



Les actes des colloques

Numéros spéciaux

DERNIERS ARTICLES PARUS

LITTÉRATURE ET IDÉE

MYTHOPOÉTIQUE

POÉTIQUE DU RÉCIT

ESPACES LITTÉRAIRES TRANSCULTURELS

PERSPECTIVES CRITIQUES EN LITTÉRATURE
ET POÉTIQUE COMPARÉES

RECHERCHES SUR LA LITTÉRATURE RUSSE

MUSIQUE ET LITTÉRATURE

OBSERVATOIRE DES ÉCRITURES
CONTEMPORAINES

Recherche par auteur étudié :

choisir un auteur

OK

Recherche par thème :

choisir un thème

OK

Recherche dans tout le site :

OK

COLLOQUES

EROS LATIN

La découverte de la joie : Pasolini et La Trilogie de la vie

Carlo Vecce

En 1976 Dacia Maraini affirmait que, dans la *Trilogie de la vie* de Pasolini, « il y a une idée indirecte de la sexualité : la sexualité est revue et vécue à travers les yeux des protagonistes, des "ragazzi di vita", des jeunes. C'est aussi une sexualité très littéraire et figurative, toujours conçue comme un tableau de la Renaissance ou une œuvre de Chaucer ou Boccace. [...] C'est une sexualité glacée, sans vitalité, elle n'est pas simple, directe, elle ne l'est jamais¹. » C'est un témoignage important, parce que Dacia avait été très proche de Pasolini dans les années précédentes, et avait écrit elle-même le scénario des *Mille et une Nuits* en collaboration avec lui. Mais que veut dire « idée indirecte de la sexualité »? Une valeur positive, objectivante, parce que Pasolini, dans les moments les plus hauts et poétiques de la *Trilogie*, réussit à représenter la sexualité à partir du point de vue de ses jeunes protagonistes, et à la libérer des autres formes d'interférence (autrement présentes dans son œuvre), des superstructures politiques et idéologiques qui dominent le rapport entre l'éros et la société, entre sexe et pouvoir, et son utilisation comme élément de lutte et de provocation à l'égard du conformisme bourgeois.

Il est difficile, d'autre part, de partager la dernière remarque sur la sexualité « glacée », dépourvue de vitalité, jamais simple ou directe. L'entrevue datait de 1976. La réception et l'interprétation de la *Trilogie* étaient désormais influencées par le diaphragme opaque de la dernière phase de la vie de Pasolini, l'issue extrême et terrible de son œuvre (*Salò* et *Petrolio*). Peu de jours après sa mort tragique, le 9 novembre 1975, le *Corriere della Sera* publia un texte que Pasolini avait composé le lendemain des dernières élections politiques italiennes (15 juin 1975) : *Abiura della Trilogia della vita*².

En réalité, pour comprendre l'importance de la complexe opération culturelle menée par Pasolini dans la *Trilogie*, il est nécessaire de regarder l'œuvre dans sa globalité et dans le processus synchronique de sa création, entre 1970 et 1974, à travers toutes les phases de sa réalisation (écriture, scénarios, film), qu'on peut reconstruire à partir de la documentation qui se trouve dans les archives³. D'ailleurs, l'*Abiura* même, plus qu'une palinodie ou un refus de la *Trilogie*, semble être un violent acte de protestation contre l'homologation de l'être humain à un « consommateur » de la société néo-capitaliste, contre une « libération » sexuelle qui n'est qu'apparente, contrainte dans des schémas de tolérance/permisivité. En effet, Pasolini y répète toujours (sans les nier) les raisons poétiques de la *Trilogie* : « J'abjure la *Trilogie de la vie*, bien que je ne me repente pas de l'avoir réalisée. Je ne peux pas nier la sincérité et la nécessité qui m'avaient poussé à la représentation des corps et de leur symbole le plus fort, le sexe. Une telle sincérité, une telle nécessité ont de justifications différentes, du point de vue historique et idéologique. Tout d'abord, elles s'insèrent dans la lutte pour la démocratisation du "droit à s'exprimer" et pour la libération sexuelle, qui étaient deux moments fondamentaux de la tension progressiste des années Cinquante et Soixante. » Devant le triomphe de la subculture des mass-media et de la communication de masse, « l'ultime défense de la réalité semblaient être ces corps "innocents", avec la violence archaïque, obscure, vitale des organes sexuels⁴ ».

La conscience de la « fin » de la *Trilogie* avait été déjà exprimée en décembre 1973, dans une conférence intitulée *Tetis*, au colloque bolognais sur *Erotismo eversione merce*. Pasolini y avait dit avoir choisi, dans la *Trilogie*, la représentation du corps, du geste et de la sexualité comme moyen d'opposition au triomphe de deux subcultures (à la fois, celle de la bourgeoisie et celle de la contestation). Les relations sexuelles, dans leur dimension originare, sont une « source d'inspiration en elles-mêmes, parce que j'y vois une fascination sans égal, et son importance dans la vie me semble si haute, si absolue, qu'il vaudrait d'y dédier bien d'autre chose qu'un film⁵. »

Pour Pasolini, l'éros est surtout un langage, et donc une forme culturelle, historique, changeante. Il avait déclaré aussi, dans une entrevue avec Jean Duflot : « L'érotisme est surtout culture, et donc rituel de l'esprit. On peut démontrer scientifiquement, avec De Saussure et Morris, que sur le plan sémiologique, il y a un "langage du sexe" [...] L'éros renferme une puissance qui n'est pas capable de se satisfaire⁶. » A la fin des années Soixante Pasolini ajoute à son ancienne connaissance de Freud l'étude de l'anthropologie culturelle et des liens entre sexe et ritualité dans les sociétés primitives. De plus en plus, le sexe paraît une métaphore de la relation entre le pouvoir et celui qui est dominé par le pouvoir, et en même temps une forme de communication au degré zéro, dont il est nécessaire de retrouver la liberté joyeuse de l'expression de l'être qui entre en relation avec l'autre à travers le contact et la pénétration des corps.

Composante fondamentale de la vie et de l'œuvre de Pasolini, l'éros est une présence répandue, souterraine, profonde, soufferte, jamais exhibée directement. Dans son cinéma, la représentation de la nudité commence tard, avec *Teorema* (1968) et *Porcile* (1969). Dans ces deux films, la nudité fait son apparition dans un contexte naturel absolu, primordial, sauvage, sur l'Etna. C'est une autre métaphore de la condition pré-civilisée dans la quelle le corps se dépouille de la superstructure sociale (les vêtements) et essaie de parler avec son vrai langage. Mais c'est une forme de communication qui semble destinée à la défaite totale. Dans *Porcile*, le seul moyen de communiquer avec le corps de l'autre semble être (entre hommes, et entre hommes et animaux) le cannibalisme, le passage du corps de quelqu'un dans le corps d'autrui. Dans *Teorema*, la séquence finale du Père qui renonce à tout et se dépouille nu dans la Gare Centrale de Milan peut bien rappeler l'épisode célèbre de la renonciation et de la nudité de Saint François en face de son père et du peuple d'Assise (dans la version peinte par Giotto et bien connue de Pasolini) ; mais l'issue n'est pas une libération. Le film finit avec la folie de l'homme qui erre nu et hurlant dans le désert de lave de l'Etna. Une métaphore terrible de l'incommunicabilité de l'homme moderne, de l'anéantissement et de la perte de sens de toutes les formes possibles de langages (la parole, l'image, le geste, le corps, le sexe).

Dans l'été 1969, le retour à la communication semble de nouveau possible avec le *Decameron*. C'est Pasolini même qui nous raconte comment : « J'étais en avion, en train de tourner *Medée*. A l'improviste, je me souviens d'un monde tout aussi populaire, mais pas si barbare ni tragique, un monde au contraire plein de vitalité, de gaieté, de joie de vivre et de faire l'amour. Je pensai immédiatement à Boccace⁷. »

Dès le début, Pasolini fait le choix radical d'une adaptation cinématographique de l'œuvre de Boccace en seulement « trois, quatre ou cinq histoires du milieu napolitain⁸ ». Il y avait, sans doute, les deux nouvelles napolitaines du *Decameron*, Andreuccio et Peronella, dont la deuxième (tirée d'Apulée) présente une forte composante érotique et populaire ; et aussi les nouvelles de la Campanie et du Sud de l'Italie (Lisabetta da Messina, donno Gianni et comare Gemmata, Ricciardo Minutolo, Ghismonda, le vieux roi de Naples Charles d'Anjou). Les phases suivantes (la composition de l'argument et du scénario, puis le tournage du film) ouvriront le choix à tout le *Decameron*, mais toujours avec la transposition (géographique, culturelle, linguistique) des nouvelles à Naples et dans l'Italie du Sud (Masetto, Chichibio, Girolamo et Salvestra, Caterina et Ricciardo, Giotto, Tingoccio et Meuccio), ou la « napolitanisation » des protagonistes (Ciappelletto)⁹.

Est aussi fondamental, dans l'élaboration de l'argument et de scénario, le nouvel horizon méditerranéen et l'exotisme/érotisme oriental, avec le roman érotique de Alatiel (présent seulement dans l'argument, et éliminé dans le scénario), et l'histoire de Alibech et du « diable en enfer » (effectivement tournée, mais pas présente dans la version définitive du film). Dans les deux épisodes, on reconnaît le thème dominant de la recherche « linguistique » de la *Trilogie* : la difficulté de communication entre homme et femme, une difficulté qui amène Alatiel à utiliser son corps comme le seul instrument de dialogue avec l'autre sexe, avec les hommes qui, chacun leur tour, s'en emparent ; et Alibech, de sa part, croit servir Dieu, pendant qu'elle place le « diable en enfer », ce qui est une situation d'effective incommunicabilité avec le moine Rustico.

Reste l'utopie de la sexualité comme possibilité de communication authentique entre les êtres humains, de « conversation », d'échange profond, qui passe par la récupération des formes de langage polluées par la société contemporaine de consommation et du spectacle. C'est dans cette liberté des rapports qu'il arrive, au-delà du rituel, ce qu'on pourrait définir, dans l'œuvre de Pasolini, comme la découverte de la joie, de la vie : avec les yeux (comme Dacia Maraini l'avait bien compris) des adolescents qui découvrent pour la première fois le corps et le sexe¹⁰. Cet aspect, dans le film, est évident surtout dans l'épisode de Caterina et Ricciardo, basé sur la métaphore du membre viril comme « rossignol » (les corps se libèrent des vêtements et s'exaltent dans la nudité, même à travers la contemplation de la beauté, dans le geste tendre de la main de Caterina qui s'appuie, en signe de protection, sur le « rossignol » de Ricciardo endormi après l'amour). Et il est encore plus présent dans les notes des brouillons utilisés pendant le tournage, par Pasolini et ses collaborateurs, témoignage précieux des nombreux plans réalisés, puis éliminés au montage, ou effectivement montés mais pas insérés dans le film.

Un exemple significatif est l'histoire tragique de Girolamo et Salvestra, les deux jeunes amants séparés par des raisons de convenance sociale (il est riche, alors qu'elle est une pauvre fille du peuple) : à la fin, Girolamo retrouve Salvestra désormais mariée à un autre, et lui demande (dernier désir) de pouvoir se coucher dans le lit à côté d'elle, pour que la chaleur de son corps puisse réchauffer le sien, « glacé » par l'attente dans la froideur de la nuit. Et là, près d'elle, il meurt soudainement. Boccace ne dit rien d'autre, n'adjoint pas d'autre détail (et même Pasolini, dans le scénario)¹¹. Sur la scène, au contraire, Pasolini tourne une longue série de plans, destinés à construire la lente séquence de Girolamo qui se dépouille en face de Salvestra, comme un rituel sacré, ou sacrificiel (dans lequel le spectateur peut percevoir comme un rituel de mort). Les plans insistent sur les détails des vêtements, qui tombent un par un, et de toutes les parties du corps masculin qui se dévoile devant les yeux de Salvestra. Et enfin, quand Girolamo se détend à côté de Salvestra (dans le grand lit de bois où, de l'autre côté, dort le mari), le contact des deux corps nus est la forme unique et extrême de langage entre les amants.

De même, l'histoire d'Alibech atteint son sommet dans la découverte du corps de l'autre par la vierge innocente : la vision frontale du jeune ermite Rustico en pleine érection (la « résurrection de la chair », selon les mots de Boccace même), le triomphe du phallus, du « diable » qui doit être remis dans l'enfer, au sein d'un paysage naturel, sauvage et primordial qui rappelle l'Etna de *Porcile* et *Teorema*. L'épisode fut tourné en partie sur le Vésuve et en partie au Yémen (dans le désert, et dans la fabuleuse ville de Sana'a pour les scènes de la place et des cavaliers), puis monté, doublé et sonorisé à un moment stratégique du film (l'ouverture du deuxième temps, avant l'apparition de l'élève de Giotto, c'est-à-dire de Pasolini lui-même), mais éliminé dans la première projection publique, et malheureusement perdu. On conserve seulement les photographies exceptionnelles de Mario Tursi, et les notes des scénarios, utilisées par Roberto Chiesi et Loris Lepri dans la reconstruction produite par la Cineteca de Bologna¹².

Dans le deuxième film de la *Trilogie*, les *Contes de Canterbury* (1971-1972), tirés du chef-d'œuvre de Chaucer, l'éros est au contraire accompagné par un intense sentiment de la mort, et par l'émergence du bas corporel. Une sexualité mortifiée et perverse fait son apparition dans les quatre chambres du bordel, dans le Conte du vendeur d'indulgences : une véritable anticipation de *Salò*, avec toute la symbolologie de l'espace clos et corrompu, comme une prison ou une chambre de tortures, avec, aussi, la numérologie, l'obsession du chiffre quatre qui domine l'esprit de géométrie de Sade dans *Les cent-vingt journées de Sodome*. La même déformation de la sexualité revient dans le voyeurisme du Chasseur de sorcières. Mais la valeur primitive et joyeuse de la nudité des corps reste dans le rêve de Ninetto-Perkin (la danse des putains dans le Conte du cuisinier) ¹³.

L'épiphanie du corps s'accomplit dans le troisième et dernier film de la *Trilogie*, *Les Mille et une Nuits* (1973-1974), dans un fabuleux décor oriental, une dimension onirique et polymorphe de l'éros (« La vérité n'est jamais dans un seul rêve, mais elle est dans beaucoup de rêves », dit un des personnages). C'est le triomphe du jeu, de la légèreté, de la joie. Pasolini même le définit « un éros bien profond, violent et heureux¹⁴ ». La sexualité retrouve son caractère originare de forme de langage (et en partie aussi d'enseignement, de formation), qui crée une connexion profonde et biunivoque entre les deux acteurs de la communication (les deux, à la fois, émetteur et destinataire).

Dans le film, Pasolini va exalter cette dimension de l'érotisme, pendant qu'il en efface soit les connotations idéologiques et sociales (encore présentes dans le scénario, qui avait dont le cadre était situé à l'époque contemporaine, dans la sordide banlieue du Caire, où Pasolini se serait représenté en train de se masturber avec quatre garçon égyptiens), soit les aspects rituels et orgiastiques (destinés à être repris dans *Salò*). Le rituel érotique reste seulement présent dans l'épisode d'Aziz, dans son énigmatique relation avec Budur. La femme qui lui apparaît dans l'embrasure d'une fenêtre allume toutes ses fantaisies érotiques avec des gestes mystérieux et de muets symboles. Ce n'est pas par hasard que Pasolini (seulement dans cet épisode) cite un document figuratif de la tradition érotique de la miniature indienne du Rajasthan, déjà décrit dans le scénario, pour la scène (non tournée) de l'orgie du prince Yunan : « Une trentaine de couples se baisent devant les yeux du prince, dans les façons les plus folles et inconcevables, comme elles sont représentées dans les miniatures indiennes ou dans les sculptures des temples de Kajurao ou de Madras [...] Une femme habillé d'or et agenouillée a un arc et une flèche, et sur la pointe de la flèche, il y a un phallus de bois peint. Une autre femme, elle aussi habillé d'or, est à son côté, le ventre découvert et les jambes soulevées : les mains sous les cuisses, elle s'ouvre le sexe, afin que l'autre femme puisse décocher la flèche, et enfiler le phallus dans son ventre¹⁵. »

Ainsi, la relation entre l'inaccessible Dunya et le prince Tagi se déroule avec une complexe stratégie d'approche de l'objet du désir, par la médiation fétichiste d'autres objets (miniatures, mosaïques) qui se superposent aux images du rêve récurrent de la femme. Quand Dunya se reconnaît dans ces images (avec le mécanisme similaire de projection qui permet à un lecteur ou à un spectateur de s'identifier avec les personnages de l'histoire qu'il va lire ou voir), elle devient capable de comprendre et de rendre l'amour impossible de Tagi. On doit aussi rappeler que, parmi les séquences montées, mais éliminées dans la version définitive du film, l'épisode se terminait avec Dunya qui, travestie en guerrier, libérait son amant de la prison (en l'habillant, lui, en femme) et ensuite, (sans révéler son identité) tuait son père. L'échange des genres (entre Dunya/mâle/active et Tagi/femme/passif) est complet. Dans le jeu érotique, Dunya a l'initiative pleine (on le voit dans le plan où Dunya couvre les yeux de Tagi, pour l'empêcher de voir, pendant qu'elle jouit de lui).

Le thème de la liberté et de la supériorité de la femme, en raison de sa force, de sa volonté et de son esprit d'initiative, traverse tout le film, surtout dans le récit-cadre qui l'enveloppe, qui débute à la fin : l'amour entre le jeune Nur-er-Din et l'esclave Zumurrud. C'est Zumurrud qui dépouille l'inconscient Nur-ed-Din et le guide à la découverte de son corps. Dans le final du film (et de la *Trilogie*) Zumurrud, travestie en homme comme Dunya, bouleverse la relation de genre à travers un jeu dans lequel elle se fait reconnaître seulement par son épouse-enfante, et qui se termine dans le dernier plan avec la joie émerveillée et immense de l'amant qui retrouve son aimée.

¹ Ricci Giovanni R., «Incontro con Dacia Maraini», in *Dedicato a Pier Paolo Pasolini*, Milano, Gammalibri, 1976 (http://www.pasolini.net/cinema_salo_c.htm). Sur la *Trilogie* : Rumble Patrick, *Allegories of Contamination. Pier Paolo Pasolini's 'Trilogy of Life'*, Toronto, Toronto University Press, 1996 ; Paino Maria Caterina, « La Trilogia della vita tra sogno e letterarietà », in *Contributi per Pasolini*, a c. di G. Savoca, Firenze, Olschki, 2002, p. 111-28 ; Raimondi Luca, *Nient'altro che un sogno. Pasolini e la Trilogia della vita*, Foggia, Bastogi, 2005 ; Novello Neil, *Il sangue del re. L'opera di Pasolini*, Cesena, Il ponte vecchio, 2007, p. 393-490.

² Russo Vittorio, « L'Abiura dalla 'Trilogia della vita' di Pier Paolo Pasolini », in *Modern Language Notes*, 108 (1993), p. 140-51.

³ Pasolini Pier Paolo, *Trilogia della vita*, a c. di G. Gattei, Bologna, Cappelli, 1975 ; *Trilogia della vita. Le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una Notte*, a c. di G. Canova, Milano, Garzanti, 1995 ; *Per il cinema*, a c. di W. Siti e F. Zabaghi, Milano, Mondadori, 2001, p. 1289-1879. Nouvelle édition numérique restaurée des films : Pasolini Pier Paolo, *Trilogy of The life*, New York, Criterion Collection, 2012. Je remercie vivement Graziella Chiarocci et Roberto Chiesi, qui m'ont permis l'étude des matériaux de la *Trilogie* à l'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti de Florence et l'Archivio Pier Paolo Pasolini de la Cineteca de Bologna.

⁴ Pasolini, *Trilogia*, éd. Gattei, *op. cit.*, p. 11-13 ; *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1977, p. 71-76 ; *Trilogia*, éd. Canova, *op. cit.*, p. 769-774.

⁵ Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 257-64.

- 6 Pasolini, *Saggi, op. cit.*, p. 1475-76.
- 7 Pasolini, *Le regole di un'illusione, op. cit.*, p. 247.
- 8 Pasolini Pier Paolo, *Lettere 1955-1975*, a c. di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 670 ; *Trilogia*, ed. Canova, *op. cit.*, p. 43 ; *Per il cinema, op. cit.*, p. 3141-3142).
- 9 Sur le *Decameron* : Lawton Ben, « Theory and Praxis in Pasolini's Trilogy of Life : 'Decameron' », in *Quarterly Review of Film Studies*, 2, n. 4 (November 1977), p. 395-417, et « Boccaccio and Pasolini. A Contemporary Interpretation of the Decameron », in *The Decameron*, ed. M. Musa and P. Bondanella, New York, Norton, 1977, p. 306-322 ; Gérard Fabien S., « Entre Boccace et Giotto le «Decameron» de Pier Paolo Pasolini », in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 4 (1982), p. 73-86 ; Marcus Millicent, « The Decameron : Pasolini as Reader of Boccaccio », in *Italian Quarterly*, 21 (1980), p. 175-180, et *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1993, p. 136-55 ; Harty K.J. et McGregor J.H., « The Decameron on Film », in *Approaches to Teaching Boccaccio's Decameron*, ed. J.H. McGregor, New York, Modern Language Association of America, 2000, p. 164-71 ; Moroni Mario, « La Strategia della Cornice nel Decameron di Pier Paolo Pasolini », in *Forum Italicum*, 38, 2 (2004), 456-67 ; Villani Simone, *Il Decameron allo specchio. Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli, 2004 ; Blandeau Agnes, *Pasolini, Chaucer and Boccaccio. Two Medieval texts and Their Translation to Film*, Jefferson, McFarland, 2006 ; Ricketts Jill, *Visualizing Boccaccio. Studies on Illustrations of the Decameron, from Giotto to Pasolini*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 ; Vecce Carlo, « Dal Boccaccio napoletano a Pasolini », in *La letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi*, a cura di A. Beniscelli, Q. Marini e L. Surdich, Genova, Università degli Studi di Genova, 2012 (<http://www.diras.unige.it/Adi%202010/Vecce%20Carlo.pdf>).
- 10 Sur la corporéité chez Pasolini et dans la *Trilogie* : Corinti Alessandro, *La forma mutante. Il corpo e la rivoluzione antropologica pasoliniana*, Udine, Campanotto, 2008, p. 18-22 ; Guchs Gerhold, « Die Unschulder Körper als Utopie : Pasolinis Trilogia della vita », in *Corpi / Körper - Körperlichkeit und Medialität im Werk von Pier Paolo Pasolini*, ed. P. Kuon, Frankfurt, Lang, 2001, p. 93-105. Fabien Gérard a parlé de « nudité souriante » (Gérard Fabien S., *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Bruxelles, Publications de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 91), pendant que Guido Santato a appelé la *Trilogie* « periodo erotico e festoso » (Santato Guido, « L'abisso tra corpo e storia : Pasolini fra mito, storia e dopostoria », in *Studi Pasoliniani*, 1, 2007, p. 15-36).
- 11 *Per il cinema, op. cit.*, p. 1331-1338.
- 12 Chiesi Roberto e Lepri Loris, «*Il corpo perduto di Alibech*» (2005), in Pasolini, *Trilogy of Life*, New York, Criterion Collection, 2012. Cf. Chiesi Roberto, « La rivelazione della carne. Il corpo di Alibech, episodio perduto del Decameron », in *Pasolini sconosciuto*, a c. di F. Francione, Alessandria, Falsopiano, 2010, p. 249-57.
- 13 Sur *Les Contes de Canterbury* : Green M., « The Dialectic of Adaptation : The Canterbury Tales of Pier Paolo Pasolini », in *Literature Film Quarterly*, 4 (1976), pp. 46-53 ; Sémolué Jean, « Après le Decameron et les Contes de Canterbury. Réflexions sur le récit chez Pasolini », in *Etudes cinématographiques*, 112-114 (1977), pp. 127-71 ; Robinson C.L., « Celluloid Criticism. Pasolini's Contribution to a Chaucerian Debate », in *Studies in Medievalism*, 5 (1993), pp. 115-26 ; Rumble Patrick, « Contamination and Excess : I racconti di Canterbury as a 'struttura da farsi' », in *Pasolini Old and New*, a c. di Z. Baransky, Dublin, Four Courts Press, 1999, pp. 345-62 ; Forni Kathleen, « A 'Cinema of Poetry' : What Pasolini Did to Chaucer's Canterbury Tales », in *Literature Film Quarterly*, 30, n. 4 (2002), p. 256-63 ; Moliterno Gino, « The Canterbury Tales », in *Senses of Cinema*, 19 (2002) (<http://sensesofcinema.com/2002/cteq/canterbury/>) ; Pugh Tison, « Chaucerian Fabliaux, Cinematic Fabliau : Pier Paolo Pasolini's I Racconti di Canterbury », in *Literature Film Quarterly*, 32, n. 3 (2004), pp. 199-206 ; Blandeau, *Pasolini, Chaucer and Boccaccio, op. cit.*
- 14 Pasolini, *Saggi, op. cit.*, p. 1709. Sur le *Fleur* : Amengual Barthélémy, « Les Mille et Une Nuits », in *Etudes cinématographiques*, 112-114, (1977), p. 172-183 ; Rumble Patrick, « Stylistic Contamination in the Trilogia della vita : The Case of Il fiore delle mille e una notte », in *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives*, ed. P. Rumble and B. Testa, Toronto, University of Toronto Press, 1994, p. 210-31.
- 15 *Per il cinema, op. cit.*, p. 1702-1703 (cf. Rumble, *Allegories, op. cit.*, p. 74).

- **Auteur** : Carlo Vecce
- **Titre** : La découverte de la joie : Pasolini et La Trilogie de la vie
- **Date de publication** : 09-11-2015
- **Publication** : Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense
- **Adresse originale (URL)** : http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm_id=157
- **ISSN** 2105-2816