per la prima volta nella sua vita di poeta e di traduttore, al mondo della commedia latina, alla sua polimetria e alla sua lingua dai molteplici aspetti. L'attualizzazione è un procedimento che Pasolini adotta anche per il metro, di cui preserva la forma originaria, che riprende da una tradizione secolare, pur adattandola alle sfumature della sua lingua poetica. Come nelle altre traduzioni degli autori antichi, il suo intento è sempre quello di recuperare tramite il metro le forme poetiche popolari allo scopo di dar loro una dignità letteraria.

Durant les années 1959-1963, Pier Paolo Pasolini traverse une période de travail intense. Après deux ans consacrés à l'élaboration de la translation italienne de l'*Orestie* d'Eschyle, le poète-traducteur esquisse la traduction italienne du prologue et du premier chant du chœur de l'*Antigone* de Sophocle. En 1961, Vittorio Gassman et Luciano Lucignani le sollicitent à nouveau pour une nouvelle version théâtrale antique, latine cette fois-ci¹, du *Miles gloriosus*, le *Soldat fanfaron* de Plaute que le poète frioulan, après

1. Comme en témoigne la lettre que Pasolini envoie, en décembre 1959, à Lucignani : « Non sono mica un Robot! Sto lavorando [...]. Questo è quanto posso fare, e le assicuro che è molto » ; cf. P.P. Pasolini, *Teatro*, Milan, Mondadori, 2001, p. 1214.

quelques hésitations², intitule *Il Vantone*. À la différence de l'*Orestie*, la gestation de l'œuvre est rapide: en trois semaines à peine, Pasolini a le temps de nous livrer la réadaptation, selon son propre univers, d'homme et de poète, des 1497 vers qui composent la comédie de Plaute. Les difficultés de traduction ne manquent pas, et, selon ses propres mots, Pasolini ne possède pas les instruments adéquats pour une révision de l'original latin³. Le poète frioulan n'excède certainement pas ici en modestie; pour rendre en italien la musicalité de la langue de Plaute et l'incroyable variété des mètres qu'il emploie, trois semaines n'étaient sans aucun doute pas suffisantes. Pasolini a alors l'idée géniale d'actualiser Plaute, de l'adapter au pastiche dialectal italien-*romanesco* des personnages de ses romans et à l'univers de l'avant-spectacle, de poursuivre dans sa mission de donner une dignité littéraire aux dialectes italiens.

Le *martelliano*

Nous voudrions nous concentrer ici sur le choix métrique que Pasolini fait pour *Il Vantone*. Pasolini opte pour le double septénaire rimé, héritage d'une tradition comique «*riesumata sotto il segno di Molière*», pour reprendre ses propres mots:

*Ma nel fondo, a protezione della sua aristocraticità sostanziale, della sua letterarietà, ecco l'ombra dei doppi settenari rimati di una tradizione comica riesumata sotto il segno di Molière*⁴.

L'idée est celle d'un vers constitué de deux septénaires, accentués sur la sixième syllabe, séparés par un point de repère rythmique central, une césure, qui, dans la version standard, ressemble à une cantilène. Dans la tradition française, un vers nous vient immédiatement à l'esprit, l'alexandrin classique du XVII^e siècle, adopté entre autres par Molière pour certaines de ses comédies (comme le *Tartuffe* sur lequel d'ailleurs Pasolini travaillait pour une traduction italienne)⁵.

2. P.P. Pasolini, *Teatro*, p. 1223 et l'introduction à *Il Vantone* d'U. Todini dans P.P. Pasolini, *Il Vantone di Plauto* [1963], Milan, Garzanti, 2008³, XVI.

3. Dans le commentaire de P.P. Pasolini à la première édition Garzanti de *Il Vantone*, on trouve ces mots: «*A proposito di Plauto, non sono provvisto del materiale necessario per una revisione*». Sur son bureau, il n'y a que l'édition bilingue latin-italien de Ripamonti, comme le fait remarquer L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, Urbino, Quattroventi, 2006, p. 26.

4. Ce sont les mots tirés du commentaire de Pasolini de la première édition Garzanti; cf. aussi P.P. Pasolini, *Il Vantone di Plauto*, p. 144.

5. Cf. P.P. Pasolini, *Teatro*, p. 1228: «*visto il successo del Vantone, potrei anche tentare il Tartufo*», dit le poète frioulan dans une lettre à G. Davico Bonino.

Aussi, en choisissant ce vers, le poète-traducteur s'insère-t-il dans un courant bien précis de la tradition littéraire italienne, celui qui part de très loin, à savoir de la poésie didactique du XIII^e siècle (Ugoccione de Lodi, Giacomino da Verona, Bovensin de la Riva, Jacopone da Todi qui l'emploient en quatrains monorimes)⁶, et qui arrive jusqu'à l'école sicilienne de Cielo d'Alcamo et à son *Contrasto* sur l'amour courtois⁷. Ensuite, il faut attendre le début du XVIII^e siècle en Italie pour voir réapparaître le double septénaire, théorisé par Pier Jacopo Martello qui, dans son traité *Del verso tragico* (1709), arrive à concevoir pour la tragédie un équivalent italien de l'alexandrin français, appelé alors *martelliano*, en remplaçant la rime masculine ou féminine française par la variété des finales accentuelles (*piane*, *tronche* ou *sdruciole*). Le vers fut aussi largement utilisé par la comédie du XVIII^e siècle, *in primis* par Carlo Goldoni, entre autres dans *Il filosofo inglese*. Au XIX^e siècle, le poème *Sui campi di Marengo* des *Rime nuove* de Giosué Carducci est composé en *martelliani*, avec les doubles septénaires *piani*, organisés en quatrains à rime plate AABB. Aussi Felice Cavallotti écrit-il *La marcia di Leonida* en doubles septénaires en suscitant l'approbation de Carducci lui-même.

Toutefois, nous voudrions nous concentrer sur deux exemples significatifs qui justifient le choix que Pasolini fait du *martelliano*; peu importe si le poète les connaissait ou pas. Ce qui compte est que Salvatore Cognetti de Martiis choisit le *martelliano* pour ses traductions métriques des comédies de Plaute⁸ et que le poète crépusculaire⁹ Guido Gozzano reprend ce même vers pour *Totò Merumeni* dans son recueil *I colloqui* (1911), réécriture de l'*Héautontimouromenos* de Baudelaire, repris donc de la comédie homonyme de Térence. Les doubles septénaires de Gozzano sont très réguliers si on les compare à ceux de Pasolini¹⁰. Par ailleurs, nous ne savons pas jusqu'à

6. Le texte le plus ancien est selon G. Contini un petit poème de la Vénétie, les *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*; cf. P. Beltrami, *La metrica italiana* [1991], Bologne, Il Mulino, 1994², p. 181 = § 146.

7. Voici deux exemples: Jacopone da Todi, *O papa Bonifazio*, v. 1-2: « *O papa Bonifazio // mol'hai iocato al monno / penso che ioconno // non te porrai partire* » et le célèbre incipit du *Contrasto* de Cielo d'Alcamo, v. 1-2: « *Rosa fresca aulentis(s)ima // ch'apari inver'la state / le donne ti disiano // pulzell'e maritate* » (// = césure; /= fin de vers).

8. L'œuvre, éditée en 1906 avec une préface de Carducci, a été étudiée par L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, p. 121-188.

9. Par crépusculaire, on désigne en littérature italienne un poète appartenant au mouvement du crépuscularisme. Il s'agit d'une métaphore qui symbolise le ton détaché et mélancolique de ces poètes.

10. Dans l'écrasante majorité des cas, il s'agit de la combinaison *piano // piano* ou, encore, *sdruciolio // piano*, l'accent sur la sixième syllabe étant toujours présent. La dialèphe coïncide rigoureusement avec la césure centrale, qui n'est jamais absente. On assiste parfois au jeu de la syntaxe contre la césure (v. 6 sq. et 49), mais, d'une façon générale, pause syntaxique

quel point Gozzano et Pasolini connaissaient la métrique latine, *a fortiori* celle de Plaute et Térence, bien que tous les deux aient étudié le grec et le latin (le premier avec moins de succès au gymnase-lycée Cavour). Que ce soit une coïncidence ou pas, Gozzano se limite à la dialèphe (= hiatus) à la césure, comme Terence, Pasolini l'admet à foison à l'intérieur des hémistiches, comme Plaute¹¹. Il y a continuité, peut-être fortuite, entre Antique et Moderne.

La mission métrique

Lorsqu'on pense au double septénaire italien, on ne peut pas manquer de songer à son ancêtre le septénaire trochaïque catalectique¹². Les deux vers marchent exactement de la même façon, c'est-à-dire à partir de deux unités assemblées par le biais d'une césure centrale, appelée diérèse dans le vers antique. Le *Contrasto* de Cielo d'Alcamo, que nous avons déjà évoqué, représente d'ailleurs la traduction italienne du septénaire ancien ; et Pasolini, dans *Passione e ideologia*, ne manque pas de louer le dialecte bouffonesque (« *dialetto giullaresco* ») du *Contrasto* en soulignant aussi l'âme du peuple qui ressort de ce poème (« *carattere del popolo* »). Pour Pasolini, cette littérature bouffonesque est à l'origine même de la poésie populaire :

[...] *riallacciandosi con questo alla tradizione indigena del Meridione, addirittura direttamente all'autore di Rosa fresca aulentissima, a quel dialetto giullaresco che è tutt'uno col carattere del popolo*¹³.

Une autre observation de Pasolini dans cette somme de critique littéraire qu'est *Passione e ideologia* attire notre attention : en analysant le rapport de Gozzano avec la littérature populaire, le poète-traducteur admire le fait

et césure coïncident. L'ironie modérée de la poésie correspond aux *sedati motus* de Térence auxquels fait probablement allusion Baudelaire. Toutefois, Gozzano paraît privilégier le jeu de l'enjambement pour respecter la césure ; sur soixante vers, on compte six enjambements avérés (v. 1, 13, 19, 25, 31, 43), dont un est particulièrement expressif (v. 43) car il souligne l'image du saut de la maîtresse de l'avocat malchanceux. Pour les septénaires de *Il Vantone*, cf. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, p. 92-99.

11. Pour l'hiatus dans les vers de Plaute et Térence et les différents emplois de celui-ci, cf. C. Questa, *La metrica di Plauto e di Terenzio*, Urbino, Quattroventi, 2007, p. 185-196 ; pour la dialèphe dans les septénaires de *Il Vantone*, cf. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, p. 93-94.

12. Pour la description de ce vers, cf. C. Questa, *La metrica di Plauto e di Terenzio*, p. 359-369.

13. Cf. P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Milan, Garzanti, 1960, p. 32 *passim* et p. 165 *passim* : « È vero dunque che alcuni schemi metrici [...] sono di procedenza colta : ma è anche vero [...] che sono stati assimilati secondo abiti mentali tipici di una cultura diversa – pregiullaresca se si tratta di procedenza giullaresca, preumanistica (e in parte, quindi, ora, giullaresca) se si tratta di procedenza umanistica ecc. ».

que l'italien du crépusculaire tend parfois au dialecte¹⁴. Souvenons-nous du titre du recueil de Gozzano *I colloqui* (donc *Les conversations*) et du titre du poème, *Totò Merùmeni*, qui ressemble étrangement au *Bourreau de soi-même* térencien.

Par ailleurs, l'*Heautontimoroumenos* viendra encore à l'esprit du dernier Pasolini, lorsque, dans le recueil *L'hobby del sonetto* dédié à Ninetto Davoli, dans un mélange d'amertume et de sensation d'inanité, il cite à la lettre trois septénaires trochaïques, les vers 420, 440 et 496, tirés tous de la première scène du troisième acte de l'*Heautontimoroumenos*¹⁵. Ici, l'isolement sexuel et l'incompréhension de la conduite de Ninetto, désormais marié et père de famille, font rejaillir les Classiques ; la sévérité du *senex* Ménédème de la comédie latine contre son fils se traduit dans la rigueur punitive de Pasolini contre Ninetto, victime de sa frustration.

Revenons à la métrique. Pour Pasolini, très attentif à la métrique des textes, le vers représente une sorte d'habit, au sens étymologique latin d'*habitus* qui revêt la poésie. Il est porteur d'un sens, et lorsque le mètre se réfère à la tradition populaire, aussi chère à Pasolini, le mètre s'investit alors d'une mission plus haute. Il faut rappeler que les œuvres poétiques pasoliniennes arrivent après presque un siècle de ruptures avec la tradition classique qui voyait dans le mètre un élément de rigueur, de tradition, un carcan, une cuirasse plutôt qu'un habit. Après l'élagage métrique qu'ont fait les avant-gardes¹⁶, Pasolini récupère les vestiges d'une tradition ancestrale en les adaptant aux tendances du vers libre du XX^e siècle. Cette attention pour la métrique se manifeste encore plus à la fin des années 1950 et aux débuts des années 1960, à savoir dans la fourchette temporelle où se situe *Il Vantone*. Son sommet poétique, le recueil *Le ceneri di Gramsci* publié en 1957, est en grande partie en *terza rima*, soit en tercets à rime enchaînée ABA BCB CDC etc., un rythme qui, depuis la *Commedia* de Dante, ne pouvait plus ne pas évoquer la tradition¹⁷. C'est une forme métrique que Pasolini n'abandonne pas là, mais qu'il reprend dans *La religione del nostro tempo*, puis, bien qu'avec plus de libertés, dans *Poesia in forma di rosa*.

14. *Ibid.*, p. 92 : « [...] nell'italiano di Gozzano, così 'parlato' tanto da pervenire naturalmente al dialetto ».

15. Cf. les sonnets 78, 1-2 ; 80, 12-13 et 81, 1-2.

16. En Italie, on peut songer aux futuristes, à G. Ungaretti, bien que des éléments métriques soient repérables même chez ce dernier.

17. Pasolini essaie de préserver la rime, comme l'a remarqué G. Bertone dans son article « La rima nelle *Ceneri di Gramsci* di Pier Paolo Pasolini », *Metrica*, n° 4, 1986, p. 225-265. Notons également que les tercets pasoliniens sont une reprise du mètre utilisé par Pascoli dans ses *Poemetti*.

Par ailleurs, Leopoldo Gamberale a répertorié les autres œuvres pasolinienes en *martelliani*¹⁸, en esquisant une étude métrique de ces poèmes et en concluant à une plus grande rigueur dans les poèmes en frioulan que dans ceux qui sont écrits en italien¹⁹. Dans un article de *Repubblica* du 9 février 2014, Walter Siti, dans la rubrique *La poesia del mondo*, revient sur les choix métriques pasoliniens, en remarquant à quel point 1962 représente pour l'évolution métrique du poète frioulan une année charnière et en mettant en exergue le caractère inhabituel des septénaires réguliers, avec césure et rime, de *Supplica a mia madre*:

Nel 1962 Pasolini era in crisi metrica; per un poeta è grave, è come perdere i punti cardinali o le chiavi per aprire la porta. Questa (scil. Supplica a mia madre) è una delle ultime poesie scritte in versi regolari: poi cederà al magma di una metrica sempre più informale, nel tentativo di catturare un cambiamento storico in cui i vecchi parametri ideologici non funzionano più. Qui la misura c'è ancora perché la poesia sembra escludere la storia e ridursi a un rapporto senza tempo né spazio, un rapporto quasi sacro: quello con sua madre.

Il faut en outre considérer que la rédaction du *Vantone* coïncide avec cette phase (1961-1963) et qu'elle vient tout juste après les tercets dantesques-pascoliens des *Ceneri di Gramsci*. Walter Siti poursuit ainsi:

Il doppio settenario a rima baciata, che qui Pasolini impiega con le solite collaudate licenze, è d'origine teatrale; pochi mesi prima l'aveva usato per tradurre il Miles gloriosus di Plauto, ispirandosi a Molière. In Récit, il componimento indirizzato nelle Ceneri di Gramsci all'amico poeta Attilio Bertolucci, i doppi settenari baciati alludono a Racine. Nell'unico altro testo

18. Il s'agit de textes que le poète insère dans son *Canzoniere italiano*, Milan, Garzanti, 1972, p. 124-137 *passim* (Cecilia, *La fia a la guera*, *Castello de Verüa*, *L'amur dij bersaliè*, *Piciöca*, *Santa Madalèna*, *Eran de' segatori*), de textes de l'auteur en dialecte (*Poesie a Casarsa*, 2. *Suite friulana* (1944-49): *Lengàs dai frus di sera*; *Romancero*, 1. *Il testamento coràn* (1947-52): *Biel zuvinin*; 2. *Romancero* (1953), 1. *I Colüs: Il soldàt di Napoleon*, *Beputi e Fiorina*, *Rissòt di amòur*, *Cintin*, *Caporet*; 2. *Il vecchio testamento: Il quaranta quatri*, *Il quaranta sinc*, *La miej zoventùt*) ainsi que de quatre œuvres en italien (*Récit* tiré de *Le ceneri di Gramsci*; *A un ragazzo* tiré de *La religione del moi tempo*; *Supplica a mia madre* dans *Poesia in forma di rosa* et 7 risposte a « Nuovi Argomenti »); cf. aussi L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, p. 87-92.

19. Pour *Récit*, il compte vingt distiques avec assonance à la fin au lieu de la rime et trente-cinq vers qui sont à coup sûr plus brefs; dans *A un ragazzo*, presque la moitié des vers présente une assonance à la fin du vers, six distiques sont plus longs et 35 % des vers sont plus courts; cf. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, p. 90-91.

scritto in questo metro (per il figlio di Bertolucci, Bernardo) sorprendentemente ritroviamo il 25 aprile.

Le 25 avril, en somme, à savoir l'anniversaire de la Libération de l'Italie du fascisme, mais aussi la date qui symbolise la libération du carcan métrique²⁰. N'oublions pas que le septénaire, comme le rappelle Pietro Beltrami, est le vers italien le plus souple du point de vue accentuel ; à la différence de son concurrent l'hendécasyllabe qui s'affirme dans la littérature italienne avec des schémas accentuels figés, le septénaire n'a pratiquement pas d'accent fixe sauf sur la sixième syllabe²¹.

Le choix du double septénaire rimé s'insère ainsi dans la littérature populaire, se présentant comme un repérage rythmique du mètre antique, notamment celui de la comédie latine.

Vestiges anciens

L'expérimentation métrique pasolinienne va bien au-delà du double septénaire et se manifeste pleinement dans les autres translations des Antiques. Pour la version de l'*Antigone*, Pasolini distingue le mètre du prologue de celui de la *parodos* en strophe et antistrophe. Il traduit le trimètre iambique, mètre du récitatif, par des vers non rimés, mais d'une étendue comprise entre dix et quinze syllabes, alors que pour les mètres lyriques, chantés par le chœur, et pour la répétition de la strophe et de l'antistrophe en schémas identiques²², Pasolini adopte des vers plus courts, d'une étendue comprise entre sept et neuf syllabes. De surcroît, il préserve la répétition rythmique de la strophe et l'antistrophe en groupes de 3 / 3 / 4 qui correspond à 3 / 3 / 5 puis, entrecoupé par l'intervention du chef du chœur, 2 / 2 / 3 qui correspond à 2 / 2 / 3²³ :

20. C. Verbero, « Dalle terzine al magma, dalla metrica al montaggio : la dissoluzione della forma poetica nell'ultimo Pasolini », *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, n° 16, 2014, p. 7-19, consultable sur internet au lien <http://videotecapasolini.blogspot.fr/2014/11/dalle-terzine-al-magma-dalla-metrica-al.html>, a aussi souligné l'ouverture de Pasolini, l'insuffisance de la métrique pour la poésie du dernier Pasolini – oserions-nous dire – du Pasolini après 1963.

21. Cf. P. Beltrami, *La metrica italiana*, p. 27 = § 11 et p. 176 = § 138.

22. Sur ce point, cf. B. Gentili, L. Lomiento, *Metrica e ritmica : storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milan, Mondadori, 2003, p. 62-65.

23. Soph., *Ant.*, v. 100-161 (premier chant du chœur) : 1) strophe + chef du chœur + antistrophe + chef du chœur ; 2) strophe + chef du chœur + antistrophe + chef du chœur qui correspond, selon l'édition de R.D. Dawe, *Sophocles Tragoediae*, Leipzig, Teubner, 1979, vol. II, p. 253, à 1) str. = ant. : glyconien (x 3), dimètre choriambique, glyconien, hipponactéen, dimètre choriambique (x 3), phérecratéen. / chef du chœur : toujours strophe anapest / 2) str. = ant. : praxilléen (x 2), dodrans B, dimètre choriambique, tétramètre iambique, dimètre choriambique (x 2), reizianum.

Pasolini, *Antigone*
strofe

*Barlume del giorno il più
dolce che sia mai apparso
sulle porte di Tebe!
Sei nato infine, occhio
del sole dorato sorto
a pelo del fiume,
e il soldato d'Argo, dal bianco
scudo, ch'era già in rotta,
armato fino ai denti, ha frenato
la corsa sotto il tuo raggio.*

*Così colui che lottava con il fuoco cadde
a terra, fulminato, nel suo delirio,
che scatenava su noi
un soffio di paurosi venti.*

*Non andò come sperava!
Diversamente dispose, potente,
Ares, nostro patrono.*

antistrofe

*Fu tutt'intorno sui nostri tetti,
con le lance golose di morte,
spalancando le sue sette bocche...
ma se ne andò, digiuno,
assetato ancora del nostro sangue,
senza che le lingue
del dio del Fuoco ardessero
sulla corona delle nostre torri.
Tanto impetuosa su di lei fu
la nostra furia di guerra,
che s'acquattò la bestia.*

*Morti, ma la Vittoria è venuta
a Tebe col suo gioioso nome di gloria!
Dimentichiamo le battaglie
allora e le morti recenti.*

*Andiamo a visitare tutti i templi,
danziamo tutta la notte, e in testa a noi
Bacco percuote la terra di Tebe²⁴.*

Dans les 301 premiers hexamètres du premier livre de l'*Énéide*, Leopoldo Gamberale et Paolo Lago ont déjà remarqué que les hexamètres virgiliens sont rendus par Pasolini en vers longs d'une étendue comprise entre quatorze et vingt syllabes²⁵.

À cela, il faut ajouter les traductions en frioulan des fragments de Sapho (*Tre framens da Safo*)²⁶ où, en dépit de la traduction très libre, Pasolini préserve le squelette métrique antique de la poétesse de Lesbos. Par ailleurs, la métrique éolienne était à la fois isosyllabique et quantitative, donc elle superposait le degré quantitatif des voyelles au nombre égal des syllabes, à la différence des autres vers grecs qui admettaient des variations du nombre de syllabes (équivalence longue / deux brèves)²⁷. Trois fragments, donc, pour lesquels Pasolini choisit deux fois des strophes tristiques : une

24. Il s'agit des v. 100-161 de l'*Antigone* ; cf. P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2003, vol. II, p. 1017-1019.

25. Cf. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, p. 12 et P. Lago, « Un logos antiaccademico : Pasolini traduttore dell'*Eneide* », *Semicerchio*, n° 44, 2012 / 2, p. 24.

26. P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, p. 1328-1331.

27. Pour cela, cf. B. Gentili, L. Lomiento, *Metrica e ritmica...*, p. 13 et 15.

première fois, pour le très lacunaire fr. 95 Lobel-Page fr. 95 L-P, vraisemblablement en pentamètres éoliens (« *Èrmes a lunc clamavi. / Signòur, soi sola, jùdimi. / Nuja a mi plas. / Muarta i vuei zì a lis rivis / ke la fresça rosàda / a fa fluri* »)²⁸; une deuxième fois, pour *Lament*, l'Ode à la jalousie de Sapho (= fr. 31 Lobel-Page) (= fr. 31 L-P), en vue d'imiter les strophes saphiques ponctuées par un adonien, un *versicolo* que Pasolini rend par des *quinari* ou des *quaternari* à la manière de Pascoli :

Pasolini, *Lament*

*Dongia di te, beàt
cui c'al vuarda i toi lavris
discori e ridi!*

*Subit dentri tal sen
jo i trimi, e un strac respir
mi lea la vòus.*

*Cu i puors vui doloròus
i rit, e intant i sint
businà il sanc.*

*Duta in suddùr mi vuardi
impalidì com'erba
disculurida.*

*La muàrt, la muàrt jo i sint
fami eco al puor ridi.
Soi fòur di me*²⁹.

L'ombre de Pascoli revient aussi dans le fragment de la lune³⁰, une strophe tétrastique en ioniques, que Pasolini traduit en une strophe de quatre vers, qui rappelle étrangement le *strambotto* ou le *rispetto* (« *Zoventùt, la Lùna / a va jù cu li Pléiadis / E tu cun lòur. Jo i resti / besòla tal me jet* »)³¹, un genre populaire auquel il consacre un grand nombre de pages de *Passione e*

28. P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, p. 1329 : « *Ermes a lungo chiamavo. / Signore, sono sola, aiutami. / Niente mi piace. // Morta voglio andare alle rive / che la fresca rugiada / fa fiorire* ».

29. *Ibid.*, p. 1331 : « *Vicino a te, beato / chi guarda i tuoi labbri / che discorrono e ridono ! // Subito, dentro il mio seno, / io tremo e uno stanco respiro / mi leva la voce. // Coi poveri occhi dolenti, / rido, e intanto ascolto / mormorare il sangue. // Tutta in sudore, mi guardo / andar scolorendo, come un'erba / patita. // La morte, la morte, io sento, / farmi eco al povero riso. / Sono fuori di me* ».

30. Fr. adespota 976 Lobel-Page.

31. P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, p. 1329 : « *O Gioventù, la Luna / tramonta con le Pleiadi. / E tu con quelle. Resto / da sola nel mio letto* ».

*ideologia*³². En outre, Pasolini décompose les deux asclépiades du fr. 141 L-P en six *quaternari tronchi*, à savoir oxytons (« 'Adòn al mòur / oh tenerùt / - nu se fasin?' 'Pètiti il còur / o fantassìn / svèstiti nut' »)³³. Dans ces ébauches de traductions, l'objectif du poète reste, certes, celui de donner une dignité littéraire au dialecte frioulan, particulièrement cher au poète-traducteur, puisqu'il avait composé aussi dans cette langue ses premiers recueils poétiques. Néanmoins, cette opération de récupération dialectale pour la poésie s'accompagne d'une récupération du squelette métrique du texte ancestral.

L'intérêt métrique est explicitement avoué par Pasolini lui-même pour les traductions des versets 62 et 69 des *Carmina Burana* ; dans une note à *Oscuri e invincibili* dans l'*Appendice I* à l'*Usignolo della Chiesa Cattolica*, Pasolini fait allusion à la métrique des hymnes liturgiques. C'est pourquoi ses traductions ébauchées visent à respecter les rimes, mêmes accentuelles, du texte latin³⁴.

Forme populaire

Les doubles septénaires du *Vantone* se situent ainsi dans le même but de récupération des formes métriques traditionnelles et *populaires*. Dans un passage de *Passione e ideologia*, Pasolini associe les doubles septénaires rimés aux chansons populaires piémontaises :

*Vi si osservi, intanto, il contesto metrico (scil. Ant el bosco di Cazale), di eccezionale regolarità, rara nei componimenti popolari epico-lirici, quasi sempre deliziosamente zoppicanti, e che qui dà un senso, appunto, raro, di assolutezza [...]: quartine di settenari piani vagamente rimati e tronchi rimati a colpi di martello*³⁵.

Il distingue aussi en Italie trois formes métriques populaires, une de forme tétrastique, le *strambotto* du Centre-Sud, une autre en doubles septénaires ou novénaires (donc en des systèmes de distiques césurés au milieu) au Nord-Ouest, dans un contexte piémontais-celtique :

32. D'après lui, à l'origine c'était une strophe de quatre vers, cf. P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, p. 181, repris aussi dans l'introduction de son *Canzoniere italiano*, p. 25-28, où le poète mentionne plusieurs exemples provenant de Ligurie et de l'Italie centre-méridionale.

33. P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, p. 1329 : « 'Adone muore / oh tenerello / - noi che facciamo?' / 'Svestiti nudo, / oh fanciullino, / battiti il cuore' ».

34. Cf., entre autres, *Carm. Bur.* 62, 1 *uitrea* = *vitrea* ; 62, 3 *rosea* = *roseo* ; 62, 4 *succenditur* = *riverbera* ; 69, 2 *peregrinatur* = *s'incammina* ; 69, 10 *frigoris* = *i brividi*.

35. P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, p. 176.

E se si pensa che i metri che sostituiscono in Lombardia i tetrastici centromeridionali e i doppi settenari o novenari piemontesi o celtici, sono quelli della canzonetta probabilmente di origine borghese [...]»³⁶.

La métrique dissimule donc encore une fois la volonté de récupérer des formes poétiques dialectales et populaires. De la même façon, à propos du huitain lyrique des chants épiques de la Renaissance (*Teseida* de Boccaccio, puis l'*Orlando furioso* d'Ariosto pour ne citer que deux exemples), Pasolini loue la dérivation de cette forme métrique du huitain sicilien à rime ABABABAB, le rythme des chansons populaires sicilienne³⁷. Le mètre est ainsi pour Pasolini un habit dialectal, une forme ancienne et enracinée dans les rythmes populaires, une mélodie dont le poète moderne doit essayer de garder les traces, de préserver le squelette.

Plaute

C'est pourquoi, pour *Il Vantone*, l'idée des septénaires dérive certes de Molière et de la tradition piémontaise-celtique admirée et chantée par Pasolini, mais trouve aussi une bizarre et fortuite correspondance dans le modèle latin, Plaute. Deux mots encore sur cette comédie latine : le *Miles gloriosus* représente, parmi les vingt et une pièces *plautinissimae*, une œuvre à part, à part pour sa longueur, pour son intrigue fondée sur une double tromperie, mais à part aussi pour sa métrique. En effet, à la différence de toutes les autres pièces, où les parties chantées à rythme varié (*cantica mutatis modis*) prédominent, dans la comédie du soldat fanfaron, la polymétrie cède étrangement le pas à une alternance continue entre sénaires, septénaires trochaïques et iambiques, variant seulement un peu au moment où s'enchaînent les septénaires anapestiques³⁸. Le septénaire trochaïque (et iambique), vers à césure centrale, occupe donc la moitié de la pièce³⁹.

Conclusion

Dans *Il Vantone*, Pasolini ne varie jamais de vers, mais essaie toujours de plier le pastiche dialectal italien-romanesco au même vers de tradition

36. *Ibid.*, p. 184.

37. *Ibid.*, p. 241 sq.

38. Cf. C. Questa, *La metrica di Plauto e di Terenzio*, p. 327-370 et, pour *Mil.* 1011-1093, p. 451-453.

39. Dans le II^e acte, lors de la duperie de l'illusion optique orchestrée aux dépens de Scélédrus (v. 156-353 et 426-480); dans le III^e acte, au moment de la supercherie d'Acrotéleutie et Milphidippa (v. 596-812); dans le IV^e acte, au moment de la libération de Philocomasie et de « jouer le jeu » pour nos héros (v. 947-1010; 1137-1215 et 1311-1377); dans le V^e et dernier acte, au moment de la cruelle punition aux dépens de Pyrgopolinice (v. 1394-1497), ce qui correspond à 785 septénaires trochaïques, soit 52,44 % du total des vers de la pièce.

comique et populaire. Il applique ainsi le même procédé qu'il avait appliqué aux autres traductions poétiques des Anciens et qui consiste à préserver le squelette rythmique ancestral, en tant que pulsion du texte primitif. Il faudrait aborder là la question de la division pour Pasolini entre les différentes typologies de chants populaires : ceux qui sont composés par le peuple pour le peuple ; ceux qui sont composés non pas par le peuple mais pour le peuple, et ceux qui ne sont composés ni par le peuple ni pour le peuple, mais qui sont adaptés par le peuple⁴⁰. Pour Pasolini, la troisième catégorie est la plus authentique. Dès lors, *Il Vantone* rentrerait-il dans la deuxième catégorie ? Il est plaisant de conclure nos raisonnements par un point d'interrogation.

Avec le *martelliano*, Pasolini affiche ainsi la volonté de donner un caractère littéraire au *nobilissimo volgare* du sous-prolétariat, de concilier la bourgeoisie littéraire, la classe cultivée, qui connaît la forme littéraire, avec le peuple exubérant et insouciant de la métrique. Le *stornello* final, chanté par le populaire et trivial Scélédrus sur les notes d'une musique effrénée, démontre qu'une conciliation – non pas un compromis, qui, comme le dit Pasolini lui-même, n'est jamais envisageable – est définitivement impossible⁴¹. Bourgeoisie et sous-prolétariat, « histoire » et « nature » sont à jamais divisées. Peut-être la force de la poésie parvient-elle à les concilier ?

À ce propos, il faut se souvenir que Pasolini parlait de *tono basso pirotecnico* du *nobilissimo volgare*, qui évoque, pour reprendre les termes de Vanessa de Pizzol, « le jeu de scène de la soubrette et du bouffon »⁴². Le septénaire rimé, le *martelliano*, comme celui du *Tartuffe*, est vraiment l'empreinte de Molière, de l'artificier et du bouffon, et c'est à travers la métrique bouffonesque que le poète-traducteur essaie d'atteindre son sous-prolétariat.

Marco BOREA

CRAHAM Centre Michel de Boüard
Normandie Université, Caen

40. P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, p. 159.

41. *Ibid.*, p. 165. Pour le *stornello*, il s'agit de l'explicit de la pièce : « *Fior de le grotte, / auguro a tutti de portà rispetto / alle donne d'altri... e bona notte!* ». Le *stornello* peut être défini comme une forme d'improvisation très simple (un quinaire ou sénnaire suivi de deux endécasyllabes) originaire de la Toscane ou du Latium, généralement chantée ou accompagnée par la musique, qui commence souvent par l'apostrophe « fleur de... » ; cf. P. Beltrami, *La metrica italiana*, p. 295 = § 238, et P.P. Pasolini, *Canzoniere italiano*, p. 231-233 *passim*.

42. Cf. V. de Pizzol, « Pasolini et la traduction des textes classiques au théâtre : une réalité sociale revisitée », *Doletiana*, n° 1, 2004, p. 8.