

Massimo Cacciari

Pasolini « Provençal » ?

« Ab l'alen tir vas me l'aire / Qu'en sen venir de Proensa : / tot quant es de lai m'agensa » : la première partie de *La meglio gioventù* commence par ces mots de Peire Vidal¹. Le poète frioulan de vingt ans recherche-t-il donc le *spiritus* du gai savoir des troubadours ? Veut-il s'en imprégner et résonner avec lui ? Est-il nostalgique de ce plaisir intense que procure l'espoir le plus pur, *absolument* « libéré » de toute possibilité d'accomplissement ? N'est-il d'autre joie qui le ravisse tant que celle de jouir de l'« amor de loinh » (Jaufré Rudel : « car nuhls autres jois tan plai / cum jauzimens d'amor de loinh ») ? Autant de questions centrales pour qui veut saisir l'inspiration générale de toute la première (grande) œuvre poétique de Pasolini en frioulan. Si nous devions y répondre affirmativement, se creuserait alors un abîme aussi profond qu'incompréhensible par rapport à toute la production pasolinienne postérieure, y compris celle non poétique. Si, au contraire, nous ne voulions voir dans cette « dédicace » qu'une simple et vague « aura », il se pourrait que nous perdions d'autant la qualité la plus précieuse de cette poésie et sa différence spécifique par rapport à celle en langue italienne.

Ce qu'il faut dire, avant tout, c'est que l'image de la Provence situe cette poésie, dès son premier vers, en un *mundus* métaphysiquement opposé à toute immédiateté, et à toute intention représentative-dénotative. *Mundus imaginis* : loin de « représenter » de manière plus réaliste la vie d'une terre et d'un peuple, le recours au frioulan distille ce pathos de la *distance*, dont se nourrit la « modestie » de toute poésie (savoir résister dans son propre vers, dans sa propre mesure, ce que Dante loue chez l'Ange). Non seulement parce que le frioulan de Pasolini est langue de mélange, comme formée à partir des rythmes et des mots de très nombreux lieux, sans cesse réinventée et redécouverte, mais, bien plus, parce que son emploi même nous rend *étrangers* à toute immédiateté. Bien davantage langue sacrée que la langue maternelle elle-même et, comme la précédant, ce frioulan-là résonne chaque fois comme un mot oublié ou perdu, duquel, incertains, nous nous approchons comme à distance : langue sacrée d'un sujet déraciné – langue sacrée et sans demeure. Contraire à toute appartenance, à tout voisinage, à tout esprit « communautaire ». Le frioulan est la langue de la mémoire et de l'absence. Chacun de ses mots ne définit pas un objet, mais détermine une perte – il ne nomme pas une personne, mais en rappelle l'adieu. Il ne s'agit pas seulement de ce que Pasolini fut parmi les premiers à nous apprendre (par son anthologie de la *Poésie dialectale du vingtième siècle* publiée par Guanda en 1952, couronnant, en quelque sorte, son cycle « provençal ») – à savoir que la poésie dialectale possède une tradition non moins savante et anti-populaire que celle en italien, et que précisé-

1. *Ndt.* – In Pier Paolo Pasolini, *La nuova gioventù* (Poesie friulane 1941-1974), Einaudi, 1975 (la première édition de *La meglio gioventù* a paru chez Sansoni en 1954). Cet essai de Massimo Cacciari a paru en italien dans un volume d'hommages à Pasolini, Garzanti, Milano, 1988.

ment une telle tradition s'affirme comme dominante au XX^e siècle (que l'on songe simplement, en Vénétie, à Noventa et surtout à Biagio Marin)¹ – il s'agit plutôt de saisir précisément dans la poésie dialectale (la plus apparemment « maternelle ») ou dans la poésie en langues telle que le frioulan, de ces langues qui obéissent au dieu Terminus et maintiennent encore des rapports avec le génie du lieu, la quintessence du « chant dans une langue inconnue » dont parle Goethe. Le frioulan, la langue *non-à-soi*, et par cela-même langue du chant, langue seulement propre au chant – langue du détachement, de la distance du chant au loin du giron de la parole immédiatement vécue.

De la poésie provençale, de « l'aire / qu'eu sen venir de Proensa », la poésie en frioulan de Pasolini conserve donc, outre l'équivalence entre l'amour et le chant, l'idée du chant comme parole en perte – pour reprendre une expression de Lacan –, pur destiner-envoyer ne pouvant jamais parvenir à destination, ne pouvant jamais « comprendre » l'objet aimé. Le chant est « lettre » qui témoigne d'une distance infranchissable, la distance elle-même. *Gai savoir*, il théorise une telle distance et « laisse l'amant sur sa faim » (comme le dit Mario Mancini dans son beau livre, *La gaia scienza dei trovatori*, auquel nous nous référerons ici abondamment) : la « lettre » ne rapproche pas ; bien au contraire, elle fonde la séparation.

Mais il faut prendre garde à ne pas se laisser séduire par cette seule interprétation. La mémoire pasolinienne de la Provence est d'autant plus intense qu'elle est impliquée dans cette dimension de l'éloignement. La poésie en frioulan de Pasolini *réfléchit* le chanter-aimer provençal : elle ne le continue pas, elle ne le poursuit pas. Dans une telle *réflexion*, ce chant revient, certes, mais *inversé*. Revient son esprit et revient, quelquefois, sa musique, mais la *forme* est différente, comme est différent son '*penser*' poétique. Sur cette différence irrémédiable insiste, patiemment, le vers : partout il en fait montre, au point de rendre impossible toute nostalgie sentimentale. C'est comme si Pasolini exhumait, dans la rugueuse musique du frioulan, l'esprit qui lui vient de Provence – l'exhumait et le transformait au point d'en rendre méconnaissable, d'en *effacer* l'origine. Un « aire de Proensa », *déraciné*, « décidé »² de toute illusion d'originel, traverse dououreusement la matière de ces chants. L'image inversée est image *délirante* : l'amant provençal *dé-lire* de l'idéalité accomplie de son mètre fixe. L'expression du désir déborde du cercle parfait narcissique : *póros* et *penia*, véritables images de mort : « Je te souviens Narcisse, / tu avais la couleur du soir, quand les cloches / sonnaient la mort ». [*Jo ti recuardi Narcis /ti vèvis il colòur da la sera, / quand li ciampanis / a sùnìn di muàrt*]. L'« écho » de Narcisse n'est plus le beau visage de son désir, mais le glas des cloches de Casarsa.

Jaufré Rudel « jouit » de ce que le désir ne soit pas satisfait : aucune « réalité » ne peut se comparer à son rêve, à sa métaphysique d'amour. Jaufré Rudel aime

1. *Ndt.* – L'œuvre poétique de Giacomo Noventa a été rassemblée dans le volume 1, *Versi et poesie*, de l'édition critique préparée par Franco Manfrani pour les éditions Marsilio à Venise (5 voll., 1986-1990). Sauf erreur, sa poésie n'a pas été traduite en français, malgré l'importance des références à la littérature française (Ronsard en particulier) et les contacts privilégiés de Noventa avec certains auteurs français, comme Bergson, par exemple, à qui il dédie certains textes. Sur Biagio Marin, Massimo Cacciari a écrit deux articles, que nous avons réunis et traduits sous le titre « La mesure de Marin », in *Poésie*, Belin, Paris, 1994, n° 68. Ils développent tous deux une thématique semblable à celle qui est proposée ici à propos de Pasolini. Outre les quelques poèmes de Marin traduits à la suite de l'essai de Cacciari, on peut lire en français : *Dans le silence le plus tendu*, tr. fr. L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982.

2. *Ndt.* – Cacciari emploie toujours ce terme dans son strict sens étymologique de trancher, détacher ; cf. son volume *Drâm. Méridiens de la décision dans la pensée contemporaine*, Combas, L'Éclat, 1992.

le « refus » d'être aimé. Pasolini, au contraire, en souffre désespérément. Le provençal *prie* pour que la parfaite mesure de la distance puisse durer ; le frioulan se désespère de ce qu'elle ne puisse finir. L'« amor de loinh » n'est pour lui source d'aucun « jauzimens », mais *meditatio mortis*. Et ce n'est pas à la Dame, idée inaccessible aux yeux du corps, qu'il s'adresse, mais aux *frut, frutin, frututa, donzél, fi, zuvinùt et bambin*¹ de sa mémoire. Il voudrait être choisi par l'amour de ces figures favorites, mais elles appartiennent, par une nécessité implacable, à la dimension de l'invisible ou à celle du passé.

C'est surtout par un certain aspect que la poésie en frioulan de Pasolini renverse l'imaginaire provençal : pour ce dernier, l'amour est connaissance, *theoria*, primat de la contemplation sur tout « différent ». Amour n'est pas seulement dépassement, mais abolition du corps et de ce qui lui semble inextricablement lié : la caducité et la mort. Chez Pasolini, au contraire, le « temps » de l'amour est confus, enchevêtré ; il se déchire en violents clair-obscur : il est aveuglé par des cris, des mystères, des lamentations. Partout le *corps* surgit dans le filigrane de ses chants, il en *dé-cide* les trames, il rompt le vers en sursauts qu'aucune « modestie » ne pourrait plus apaiser. L'« amor del loinh » médite-réfléchit, ici, sur le temps du corps et sur sa mort. « Lointain », tel est ce corps – déjà alors perçu intuitivement *sub specie mortis*. Et le chant semble trop faible contre cette nécessité qui veut que le corps du *frutin* devienne passé, « neige d'antan », qui veut que sa beauté se transforme dans l'invisible. Pour Pasolini aussi, l'amour « meut le soleil et les autres étoiles », non plus selon le bel « avantage » du jeu de miroirs de l'univers dantesque et des correspondances qui maintiennent rigoureusement tous les éléments au lieu qui leur est destiné, mais bien plutôt à travers des montées douloureuses, quelquefois brutales, de désirs inassouvis, d'impulsions, de lacerations. Le Narcis frioulan de Pasolini, le fantassùt, le donzel de cette poésie de loinh, n'est pas l'Autre, seigneur et maître, qui oriente et qui guide, *herméneute* vers la connaissance du Bien suprême – mais il est confiné dans la même misère, il est mêlé à ce même désespoir du poète qui l'aime et qui *ad-tend*, fait comme lui d'images et d'ombres qui passent, de mots qui, loin de permettre de posséder, perdent (Pasolini aimait ce vers de Noventa « celui qui s'exprime se perd »).

Dé-lire double : vers l'éloignement de « l'aire de Proensa » que l'on ne peut atteindre, de la part du mot qui semble s'incarner dans les figures qu'il évoque – et vers la « créaturalité » de ces figures, de la part de l'« amor de loinh » provençal. C'est ce « dilemme » qui crée les dissonances, les contrastes de couleur et de son de la poésie frioulane de Pasolini. Au soir « lueurescent » [sera *imbarlumida*] (extraordinaire « ouverture » qui pourrait servir de titre à certaines nuits étoilées de Van Gogh) répond en écho le glas ; au « soleil », la teinte des fumées et des étés défunts ; à l'ombre du soir, la lumière aveuglante (*accecante* : c'est ainsi que Pasolini « traduit » *imbarlumis*) ; l'enfant qui rit s'en va *paisible* vers la *mort* ; le carillon joyeux des cloches est silence dans les prés. Contrastes tranchés, agglutinés dans un même vers, dans un même mot – incontournables, inconciliables dissonances. Quintessence d'une telle dissonance, celle qui *lie* le mot au silence : la naissance

1. *Ndt.* – Tous ces termes désignent les différents âges de l'enfance. Plus loin on trouvera encore *nini, fantassùt*. Asor Rosa a écrit qu'à lire Pasolini, il semble que le frioulan soit la langue la plus « riche en termes désignant les enfants et les adolescents », faisant également remarquer que Pasolini traduit « bambin » par « amore ».

même du mot est reconnaissance de la nécessité (de ne « croire » jamais) du silence : lorsqu'« à une fillette » naît, « en son sein », une voix, alors, précisément et seulement alors, cette voix devient *muette* et commence à porter ainsi la croix même du poète : « *Sidina ta la ciasa / cu li peràulis strentis / tal còur romai perdùt / par un troi di silensi* » [Muette à la maison / avec les mots serrés / au cœur désormais perdu / de par un chemin de silence] : les chemins de notre silence sont les mêmes que ceux des mots – des mots « serrés au cœur », des mots qui nous sont les plus « en propre » et donc, les plus imprononçables, qui scintillent parfois, seulement dans cette langue « dé-cidée » de toute possibilité de 'se communiquer-se comprendre', dans cette langue que l'on emploie pour ne pas dénommer-désigner-se faire comprendre, ce frioulan « abstrait » dans « l'aire de Proensa ».

Dire « soleil » c'est dire ombre et fumée ; dire les mots c'est dire le silence, et de même dire le corps c'est dire l'image du temps perdu. Chez Pasolini, le corps est toujours le chiffre d'une présence *impossible*, plutôt que simple et immédiate absence (ce qui serait encore, « par consolation », proche de l'amour de loinh provençal), il est la marque concrète, réelle de cette chose-ci, de l'être-là, qui pourtant ne s'offre pas à notre regard et à notre main, comme n'importe quel autre phénomène, mais qui ressemble à la consistance des rêves, à la « réalité » que manifestent les rêves, – tout aussi vivante et « externe » pour nous que celle de la veille – : « réalité » insaisissable. La concrétude du corps est tendue dans ces vers, elle est aiguë comme peuvent l'être précisément les sensations que nous éprouvons en rêve. Le temps du rêve s'est dilaté, avec tout le caractère paradoxal et antinomique de ses images, dans le temps de la veille, il en a « envahit » le quotidien – et a ainsi transfiguré dans l'invisible les corps qui l'habitent.

Le corps est nom par l'absence et le détachement – par l'expérience la plus douloureuse : celle du détachement, de l'abandon d'autant plus nécessaires qu'ils sont inexplicables. Aucun discours, en effet, ne peut en apaiser la douleur. Devant le corps, seulement, on ressent radicalement le deuil de l'absence nécessaire : « *I uvardi il me cuàrp / di quan' ch'i eri frut / li tristis Domèniis / il vivi perdiùt* » [Je regarde mon corps de quand j'étais enfant / les si tristes Dimanches / la vie perdue]. Mètres de l'élégie, manières de l'esprit expriment toujours la vision (dans tous les sens du terme) du corps, qu'accompagne, comme une basse continue et profonde, « un pleur de l'enfer ». Le corps, comme le son des cloches, se perd, « s'essouffle » de par les prés, le long des « chemins de silence », à travers les canaux : il devient un esprit d'amour, comme celui du poète « *che al so pais al torna di lontàn* » [qui, au pays s'en revient de très loin] comme pour affronter la douleur de cette impossible présence, pour « s'initier » à elle et avec elle. « L'obscurité tombe sur ce monde », Février gèle « les canaux, les tuiles et les mûriers », les années passent « pour rien » et pourtant incessamment revient le fantôme de cette présence : biondu, fruta, nini¹ – beauté impossible à comprendre, à saisir, qui vit seulement comme les mots « serrés au cœur ».

Le corps vit, mais comme vit le temps perdu dans la souffrance que produit son détachement. Le corps vit, mais parce que le vivre lui-même est un passé. Passé est la vie même : « Toute ma vie / est Passé » – s'il revient, revient comme dans les rêves la perception d'une douleur ou d'une joie oubliées : « Ah pourquoi

1. Autres termes qui désignent l'enfant.

t'en reviens-tu maintenant en songe, depuis si longtemps oublié ? » [*Ah parsé tòr-nitu / adès tal sun / da tanciu àins / dismintiàt ?*] Les lumières de la « nuit lueurescente » illuminent pour de courts instants « le souvenir de ma vie vivante, comme herbe sur une berge noire » [*il recuart de la me vita viva / come erba ta an nera riva*]. Et si la « vie vivante » est essentiellement Passé, alors continuellement renaît le « soupçon de n'avoir jamais vécu » [*suspièt di no vej mai vivut*] : la « vie vivante » n'existe pas ici et maintenant, elle a seulement été – mais qu'est-ce qui pourrait, ici et maintenant, témoigner de la réalité d'un temps ? Que dit la mémoire, sinon elle-même, sinon son souvenir présent ? Le Frioul du poète a-t-il jamais existé, ou ne s'agit-il pas d'un « *vagu disperàt* », d'un « vide désespéré », d'une absence, qu'aucun corps de Narcisse paysan n'a jamais véritablement habité ?

Aucun rêve d'« origine » ou d'« innocence » ne résiste à de telles interrogations – et ce sont elles qui constituent le propre de cette poésie. Ce qui apparemment sonne comme « régression » vers un « règne des mères » rustique, se manifeste, finalement, comme découverte d'une lieu insondable, d'une résonance, d'un jeu d'échos infini : eaux vives, fontaines, cloches, couleurs passées. Le souvenir de la vie vivante ne perdure que comme souvenir. La vie vivante *serait* de rencontrer à nouveau réellement la Mère, pouvoir vraiment et complètement l'imaginer comme une « enfant » sur le fonds joyeux d'un « ciel nu », « parmi les figuiers et les chênes frais de résine » – mais cette nostalgie se perd aussitôt dans le bref « soupir » du vers même, il est ce « soupir » et rien d'autre. Le Narcisse de Pasolini désire contempler le visage de la Mère enfant – d'une Mère qui soit sa jumelle – dans la « fontaine d'eau » de son village ; mais les yeux de ce reflet sont « noirs comme le fond des étoiles ». Au « fruit » qui se regarde dans le miroir, « son œil noir lui sourit », fait écho un regard noir et une forme réduite à une simple lueur. Dans ce « vide désespéré » « vit » la Mère : plus encore, sa figure s'identifie à lui : absence de forme définie, oubli : « Toutes deux oubliées, la mère et la rose, allant Dieu sait où, il nous a oubliées. »

Le Fils tient en son sein un Fou sans Mère (« *un Mat sansa Mari tal sen* ») : le Fils est, en son « propre », pur dé-lire : il est chassé hors du sillon des générations qui court à travers la chaîne des Pères et des Mères (ce « dieu fluvial du sang » que chante Rilke). Ce fils a brisé la chaîne et sa faute ne peut être rachetée. Ce n'est que comme un voleur qu'il peut revenir chez lui, gravir les « escaliers de glace », descendre parmi « les ombres des sacs ». Il n'a pas su continuer la vie vivante : il l'a transformée-condamnée en simple passé : il l'a rendu invisible dans la métaphore obsédante de la poésie.

Comme un voleur, il tente maintenant d'entrer dans la chambre de sa Mère ; comme un voleur, il reste figé de frayeur sous la lumière. Narcisse finalement « parfait », désormais il découvre dans le visage sans traits de cette lumière son « propre » visage, le plus authentique : l'être déjà vécu, sa survie morte. Et cette frayeur lui dicte ses deux vers les plus beaux : « La mort est maintenant cette lumière / qui de jaune emplit la chambre » [*La so muàrt a è adés chistu clar / Ch'al impla la ciambra di zal*] : le jaune de la manifestation, de l'exister, détonne de manière très criante, lancinant comme la nuit, la mort, le regard noir du Fou, comme dans *le Café le soir* de Van Gogh.

La *Seconda forma* de « *La meglio gioventù* » (1974), n'ajoute rien, selon moi, à cette saison poétique des années quarante, sinon une volonté pédagogique de rendre les choses plus claires, plus transparentes. Dans la *Dedicace*, par exemple, « mon pays » devient « un pays non mien » ; « l'eau la plus fraîche » devient « l'eau la plus vieille » ; « rustique amour » devient « amour pour personne ». La révision tout entière est dans ce ton – révision lourde, pesante, absolument non « spectrale » – pessimisme sans « aire de Proensa ».

Comme était vraiment plus lointaine et désespérée cette *Dedicace* du jeune poète ! Là, tout était dit avec la « juste » légèreté de l'allusion, dans la *pudeur* de l'image contenue – ici, désormais, tout *veut* se dire : hâte, impatience, anxiété explicative, « indécence » du « cœur mis à nu ».

Et pourtant, même dans ces derniers poèmes, brille, au-delà de ce que peuvent avoir de pénible ces trop faciles « renversements », le bonheur de ces premiers vers – et la conscience désespérée (qui était déjà en ceux-ci) de la fin de tout « retour », d'avoir déjà vécu : « Je ne pleure pas parce que ce monde ne reviendra plus, je pleure parce que son retour s'achève » [*i no plans parsé che chel mond a no'l torno pi / ma plans parsé che il so tornà al è finit*]. Que le corps fut « le rêve d'un corps », avait déjà été dit par le poète de vingt ans, poursuivant sa propre image de par le « vagu disperà » de Casarsa – mais sans trace de « ressentiment », sans la gravité apodictique des actes d'accusation. Du Klagendelied, le Lied frioulan du jeune Pasolini conserve seulement le lamento, l'élégie. Le Pasolini de la *Seconde forme* l'alourdit dans son sens de dénonciation, d'invective. Mais souvent c'est encore la langue qui le conduit – cette langue comme aucune autre, riche des noms de Narcisse et de jeunes Mères – et alors, de nouveau, le rythme se détend à nouveau en amples ombres, les corps deviennent des sons de plaintes et une pure couleur, les contours du monde.

Traduit de l'italien par Michel Valensi