Między Oryginałem a Przekładem
2025, nº 3(69), p. 13-27
https://doi.org/10.12797/MOaP.31.2025.69.02
Licence : CC BY-NC-ND 4.0

Martina Della Casa
Université de Haute-Alsace
martina.della-casa@uha.fr

Les tableaux vivants pasoliniens

Le cas de *La Ricotta* et de ses couches de traduction

Introduction

Peut-on penser le tableau vivant au prisme de la notion de traduction intersémiotique ? Ou vice-versa : le tableau vivant peut-il aider à penser la traduction intersémiotique ? La réflexion développée dans les pages qui suivent est née de ces questions et propose de les aborder à partir du cas des tableaux vivants dans *La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini, un cas très commenté par la critique, mais pas, à notre connaissance, dans cette perspective.

Si en 1959 Roman Jakobson range sous la formule de « traduction intersémiotique » toute « interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques » [Jakobson 1963 : 79], plus récemment, Nicola Dusi propose en effet d'étendre cette idée « au-delà de la relation entre texte verbal et texte non verbal » afin d'envisager « toute relation de traduction-transformation d'un système sémiotique à un autre » [Dusi 2000 : 5, c'est nous qui traduisons] et élargit ultérieurement la perspective en faisant rentrer ces cas de traduction intersémiotique dans le cadre plus vaste de ce qu'il appelle la « transposition », le but étant d'éviter toute conception restrictive d'un processus interprétatif entre systèmes

sémiotiques qui est pour lui à penser comme étant toujours un « accroissement continu du sens ». Le mot « transposition » aurait ainsi l'avantage d'indiquer un processus qui est certes un « transfert », mais aussi potentiellement un outrepassement, ou en tout cas une traversée de l'œuvre, opération permettant d'en reproposer le contenu par des matières, des substances et des formes d'expression différentes et d'en « multiplie[r] les potentialités sémantiques » [Dusi 2000 : 31-32, c'est nous qui traduisons]. Toute forme de « transposition » se donne donc comme un « opérateur de transformation et de variation » susceptible de réactiver et de faire résonner de manière nouvelle les rapports entre forme et contenu d'un texte, qu'il soit verbal ou non-verbal [Dusi 2000 : 43-45, c'est nous qui traduisons]. Le cadre général étant dressé, les diverses variations de ce rapport entre langages peuvent ensuite, dit Dusi, être examinées cas par cas.

C'est donc à partir de cette conception inclusive de traduction intersémiotique que nous proposons d'aborder la question du tableau vivant, forme artistique qui, par sa nature, implique elle-même le transfert de l'œuvre d'un système sémiotique vers l'autre. Or, comme l'explique Julie Ramos, généralement l'on identifie la naissance de ce genre, aux origines en réalité bien plus anciennes, avec la reproduction de *L'Accordée de Village* de Jean-Baptiste Greuze dans la pièce *Noces d'Arlequin* jouée en 1761 sur la scène de la Comédie italienne [Ramos 2014 : 17; Gualdoni 2017 : 34]. Mais son vrai apogée arrive au xixe siècle, et c'est en 1813 que Goethe délivre l'une des premières réflexions théoriques sur le sujet. Dans une lettre à Heinrich Meyer, il qualifie ainsi le tableau vivant d'« hermaphrodite entre peinture et théâtre » [Goethe in Ramos 2014 : 17], en soulignant avec ces quelques mots le statut singulier de ce genre qu'il avait lui-même déjà repris dans ses œuvres. Au fil des siècles, cette forme à la croisée de la peinture, du théâtre et de la littérature s'ouvre à d'autres arts, tels que la photographie ou le cinéma, et sa définition courante rend compte de cette évolution ainsi que de l'intermédialité de ce genre à la frontière entre divers langages artistiques, mais aussi entre l'art savant et le divertissement : « reproduction, au moyen de personnes réelles mais figées, d'images tirées des arts visuels, mais aussi de récits historiques ou littéraires » [Ramos 2014 : 13].

En reposant sur un idéal ancré dans le domaine de la peinture, le « faire-tableau », le tableau vivant est une forme « hybride » par excellence [Ramos 2014 : 13-17]. Il s'agit d'un genre impliquant la « transfiguration [d'un] modèle » [Vouilloux 2015 : 24] d'un art à l'autre, dont

il est susceptible d'exposer les limites en mettant aussi à l'épreuve la traductibilité de l'œuvre entre langages artistiques. Si le tableau vivant est hybride, il l'est en effet aussi en raison du rapport dialectique qu'il instaure au niveau figuratif entre stase et mouvement et donc, selon les divers arts impliqués, entre des régimes iconiques différents. Il est une représentation « fugitive » [Vouilloux 2015 : 25] qui demande un processus de composition (un « faire-tableau ») tendant vers l'immobilité, mais il s'agit d'une immobilité transitoire, qui porte en elle son échec, à savoir un « défaire du tableau » [Koering 2014 : 308]. Pasolini, qui s'était formé auprès de Roberto Longhi, l'un des premiers historiens de l'art à s'intéresser aux moyens de représentation de la peinture par le cinéma, était bien conscient de cette dialectique et la met au centre de l'usage qu'il fait des tableaux vivants dans *La Ricotta*.

1. *La Ricotta* et ses tableaux vivants

Né de la lecture d'un fait divers et d'une sollicitation venue de Roberto Amoroso[1], le sketch *La Ricotta* prend forme en 1962, après *Accattone* et *Mamma Roma*, deux ans avant l'***Évangile selon saint Matthieu***. Pasolini rédige le scénario et, entre octobre et novembre, tourne le film à Rome, dans les quartiers de Cinecittà. *La Ricotta* est finalement produit par Alfredo Bini, comme partie du film *RoGoPaG* et sort en février 1963. Franco Zabagli l'a bien souligné : le film est représentatif du virage pasolinien « du réalisme 'national-populaire' de ses premiers films au cinéma 'd'élite' de la seconde moitié des années 1960 » [Zabaglia in Pasolini 2020 : 5]. Mais quelques semaines à peine après sa sortie, *La Ricotta* est confisqué et Pasolini est condamné, entre autres à cause des scènes de tableaux vivants, pour dénigrement de la religion d'État. Le film reviendra dans les salles plus tard, avec des substitutions et des coupures d'auteur, et sa version intégrale n'est remontrée au public qu'il y a trois ans[2].

Or, pour mieux saisir la présence et la puissance de scandale de ces tableaux vivants dans le sketch, il faut revenir à la structure du film.

[1] Pasolini dit à ce propos : « L'idée de l'œuvre me fut suggérée par un fait divers. Pendant l'éclipse de 1961 l'on a tourné la scène d'une crucifixion, destinée à un film dont le tournage n'avait pas encore commencé. L'un des hommes crucifiés eut un malaise à cause du froid » [Pasolini in Marchesini 1994 : 35, c'est nous qui traduisons].

[2] La version originale restaurée a été présentée en 2022 à Bologne au Festival du cinéma retrouvé.

La Ricotta raconte le tournage d'un film d'Orson Welles sur la Passion du Christ et, par cette mise en abyme, nous montre parallèlement l'histoire de Stracci, un sous-prolétaire romain qui joue le bon larron et dont la faim atavique finit par l'amener à mourir d'une indigestion de *ricotta* sur la croix. Les fameux tableaux vivants du film s'insèrent dans ce double récit à des niveaux différents. Les deux premiers, plus connus, sont en couleurs, à la différence du récit-cadre qui est, lui, en noir et blanc. Ils font en effet partie du récit encadré (donc du film en abyme) et, dans une atmosphère bruyante et grotesque, ils sont composés devant la caméra lors du tournage du film de Welles. Ils reconstituent deux œuvres du maniérisme du « Cinquecento » : la ***Déposition*** *de croix* de Rosso Fiorentino (1521) et la *Mise au tombeau* de Jacopo Pontormo (1527). Le troisième tableau vivant, moins connu, arrive à la fin et est en noir et blanc, puisqu'il appartient au récit-cadre. Il s'agit d'une reprise partielle des *Mangeurs de Ricotta* (vers 1580), mais dont l'auteur est Vincenzo Campi, l'un des premiers artistes italiens à renoncer aux sujets religieux pour peindre le quotidien [Vert 2014 : 301].

Le premier tableau vivant paraît dans la quatrième séquence du film et substitue le tableau prévu dans le scénario, à savoir *Le Couronnement* de Pontormo, titre que Pasolini donne dans le script au tableau *Christ devant Pilate* (1523-1525)[3]. Dans le film, c'est le tableau de Rosso Fiorentino que les acteurs reproduisent, de façon plutôt fidèle, mais avec le rajout d'une figure féminine à droite et de deux personnages latéraux, qui selon Alberto Marchesini seraient des reprises de Maures du maniérisme vénitien rajoutées pour adapter la composition au plan d'ensemble que la scène requiert [Marchesini 1994 : 50-51]. Dans la séquence, se succèdent des plans en couleur avec des insertions en noir et blanc assurant le passage du récit-encadré au récit-cadre dans une succession comptant des plans moyens, des plans d'ensemble et des gros plans. Incités par l'aide-régisseur qui corrige leurs postures, par la musique de Domenico Scarlatti évoquant une atmosphère sacrée, ainsi que par la lecture des vers de Jacopone da Todi, les acteurs composent le tableau, mais le tournage s'interrompt à cause d'un éclat de rire de l'acteur jouant le Christ. La séquence exprime ainsi deux tensions contrastantes : un mouvement sacralisant vers l'immobilité (le « faire tableau »), auquel collaborent la musique, et les vers du

[3] Nous nous référons ici (et par la suite) à la reconstruction des séquences proposée par Tomaso Subini [2009 : 87-91].

poète franciscain, et un mouvement désacralisant (un « défaire du tableau ») fait d'interruptions, d'erreurs, d'éclats de musique et de réprimandes de l'aide-régisseur aux acteurs, qu'il accuse de blasphème.

Le tableau vivant de Pontormo, quant à lui, arrive à la séquence douze. Celle-ci est composée de plans en couleur et en noir et blanc, dans une alternance de gros plans et de plans d'ensemble. La musique classique et les instructions du régisseur, qui ici incite explicitement et à plusieurs reprises les acteurs à l'immobilité, accompagnent la reprise de la *Mise au tombeau*, elle aussi plutôt fidèle mais avec des rajouts et notamment les colonnes latérales qui, selon Pasolini, auraient pu plaire à Pontormo [Marchesini 1994 : 50-51]. Mais encore une fois la reconstruction s'interrompt à cause de la chute de l'acteur jouant le Christ[4]. L'événement provoque un rire général et le désespoir de l'aide-régisseur qui crie : *Che peccato* ! *Che peccato* !, expression ambiguë, bien que très parlante dans ce contexte, que l'on pourrait traduire en français par « Quel dommage ! », mais qui signifie littéralement « Quel péché ! ».

Enfin, le troisième tableau vivant, généralement négligé par la critique, mais sur lequel Vert a bien mis l'accent [Vert 2014 : 301], arrive à la séquence suivante, composée par vingt-sept plans uniquement en noir et blanc. Il s'agit de la séquence dans laquelle le régisseur demande de préparer les croix pour la Crucifixion et où Stracci se précipite dans la grotte où il a caché la *ricotta* qu'il dévore sous le regard d'une partie de la troupe dans une sorte de grotesque dernière Cène conduisant à sa mort. C'est ainsi qu'il parvient à incarner la figure de gauche du tableau de Campi et compose, par condensation, un « tableau trop vivant » [Vert 2014 : 301], annonçant sa mort. Celle-ci aura lieu dans la dernière séquence du sketch, tournée en noir et blanc avec un contraste de lumières évoquant ce que Pasolini appelle « un absurde et exquis mélange entre Masaccio et Caravaggio » [Galluzzi 1994 : 60, c'est nous qui traduisons].

Par leur insertion dans le récit, ces trois tableaux vivants collaborent au double travail de dé-figuration et de re-figuration mené au sein de l'œuvre pasolinienne et faisant de Stracci le véritable Christ du film. Il est d'ailleurs important de remarquer à ce propos que c'est précisément entre *Accattone* et *La Ricotta* que se situe la genèse d'un projet intitulé *Bestemmia* auquel

[4] Le scénario montre qu'initialement c'était l'ange en bas au centre de la composition qui aurait dû tomber et provoquer l'interruption du tournage [Pasolini 2001b : 345; Pasolini 2020 : 42].

Pasolini a travaillé de 1962 à 1967. L'un des fragments de ce dernier est parlant dans ce cadre, puisque Pasolini y exprime la nécessité de développer une nouvelle « christologie » qui pour ne pas « échouer » doit susciter une « idée du Christ / antérieure à tout style, à tout cours de l'histoire, / à toute fixation » et donc « vierge ; reproduite à partir de la réalité, avec la réalité » [Pasolini 2003 : 1112 ; Pasolini 2018 : 366] comme seulement le langage cinématographique, tel qu'il le conçoit, peut le faire [Passolini 1999b : 1503-1540; Passolini 1976 : 167-196]. Puis, il précise : « Je veux non seulement ne pas connaître [Dante ou Masaccio / ou Pontormo qui ont] longuement dominé mes yeux, mon cœur, / [mes sens :] mais je ne veux / même pas / connaître la langue ou la peinture » [Pasolini 2003 : 1112; Pasolini 2018 : 366[5]]. De ces considérations l'on peut dégager deux tendances complémentaires à la lumière desquelles saisir le travail accompli par l'écrivain-cinéaste dans *La Ricotta* et dans lequel les tableaux vivants jouent un rôle fondamental. Grâce à ces derniers, Pasolini parvient à dé-figurer le Christ de l'iconographie chrétienne et en même temps à le re-figurer [Della Casa 2020] par un travail qu'il accomplit bien plus pleinement dans son ***Évangile selon saint Matthieu***, mais qu'il commence ici faisant de Stracci son Christ authentique.

2. Du Maniérisme au Christianisme. Traductions, échecs et réussites

Le processus figuratif que *La Ricotta* met en place à travers l'usage des tableaux vivants se fonde sur une opération qui est certes double, mais qui implique à la base un travail d'interprétation intersémiotique témoignant de la connaissance que l'élève de Roberto Longhi a de ces tableaux et du maniérisme florentin. « J'ai parfaitement reconstitué leurs tableaux » [Pasolini 2001c : 2900; Pasolini 1965 : 25], déclare-t-il dans un entretien avec Bertolucci et Comolli. Mis à part les rajouts susmentionnés, le travail pasolinien est effectivement très précis et fondé sur une étude détaillée de ces tableaux et du style des peintres en question, au point qu'il parle de cette opération en termes de « citation », voire de « collage » [Pasolini 2001c : 2900; Pasolini 1956 : 25]. Cette volonté de transposer de manière exacte les originaux est représentée par la présence sur le tournage, captée dans une photographie, du volume de Giuliano Briganti, *La Maniera*

[5] Nous avons adapté la traduction de René de Ceccatty à la version citée du même texte [Pasolini 2003 : 1112 ; Pasolini 2018 : 366].

italiana, sorti en 1961. Le souci pasolinien de fidélité se voit notamment au niveau de la transposition des couleurs, des nuances chatoyantes du Pontormo et des contrastes plus violents mais également sophistiqués de Rosso Fiorentino, qui font ainsi irruption dans la suite en noir et blanc du récit-cadre et que Pasolini a voulu garder près des originaux, au point de demander aux costumiers un travail exténuant qui a duré pendant des mois [Marchesini 1994 : 52; Galluzzi 1994 : 62], tandis qu'au sein du récit, ce besoin est exprimé par les indications données aux figurants, sans cesse invités à se conformer au tableau qu'ils interprètent.

Cependant, même l'échec de la représentation de ces tableaux vivants, sur lequel la critique s'est beaucoup penchée, semble en réalité s'enraciner dans une fine interprétation des originaux. Par son analyse, Vert le montre bien : cette décomposition transpose dans la diégèse cinématographique des tensions figuratives inhérentes aux originaux. La chute du Christ rompant l'équilibre du deuxième tableau vivant se donne de ce point de vue comme une décharge condensant et rejouant aussi bien le contraste entre la dynamicité de la partie supérieure du tableau de Rosso Fiorentino et le pathétisme de la partie inférieure, que l'instance paradoxale du retable de Pontormo, dans lequel le corps du Christ est à la fois déposé et élevé [Vert 2014 : 295]. à cela on peut rajouter que l'éclat de rire de l'acteur jouant le Christ dans le premier tableau vivant semble défouler l'ambiguïté de l'expression du Christ de Rosso Fiorentino, sur le visage mort duquel l'on peut observer presque un sourire. Sans compter que sur un plan général, les difficultés des acteurs non seulement expriment leur incapacité profonde à saisir le sens des tableaux, mais traduisent aussi la complexité innaturelle de la composition de ces derniers, autre trait typique du maniérisme.

Par cette reconstruction « folle et exquise » [Pasolini 2001b : 347; Pasolini 2020 : 43], et grâce au personnage de Welles, par lequel il s'auto-caricature, Pasolini conjugue habilement sa passion pour le maniérisme pictural avec la critique d'un maniérisme cinématographique excessivement intellectualiste [Pasolini 1999a : 758]. Cette mise à distance et le contraste entre la sacralité des sujets représentés et l'atmosphère profane dans laquelle ils sont reconstruits produisent ainsi un effet kitsch exprimant la vision pasolinienne du « colossal biblique » en vogue depuis les années 1950. Mais ce contraste est lui aussi déjà inhérent aux tableaux en question, tels que Pasolini les voit. Il le suggère bien lors de son procès en parlant des scènes incriminées. « Ce n'est pas le Christ qui éclate

de rire », explique-t-il pour répondre aux accusations qui lui sont adressées, « c'est l'humble acteur qui interprète le Christ, qui par ailleurs n'est même pas le Christ, mais le Christ figuré de façon profane par Pontormo » [Marchesini 1994 : 58, c'est nous qui traduisons]. Historiquement situé dans la période de la Contreréforme, le maniérisme se caractérise en effet par une volonté de dépassement du classicisme et par une tension entre sensuel et spirituel, entre tradition et innovation qui touche également le plan religieux. Lorsqu'il parle de Jacopo Pontormo et Rosso Fiorentino, Pasolini le souligne à plusieurs reprises : pour lui, les deux peintres sont des « mécréants » qui se situent « en dehors de l'iconographie classique » [Marchesini 1994 : 41-42].

Dans *La Ricotta*, la difficulté de composer ces tableaux vivants a indubitablement la fonction de signifier une prise de distance de l'iconographie chrétienne, mais sur le plan de la transposition intersémiotique ces remarques permettent de souligner que cet échec n'en est pas unique. Au contraire. Bien que négativement, la faillite de ces tableaux vivants, telle que Pasolini la met en scène dans son film, exprime des tensions résultant de la nature de ce genre hybride et aussi des œuvres en question. L'on peut donc considérer ces défaites comme le fruit d'un processus traduisant des éléments que Pasolini a su saisir dans ces œuvres et actualiser dans son film. L'usage qu'il fait de cette forme artistique lui permet d'exposer les limites des arts qu'elle fait dialoguer, mais aussi d'exprimer le potentiel inexploré des œuvres des deux maniéristes.

Cette réussite se concrétise dans le troisième tableau vivant qui clôture l'opération. Il ne s'agit plus là d'un art tentant d'en imiter un autre, mais d'une image capable de « faire tableau » authentiquement et sans frictions, puisque faite avec la réalité elle-même et accomplissant un éloignement de l'iconographie chrétienne, seulement mi-achevé dans les cas précédents. Tout comme Campi, Pasolini renonce ici à reprendre un sujet religieux et se focalise sur son mangeur de ricotta : « INSERT ricotta, INSERT bouche, INSERT ricotta, INSERT bouche » [Pasolini 2001b : 347 ; Pasolini 2020 : 43], lit-on dans la partie du scénario consacrée à cette scène du récit-cadre qui sera principalement filmée en plans rapprochés. Il parvient ainsi à peindre cinématographiquement son Christ et à réussir le projet qu'il prête à son avatar : exprimer « [s]on profond, [s]on intime, [s]on archaïque catholicisme » [Pasolini 2001b : 336 ; Pasolini 2020 : 28].

3. Le scénario : traductions de fulgurations

En dernière instance, il est important d'évoquer une autre facette de cette œuvre composite et du travail pasolinien sur les tableaux vivants, à savoir l'écriture de ces scènes dans le scénario, autre forme hybride que, dans ces écrits sur le cinéma, Pasolini qualifie de « structure tendant à être une *autre* structure » [Pasolini 1999b : 1489-1502 ; Pasolini 1976 : 156-166]. Mais tout comme il existe plusieurs versions du film, l'on connaît aussi plusieurs versions du scénario [Subini 2009 : 33-38], sans oublier le récit que Pasolini tire de ce dernier et publie dans *Alì dagli occhi azzurri*. Il est donc important de préciser que la version retenue ici est celle publiée dans *Per il cinema* et traduite en français lors d'un projet collaboratif dirigé par Lucie Comparini dans le Laboratoire *Passage* de l'UFR d'Études italiennes de Sorbonne Université et publié en 2020.

Le travail interprétatif et traductif que Pasolini met en place dans *La Ricotta* commence en effet par le scénario et est bien visible dans la partie qu'il consacre aux scènes des tableaux vivants et notamment à la *Mise au tombeau* de Pontormo, scène bien plus élaborée que la première qui ne compte que quelques lignes et est ensuite modifiée dans le film. à propos de ce passage bien connu du scénario, dans lequel Pasolini décrit longuement le tableau de Pontormo, Alessandro Cadoni suggère qu'il s'agit d'une *ekphrasis* portant en elle le germe de sa « retraduction » (cinématographique) en image [Cadoni 2012 : 270, c'est nous qui traduisons]. Bien que d'autres, dont Francesco Galluzzi, aient contesté l'idée qu'il s'agit ici d'une *ekphrasis* [Galluzzi 1994 : 20], la remarque de Cadoni reste intéressante puisqu'elle met expressément l'accent sur le double processus de traduction que ce texte pasolinien comporte : de l'image picturale à la verbale et de la verbale à la cinématographique. Galluzzi aussi soulignait déjà cet aspect, mais pour rappeler que l'écriture pasolinienne est souvent faite de « fulgurations visuelles » et d'un « écrire peintre » qui doit beaucoup à Roberto Longhi et à son style fondé sur une « poétique de l'équivalence » visant à faire de la traduction d'images en mots le centre de l'opération du critique de l'art [Galluzzi 1994 : 21; Pasolini 1999c : 1976-1982 ; Pasolini 1997 : 79-86]. On voit bien ce trait de son écriture dans le scénario de *La Ricotta*, ce qui explique pourquoi ces extraits ont été traduits et recueillis par Hervé Joubert-Laurencin dans le volume ***Écrits sur la peinture*** de Pasolini. Ces scènes sont effectivement le lieu d'un travail de traduction visant à donner corps, d'abord verbalement et

ensuite cinématographiquement, à un équivalent à la fois « figuratif » et « fulgurant » des images traduites [Galluzzi 1994 : 20, c'est nous qui traduisons]. Et la manière dont Pasolini introduit ici les tableaux vivants le montre bien :

> ***Pànfete*** – a STACCO NETTO – abbiamo davanti a noi, non più in bianco e nero, ma a colori, a colori che colpiscono in pieno petto: L'INCORONAZIONE DEL PONTORMO [Pasolini 2001b : 331].

> ***Pànfete****, un'altra volta – a stacco netto – LA DEPOSIZIONE DEL PONTORMO a colori, coi colori che* ***sfolgorano*** *in pieno petto* [Pasolini 2001b : 342].

Le fait que dans le premier cas le tableau de Jacopo Pontormo soit ensuite remplacé dans le film par celui de Rosso Fiorentino est peu pertinent ici. Ce qui compte est que déjà dans le scénario il est évident que les deux tableaux doivent faire irruption dans le film en noir et blanc, au point que Pasolini ne semble même pas à ce stade le penser « en composition » comme on les voit dans le film. L'onomatopée qui ouvre les deux scènes (*Pànfete*) et l'indication pour un montage en coupe franche indiquent un mouvement qui doit être subit et net. L'occurrence dans ce cadre du mot *sfolgorare* est d'ailleurs parlante. Dans son sens courant, le verbe signifie « resplendir », mais étymologiquement il est lié à l'idée de *folgorazione figurativa* (« fulguration figurative ») chère à Pasolini et héritée de Longhi[6]. Joubert-Laurencin a reconnu et conservé ce lien en traduisant ainsi ce passage : « la Déposition de Pontormo, et ses couleurs en pleine poitrine, leur fulguration… » [Pasolini 1997 : 20, c'est nous qui soulignons]. Cette couche de sens se perd dans la traduction collaborative, qui cependant insiste, elle aussi, sur l'effet produit par le tableau sur celui qui l'observe, grâce à l'usage du verbe « exploser » à la place de « fulgurer », et du pronom « vous » (« des couleurs qui vous explosent à la poitrine » [Pasolini 2020 : 22]) mettant en avant la présence, ici encore implicite, d'un spectateur. Mais le verbe *sfolgorare* revient aussi plus loin :

> *Il vuoto che resta nel quadro, nei corpi dei componenti della Sacra Famiglia, e dei loro conoscenti – resta sì, così bianco da* ***sfolgorare*** *(opaco, asciuttissimo) agli orli, nelle pieghe dei manti, ma è pur esso dipinto* [Pasolini 2001b : 344].

[6] Pasolini utilise cette expression, à laquelle on a consacré nombre d'études, en exergue du livre-scénario de *Mamma Roma* [Pasolini 2001a : 153 ; Joubert-Laurencin in Pasolini 1997 : 7-13 ; Marchesini 1992 : 3-31, c'est nous qui soulignons].

Encore une fois, le verbe est conjugué au présent, car l'écriture ne vise pas à décrire le tableau, mais à reproduire l'expérience de le voir. Pasolini s'en sert ici pour définir la force de frappe de la couleur blanche en créant un contraste avec l'adjectif *opaco* (« opaque ») qui suit entre parenthèses. Dans le texte de Joubert-Laurencin, cette occurrence est traduite avec le participe adjectivé « éclatant » [Pasolini 1997 : 21], mot qui suggère encore une fois la puissance de la couleur, tandis que la traduction collaborative dirigée par Comparini privilégie plutôt le sens courant du mot avec le verbe « resplendir » [Pasolini 2020 : 39]. Pourtant, dans le scénario pasolinien, le choix d'utiliser pour la deuxième fois ce verbe (et pas un autre ou l'adjectif qui en dérive) indique non seulement que cette couleur « resplendit » mais aussi, comme dans le premier cas, qu'elle agit, qu'elle a un effet bouleversant sur qui l'observe. En dépit des choix différents faits, l'intérêt de ces deux traductions est qu'elles expriment cette idée et la font circuler dans le texte, permettant ainsi de mettre bien en avant que l'usage pasolinien de ce verbe dans le scénario vise à exprimer la puissance de « fulguration » que l'écrivain-cinéaste attribue avant tout aux tableaux de Rosso Fiorentino et Pontormo et que son écriture tente de traduire, tant littérairement que cinématographiquement.

Conclusion

La Ricotta est une œuvre extraordinairement plurielle, faisant dialoguer habilement littérature, peinture et cinéma. La présence des tableaux vivants enrichit ce cadre déjà complexe et y joue un rôle fondamental en tant que pivot de cette opération de traduction intersémiotique à plusieurs couches. Sans oublier que ces tableaux vivants sont intégrés au sein d'un sketch dont la structure exprime un métadiscours linguistique auquel ils collaborent pleinement.

Dans « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », Pasolini propose de penser ce type de textes comme étant une structure dans laquelle les trois facettes du signe – orale (le phonème), écrite (le graphème) et visuelle (le cinème), telles qu'il les appelle [Pasolini 1999b : 1492 ; Pasolini 1976 : 158] –, collaborent de manière particulière, puisque destinée à accentuer l'expressivité du dernier de ces trois moments. Mais pour Pasolini la facette visuelle du signe, le « cinème », est à entendre ici non comme une simple partie du signe linguistique, mais comme étant un signe en soi et donc en tant que fondement d'une « autre langue » [1999b :

1493 ; 1976 : 159], la langue cinématographique, que cette forme porte en elle et vers laquelle elle tend. Pour cette raison, le scénario est une œuvre double et dynamique, dans laquelle le sens s'exprime par un système de signes linguistiques, d'ordre littéraire, tendant vers un autre système de signes. La situation est pour Pasolini analogue à celle d'un lecteur confronté à une « traduction littérale avec le texte en regard » et en même temps elle s'en distingue, car si ce lecteur travaille entre systèmes linguistiques, celui d'un scénario opère entre systèmes sémiotiques différents et doit parvenir à « penser par images » [Pasolini 1999b : 1497; *idem* 1976 : 159].

Outre la question de la figuration d'un Christ pasolinien, la présence des tableaux vivants dans *La Ricotta* convoque et enrichit cette réflexion sur le passage d'une image d'un système de signes à un autre en y rajoutant une couche supplémentaire, celle de la peinture, et demandant constamment à son lecteur-spectateur une « collaboration spéciale » [Pasolini 1999b : 1495-6; Pasolini 1976 : 159] dans la saisie et dans la composition de cette œuvre stratifiée. Au niveau du scénario, cette présence l'invite à opérer entre peinture, littérature et cinéma, pour saisir les limites de la traductibilité, mais aussi la puissance figurative de ces arts, tandis que dans le film, les tableaux vivants font dialoguer peinture et cinéma et produisent un contraste entre les usages que Welles et Pasolini font de cette forme artistique et de la langue cinématographique. Ces tableaux vivants concentrent et véhiculent ainsi un discours métalinguistique auquel Pasolini a consacré plusieurs écrits critiques et qui semble à plusieurs endroits prendre la forme d'une réflexion sur la traduction intersémiotique. Pourtant, par la reprise dans ce cadre de cette forme artistique, l'écrivain-cinéaste semble proposer à ses lecteurs-spectateurs moins de le rejoindre sur le plan théorique, que de faire l'expérience de ce travail de transposition d'images et du sens d'un système sémiotique à l'autre, sans oublier de se laisser, dans le processus, « fulgurer » par cette « expérience hérétique ».

Bibliographie

Cadoni, A. (2012), « Il teatro nel cinema come ritraduzione dell'ekphrasis. *Calderón* e *Che cosa sono le nuvole?* », *In* : Stefano Casi, Anglela Felice, Gerardo Giccini, dir. *Pasolini e il teatro*, Marsilio, Venise.

Clüver, C. (2017), « Exphrasis and adaptation », *In* : Thomas Leithc, dir. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, Oxford University Press, Oxford.

Della Casa, M. (2020), *Expériences du sacré et dé-figurations du Christ. Lecture croisée : de Bataille à Artaud, Beckett et Pasolini*, Orizons, Paris.

Dusi, N. (2000), « Introduzione. Per una redefinizione della traduzione intersemiotica », *Versus. Quaderni di studi semiotici, monografico: La traduzione intersemiotica*. 85/86/87:3-54.

Galluzzi, F. (1994), *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Rome.

Gualdoni, F. (2017), *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da San Francesco a Bill Viola*, Johan & Levi Editore, Milan.

Jakobson, R. (1963), *Essais de linguistique générale. 1. Les Fondations du langage*, (Traduit par Nicola Ruwet), Minuit, Paris.

Koering, J. (2014), « Sur le seuil : tableau vivant et cinéma », *In* : Julie Ramos, dir. *Le tableau vivant ou l'image performée*, Institut national d'histoire de l'art/ Mare & Martin, Paris.

Marchesini A. (1992), « Longhi e Pasolini: tra "fulgurazione figurativa" e fuga dalla citazione », *Autografo*, 9(26) : 3-31.

Marchesini A. (1994), *Citazioni pittoresche nel cinema di Pasolini (da* Accattone *al* Decameron*)*, La nuova Italia, Florence.

Pasolini, P. P. (1965), « Le cinéma selon Pasolini. Entretien avec Pier Paolo Pasolini par Bernardo Bertolucci et Jean-Louis Comolli », *Cahiers du cinéma,* 169 : 20-25,76-77.

Pasolini, P. P. (1976), *L'Expérience hérétique : Langue et cinéma,* (Traduit par Anna Rocchi-Pullberg), Payot, Paris.

Pasolini, P. P. (1997), *Écrits sur la peinture*, (Traduit par Hervé Joubert-Laurencin), Carré, Paris.

Pasolini, P. P. (1999a), « Discussione del '64 », *In* : idem, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, (sous la direction de Walter Siti), Mondadori, Milan.

Pasolini, P. P. (1999b), « Empirismo eretico », *In* : idem, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, (sous la direction de Walter Siti), t. I, Mondadori, Milan.

Pasolini, P. P. (1999c), « Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi* », *In* : idem, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, (sous la direction de Walter Siti), t. II, Mondadori, Milan.

Pasolini, P. P. (2001a), *Mamma Roma, In* : idem, *Per il cinema,* (sous la direction de Walter Siti), t. I, Mondadori, Milan.

Pasolini, P. P. (2001b), *La ricotta, In* : idem, *Per il cinema,* (sous la direction de Walter Siti), t. I, Mondadori, Milan.

Pasolini, P. P. (2001c), « Il cinema secondo Pasolini », *In* : idem, *Per il cinema,* (sous la direction de Walter Siti), t. II, Mondadori, Milan.

Pasolini, P. P. (2003), « Appendice à *Bestemmia* [frammento pubblicato in *Cinema e film*] », *In* : idem, *Tutte le poesie*, (sous la direction de Walter Siti), t. II, Mondadori, Milan.

Pasolini, P. P. (2018), *Le Christ selon Pasolini*, (Texte choisis, traduits et présentés par René de Ceccatty), Bayard, Paris.

Pasolini, P. P. (2020), « La Ricotta », *In* : idem, *La Ricotta, La Terre vue de la lune, Qu'est-ce que c'est les nuages ?*, (Textes établis par Siviana Cirillo, Traduction coordonnée par Lucie Comparini), Grenelles, Paris.

Ramos J. (2014), « Affinités électives du tableau et du vivant. Une ouverture, dans les pas de Goethe », *In* : Julie Ramos, dir. *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Editions Mare & Martin, Paris.

Subini, T. (2009), *Pier Paolo Pasolini. "La ricotta,"* Lindau, Turin.

Vert, X. (2014), « L'hypothèse du tableau vivant : stances cinématographiques et visio obliqua », *In* : Julie Ramos, dir. *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Editions Mare & Martin, Paris.

Vouilloux, B. (2015), *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Falmmarion, Paris.

Zabaglia, F. (2020), « Préface », *In* : P. P. Pasolini, *La Ricotta, La Terre vue de la lune, Qu'est-ce que c'est les nuages ?*, (Textes établis par Siviana Cirillo, Traduction coordonnée par Lucie Comparini), Grenelles, Paris.

Résumé

Cette contribution interroge la notion de traduction intersémiotique, conçue dans son sens le plus large (N. Dusi), à travers le tableau vivant, genre qui comporte par sa nature un processus de traduction entre langages artistiques différents. Pour ce faire, la réflexion se focalise notamment sur le cas de *La Ricotta* de Pier Paolo Pasolini, en prenant en considération tant le sketch que son scénario et ses traductions françaises. Le parcours proposé vise ainsi à explorer comment l'écrivain-cinéaste traduit, réactualise et réinterprète, tant verbalement que cinématographiquement, des œuvres choisies du Cinquecento italien, le but étant de montrer que par ce travail stratifié, Pasolini invite non seulement à réfléchir à la nature et aux limites de chaque art convoqué (peinture, littérature, cinéma) et à la traductibilité des œuvres entre langages artistiques, mais aussi à vivre l'expérience fulgurante de leur puissance figurative.

Mots-clés : Pasolini, tableau vivant, translation, peinture, cinéma

Abstract

Pasolini's Tableaux Vivants: The Case of *La Ricotta* and Its Layers of Translation

This paper investigates the notion of intersemiotic translation, approached in its broader sense (N. Dusi), through a genre, the *tableau vivant*, whose nature itself implies a process of translation between different artistic languages. The analysis focuses on the case of Pier Paolo Pasolini's *La Ricotta* taking into account the short movie as well as the script and its French translations. By doing so, the paper explores how the writer and filmmaker translates, reproduces, and reinterprets, both verbally and cinematographically, chosen paintings of the Italian Cinquecento. The aim is to show that, through this stratified process, Pasolini invites us not only to question the nature and limits of the artistic languages involved and the translatability of works from one art form to another, but also to experience their figurative power.

Keywords: Pasolini, tableau vivant, translation, painting, cinema