

# Préface

## Une philologie de la traduction

Pierre Judet de La Combe

Centre Georg Simmel, Ehess-CNRS Paris, France

---

Pasolini cinéaste invente des images qui savent représenter l'irreprésentable. Il y arrive. Dans ses *Appunti per un'Orestiade africana*, il parvient à nous faire voir les Érinyes, filles terrifiantes et informes de la nuit, en filmant en noir et blanc de grandes palmes lisses qui oscillent dans le vent ; elles occupent presque tout l'écran. La terreur est là, tranquillement. Pas besoin de plus. Ou, pour Cassandre : une chanteuse dans un bar de Harlem à la voix suraiguë. Elle porte depuis son lieu très lointain la tristesse de celle qui sera bientôt égorgée. Elle en fait un mal d'autant plus vif qu'il se déploie avec la beauté d'un long chant maîtrisé. Ce que s'efforce de montrer la tragédie, la brutalité inouïe que subissent les existences, est bien atteint, mais indirectement, par un décalage, avec des images qui n'ont au départ rien à voir avec l'histoire racontée. Ce détour inattendu fait sans doute leur réussite.

Mais que faire avec les mots ? Ils risquent d'être trop directs, trop connus, et de banaliser. Les cruautés du monde ne se disent pas simplement. Il faut un biais. Pasolini le trouve. Il invente encore, en recourant à la traduction. Il prend appui sur le texte d'un autre qui, en son temps, a su dire les peurs, les blessures des humains, non pas en parlant de l'homme, de sa condition en général, mais en étant au contraire très précis, en reliant douleurs et désastres individuels et collectifs à des situations sociales et politiques bien définies, celles

---

qu'il avait tous les jours sous ses yeux à Athènes. Il est précis, précisément parce qu'il ne parle pas directement des violences qui traversent la société athénienne et les individus qui s'y débattent ; ce serait trop facile. Il le fait de manière 'allusive', comme y insiste Pasolini, en invitant les Athéniens à se reconnaître dans les histoires mythiques incroyables qu'il leur raconte, à s'y retrouver, malgré la distance. Il les invite à entendre ce qu'il y a sous les mots.

Eschyle est un modèle, l'auteur qu'il aurait voulu être. Ce n'est pas un texte à traduire, mais un outil, un ami, qui l'aide à trouver des mots et des phrases qui soient au moins un peu vrais, efficaces, quant à ce qui a lieu dans l'histoire humaine, qu'elle soit antique ou moderne. La douleur, la violence et la possibilité que quelque chose comme une raison y émerge restent toujours d'actualité, quelle que soit l'époque.

On n'est donc pas dans une relation binaire, celle qui confronte un traducteur plus ou moins fidèle et dégourdi à un texte original – les hellénistes auraient dû se garder de juger Pasolini selon cette relation. On est dans une affaire à trois : l'*Orestie* grecque, le texte italien de Pasolini (dans son italien à lui), et quelque part entre les deux, en un lieu incertain, difficile et toujours à creuser, ce que l'un et l'autre texte visent en commun : le monde des luttes humaines, dont il s'agit de comprendre et de dire quelque chose de sensé. Pasolini regarde Eschyle au travail quand avec et au-delà de ses mots il essaie d'exprimer quelque chose du réel, et se sert de ce qu'il a produit pour refaire son propre chemin, avec la même visée, mais dans un langage nouveau. Pas seulement en mettant de l'italien à la place du grec, mais en trouvant un italien qui, comme le grec d'Eschyle, sache dire son époque et qui se détourne résolument du faux italien grécisant des amateurs exaltés, mais bien peu lucides, de la culture classique.

Pasolini dit être très peu philologue dans sa traduction, et fait semblant de s'en excuser. Mais il fallait quelqu'un d'extrêmement philologue pour comprendre ce qu'il a fait et nous l'expliquer. Il fallait prendre au sérieux sa traduction comme texte, dans ses choix, dans l'épaisseur du matériau langagier, historique et poétique qu'il se donne et transforme.

Maria Cecilia Angioni, qui nous offre ce livre, est cette philologue. Elle ouvre une voie tout à fait nouvelle, en lisant Pasolini avec le même sérieux, la même absence de préjugés et la même précision qu'elle met (et qu'il faut mettre) à lire Eschyle. Une œuvre poétique, dans sa cohérence, son propos, ses réussites et aussi ses limites, apparaît, face à une autre. Maria Cecilia Angioni ne se contente pas de définir une manière de traduire, un style. Elle échappe aux faux dilemmes où s'enferment les analyses traductologiques (le traducteur met-il l'accent sur la langue d'origine, la 'langue source', ou sur la langue d'arrivée, la 'langue cible' ?). Cette question ne se pose tout simplement pas vu le propos de Pasolini : faire parler Eschyle main-

tenant tel quel. Tel quel, cela veut dire en le débarrassant des entraves qu'au nom d'une fausse fidélité au grec et à la culture classique on lui a imposées. Le travail doit, à l'origine, être beaucoup plus humble, plus fidèle.

Comme tout vrai philologue, elle procède pas à pas, analysant, commentant chaque phrase du traducteur, en essayant de reconstruire les raisons de ses choix. Elle découvre une écriture. Des reprises, parfois infimes, un adverbe, un adjectif, tissent d'un bout à l'autre de la trilogie des lignes de sens : le lecteur et le spectateur entrent peu à peu dans un monde sémantiquement cohérent. Mais, et c'est l'un des grands acquis de ce livre, cette cohérence ne tient pas seulement au fait qu'une même langue, que de mêmes images ou tournures servent de support à l'ensemble ; ce serait en fait attendu et peu convaincant. C'est plutôt qu'un même geste singulier d'artiste réfléchissant sur son art paraît, grâce à ces analyses, être à l'œuvre derrière la foule des micro-décisions qui font la particularité de l'écriture de Pasolini. Cette particularité, si frappante, est, telle que Maria Cecilia Angioni sait la reconstruire avec minutie et profondeur, historique en plusieurs sens.

Historique, d'abord, parce que Pasolini traduit, c'est-à-dire respecte et transpose la visée première du texte, trouve les notions, les pensées qui donnent « maintenant » (1960) un sens au langage ancien des personnages. L'écart, lié à l'histoire, est chez lui parfaitement assumé. D'un coupable voué à la destruction par les dieux, Pasolini dit qu'il paye parce qu'il a été « *Ossesso della Corruzione, | figlia dell'Errore che lo attrae* » (Ag. 385 s.). Il traduit *Peithô*, 'Persuasion', par 'Corruzione', et fait de la soumission à cette force négative une 'obsession', une 'attirance'. Eschyle n'avait pas recours à ce vocabulaire. Il invoquait, par métaphore, une réalité politique. L'erreur est chez lui une 'conseillère', et la Persuasion fait 'violence', contrairement à sa fonction politique première. Si Pasolini change de registre, ce n'est pas par anachronisme, mais pour pointer ce qui dans la culture de son temps permet d'expliquer la déviance d'un individu avide qui devient criminel, opposé à toute forme de justice. Eschyle rendait compte de ce dévoiement en faisant jouer métaphoriquement un langage politique perverti. Il ne disposait pas de la psychanalyse. Pasolini, cherchant à dire la même chose, fait jouer la force du désir et l'obsession. Le livre de Maria Cecilia Angioni multiplie ces analyses, qui sont 'génétiques' au sens où elles reconstruisent les processus qui débouchent sur le texte de Pasolini.

Et c'est historique aussi en un autre sens, qui explique l'enthousiasme de Pasolini pour ce texte. Le passage historique par des divinités du passé auxquelles nous ne croyons plus, comme les Érinyes, ouvre un sens actuel. Maria Cecilia Angioni remarque qu'on a reproché à Pasolini un certain sentimentalisme, un recours trop fréquent à des termes psychologiques comme ceux qu'on vient de voir. Le dé-

sespoir, l'angoisse, et, à l'inverse, la conscience, la raison, abondent, là où Eschyle ne les met pas. On a pu y voir l'influence de Paul Mazon, qui en 1925, en ouverture à son édition-traduction de la pièce beaucoup utilisée par Pasolini, déclarait que « *L'Agamemnon* est le drame de l'angoisse » – phrase qui peut laisser perplexe. Si Pasolini dépend de ce penchant, très daté, de beaucoup d'interprètes pour les grandes émotions 'tragiques' qui déchirent les personnages et le chœur et leur confèrent une grandeur humaine et plaintive appréciée de beaucoup d'amateurs en mal de sublime, et s'il en parsème son texte, il échappe en fait à cette sentimentalisation pieuse et résignée de la tragédie. Comme le montre Maria Cecilia Angioni, la psychologie devient chez lui psychanalyse et par là terrain d'une libération possible.

Pasolini reconstruit des dialectiques, en bon hégélien marxiste qu'il est : les affects, les passions, les instincts sont bien là, prenants. De l'intérieur, ils tiennent les 'sujets'. Mais le théâtre ancien en fait aussi et surtout des 'objets' extérieurs, des êtres dotés d'une identité bien établie. Les passions deviennent des divinités qui tourmentent et qui apparaissent sur scène, les Érinyes. On peut dès lors traiter avec elles ; non plus seulement les subir, mais, comme dans une cure psychanalytique, les restreindre et les accueillir aussi, tant elles sont nécessaires et toujours menaçantes. Le théâtre grec, pour Pasolini, est dialectique : les sujets humains se reconnaissent dans des forces extérieures, objectives, qui les enserrant et tentent de les guider. Le sentimentalisme est exclu, puisque ce sont des divinités extérieures qui incarnent, concentrent ces sentiments et leur donnent vie. Le livre montre avec précision comment les mêmes forces travaillent le langage subjectif des personnages, dans ses détails, et l'action générale, objective, des drames.

Pasolini se démarque ainsi de tant de lectures et d'adaptations contemporaines des œuvres anciennes, qui évoquent la force des dieux et la cruauté du destin sur un mode triste, souffrant et parfois larmoyant, puisque les dieux viennent broyer une liberté humaine à jamais perdue (liberté dont aucun auteur ancien n'avait l'idée). Ne comprenant pas la distinction stricte qu'avait établie Friedrich Schiller entre poésie naïve (ancienne) et poésie sentimentale (moderne), ils font de la tragédie une douleur intérieure, un effondrement. Pasolini apparaît grâce à ce livre plus rigoureux. Le destin, chez lui, se combat ; il est en nous et hors de nous. Il s'agit de le mettre hors de nous, et de le regarder.

Pour comprendre la portée poétique, théâtrale et historique du travail de Pasolini, celui de Maria Cecilia Angioni suit une voie étroite : une analyse des mots, puisque, comme le disait Charles Miralles, avec qui elle a tant travaillé, la tragédie est d'abord une poésie de mots, parlés et chantés. Le choix fait apparaître un métier, un Pasolini artisan.

Un autre artisanat était requis, plusieurs passages, plusieurs langues, pour qu'une telle philologie de la traduction soit possible. La philologie classique, d'abord, avec Vittorio Citti, avec les hellénistes de Cagliari, puis le Doctorat de Trente, et son atelier d'étude intensive d'Eschyle. Puis le départ en mer, l'embarquement pour une autre langue (même si une partie de la Sardaigne la parle), catalane, pour un long temps à Barcelone. Autour de Carles Miralles, que nous regrettons tant, qui savait lire les textes anciens avec force et rigueur, en philologue, mais aussi écrire des poèmes, ce qui est interdit à la plupart des philologues, autour de Carles Garriga, qui sait trouver le chemin juste entre grec ancien et philosophies contemporaines, la modernité y est aussi, comme la Grèce ancienne, un objet à lire à la lettre et à scruter, pour lui rendre justice et lui donner un visage plus vrai. Le livre fut d'abord une thèse catalane, *L'Oresteia d'Èsquil a la traducció de Pier Paolo Pasolini*, puis est revenu à la langue de son auteure et de Pasolini. Ces déplacements, distances, retours, ont fait œuvre. Ils en étaient la condition.

