Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 30 (1996)

Artikel: Charmes frioulans de Pier Paolo Pasolini

Autor: Nota, Michelle

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-264356

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CHARMES FRIOULANS DE PIER PAOLO PASOLINI

"Décidément, je ne respecte aucune gloire..."
Guillaume Apollinaire

Parmi les auteurs contemporains qui se sont intéressés aux différents parlers régionaux, Pier Paolo Pasolini (1922-1975) a laissé une œuvre multiforme dans laquelle l'italien est relayé par le dialecte frioulan (poésie[1]), romain (romans[2] et films[3]), napolitain (films[4]), etc. Ces vernaculaires, jamais envisagés comme "coloration" folklorique, constituent le noyau d'une esthétique anti-académique, qui, loin du simple faire-vrai, sont partie intégrante d'une mythologie essentiellement axée autour de la quête d'un territoire vierge, zone périphérique, marginale et intacte, non corrompue par l'Histoire ou la société du consumérisme. Cette recherche géo-mythique, de sensibilité à la fois marxiste et chrétienne, symbole du refus de tous les pouvoirs (l'Etat, l'Eglise, les partis, le conformisme, les idiomes centraux), semblablement à une longue descente aux enfers, mènera Pasolini du Frioul de sa jeunesse à l'Afrique de ses dernières années, chaque monde rêvé devenant au fur et à mesure un paradis perdu.

---

[1] *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria Antiquaria, 1942, cette plaquette de poèmes constituera ensuite la première section de *La meglio gioventù* (1941-1953), Firenze, Sansoni, 1954. *La nuova gioventù* (1974), Torino, Einaudi, 1975. Sous le titre générique, *La nuova gioventù*, le dernier volume reprend également en première partie le recueil de 1954, augmenté de quelques poèmes.

[2] *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955, et *Una vita violenta*, Milano, Garzanti, 1959.

[3] *Accattone*, 1961, et *Mamma Roma*, 1962, adaptés respectivement des romans *Ragazzi di vita* et *Una vita violenta*, sont les deux films les plus importants, mais il y a également entre autre, *La ricotta*, qui est un épisode du film *RoGoPaG-Laviamoci il cervello*, 1963...

[4] Essentiellement *Il Decameron*, 1971 et *Il fiore delle Mille e una notte*, 1974, appartenant tous deux à *La trilogia della vita*, etc.

Parallèlement, les aires vernaculaires subissent le même déplacement du nord (le frioulan) vers le sud de l'Italie (le romain, puis le napolitain...), le *je ne sais plus parler* rimbaldien étant assumé comme justification subversive du dire ultime qui se fragmente contre l'uniformisation de masse de la langue standard. Sur le plan du contenu, cette poétique nous livre une interrogation sur soi-même doublée d'une interrogation sur la société avec la violence de la provocation et de la polémique qui ira crescendo jusqu'à la fin.

De l'immense production pasolinienne, nous n'envisagerons ici que l'aspect poétique. L'auteur, d'abord poète et poète dialectal, ouvre sa saison d'écriture par un ensemble de textes en frioulan, fondateurs de son mythe géo-linguistique. Bien que caractérisée par un esthétisme hermétique et exquis, cette poésie de jeunesse est parallèlement étayée et repensée dans le contexte élargi d'une réflexion théorique édictant, à son tour, les grands axes qui deviendront des récurrences dans les perspectives successives "centrées" autour des espaces-langues de la périphérie. L'irruption du discours idéologique au cœur même du poétique et l'expérimentation d'autres formes d'expression, rendront caduque cette poésie de clôture sur laquelle pourtant, Pasolini reviendra tout à la fin de sa vie. Loin d'être une simple reprise thématique et une réécriture, cette seconde période frioulane, écholalie enténébrée de la première, se donne à lire comme un cynique et symbolique autodafé, une sorte d'involution, témoin que le Frioul est demeuré dans la courbe vitale du poète, une présence prégnante et un parangon, un espace d'attachement sentimental et œdipien.

La naissance du mythe

Lorsqu'en 1942, il a tout juste vingt ans, Pasolini publie à Bologne *Poesie a Casarsa*, c'est un petit chansonnier en dialecte frioulan qu'il vient de composer sur une terre qui sera la toile de fond élégiaque de l'ensemble de sa poésie de jeunesse. L'originalité du recueil réside cependant moins dans l'attitude subversive à l'encontre de l'idiome national (l'italien) que dans l'appropriation de deux espaces vacants:

l'espace géographique et l'espace linguistique. En effet, cette terre idyllique, le Frioul et notamment la petite ville de Casarsa della Delizia, est un lieu où le poète n'est pas né. Le "pìssul paìs ch'al vif fòur / da la vita, ta la vita dai so òmis vivùs"[5] est le village natal de la mère, Susanna Colussi, où le poète passe ses vacances d'été avant de s'y installer entre 1943 et 1949. L'idiome choisi pour le recueil est en outre le frioulan de Casarsa, sans tradition écrite, que l'on parle sur la rive droite du Tagliamento, dans une aire géo-linguistique très restreinte:

> Nei retroterra veneziani e triestini è andata nei secoli restringendosi contro le montagne del Cadore, della Carnia e della Carinzia quell'area linguistica che per essere marginale ha conservato caratteri di estrema, attonita arcaicità di lingua[6].

Or, cet idiome si archaïque, Pasolini ne le parle pas, mais l'entend depuis sa petite enfance. Les témoignages sur ce point concordent, que ce soient ceux de l'auteur lui-même, de ses amis, ou de son cousin Nico Naldini:

> Le frioulan parlé à Casarsa est une variété périphérique, "doucement mêlé du vénitien que l'on parle sur la rive droite du Tagliamento". On ne le parle pas dans la famille Pasolini où l'italien est de mise; ni chez les Colussi [la famille maternelle] où l'on passe du vénitien à l'italien dans les rapports avec les Pasolini et du vénitien au frioulan dans de

---

[5] Pier Paolo Pasolini, "Il chiarore", *La meglio gioventù*, in: *La nuova gioventù*, Torino, Einaudi, 1975, p. 92. "un piccolo paese che vive fuori / dalla vita, nella vita dei suoi uomini già vissuti". [un petit village qui vit hors / de la vie, dans la vie de ses hommes ayant déjà vécu].

[6] Pier Paolo Pasolini, "Il Friuli" (1952), *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, p. 124. [Dans l'arrière-pays vénitien et triestin, s'est lentement restreinte au cours des siècles, entre les montagnes du Cadore, de la Carnia et de la Carinzia, une aire linguistique qui pour être marginale n'en a pas moins conservé ses caractéristiques d'extrême et surprenante archaïcité de langue].

rares occasions. C'est tout le monde environnant qui parle frioulan, le monde encore authentiquement paysan[7].

Fils d'un militaire de carrière qu'il abhorrait et d'une mère aimée avec la tendresse et la violence de la passion oedipienne, Pasolini trouve dans l'espace rural maternel, plus qu'une patrie, une *matrie* originelle et mythique qui lui renvoie des *échos d'avant la naissance*[8]. Véritable retour à un univers prénatal que le poète donne à lire comme "une régression le long des degrés de l'être"[9], de même que retour à ce moment privilégié de symbiose avec le corps maternel, le Frioul se présente comme une sorte de petit paradis virgilien, non corrompu par l'Histoire, partagé entre intemporalité et rusticité. Retour, mais également quête des origines traversée par le mythe de l'âge d'or, caractérisent ce lieu idyllique repensé *de loinh*[10], et placé sous le signe de François Villon ("où sont les neiges d'antan?"). La dédicace à Casarsa qui ouvre le recueil est en ce sens explicite:

> Fontana di aga dal me paìs.
> A no è aga pì fres-cia che tal me paìs.
> Fontana di rustic amòur[11].

Parallèlement à l'appropriation de l'espace, Pasolini opère donc une seconde appropriation d'ordre linguistique qui ira s'affinant avec

---

[7] Nico Naldini, *Pasolini, biographie*, Paris, Gallimard, 1991, pour la traduction française, p. 35. Traduit de l'italien par René de Ceccatty.

[8] Giuseppe Ungaretti, "Il capitano", *Sentimento del Tempo*, in: *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, 1969, p. 155.

[9] Pier Paolo Pasolini, "Il Friuli", *op. cit.*, p. 133.

[10] Expression du troubadour provençal Jaufré Rudel (XIIe) auquel Pasolini se réfère abondamment durant sa période frioulane.

[11] Pier Paolo Pasolini, "Dedica", *La meglio gioventù*, in: *La nuova gioventù*, *op. cit.* p. 7. "Dedica. // Fontana d'acqua del mio paese. / Non c'è acqua più fresca che nel mio paese. / Fontana di rustico amore." [Dédicace. // Fontaine d'eau de mon village. / Il n'est eau plus fraîche qu'en mon village. / Fontaine de rustique amour].

ses travaux philologiques. Le dialecte maternel[12], au sens le plus fort du terme, va devenir ainsi travaillé par le mythe et le poétique, un logos idéal. Véhiculant une culture exclusivement orale, il est cette koinè vierge de toute écriture, éloignée des idiomes centraux, que l'auteur, dans une conscience particulièrement aiguë, va porter au niveau de langue de la poésie. Partant, la relation oedipienne à la terre est corroborée par la relation oedipienne au frioulan de Casarsa:

> Pier Paolo, qui l'a entendu depuis sa petite enfance, quand il commence à l'écrire, a la conscience d'accomplir "une sorte d'acte d'amour mystique", conquérant par cette voie cette langue non contaminée et absolue qui était le mythe poursuivi dans ses lectures des poètes hermétiques[13].

Poesie a Casarsa est par conséquent l'acte de naissance du mythe pasolinien qui s'articule sur deux pôles de convergence: le choix d'une patrie idéale et d'une langue poétique. Les évolutions successives des périodes romaine ou napolitaine, voire italienne, dans les romans, au cinéma, etc., malgré la complexification du discours idéologique et les paradoxes réels ou apparents, ne seront que les avatars de cette première quête sans doute la plus authentique de toutes.

Du point de vue strictement mythique, ce recueil de jeunesse n'est pas novateur et nombreux sont les écrits portant témoignage de *verts paradis des amours enfantines*. En Italie, les précurseurs immédiats de Pasolini, en quête d'un ailleurs étaient entre autres les poètes hermétiques, ou les écrivains réunis autour de la revue *Solaria*. Dans les années 1930-1940, alors que sévissaient les lois fascistes de la censure, des recherches parallèles avaient amené des auteurs comme Vittorini ou Pavese, subissant l'attrait du rêve américain, du pays neuf de tous les possibles, à s'intéresser et à traduire la littérature anglo-saxonne:

---

[12] Bien qu'ayant utilisé ponctuellement plusieurs dialectes frioulans dans ses poèmes, l'idiome maternel prédomine largement.

[13] Nico Naldini, *op. cit.*, p. 35.

> A questo punto la cultura americana divenne per noi qualcosa di molto serio e prezioso, divenne una sorta di grande laboratorio dove con altra libertà e con altri mezzi si perseguiva lo stesso compito di creare un gusto uno stile un mondo moderni [...]. Quella cultura ci apparve insomma un luogo ideale di lavoro e di ricerca [...]. Ci si accorse, durante quegli anni di studio, che l'America non era un *altro* paese, un *nuovo* inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti. E se per un momento c'era apparso che valesse la pena di rinnegare noi stessi e il nostro passato per affidarci corpo e anima a quel libero mondo, ciò era stato per l'assurda e tragicomica situazione di morte civile in cui la storia ci aveva per il momento cacciati[14].

Sur le plan du contenu, si la thématique pasolinienne présente des analogies avec *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, ou avec le travail du même Pavese sur le mythe et l'enfance, elle s'en écarte quant à la finalité. Prétexte à l'introspection et à l'auto-analyse pour Marcel Proust, le retour à l'enfance et au mythe sont pour Pavese le trait d'union avec une réalité qui lui échappe, un moyen de comprendre le monde qui l'entoure, qui se soldera par un échec[15]. Pour Pasolini au contraire, le mythe et l'enfance, dans le contexte oedipien qui les caractérise, s'apparentent fort, par-delà l'appropria-

---

[14] Cesare Pavese, "Ieri e oggi" (1947), *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951, p. 174. [A ce moment-là, la culture américaine devint pour nous quelque chose de particulièrement sérieux et précieux, elle devint une sorte de grand laboratoire où avec une tout autre liberté et des moyens tout autres, on poursuivait le même but: créer un goût, un style, un monde modernes (...). Cette culture nous apparut en somme comme un lieu idéal de travail et de recherche (...). On s'aperçut durant ces années d'étude, que l'Amérique n'était pas un *autre* pays, un *nouveau* commencement de l'histoire, mais seulement le gigantesque théâtre où, avec plus de franchise qu'ailleurs, se jouait le drame de tous. Et si pendant un temps il nous avait semblé que cela valait la peine de renier nous-mêmes et notre passé pour nous donner corps et âme à ce monde libre, la cause en revenait à la situation de mort civile, absurde et tragi-comique, dans laquelle l'histoire nous avait alors fourrés].

[15] Voir notamment à ce propos: *La casa in collina*, in: *Prima che il gallo canti*, Torino, Einaudi, 1948 et *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.

tion de la *matrie*, au retour à l'omphalos dans les zones paradoxales de la périphérie. Zones marginales intactes, ces lieux sans cesse visités par Eros et Thanatos sont parcourus par les accents gidiens du *Traité du Narcisse*[16].

Partant, le travail le plus saillant, c'est sur le plan de la langue que Pasolini nous le livre, dans la gageure de faire passer un dialecte au statut de langue poétique, en d'autres termes de donner un statut d'écrit à un parler oral.

Le frioulan, langue de la nostalgie et des charmes

Dans la démarche qui mène Pasolini à la conception d'une poésie dialectale, une rafale de noms peuvent être cités. Ces poètes ou écrivains italiens — Di Giacomo, Carducci, Verga, Pascoli, D'Annunzio, Porta, Noventa, plus tard Gadda... — ponctuellement ou intégralement "régionalistes", l'ont influencé d'une manière ou d'une autre dans leur façon de se rattacher au courant le plus réaliste de la littérature italienne, *La Divina Commedia* de Dante Alighieri[17]. On peut ainsi retracer une lignée d'hommes de lettres qui s'inscrivent en porte à faux vis-à-vis de l'académisme central italien issu de Pétrarque et du pétrarquisme, mais qui tous cependant avaient la volonté de faire coïncider la chose dite au dire:

> [...] per la polemica anti-italiana poteva servire anche una lingua che pur non essendo specificamente parlata, immediata o dialettale, avesse caratteri di sincerità, di vigore tali da fare ancor più impallidire la tradizione della lingua "centralizzata", da Petrarca ai manzoniani[18].

---

[16] André Gide, *Le Traité du Narcisse*, Paris, Gallimard, "La Pléiade", 1958.

[17] Pier Paolo Pasolini, "Il reame", *Passione e ideologia*, *op. cit.*, p. 8.

[18] *Ibid.* [(...) pour la polémique anti-italienne pouvait également servir une langue qui bien que n'étant pas spécifiquement parlée, immédiate ou dialectale, présente des caractéristiques de sincérité et de vigueur telles à en faire pâlir encore d'avantage la tradition de la langue centralisée de Pétrarque aux manzoniens].

Dans cette même perspective, la relation qui doit unir de façon étroite *topos* et *logos* dans la poésie de jeunesse de Pasolini instaure un passage obligé par le dialecte de Casarsa:

> Quello che conta è comunque la fisionomia di questa parlata così acremente estranea ai dialetti italiani, ma così piena di dolcezza italiana: incorporata dalla sua arcaicità a dati naturali, quasi che fosse una cosa sola con l'odore del fumo dei focolari, dei venchi umidi intorno alle rogge, dei ronchi scottati dal sole[19].

Cette relation sensuelle et sensitive à l'idiome, que Pasolini définit plus en poète qu'en philologue, induit dans un premier temps, entre signifiant et signifié, des correspondances de type synesthétique, assez proches de la poétique baudelairienne, l'expression se fondant dans une osmose parfaite avec le vécu et l'authenticité du monde rustique. Le parcours à rebours qui conduit de la langue officielle au vernaculaire ancestral et archaïque se colore ainsi de nostalgie:

> [...] egli [Pasolini] si trovava in presenza di una lingua da cui era distinto: una lingua non sua, ma materna, non sua, ma parlata da coloro che egli amava con dolcezza e violenza, torbidamente e candidamente: il suo regresso da una lingua a un'altra — anteriore e infinitamente più pura — era un regresso lungo i gradi dell'essere[20].

---

[19] Pier Paolo Pasolini, "Il Friuli", *op. cit.*, p. 124. [Ce qui compte toutefois, c'est la physionomie de ce parler si âcre, étranger aux dialectes italiens et pourtant si plein de douceur italienne: intégré par son archaïcité aux éléments naturels, il forme presque tout un avec l'odeur de la fumée des âtres, des ajoncs humides au bord des canaux, des impasses brûlées de soleil].

[20] *Ibid.*, p. 133. [(...) il était en présence d'une langue dont il était distinct: une langue non à lui, mais maternelle, non à lui, mais parlée par tous ceux qu'il aimait avec douceur et violence, de façon trouble et candide: la régression d'une langue à une autre — antérieure et infiniment plus pure — était une régression le long des degrés de l'être].

Le frioulan, langue de la nostalgie et nostalgie de la Langue, est donc retour-*nostos*, lié à la terre et à la koinè. Conçu comme une langue primordiale, *logos* et acte d'amour, il intervient comme rituel incantatoire, formule magique par quoi s'établit le lien de *re-ligio*, liaison, avec l'omphalos, et la poésie devient *carmen*, charme:

Ciant da li ciampanis

Co la sera a si pièrt ta li fontanis
il me paìs al è colòur smarìt.

Jo i soj lontàn, recuardi li so ranis,
la luna, il trist tintinulà dai gris.

A bat Rosari, pai pras al si scunìs:
jo i soj muart al ciant da li ciampanis.

Forèst, al me dols svualà par il plan,
no ciapà pòura: jo i soj un spirt di amòur

che al so paìs al torna di lontàn[21].

Dans ce poème, un exemple parmi d'autres, le paysage qui transparaît dans les demi-teintes du crépuscule (*les fontaines*, *les prés*, *la lune...*), tout nimbé de sacralité rustique (*les cloches*, *vêpres*), devient réceptacle, urne funéraire de l'esprit du poète. La mort symbolique, qui a les apparences de l'endormissement prénatal,

---

[21] Pier Paolo Pasolini, "Ciant da li ciampanis", *La meglio gioventù*, *op. cit.*, p. 19. "Canto delle campane. // Quando la sera si perde nelle fontane, / il mio paese è di colore smarrito. // Io sono lontano, ricordo le sue rane, / la luna, il triste tremolare dei grilli. // Suona Rosario, e si sfiata per i prati: / io sono morto al canto delle campane. // Straniero, al mio dolce volo per il piano, // non aver paura: io sono uno spirito d'amore, // che al suo paese torna di lontano." [Le chant de cloches. // Quand le soir se perd dans les fontaines, // mon village est de couleur égarée. // Je suis loin, je me rappelle ses rainettes, / la lune, le triste tremblement des grillons. // Vêpres sonnent, et s'essoufflent parmi les prés: // je suis mort au chant des cloches. // Etranger, à mon doux vol par la plaine, // n'aie crainte: je suis un esprit d'amour, // qui revient de loin à son pays].

échappe totalement à la morbidité et scelle la réunion du poète-Narcisse à la *matrie*-utérus, poétiquement accomplie dans l'authenticité du dire. Dans un même mouvement, l'espace du signifiant se donne également à lire comme le lieu œdipien de l'origine, de sorte que Casarsa avec son parler maternel archaïque est senti par le poète comme "[son] utérus linguistique"[22], dans la protection duquel il peut vivre, *écrire* et se lire.

Ce texte permet aussi d'entrevoir, sur un plan rigoureusement esthétique et linguistique, la façon dont le vernaculaire de Casarsa est promu au statut de langue de poésie, de langue hermétique de la "poésie privée", par une double orientation: le choix du signifiant et le choix thématique.

En s'appropriant l'idiome maternel, et c'est sa caractéristique, Pasolini s'est délibérément détourné du contenu folklorique rétrograde des poésies dialectales, pour reprendre les thèmes de la littérature de toujours. Autrement dit, il a reversé dans sa poésie dialectale les apports extérieurs de la culture italienne et européenne contemporaine. En soustrayant ainsi la poésie dialectale au folklore des traditions locales orales ou écrites, Pasolini se rattache donc à la lignée des premiers poètes de l'école sicilienne par exemple, des troubadours provençaux, et notamment à Jaufré Rudel qu'il cite abondamment. Paradoxalement, cette involution vers le passé littéraire le plus lointain, qui a conservé la mémoire des premiers chansonniers "italiens" de la poésie précieuse et courtoise, renouvelle la poésie dialectale qui dans cette perspective ne devient ni plus ni moins qu'une variante de genre littéraire contemporain:

> Da tutto questo, data l'estrema vicinanza al "centro" linguistico italiano, doveva però nascere quella che forse è la più tipica poetica dialettale contemporanea: il dialetto usato come un genere letterario, "atto a ottenere una poesia diversa"; e nello stesso tempo l'attuazione,

---

[22] Pier Paolo Pasolini, "Poesia d'oggi", *La panarie*, maggio-dicembre 1949, p. 131, cité par Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini, l'opera*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1980, p. 10.

> in questo dialetto, di certi motivi novecenteschi rimasti un po' latenti in italiano e vivi in altre letterature (la spagnola, specialmente, ma anche l'ultima provenzale)[23].

L'intertexte de cette poésie à la fois rattachée à une tradition ancestrale et contemporaine, est probant: Rimbaud, Leopardi, Machado, Valéry, Ungaretti, Frédéric Mistral...[24] que Pasolini revendique comme ses maîtres:

> I félibri casarsesi non hanno comunque nessun legame, nemmeno per sfumatura [...] con le forme per definizione dialettali: il loro *apprentissage* poetico si compie tutto al di fuori del dialetto, benché coincida strettamente con una educazione condizionata quasi morbosamente dall'amore-nostalgia per il loro dialetto e la loro terra[25].

Ainsi durant cette période frioulane, nous livre-t-il une poésie auto-contemplative évoluant dans un univers élégiaque et a-historique: narcissisme, Eros et Thanatos, paysages lunaires ou vespéraux, nocturnes, découverte de la faute (l'homosexualité) et de l'interdit... sont des points forts et récurrents. Un exemple en heptasyllabes, mais qui pourrait se répéter pour chacun des textes, illustre bien cette poétique de jeunesse:

---

[23] Pier Paolo Pasolini, "Il Friuli", *op. cit.*, p. 133-134. [Etant donnée l'extrême proximité du "centre" linguistique italien, il devait cependant naître de tout cela, la poétique dialectale contemporaine sans doute la plus typique: le dialecte utilisé comme genre littéraire, en "mesure de produire une poésie différente"; et parallèlement, l'actualisation, dans ce dialecte, de certains motifs du XXe siècle qui étaient un peu latents en italien mais vivants dans d'autres littératures (dans la littérature espagnole, surtout, mais également dans la littérature provençale récente)].

[24] A ce propos, cf. Guido Santato, *op. cit.*

[25] Pier Paolo Pasolini, "Il Friuli", *op. cit.*, p. 134. [Les félibres de Casarsa n'ont toutefois aucun lien, même le plus lointain (...) avec les formes dialectales par définition: leur apprentissage poétique se fait intégralement en dehors du dialecte, bien qu'il coïncide étroitement avec une éducation sentimentale conditionnée presque morbidement par l'amour-nostalgie pour leur dialecte et leur terre].

O me donzel

O me donzel! Jo i nas
ta l'odòur che la ploja
a suspira tai pras
di erba viva... I nas
tal spieli da la roja.

In chel spieli Ciasarsa
— coma i pras di rosada —
di timp antic a trima.
Là sot, jo i vif di dòul,
Lontàn frut peciadòur,

ta un ridi scunfuartat.
O me donzel, serena
la sera a tens la ombrena
tai vecius murs: tal sèil
la lus a imbarlumìs[26].

Dans cette rêverie dont l'habitat mental est Casarsa, le poète-Narcisse, se situe résolument de l'autre côté du miroir, déplorant un temps antique enfui. Comme le Narcisse de Gide, Pasolini "rêve au

[26] Pier Paolo Pasolini, "O me giovinetto", *La meglio gioventù*, *op. cit.*, p. 11. "O me giovinetto. // O me giovinetto! Nasco / nell'odore che la pioggia / sospira dai prati / di erba viva... Nasco / nello specchio della roggia. // In quello specchio Casarsa / — come i prati di rugiada — / trema di tempo antico. / Là sotto io vivo di pietà, / lontano fanciullo peccatore, // in un riso sconsolato. // O me giovinetto, serena / la sera tinge l'ombra / sui vecchi muri: in cielo / la luce acceca." Traduction française de Nathalie Castagné et Dominique Fernandez: Pier Paolo Pasolini, *Poèmes de jeunesse et quelques autres*, (choix de poèmes), Paris, Gallimard, "Poésie", 1995, p. 29. [Ô mes enfances. // Ô Mes enfances! Je nais / dans l'odeur que la pluie / exhale des prairies / d'herbe vive... Je nais / dans le miroir du canal. // Dans ce miroir Casarsa / — comme les prairies de rosée — / de tout temps frissonne. / C'est là que, de piété, je vis, / lointain enfant du péché, // dans un rire inconsolé. / Ô mes enfances, le soir / colore l'ombre serein / sur les vieux murs: au ciel / la lumière éblouit].

paradis"[27] et le contemple, et la force de sa songerie a la capacité de recréer le monde, dans sa simple splendeur archétypale. La faute originelle, l'interdit (*lointain enfant du péché*) sont alors transcendés par ce temps méta-historique qui appelle, par effet de contraste, la pureté pré-édénique. Et Narcisse peut continuer à considérer l'ordre des choses avec lesquelles il fusionne dans une union mystique, ébloui de lumière.

Le cadre si intimiste de cette "poésie privée", et la relation à la koinè revisitée par la conception hermétique d'une langue de poésie, amènent ostensiblement Pasolini, en ce qui concerne le signifiant, à choisir le parti pris de l'incompréhensible:

> J'avais dix-sept ans... J'écrivais ces premiers poèmes frioulans en pleine vogue de l'hermétisme dont le maître était Ungaretti. [...] bref, tous les poètes hermétiques vivaient de l'idée que le langage de poésie était un langage absolu. De là à s'enfermer dans un langage réservé à la poésie, sans aucun mélange de langage en prose, il y a un pas à franchir. Je pris avec beaucoup d'ingénuité le parti d'être incompréhensible et choisis à cet effet le dialecte frioulan. C'était pour moi le comble de l'hermétisme, de l'obscurité, du refus de communication[28].

La contradiction qu'induit "le comble de l'hermétisme" et de "l'obscurité" est telle que, contrairement à ce qu'il affirme, Pasolini module son "refus de communication", le public visé étant plus large que le public restreint de Casarsa. L'ensemble des poèmes frioulans comporte donc, en bas de page, une auto-traduction en langue italienne de même qu'ils sont systématiquement indexés sous leur titre italien. Ce dualisme linguistique, centrifuge et centripète par rapport à l'idiome national, est présent dès le départ. Du fait que le frioulan est pour l'écrivain une langue tardivement acquise, les textes en dialecte étaient d'abord ébauchés en italien, après quoi ils étaient

---

[27] André Gide, *Le Traité du Narcisse*, *op. cit.*, p. 4.

[28] Pier Paolo Pasolini, *Les dernières paroles d'un impie*, entretiens avec Jean Duflot, Paris, Belfond, 1981, p. 27.

traduits en frioulan avant d'être retraduits en italien, à partir de la version dialectale. Ce contrechant italien, loin de fragmenter l'unité linguistique du texte, est partie intégrante du corpus.

Mais le bilinguisme va plus loin. Il existe de ces poèmes de jeunesse une version en langue italienne qui reprend d'une part les thématiques de *Poesie a Casarsa* et de *La meglio gioventù*, d'autre part, certains textes qui avaient été publiés originellement en dialecte, dans le cadre de *l'Academiuta de lenga furlana* (la petite académie de langue frioulane) fondée par Pasolini et quelques amis. Ce recueil dont la rédaction s'étend de 1943 à 1949, soit parallèlement à la rédaction des textes en dialecte, est *L'usignolo della chiesa cattolica*[29].

L'auteur, conscient de ce dualisme, a par la suite justifié sa démarche arguant du fait que seul un locuteur extérieur non contaminé par les scories inévitables que charrie tout autochtone, pouvait élever le frioulan au statut de langue de poésie. En d'autres termes, l'objectivation garantissant liberté et immédiateté, n'est envisageable que si le dialecte est appréhendé *de loinh*, de l'extérieur:

> Allora bisognava forse, per portare il Friuli a un livello di coscienza che lo rendesse rappresentabile, esserne sufficientemente staccati, marginali, non essere troppo friulani, e, per adoperare con libertà e un senso di verginità la sua lingua, non essere troppo parlanti[30].

Ainsi perçu, le frioulan devient pur objet d'esthétique, langue précieuse de la "poésie privée", mais également solution de rechange contre la crise des idiomes centraux:

---

[29] Torino, Einaudi, 1958.

[30] Pier Paolo Pasolini, "Il Friuli", *op. cit.*, p. 132. [Il fallait alors sans doute, pour amener le Frioul à un niveau de conscience qui le rendît représentable, en être suffisamment détaché, marginal, ne pas être trop frioulan, et, pour adopter en toute liberté et avec un sens de virginité sa langue, ne pas trop le parler].

> Il "regresso" questa essenziale vocazione dialettale, non doveva forse compiersi *dentro* il dialetto: da un parlante (il poeta) a un parlante presumibilmente più puro, più felice: assolutamente immediato rispetto allo spirito dell'*inventum*; ma essere causato da ragioni più complesse, sia all'interno che all'esterno: compiersi da una lingua (l'italiano) a un'altra lingua (il friulano) divenuta oggetto di accorata nostalgia, sensuale in origine (in tutta l'estensione e la profondità dell'attributo) ma coincidente poi con la nostalgia di chi viva — e lo sappia — in una civiltà giunta a una sua crisi linguistica, al desolato, e violento, "je ne sais plus parler" rimbaudiano[31].

Derrière cette solution de rechange transparaît, telle une évanescence, le rêve d'une langue poétique absolue, le mythe du *logos* que le poète-démiurge tente de recréer, se rattachant à toute la tradition du *trobar clus* des poètes provençaux du Moyen-Age:

> Naturalmente sussistono in questa operazione [...] tutti i pericoli impliciti in quella sensuale nostalgia [...]: un eccesso di ingenuità [...] e un eccesso di squisitezza (e infatti egli [Pasolini] si collegava ai provenzali antichi come fantasma estetico, per una suggestione esercitata dalle *origini*: romanze e cristiane)[32].

---

[31] *Ibid.*, p. 132-133. [La "régression", cette vocation essentielle du dialecte, ne devait sans doute pas s'accomplir *à l'intérieur* du dialecte, d'un locuteur (le poète) à un autre locuteur probablement plus pur, plus heureux: totalement immédiat par rapport à l'esprit de l'*inventum*: elle devait être motivée par des raisons plus complexes, intérieures et extérieures et s'accomplir d'une langue (l'italien) à une autre (le frioulan) devenue objet d'une nostalgie affligée, sensuelle à son origine (au sens le plus large et le plus profond du qualificatif) mais coïncidant ensuite avec la nostalgie de celui qui vit — et le sait — dans une civilisation parvenue à un état de crise linguistique, au désolé, et violent, "je ne sais plus parler" rimbaldien].

[32] *Ibid.*, p. 133. [Naturellement, il existe dans cette opération (...) tous les dangers implicites d'une telle nostalgie sensuelle (...): un excès d'ingénuité (...) et un excès de raffinement (et de fait il [Pasolini] se rattachait aux anciens provençaux comme fantasme esthétique, par l'influence qu'exerçaient sur lui ses *origines* romanes et chrétiennes)].

Le vertige démiurgique est d'autant plus fort que dans la tradition écrite centrale, l'espace dialectal est un espace vacant, une "langue inexistante"[33] et intérieure que l'écrivain crée *ex novo* en lui confèrant le statut historique de l'écrit, alors que par ailleurs il use de violence face au parler-écrit national, ses structures grammaticales, son lexique. Cette démarche doublement paradoxale remet en question le statut de la langue en définissant un nouveau type de relations et de tensions entre destinateur et destinataires sur la base de: communication-non communication / horizon d'attente-horizon poétique, et qui logiquement devraient s'annuler.

Dans le cas de Pasolini, traducteur de lui-même, la tension est contournée par le passage constant de l'idiome périphérique à l'idiome central. Le problème est cependant plus complexe. Dans un premier temps, la quête centrifuge d'un idiome périphérique est contrebalancée par l'écriture qui dans un mouvement centripète, intègre le dialecte dans le centre et l'histoire, alors que parallèlement, dans un mouvement centrifuge, l'italien devient périphérique. La traduction qui intervient dans un second temps, renvoie ensuite le frioulan à sa situation périphérique première tout en réintroduisant l'italien au centre de l'écrit. La relation au centre et à la périphérie est à chaque fois inversée entre le vernaculaire et la langue. En conséquence, cette poétique de jeunesse échappe à l'autarcie linguistique par l'artefact de la traduction, et au bout du compte laisse ouvert le débat concernant la situation des idiomes périphériques par rapport aux idiomes centraux.

Sur le plan esthétique, si l'utopie d'une langue poétique pure a été dépassée, il ne s'agit pourtant pas d'un échec. La mise à mort d'une telle esthétique, qui n'a pas eu d'autre postérité, n'en aboutit pas moins à une nouvelle approche des idiomes périphériques, travaillés de l'intérieur, cette fois, par le discours idéologique. En d'autres termes, par delà la relation œdipienne à la terre et à la langue

---

[33] Pier Paolo Pasolini, "Le dialecte dans la poésie et dans le roman en Italie" (1957), in: *Le Pont de l'épée*, n° 56-57, 2e-3e trimestre 1976, p. 50.

maternelles, le système d'entrée en contact avec le réel qui se décline et se nuance de différentes façons, dans ses idiomes propres, fonctionnera toujours sur le même principe: la relation viscérale au sens le plus fort du terme, vécue dans la violence de la passion *et* de l'idéologie, quand bien même le discours se fera plus subversif et hérétique. De sorte que le narcissisme auto-contemplatif de la poésie de jeunesse exclut une seule donnée majeure, présente dans l'ensemble de la production ultérieure: l'engagement civil. L'hermétisme linguistique en tant que recherche d'une expression en osmose avec le vécu aura donc pour conséquence "naturelle" l'évolution vers le néoréalisme de *Ragazzi di vita* et *Una vita violenta*, deux romans de la période romaine à l'origine de l'intérêt de Pasolini pour le cinéma, qui offre une prise plus immédiate sur la réalité. Ses deux premiers films, *Accattone* et *Mamma Roma*, sont d'ailleurs l'adaptation de ces romans.

Les ultimes corrections apportées à *L'usignolo della Chiesa Cattolica* amorcent cette évolution. La dernière section du recueil datée de 1949 et point final éditorial de la poésie de jeunesse, s'intitule *La scoperta di Marx* (*La découverte de Marx*), et se présente sous forme de dix petits poèmes de trois tercets (la *terza rima* dantesque). Dans une première ébauche, le recueil devait se clore sur une série de poèmes dédiés à la mère. La version définitive, introduit par conséquent la donnée absente jusque là: l'Histoire. L'Histoire pensée en termes marxistes redimensionne la vision esthétisante du monde, et marque un tournant sur le plan strictement littéraire, en ouvrant symboliquement la voie au discours engagé qui vaudra à Pasolini, de la part de Moravia, le qualificatif de "poète civil":

Ma c'è nell'esistenza
qualcos'altro che amore
per il proprio destino.

E' un calcolo senza
miracolo che accora
o sospetto che incrina.

La nostra storia! morsa
di puro amore, forza
razionale e divina[34].

Cette Histoire, on le voit, est elle-même paradoxale, et non pas idéologie à l'état pur. Elle est la résultante de la vision du monde du "premier" Pasolini, placée sous le signe d'une relation complexe d'amour et de sensualisme, d'attachement viscéral et de raison, se nuançant de rejet et de déraison, de christianisme, de populisme et plus tard, d'invectives (*calcul sans miracle, soupçon qui ébranle, étau de pur amour, force rationnelle et divine*). C'est le biais par lequel il faut également appréhender la démarche linguistique ultérieure de l'auteur. La relation de fusionnement mystique et sensuel, marxiste et hérétique avec le monde des populations marginales des périphéries, ne trouve son vitalisme que dans le fusionnement avec l'idiome qui leur est propre.

Un jugement émis *a posteriori* par l'auteur, sur la poésie et les romans dialectaux en Italie, peut être repris à son propre compte concernant la période frioulane (et les successives):

> [L'emploi du dialecte] fait naître une attitude polémique souvent violente contre la langue littéraire et contre la classe sociale qui en est dépositaire. Dans l'emploi subjectif du dialecte [dont Gadda est le représentant], cette révolte est de type anarchique; c'est l'action du bourgeois profondément blessé et inguérissable protestant sans espoir parce que son illusion est trop enracinée. Dans l'emploi objectif [qui caractérise Pasolini], la révolte est de type socialiste: c'est l'action du bourgeois en lutte contre sa propre classe au nom de celle qu'il a

---

[34] Pier Paolo Pasolini, "La scoperta di Marx. X", *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, (1958), Torino, Einaudi, 1976, p. 126. Traduction française, *ibid.*, p. 120. [Mais il y a dans l'existence / autre chose que l'amour / pour son propre destin. // C'est un calcul sans / miracle qui afflige / ou soupçon qui ébranle. // Notre histoire! étau / de pur amour, force / rationnelle et divine].

autrefois dominée (la dialectale) et qui se crée une illusion différente[35].

On se souvient que ces propos se retrouvent fréquemment sous la plume de Pasolini qui se reconnaissait bourgeois de naissance mais proche des laissés pour compte de la société, comme dans sa célèbre apostrophe à Gramsci dans son recueil *Le ceneri di Gramsci*:

> Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere
> con te e contro te; con te nel cuore,
> in luce, contro te nelle buie viscere[36].

Ce paradoxe (*le cœur* et *les viscères*), qui n'apparaît pas explicitement dans la poésie de jeunesse, parcourt son œuvre engagée ultérieure. Il n'en demeure pas moins que c'est le contact direct avec le monde rural du Frioul qui a au départ sensibilisé Pasolini aux problèmes sociaux des paysans et motivé son adhésion au PCI en 1945, marquant par là le début des engagements de toute sa vie.

Sur le plan de l'écriture, les expérimentations successives seront marquées par l'abandon définitif de la clôture hermétique et narcissique, qui relevait d'un enthousiasme juvénile pour l'esthétisme précieux. Toutefois, dans le contexte élargi du félibrisme de Casarsa, dont Pasolini participait, cette même poésie de jeunesse s'éclaire sous un jour nouveau. Elle dépasse le plan privé pour se situer dans la perspective, de majeure amplitude, d'une action culturelle et sociale menée dans le cadre d'un nouveau centre périphérique.

---

[35] Pier Paolo Pasolini, "Le dialecte dans la poésie et dans le roman en Italie", *op. cit.*, p. 54.

[36] Pier Paolo Pasolini, "Le ceneri di Gramsci", *Le ceneri di Gramsci*, (1957), Torino, Einaudi, 1981, p. 68. Traduction française: Pier Paolo Pasolini, *Poésies (1943-1970)*, A.D., Paris, Gallimard, 1990, p. 160. [Le scandale de me contredire, d'être / avec toi, contre toi; avec toi dans mon cœur, / au grand jour, contre toi dans la nuit des viscères].

La petite académie de langue frioulane

Les travaux poétiques et philologiques qui ont amené Pasolini à s'intéresser aux différents parlers du Frioul et notamment à celui de Casarsa, s'inscrivent sur le plan éditorial, au cœur des années de la poésie dialectale, soit de 1944 à 1947, alors que ses recueils ont été écrits entre 1941 et 1953. La poésie précède donc, détermine dans un certain sens et prolonge cette recherche qui se fera parallèlement à un niveau collectif, donnant naissance à ce que Contini a appelé avec bonheur le félibrisme de Casarsa, rattachant de la sorte Pasolini et ses amis, au mouvement des félibres provençaux dont Frédéric Mistral fut le chef de file, à partir de 1854. En février 1945, parmi leurs initiatives, ces jeunes félibres ont fondé *l'academiuta de lenga furlana* et réussi à faire paraître en pleine guerre, cinq numéros d'une revue, sorte de petit almanach lyrique et philologique, *Il stroligùt di cà de l'aga*, devenu par la suite *Il stroligùt* et pour finir, *Quaderno romanzo*[37].

Ce félibrisme indissociable de la poésie personnelle de Pasolini sur laquelle il prend d'ailleurs appui, élabore en école ce qui au départ n'était qu'une esthétique privée. Un rapide tour d'horizon permet de constater que dans ses fondements, concernant notamment la conception d'une poésie dialectale, il rejoint la poétique pasolinienne, pour s'orienter ensuite, vers une revendication plus globale du statut de langue nationale pour le frioulan de Casarsa.

L'objectif commun réunissant le cercle d'amis, dont Pasolini se distingue très rapidement, était ainsi d'adopter un parler spontané dont la culture n'avait été jusqu'alors qu'oralement transmise, et de l'élever au niveau de langue *poétique*. Ce parler était celui de Casarsa

---

[37] Les deux premiers numéros de la revue, non numérotés, paraissent en avril et en août 1944 sous le titre: *Stroligùt di cà da l'aga*. La petite académie s'étant constituée en février 1945, les deux numéros suivants reprennent la numérotation à 1 (*Il stroligùt n. 1*, août 1945; *Il stroligùt n. 2*, avril 1946). Le dernier numéro paraît en juin 1947, en continuant la même numérotation, mais en changeant de titre, suite à l'élargissement du contenu à l'aire linguistique romane (*Quaderno romanzo n. 3*).

qui n'avait encore jamais été écrit, contrairement à d'autres parlers frioulans, notamment de la région de Udine où florissait une littérature vernaculaire de type régionaliste. L'entreprise est d'emblée placée sous les auspices de la poésie et de Shelley dans l'avertissement de Pasolini publié dans le premier numéro du *Stroligùt de cà de l'aga* (avril 1944):

> Nell'infanzia della società ogni autore è necessariamente un poeta, perché il linguaggio stesso è poesia[38].

Dans ce préambule entièrement écrit en dialecte, comme le reste de la revue, Pasolini énonce les grands principes du félibrisme frioulan en réduisant volontairement le texte à l'essentiel, afin qu'il puisse être lu et compris de tout lecteur. Cet avertissement, véritable traité de poétique, rejoint dans ses grands axes les points forts de sa poésie:

> Quant ch'i parlais, i ciacarais, i sigais tra di vualtris, i doprais chel dialet ch'i veis imparat da vustra mari, da vustri pari e dai vustri vecius. E a son sècui che i frus di chisçus loucs a sucin dal sen di so mari chel dialet [...]. E par imparalu, a no coventin silabarios, libris, gramatichis; a si lu parla cusì, coma c'a si mangia o c'a si respira. Nisun di vualtris al savarès scrìvilu, chistu dialet, e, squasi squasi, nencia lèsilu [...]. Cusì il dialet al è la pì ùmila e comun maniera di esprìmisi al é doma che parlat, nisun al si impensa mai di scrìvilu [...]. Ma se a qualchidun a ghi vegnès che idea? I vuej disi l'idea di doprà il dialet par esprimi i so sintimins, li so pasions? No, tegnèivi ben a mins, no par scrivi do tre stupidadis da fa ridi, o par contà do tre storiutis vecis dal so paìs (parsè che alora il dialet al resta dialet, e basta lì), ma cum l'ambisiòn di disi robis pì elevadis, diffisilis, magari

---

[38] P.B. Shelley, *Difesa della poesia*, cité par Pier Paolo Pasolini, "Dialet, lenga e stil", *Stroligùt di cà da l'aga*, avril 1944, p. 5. [Dans l'enfance de la société, chaque auteur est forcément un poète, parce que le langage même est poésie].

> [...], alora chel dialet al doventa 'lenga'. La lenga a sarès cussì un dialet scrit e doprat par esprimi i sintimins pì als e segres dal cour[39].

L'exorde insiste donc sur la relation *charnelle* et viscérale de l'individu au dialecte qui, transmis par la tradition orale la plus archaïque et gardé intact, peut devenir une langue-poésie pour peu que dans le passage à l'*écrit* soit évacué tout contenu de la culture orale vernaculaire. C'est par conséquent en termes de contenu *oral* ou *écrit* que se joue la différence entre dialecte et langue. L'oralité est, dans cette optique, liée strictement et uniquement à la production dialectale de province, aux genres mineurs populaires. La poésie doit

---

[39] *Ibid.*, p. 5. "Quando parlate, chiacchierate, gridate tra di voi, usate quel dialetto che avete imparato da vostra madre, da vostro padre e dai vostri vecchi. E sono secoli che i fanciulli di questi luoghi succhiano dal seno della loro madre quel dialetto. [...] E per impararlo non occorrono sillabari, né libri né grammatiche; lo si parla così come si mangia o come si respira. Nessuno di voialtri saprebbe scriverlo questo dialetto, e quasi quasi nemmeno leggerlo [...]. Così il dialetto che è la più umile e comune maniera di esprimersi è solamente parlato, nessuno pensa mai di scriverlo. Ma se a qualcuno venisse questa idea? Voglio dire l'idea di usare il dialetto per esprimere i suoi sentimenti, le sue passioni? Non, tenetevelo bene in mente, non per scrivere due o tre stupidaggini per far ridere, o per raccontare due o tre storiette vecchie del suo paese (perché allora il dialetto rimane dialetto, e basta), ma con l'ambizione di dire cose più elevate, magari difficili [...], allora quel dialetto diventa 'lingua'. La lingua sarebbe così un dialetto scritto e usato per esprimere i sentimenti più alti e segreti del cuore." [Lorsque vous parlez, bavardez, criez entre vous, vous utilisez ce dialecte que vous avez appris de votre mère, de votre père et de vos vieux. Il y a des siècles que les enfants d'ici tètent ce dialecte au sein de leur mère. (...) Et pour l'apprendre, point n'est besoin d'abécédaires, de livres ou des grammaires; on le parle comme on mange ou comme on respire. Personne d'entre vous ne saurait l'écrire ce dialecte, et ne saurait presque même le lire. (...) Ainsi le dialecte qui est la manière commune de s'exprimer, est uniquement parlé, personne ne pense jamais à l'écrire. (...) Mais s'il venait à quelqu'un cette idée? Je veux dire l'idée d'utiliser le dialecte pour exprimer ses sentiments, ses passions? Non pas, gardez-le bien à l'esprit, non pas pour écrire deux ou trois bêtises pour faire rire, ou pour raconter deux ou trois petites histoires anciennes de votre village (parce qu'alors le dialecte reste un dialecte, et rien d'autre), mais avec l'ambition de dire des choses plus élevées, voire difficiles (...), alors ce dialecte devient une "langue". La langue serait donc un dialecte écrit et utilisé pour exprimer les sentiments les plus élevés et les plus secrets du cœur].

par conséquent se couper de cette tradition, ne s'ingénérer que dans l'écrit et se tourner vers des sujets sublimes. Le dialecte jusqu'alors vierge de toute écriture, se crée *ex novo* comme langue absolue, *logos* et *poésie*.

Partant les cahiers publiés sont, outre les considérations philologiques et linguistiques, de véritables petits almanachs lyriques dialectaux. Ils regroupent pour l'essentiel des textes poétiques de Pasolini (qui signe de son nom ou des pseudonymes *Pieri Pauli*, *San Pieri* et *Pieri Fumul*) et de ses collaborateurs. Parmi les poèmes en vers ou en prose de Pasolini, certains sont inédits (*Sèis poesiutis*, *Vilotis*, etc.) et d'autres, remaniés, seront repris dans ses recueils de jeunesse (*Discors tra na fantasuta e un rosugnoul*, *Prejera*, etc.).

Le bilan de cette poétique que promouvait le groupe des félibres de Casarsa, se confond donc dans ses grands traits avec le parcours de l'esthétique de jeunesse de Pasolini. Ce qui importe ici, est de prendre acte du fait que l'expérience pasolinienne, d'abord privée, s'est ensuite inscrite dans un cadre collectif: d'autres jeunes poètes se sont mis à écrire et publier des vers en dialecte, en dehors de la revue, comme par exemple Bruno Bruni, Franco di Gironcoli, Nico Naldini, Luciano Serra, etc. De sorte que si la poésie de jeunesse de Pasolini se rattache au niveau national et européen, à des courants et aux aspirations d'écrivains qui l'ont précédé, au niveau local, elle rencontre un terrain de prédisposition, aussi modeste fût-il, et s'offre comme modèle permettant à d'autres voix de s'ouvrir à la poésie dialectale contemporaine.

L'autre point fort de cette expérience, ce fut à partir de 1945, la création de l'*academiuta de lenga furlana*, qui visait à l'élargissement du champ d'investigations au domaine provençal[40], catalan et roman d'une manière plus générale, d'où le dernier titre de la revue, *Quaderno romanzo*. Avec la petite académie, deux changements notables sont apportés aux publications. Le dialecte alterne à présent

---

[40] Une traduction de Mistral avait déjà été publiée dans le deuxième numéro du *Stroligùt di cà de l'aga* de 1944.

avec l'italien, le public touché n'étant plus le même[41]. De plus, une nouvelle section, "*traductions*", présente en dialecte, des textes de poètes tels Tommaseo, Wordsworth, Verlaine, Jimenez, Ungaretti et d'un certain nombre d'écrivains catalans, Carles Riba, Manuel Bertra Y Oriola, etc. Plus que des traductions ces textes sont de véritables réécritures dialectales. Ces remaniements avaient pour but d'adapter le contenu des textes au dialecte dont il fallait respecter la rythmique particulière et l'authenticité du dire. Quelques vers, tirés du poème "*Ultimo quarto*" de Giuseppe Ungaretti et traduits en dialecte par Pier Paolo Pasolini donnent une idée de la nature de ce type de traduction:

Ultimo quarto

Luna,
Piuma di cielo,
Così velina,
Arida,
Trasporti il murmure d'anime spolglie?[42] (Ungaretti, 1927)

Luna

Pluma dal sèil,
luna in cal,
trasparinta,
ràmpia,
immortàl,
i puàrtitu un murmurà di animis?[43] (Pier Paolo Pasolini)

---

[41] Tous les textes dialectaux à l'instar des recueils poétiques, sont désormais systématiquement traduits en bas de page par Pasolini. Ces traductions sont non signées.

[42] Giuseppe Ungaretti, "Ultimo quarto", *Sentimento del tempo*, in: *Vita d'un uomo*, *op. cit.*, p. 138. Traduction française, "Dernier quartier", *Sentiment du temps*, in: Giuseppe Ungaretti, *Vie d'un homme*, sous la direction de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1973, p. 152. [Dernier quartier. // Lune, / Plume de ciel, // Aride, // Si véline, // Portes-tu le murmure d'âmes dépouillées?].

[43] *Il stroligùt n. 2*, avril 1946, p. 19. "Luna. // Piuma del cielo, / luna calante, / trasparente, / acerba, / immortale, porti un mormorio di anime?" (traduction de Pasolini, bas de page, p. 19). [Lune. // Plume du ciel, / lune décroissante, / transparen-

Le frioulan n'est donc plus simplement un dialecte promu au statut de langue par la poésie, mais une petite langue nationale ouverte sur les autres littératures. La traduction intervient alors comme la promotion linguistique la plus probante dans la mesure où seules les langues nationales reconnues peuvent se targuer d'avoir cette tradition. Le manifeste qui officialise la création de la petite académie, écrit *en langue italienne* par Pasolini, officialise également la perception du Frioul comme petite nation rattachées aux autres petites nations satellites de l'aire linguistique romane:

> Il Friuli si unisce, con la sua sterile storia, e il suo innocente [...] desiderio di poesia, alla Provenza, alla Catalogna, ai Grigioni, alla Rumenia, e a tutte le altre Piccole Patrie di lingua romanza. [...] La nostra lingua poetica è il Friulano occidentale, finora unicamente parlato [...]. Alle nostre fantasie letterarie è tuttavia necessaria una tradizione non unicamente orale [...]. La nostra vera tradizione, dunque, andremo a cercarla [nel] trecento. [...] Infine, la tradizione che naturalmente dovremo proseguire si trova nell'odierna letteratura francese e italiana, che pare giunta a un punto di estrema consumazione di quelle lingue; mentre la nostra può ancora contare su tutta la sua rustica e cristiana purezza[44].

Outre les constantes de la poésie pasolinienne, on entrevoit déjà entre les lignes de ce manifeste la tournure plus politisée du discours des jeunes félibres qui revendiqueront bientôt l'autonomie de leur

---

te, / acerbe, / immortelle, / portes-tu un murmure d'âmes?].

[44] Pier Paolo Pasolini, "Academiuta di lenga furlana", *Stroligùt n. 1*, août 1945, pp. I-II. [Le Frioul s'unit, avec son histoire stérile, et son innocent [...] désir de poésie, à la Provence, à la Catalogne, aux Grisons, à la Roumanie, et à toutes les autres Petites Patries de langue romane. [...] Notre langue poétique est le frioulan occidental, jusqu'à présent uniquement parlé [...]. Une tradition qui ne soit pas uniquement orale est toutefois nécessaire à nos fantaisies littéraires [...]. Notre vraie tradition, donc, nous irons la chercher [dans] le XIVe siècle. [...] Enfin, la tradition que nous devons poursuivre se trouve dans la littérature française et italienne d'aujourd'hui, dont les langues semblent parvenues à un grand degré de consomption, tandis que la nôtre peut encore compter sur toute sa pureté rustique et chrétienne].

petite patrie frioulane. Partant, cette expérience originale et scandaleuse en soi, dont Pasolini fut le *deus ex machina*, restée malgré tout sans lendemain, prend la physionomie d'une véritable action culturelle. Partie d'un objectif d'abord très restreint et qui s'épuise rapidement — la poésie dialectale contemporaine, unique objet des deux premiers cahiers —, elle s'ouvre ensuite aux autres littératures romanes et repasse ponctuellement à l'italien. La contradiction immanente de toute recherche linguistique centrifuge se situe donc bien dans le rapport qu'entretient le dialecte avec les idiomes centraux. L'élargissement politico-culturel aux autres petites nations est symptomatique du fait que l'action linguistico-culturelle périphérique doit se trouver un *centre* d'ancrage, fût-ce un "centre périphérique", sans quoi elle est condamnée à mort par sa propre autarcie. Or, le paradoxe linguistique idiome local-idiome national demeure insoluble, tant sur le plan privé que collectif. Donner en reconnaissance signifie donc d'entrée de jeu instituer le truchement linguistique.

Ce problème auquel Pasolini fut toute sa vie particulièrement sensible, s'est posé en termes différents avec l'évolution médiatique et l'uniformisation linguistique en Italie, à partir des années 1950. Porter dans la littérature et au cinéma des idiomes non nationaux, représente par conséquent un acte de subversion permanente vis-à-vis des pouvoirs centraux et médiatiques. Dans ce sens les dates de publication des recueils frioulans, à contre-courant, et en pleine vogue de la littérature néoréaliste, sont témoins de cette provocation dont le but était également d'entretenir les particularismes linguistico-culturels par devers la massification sclérosante et paupérisante du dire des sociétés de consommation, comme seul gage de liberté et de non conformisme.

C'est par conséquent à la nouvelle donne sociale des années 1970 qu'il faut relier pour la comprendre l'involution symbolique de Pasolini lorsqu'il réécrit sa poésie frioulane quelques temps avant sa mort. Requiem hérétique et provocateur, cette seconde période frioulane sans illusion, sonne le glas d'un monde d'où la pureté a fui,

et d'une société qui a vendu son âme à tous les fascismes du conformisme.

Le requiem hérétique

La nuova gioventù[45], palimpseste et écholalie de *La meglio gioventù*, revisite le lieu du mythe pour l'immoler et lui substituer l'écriture du deuil. Le retour-répétition, élément constitutif du mythe, devient ainsi retour-transgression de la parole qui surimprime au texte originel une monodie funèbre. "Quelque chose d'humain s'est achevé"[46]. Le frioulan authentique et vierge des origines devient son propre antagoniste cynique et subversif pour dénoncer la "nouvelle" jeunesse des années 1970, déjà vieille et travaillée par la mort de l'illusion, des valeurs authentiques, et par la mort de l'homme.

La presque totalité des textes se subdivisent en sections portant les mêmes titres que les sections de la première période (*Poesie a Casarsa, Alleluja, Suite furlana...*), et jusqu'aux titres des poèmes qui reprennent en écho les titres d'autrefois (*Dedica, Dilio, Danza di Narciso...*). Cet écho en creux est cependant faussé, violent, champ-contrechamp de la destruction que la nouvelle dédicace à Casarsa résume à elle seule:

> Fontana di aga di un paìs no me.
> A no è aga pì vecia che ta chel paìs.
> Fontana di amòur par nissùn[47].

L'écriture inversée dialectale devient faux-retour au logos, pour laisser place à un espace vacant: le dire autodétruit le dire mais demeure scandale, refus de l'idiome national et de ses mythes bourgeois. La mort narcissique d'autrefois, la contemplation des

---

[45] Torino, Einaudi, 1975.

[46] *Ibid.*, présentation du recueil, 4ème de couverture.

[47] *Ibid.*, p. 167. "Fontana d'acqua di un paese non mio. // Non c'è acqua più vecchia che in quel paese. // Fontana di amore per nessuno." [Fontaine d'eau d'un village qui n'est pas mien. // Il n'est d'eau plus vieille qu'en ce village. // Fontaine d'amour pour personne].

formes, rites *poïetiques* et exercices de styles, sont ici mort véritable et champs de ruines. Un monde a pris fin avec "la mort de lucioles", que les rythmes et les sons du passé ne peuvent plus retrouver.

Cette seconde saison frioulane est ainsi la saison poétique de la terre brûlée. L'incapacité de vivre dans un monde moderne et le retour sans espoir à cet omphalos originel où Pasolini revient, spectre métaphorique de lui-même, mettent en évidence un monde où l'homme a détruit l'homme et où la parole périphérique invertie demeure paradoxalement l'ultime espace hérétique et le recours extrême contre la perte du sens, dont cependant elle participe.

Charmes exquis du monde rural ou requiem d'un monde qui n'est plus, la poésie dialectale de la jeunesse et de la maturité, porte donc l'oral *dans* l'écrit, ou plus précisément *écrit* l'oral. Elle n'est pas simple procédé fragmentaire qui viserait à intégrer quelques termes de coloration locale dans un corpus *in lingua*, mais bien un processus de subversion totale de l'italien littéraire écrit auquel Pasolini substitue le dialecte. Le mouvement dialectique centrifuge-centripète par rapport à l'idiome central, à l'inverse de ce qui interviendra notamment pour la période romaine[48], n'a pas pour finalité d'introduire un parler familier dialectal et argotique pensé en termes de "populaire" ou de "trivialité" qui viendrait remettre en cause la situation de littérarité de l'écrit. Il s'agit au contraire, d'élever un dialecte au statut sublime du littéraire écrit, quand bien même dans la seconde période frioulane, l'écriture devient subversion de la subversion, et de faire de cette poésie dialectale de la poésie *tout court*.

---

[48] Dans *Ragazzi di vita* et *Una vita violenta*, l'idiome romain fragmente le texte narratif italien, tandis que le discours direct est totalement dialectal. A l'inverse de ce qui se produit dans la poésie dialectale, le parlé est familier, argotique, limité aux zones de la périphérie extrême des faubourgs de Rome et de sa "pègre". Il s'agit donc bien ici d'une remise en cause des critères de littérarité et de "sublime" de la langue écrite.

Originelle ou inversée, la poésie qui en jaillit est par conséquent une poésie archaïque-contemporaine, s'inscrivant *effectivement* dans le cadre italo-européen moderne, par ses contenus, mais se rattachant également à la tradition du *trobar clus* provençal, par le choix de la langue. Sur le plan linguistique, le parti pris d'une langue pure et absolue, issu du mythe de la poétique hermétique du début du siècle, ne fait pas moins de Pasolini un dernier romantique, dans sa volonté de créer *ex novo* une langue conçue, *mutatis mutandis*, comme l'*enfance* de la poésie dans l'*enfance* de la société, et l'exergue de Percy Bysshe Shelley est en ce sens significatif. De sorte que cette poésie de jeunesse tout à la fois marginale parce que dialectale, et centrale, parce que poésie non dialectale au sens de folklore régionaliste, se teinte de maniérisme exquis et de préciosité. A l'inverse et parallèlement, c'est cet espace linguistique autrefois vierge que l'auteur renvoie à contre-courant face à la logorrhée sociale, pour affirmer une fois encore que la solution aurait pu se trouver là, justement. Dans les deux cas, et bien que le problème dialecte / langue n'ait trouvé qu'une résolution transitoire dans l'auto-traduction, entre modernité et tradition, Pasolini a atteint son objectif: le *poïetique*.

Des charmes frioulans au requiem hérétique, l'œuvre de Pasolini s'inscrit ainsi sous le double signe de la recherche artistique la plus contemporaine et de la nostalgie existentielle la plus profonde. Poète civil qui n'a pas dédaigné de descendre dans le feu de la controverse et poète exquis, cinéaste engagé et polémiste enragé, son intérêt pour les idiomes de la périphérie est un point qui demeure au cœur de son œuvre multiforme comme élément essentiel d'expressivité et forme d'art, quête d'un territoire spatio-linguistique vierge contre les sociétés corrompues par l'Histoire. Irréductible aussi bien dans son œuvre que dans sa vie à quelque schéma que ce soit, "prophète ou retardataire", comme s'interrogeait Contini, il est à sa manière l'homme de ce "pays innocent" que rêvait également Ungaretti, dont la trajectoire de sa géographie mentale s'achève sur ce célèbre *fragment de la mort:*

E ora... ah, il deserto assordato
dal vento, lo stupendo e immondo
sole dell'Africa che illumina il mondo.

Africa! Unica mia
alterniva.....
.....[49].

Michelle Nota,
Université de Saint-Etienne.

[49] Pier Paolo Pasolini, " Frammento alla morte ", *La religione del mio tempo*, Milano Garzanti, 1961, p. 158-159. Traduction française, Pier Paolo Pasolini, *Poésies (1943-1970)*, *op. cit.*, p. 328. [Et maintenant... ah, le désert assourdi / par le vent, le magnifique et immonde / soleil de l'Afrique qui illumine le monde. // Afrique! Mon unique/ alternative.....].