



HAL
open science

Le plurilinguisme ou le langage du corps dans l'oeuvre de Pier Paolo Pasolini

Lisa El Ghaoui

► To cite this version:

Lisa El Ghaoui. Le plurilinguisme ou le langage du corps dans l'oeuvre de Pier Paolo Pasolini. Collection de l'ECRIT, 2007, Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne, 11, pp.151-162. <hal-03175910>

HAL Id: hal-03175910

<https://hal.science/hal-03175910v1>

Submitted on 23 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

LISA ELGHAOUI

**Le plurilinguisme ou le langage du corps dans l'œuvre
de Pier Paolo Pasolini**

Io non sono un inventore di ideologie [...] e stilisticamente sono un Pasticheur. Adopero il materiale stilistico più disparato, poesia dialettale, poesia decadente, certi tentativi di poesia socialista ; c'è sempre nei miei scritti una contaminazione stilistica, non ho uno stile personale, mio, completamente inventato da me, benché possedga uno stile riconoscibile [...] Non sono riconoscibile perché inventore di una formula stilistica, ma per il grado d'intensità al quale porto la contaminazione e la commistione dei differenti stili [...]. Quello che conta è la profondità del sentimento, la passione che metto nelle cose ; non sono tanto né la novità dei contenuti, né la novità della forma¹.

Le plurilinguisme fonctionne chez Pasolini de façon exponentielle. Il n'est pas le propre d'un seul texte, d'un seul roman, d'un seul recueil de poésies car l'ensemble de son corpus est construit de façon plurilingue, pluri-vocale, pluri-stylistique. Les voix et les langages se répondent, s'entremêlent à l'intérieur d'un même vers, d'une même forme mais ce sont aussi les œuvres, les styles et les genres qui s'alternent fusionnent et se questionnent. La forme est toujours interrogée de l'intérieur à travers un processus d'hybridation des genres, des catégories. Le cinéma peut alors se transformer en *cinéma de poésie*, le théâtre en *théâtre de parole*.

À la notion de plurilinguisme, (Pasolini définira son recueil *Poesia in forma di rosa*² « abnorme melassa plurilinguistica »³) s'ajoutent des

¹ P. P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini: conservazioni con J. Halliday*, Parma, Guanda, 1992, p. 43.

² 1964.

³ P. P. PASOLINI, *Progetto di opere future*, in *Pasolini tutte le poesie*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2003, p. 1249.

termes tels pastiche, contamination, magma, stratification, accumulation qui illustrent bien que le plurilinguisme ne correspond pas à la définition bakhtinienne du terme : « discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur »⁴ mais à une indécision stylistique et linguistique issue d'un désir toujours renouvelé de trouver une langue qui puisse dire la réalité dans sa vérité plus profonde et authentique, une poésie totale « capace di conglobare tutto in sé »⁵. Comme l'écrit De Mauro :

La complessiva eccezionalità di Pasolini sta nel suo essere stato ad un sol tempo un umile, reale utente del plurilinguismo caratteristico dell'Italia, un inventore che tale plurilinguismo ha messo a frutto, un critico che tale plurilinguismo ha fatto materia di riflessioni acute, spesso anticipatrici⁶.

Il manque cependant dans cette définition proposée par De Mauro un aspect fondamental : la dimension intime et personnelle du plurilinguisme qui est, avant toute chose le langage du corps découvrant sa différence. En analysant les motivations qui ont conduit Pasolini à utiliser le dialecte frioulan ainsi que les liens unissant le dialecte au corps, nous tenterons de montrer comment le plurilinguisme pasolinien, en tant que transcription stylistique d'une perception intime de la différence, s'impose comme l'écriture de tous les possibles, l'espace de l'insoluble contradiction.

Le dialecte frioulan ou la langue du désir

⁴ M. BAKHTINE, *Le plurilinguisme dans le roman* in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 144.

⁵ A. ZANZOTTO cité par G. GIUDICI dans la préface à *P.P.Pasolini, Bestemmia, tutte le poesie*, Vol I, Milano, Garzanti, 1993, p. X.

⁶ T. DE MAURO, *Pasolini: dalla stratificazione delle lingue all'unità del linguaggio*, octobre 1976, in *Le parole e i fatti*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 250. DE MAURO reviendra sur ces mêmes sujets dans un essai publié dix ans plus tard: *Pasolini critico dei linguaggi*, Galleria, n.1-4, janvier-août 1985 (puis dans *L'Italia delle Italie*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 252-262).

Le premier recueil poétique de Pasolini, *La meglio gioventù* (1941-1953), est écrit en dialecte frioulan, un dialecte, comme ce sera le cas pour le dialecte romain, remanié par l'auteur. Ce choix répond à une triple exigence : poétique idéologique et personnelle. Le dialecte se présente tout d'abord comme une formidable force d'opposition traduisant la volonté de se dresser contre le monolinguisme du langage poétique italien et de rompre avec la tradition littéraire contemporaine. Au choix linguistique anti-conservateur et anti-académique s'ajoute une motivation politique qui se cristallise dans un refus catégorique du nationalisme et du régime fasciste. Le choix du dialecte a certes les caractéristiques d'une opposition violente envers l'autorité et la tradition, mais il permet surtout au jeune poète de s'approprier une langue vierge, de la transformer en instrument de révélation poétique et personnelle en exaltant l'autonomie de la parole et sa charge symbolique. Les qualités évocatrices et phono-symboliques du dialecte permettent au jeune Pasolini de développer une conception de la poésie qui se rapproche par certains aspects de la poésie post-symboliste contemporaine, dont Ungaretti est le porte-parole, tout en la renouvelant remarquablement en adoptant des accents, des paroles, des sonorités nouvelles qui n'avaient jusque là jamais été transcrites : « Qualcosa come una passione mistica, una sorta di felibrismo⁷, mi spingevano ad impadronirmi di questa vecchia lingua contadina, alla stregua dei poeti provenzali che scrivevano in dialetto, in un paese dove l'unità della lingua ufficiale si era stabilita da tempi immemorabili. Il gusto di una ricerca arcaica... »⁸.

Le dialecte est utilisé comme genre littéraire afin d'obtenir une poésie différente, différente mais aussi viscéralement italienne comme

⁷ Le mot *félibre* fut adopté par l'École poétique née en Avignon en 1854 ayant pour objectif de sauver l'occitant en récupérant l'identité de la Provence à travers la poésie populaire, l'appropriation de textes de troubadours. Un des fondateurs de cette école fut Frédéric Mistral. Le *félibre* est donc un homme qui contribue par ses œuvres (écrivains mais aussi journalistes, peintres, musiciens...) à la promotion, au renom de la langue provençale.

⁸ P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di Jean Dufлот, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 23.

l'indique Pasolini dans l'essai qui ouvre *Passione e Ideologia* : « la fisionomia di questa parlata, così acutamente estranea ai dialetti italiani, ma così piena di dolcezza italiana »⁹. Le dialecte ne s'oppose pas à la langue officielle, à l'italien paternel, mais s'inscrit dans un mouvement d'alternance et de coexistence des deux langages. Pasolini écrit ses toutes premières poésies en italien : « da bambino ero selettivo ed aristocratico, linguisticamente petrarchesco »¹⁰, il traduit lui-même ses poésies dialectales en italien et, parallèlement à la composition des textes de *La meglio gioventù* en dialecte, il rédige, en italien, *L'usignolo della Chiesa Cattolica*. Ces deux langues sont nécessaires non pas pour consolider les frontières séparant les deux mondes, mais pour exprimer au contraire la nécessité d'un bilinguisme qui peut se lire comme la transcription stylistique d'une quête personnelle. Le bilinguisme exalte les caractéristiques de chacune des langues. Coprésence, alternance, mouvement et non pas choix définitif et absolu. Cependant, même si Pasolini utilise ces deux langues au même moment, les vers composés en langue italienne ne semblent pas atteindre, aux yeux de la critique, les mêmes résultats. Il semble évident que le choix du dialecte ouvre de nouvelles perspectives et qu'il existe, dans la transcription de cette langue jusqu'alors exclusivement orale, une force et une expressivité liées non pas à la matière évoquée (qui est sensiblement la même d'un recueil à l'autre) mais à la nature même du support linguistique. Pasolini ne devient pas le porte-parole du peuple en s'appropriant le dialecte, même si celui-ci est l'incarnation de ce peuple, il n'y a chez lui aucune aspiration néoréaliste ; ce qui le captive et l'intrigue c'est la nature de ce langage, son origine métaphorique et sa capacité à faire *sentir* la réalité en lui donnant un corrélatif sensible et sonore : « è attratto verso il friulano, lingua materna, da un complesso di ragioni, da lui stesso mirabilmente descritte, l'ultima delle quali può essere considerata la volontà di parlare a nome del popolo, di farsi voce della

⁹ P. P. PASOLINI, *Il Friuli in Poesia dialettale del Novecento in Passione e ideologia* in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, p. 847.

¹⁰ P. P. P., *Il sogno del centauro*, op. cit., p. 25.

muta plebe contadina »¹¹ écrit Asor Rosa. « Chi parla friulano è tutto il mondo attorno, ancor autenticamente contadino. Pier Paolo, che lo ascoltava fin da bambino, quando comincia a scriverlo ha la consapevolezza di compiere “una sorta di mistico atto d’amore” conquistando per questa via quella lingua incontaminata e assoluta che era il mito inseguito nelle sue letture dei poeti ermetici »¹². Malgré l’absence de “fraternalisme”, nous définirions volontiers le frioulan comme une langue “fraternelle” même si elle a été qualifiée, par la majorité des critiques, de langue “maternelle”. « Il friulano non è la mia “lingua materma” », explique Pasolini « e quando dico che fu il dialetto di mia madre, è per modo di dire, per semplificare la realtà »¹³. On sait d’ailleurs que sa mère, Susanna, ne parlait pas le dialecte frioulan mais un dialecte de la Vénétie, et seulement avec ses soeurs¹⁴. Si Pasolini affirme par endroits qu’il s’agit d’une langue maternelle, c’est seulement parce que sa mère est issue du milieu paysan, et que le dialecte fait allusion, implicitement, à ses origines paysannes. « Io mi sono imbevuto del dialetto friulano in mezzo ai contadini, senza mai però parlarlo veramente a mia volta. L’ho studiato da vicino solo dopo aver iniziato a fare tentativi poetici in questa lingua »¹⁵. C’est en ce sens que l’on peut dire qu’il s’agit d’une langue fraternelle, au sens physique et non social du terme, puisqu’elle est la langue des jeunes garçons qu’il côtoie, qu’il désire et auxquels il voudrait ressembler. Les textes en dialecte expriment le désir d’appartenir “physiquement” à une autre classe sociale. En s’appropriant la langue des paysans de Casarsa, le poète reproduit avec son corps les paroles formulées par les corps désirés. Chaque

¹¹ A. ASOR ROSA in *P. P. P., Materiali critici* a cura di Alfredo LUZI e Luigi MARTELLINI, Urbino, Argalia Editore, 1973, p. 26.

¹² N. NALDINI, *Cronologia 1941*, in *P. P. P., Lettere 1940-1954*, p. XXXIV.

¹³ P. P. P., *Il sogno del centauro*, op. cit., p. 23.

¹⁴ P. P. P., *Poesie e pagine ritrovate*, a cura di A. ZANZOTTO e N. NALDINI, Roma, Latoside, 1980, p. 19. « Nella nostra famiglia non si parlava friulano, che era la lingua dei contadini, ma un dialetto veneto, molto secco e povero, koiné della borghesia paesana cui noi appartenevamo ».

¹⁵ P. P. P., *Il sogno del centauro*, op. cit., p. 23.

terme véhicule la chaleur des sonorités vierges et inconnues et exprime le désir de reproduire une sensation merveilleuse : l'éveil du désir.

Nico Naldini analyse d'un point de vue biographique et psychologique la fonction du dialecte chez Pasolini dans une interview de Francesca Cadel : « le parler de Casarsa, le *Trobar clus*, nous l'employions pour ne pas faire comprendre à nos parents que nous avions des aventures homosexuelles »¹⁶. L'évocation de cette expérience partagée avec le poète emblématise ce lien primordial et fondamental entre la langue et le corps, entre l'expérience linguistique et l'expérience sexuelle.

Pasolini era in quel momento un ragazzo di diciannove anni, completamente casto, omosessuale senza mai aver avuto un rapporto sessuale. Quindi con una visione un po' delirante, dei desideri, un po' delirante di questi ragazzi che lui amava e che erano dei simpaticissimi contadini che ricambiavano con l'affetto dei contadini un sentimento che bruciava in tutt'altra maniera. Questo realismo nasce su questa onda emotiva di individuazione del proprio desiderio sessuale. La lingua viene in seguito, viene subito dopo, a ruota¹⁷.

Le dialecte n'est pas la langue d'une réalité sociale, et avant même qu'il soit la langue de la poésie, il est, pour reprendre l'expression de Spagnoletti, « la langue des désirs »¹⁸. Pasolini écrit dans un article de 1948, *I parlanti* : « [...] il dialetto era quella doratura fallica che uno straniero come me annusa in ogni trascurabile fatto o presenza dei luoghi sconosciuti, quell'Eros collettivo indigeno, quasi folcloristico, che si spezza e si rifrange come in un prisma nella folla degli ignoti vestiti a festa.[...] In ogni caso, la mia candida passione glottologica ha origine altrove che nella glottologia »¹⁹. Rappelons d'ailleurs que c'est lorsque son désir sexuel va se révéler pour la toute première fois que va naître sa toute première création poétique :

¹⁶ F. CADEL, *La lingua dei desideri, il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Lecce, Manni, 2002. p. 273.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ C'est d'ailleurs cette expression qui a inspiré le titre de l'ouvrage de F. Cadel.

¹⁹ P. P. P., *I parlanti*, in *Botteghe oscure*, VIII, Roma, 1951, pp. 405-406, cité par F. CADEL, *op. cit.*, p. 19-20.

Fu a Belluno, quando avevo tre anni e mezzo (mio fratello doveva ancora nascere) che io provai per la prima volta quell'attrazione dolcissima e violentissima che poi mi è rimasta dentro sempre uguale, cieca e tetra come un fossile. Non aveva un nome allora, ma era così forte e irresistibile che dovetti inventarglielo io: fu "teta veleta", e te lo scrivo tremando tanto mi fa paura questo terribile nome inventato da un bambino di tre anni innamorato di un ragazzo di tredici, questo nome da feticcio, primordiale, disgustoso e carezzevole²⁰.

Pasolini s'aperçoit très vite que le désir, ce penchant irrésistible, requiert la verbalisation. Ce qui peut paraître étonnant c'est que le désir ne prend ni la forme ni le nom de ce jeune garçon de treize ans pour lequel il ressent cette incroyable attirance, mais il est ce mot mystérieux, cette formule magique *teta veleta*. La création poétique est donc issue de l'éveil du désir, et c'est peut-être cette formule qui est le point de départ de la recherche permanente d'une unicité du corps au monde. Chez Pasolini, un discours sur la langue semble indissociable d'un discours sur le corps tout comme l'expérience de la poésie s'avère indissociable de l'expérience du désir. Chaque terme dialectal, à travers sa *fisicità verbale*²¹ véhicule la chaleur des sonorités vierges et inconnues et exprime la volonté de reproduire la sensation merveilleuse liée à l'éveil du désir.

Le dialecte romain : polyphonie et hypnotisme

L'une des découvertes fondamentales que Pasolini fait à cette époque est donc qu'une langue poétique n'est légitimée que si elle se fonde sur une tradition orale, et puisque l'oralité comporte la participation d'un élément physique et engage le corps tout entier, nous pouvons en déduire que la poésie n'est légitimée que si elle se fonde sur une participation corporelle, charnelle, et biographique. En ce qui

²⁰ P. P. P., *Vita attraverso le lettere*, a cura di Nico NALDINI, Torino, Einaudi, Tascabili, 1994, p. 134.

²¹ Expression empruntée à G. CONTINI in *Dialetto e poesia in Italia, L'approdo*, n. 2, aprile-giugno 1954, cité par P. VOZA, in *Tra continuità e diversità: Pasolini e la critica, Storia e antologia*, Napoli, Liguori Editore, 1990, p. 11.

concerne le dialecte romain, qu'il adopte à partir des années Cinquante dans ses nouvelles et ses romans, lorsqu'il se réfugie à Rome après avoir été accusé d'atteinte à la pudeur et d'incitation à la débauche, celui-ci ayant déjà été transcrit par d'autres auteurs (comme le célèbre poète romain Gioacchino Belli), n'est plus, contrairement au dialecte de Casarsa, ni vierge ni inédit. Cependant Pasolini ne se sert pas du dialecte romain « classique », mais essentiellement de l'argot d'une certaine catégorie sociale : *il gergo della malavita romana*. Tandis que le frioulan, en tant que langue préservée de l'usage quotidien, enregistrée dans un lieu idéal, possédait des qualités intimistes et métaphoriques, le dialecte romain, quant à lui, semble plus universel par le simple fait qu'il est connu et parlé par un plus grand nombre de personnes. Cependant, même si ces deux langages représentent et incarnent deux mondes opposés, le lieu mythique et idéal de l'enfance face à la réalité la plus crue des banlieues, la démarche littéraire de l'auteur est sensiblement la même. Il ne s'agit pas pour Pasolini d'être le porte-parole d'un peuple en s'appropriant sa langue : ce qui compte c'est la nature de ce langage, sa charge vitale, sa capacité à faire *sentir* la réalité en lui donnant un corrélatif sensible et sonore.

Contrairement à l'écriture poétique, l'écriture narrative, par sa nature même, est polymorphe, polyphonique, puisque étroitement liée aux différentes voix qui fusionnent ou se superposent au sein du roman. La langue des *Ragazzi di vita* est alors un subtil mélange comportant à la base le dialecte romain dans toute son authenticité et spontanéité, à un niveau intermédiaire, la traduction italienne du dialecte ou la contamination du dialecte dans l'italien, et au sommet, les formes plutôt raffinées de l'italien traditionnel qui constituent le commentaire descriptif de l'auteur. Mais il s'agit bien évidemment d'une simplification puisque on peut identifier dans cette langue, comme l'a fait Scalia, jusqu'à sept variétés de registres : « a) neo-realistico, b) idillico-picaresco, c) belliano, d) moraviano, e) lirico, f) tragico-aulico, g) tragico-popolare »²². Il en résulte une construction assez

²² G. SCALIA, *Critica, letteratura e ideologia*, Padova, Marsilio, 1968, p. 235.

complexe, voire étouffante. Comme l'écrit Salinari : « in Pasolini il dialetto occupa uno spazio ancora maggiore e diviene invadente, eccessivo, sbracato e toglie il respiro al lettore con la sua esuberanza »²³. Il est vrai que le mélange des différents niveaux de langage, l'absence de structure, l'accentuation de l'aspect oral, irrationnel et primordial de l'expression, à travers les cris, les insultes, et pour reprendre les termes de Pucci : « il bisogno di affermarsi con un continuato imprecare, il gusto del turpiloquio »²⁴, rendent parfois le texte difficilement compréhensible, si l'on y cherche une logique interne, mais c'est à un autre niveau que cette langue agit. Comme l'explique très justement Rinaldi :

Il dialetto diventa una vera e propria figura ritmica del fantasma [...] una riproduzione diretta dell'ipnosi immaginaria, [...] nasce indifferente ai significati, esterno alla comunicazione, posto al servizio di un progetto di ipnosi, di trance [...] Il romanesco non è affatto un registro "d'arte", viene adottato e trascritto in una chiusa brutalità che lavora efficacemente come un suono addormentatore²⁵

Pasolini réduit l'aspect communicatif mais aussi métaphorique du langage en le transformant en une sorte de machine hypnotique. De plus, ce n'est pas l'action ou l'enchaînement des événements qui confèrent un mouvement au texte mais plutôt la confusion, l'effervescence linguistique, essentiellement répétitive et lancinante, qui parvient à créer une circularité au sein de la fragmentarité des épisodes et des différents niveaux de langue. Le mouvement du texte se développe en effet autour d'une série d'expressions qui reviennent inlassablement au fil des pages comme une litanie. Expressions et événements s'enchaînent sans jamais réellement s'achever, personnages et lieux se ressemblent à tel point qu'ils se confondent et finissent par perdre leur identité, ils disparaissent sans laisser de traces

²³ C. SALINARI, *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960, puis in P. VOZA, *op. cit.*, p. 69.

²⁴ P. PUCCI, *Lingua e dialetto in Pasolini e Gadda*, in *Società*, 1958, n. 2, puis in P. Voza, *op. cit.*, p. 74.

²⁵ R. RINALDI, *Retorica di un sogno*, in *P. P. Pasolini, op. cit.*, p. 144-179.

et réapparaissent sans qu'il y ait une logique précise. Il s'agit là d'une particularité de l'écriture pasolinienne : ses romans ont, en effet, toujours quelque chose d'inachevé et d'inachevable, se construisant autour de la fuite des signifiants linguistiques, sans positionnement stable, hors cadre, hors jeu, tout entiers suspendus à une expression physiologique primordiale : un cri, un rire ou un chant. « Questa sospensione del significato è brechtiana » explique Pasolini, « Ma credo di averla praticata d'istinto e, per dirla tutta, a causa del mio carattere, del mio modo di vedere le cose, che [...] evita il giudizio definitivo, per rispetto verso un certo mistero dell'esistenza, delle cose, degli esseri »²⁶.

Différence, coexistence et infini

Le plurilinguisme de Pasolini a souvent été réduit à un bi-linguisme: il y aurait d'une part le dialecte maternel qui engloberait l'univers "esthétique-viscéral", l'élan sentimental, irrationnel et religieux, et d'autre part l'italien, la langue officielle parlée par le père, qui incarnerait l'élan politique, idéologique, social et rationnel. Si cette distinction doit être dépassée c'est parce qu'il n'existe aucun terme qui soit, chez Pasolini, la négation de l'autre mais chacun implique et embrasse son contraire. Fortini a été le premier à mettre en évidence le thème de la *sineciosi* dans l'œuvre de Pasolini, figure permettant d'affirmer d'un même objet ses deux contraires, mais si contradiction il y a, elle ne correspond pas à la définition commune du terme²⁷, elle est (selon la définition hégélienne) le principe de tout mouvement.

²⁶ P. P. P., cité par E. LICCIOLI, *La scena della parola, Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Le lettere, Quaderni Aldo Palazzeschi, 1997, p. 138.

²⁷ André LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F., 1956, p. 183, article sur la contradiction : « La contradiction est la relation qui existe entre l'affirmation est la négation d'un même élément de connaissance; en particulier entre deux termes dont l'un est la négation de l'autre, [...] caractère d'un terme ou d'une proposition qui réunit des éléments incompatibles (contraires ou contradictoires) ».

Cependant tandis qu'Hegel parle de conciliation des termes opposés, Pasolini parle de coexistence :

La contraddizione non è che intermittenza di coesistenza. Hegel naturalmente si è, sia pur divinamente sbagliato [...] di conseguenza i due termini della contraddizione non si superano affatto, ma procedono nell'infinità scambiandosi il diritto ad esistere a una velocità che, per essere soprannaturale, non impedisce che tali due termini coesistenti non possano venir presi in considerazione alternativamente e quindi venire isolati, analizzati solo in sé²⁸.

L'expression « il diritto ad esistere » sous-entend un discours plus général sur la différence. Le dialecte, en tant que langue minoritaire, pourrait en ce sens être envisagé comme une métaphore des minorités sociales, culturelles ou sexuelles. Or la différence ne doit pas être tolérée mais elle doit exister au même titre que les autres réalités. La philosophie de Pasolini se base alors sur cette idée de coexistence des opposés, des contraires, des différences : « La natura è un codice complesso e oscuro, anzi il più complesso e oscuro: perché la natura non conosce i “superamenti” . Ogni cosa in essa si giustappone e coesiste. Il superamento è un'illusione, nulla si perde »²⁹. Ainsi, le discours sur le plurilinguisme dépasse les limites de la stylistique pour atteindre l'essence même de la réalité : « La storia è stratificazione dei molteplici stadi interni di culture e di compresenza estesa di culture diverse : una mescolanza inscindibile di passato, presente e futuro »³⁰. Si chaque manifestation a le droit d'exister sous toutes ses formes, si les différences s'affirment et les incompatibilités fusionnent, aucune exclusion n'est possible et la contradiction se transforme alors en pure émanation et figure de l'infini.

Per me lo scrivere in friulano è il mezzo che ho trovato per fissare ciò che i simbolisti e i musicisti dell'Ottocento hanno tanto cercato (e anche il

²⁸ P. P. P., *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992. p. 410.

²⁹ P. P. P., *Il sogno del centauro*, op. cit., p. 65.

³⁰ P. P. P., *Mistica e storia* in “Vie nuove”, puis in *Le belle bandiere*, Roma, Editori Riuniti, 1977 (1996), p. 129.

nostro Pascoli, per quanto malamente), cioè una melodia infinita, o il momento poetico in cui si sente l'infinito nel soggetto³¹.

Le plurilinguisme, ou encore la figure récurrente de l'oxymore, se relie à une conception de la réalité et de l'Histoire où « niente può essere eliminato, né tanto meno perduto »³². Si la parole poétique doit être une sorte de corrélatif verbal du réel (Pasolini parle d'« equivalenza al reale ») elle est alors par essence plurilingue. Pasolini cherche à dire la réalité de la façon la plus complète qui soit, mais, comme il l'écrit en 1964 dans *L'alba meridionale* : « Manca sempre qualcosa, c'è un vuoto/ in ogni mio intuire. Ed è volgare/ questo non essere completo, è volgare »³³. On a alors le sentiment, pour reprendre les mots de Liccioli que : « Il termine esatto, quello che si adegua al significato senza ulteriori giochi, non si possa trovare proprio perché sarebbe abbandonare questo magico dualismo dove ogni cosa è anche il suo opposto. Manca il terzo termine, quello que realizza la mediazione fuori dal circolo »³⁴. Mais peut-être que chez Pasolini le troisième terme est justement l'écriture même, l'écriture plurilingue qui crée un espace où la contradiction reste une contradiction, où la différence ne se définit plus par rapport à un espace ou un temps déterminé mais reste telle : « La tesi e l'antitesi convivono con la sintesi ecco/ la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico/ma reale »³⁵.

Ainsi, le plurilinguisme pasolinien qui vise toujours à juxtaposer à l'italien conventionnel des langues mineures (dialecte frioulan,

³¹ P.P.P., Lettera a F. de Gironcoli, in *Lettere* (1940-54), puis in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, pp. 152-156.

³² F. FORTINI cité par E. LICCIOLI, in *La scena della parola*, op. cit., p. 23.

³³ P. P. P., *L'alba meridionale*, in *Poesia in forma di rosa in Tutte le poesie*, op. cit., p. 1235.

³⁴ E. Liccioli, op. cit., p. 235.

³⁵ P. P. P., *Callas* in *Il vangelo secondo Matteo, Edipo re, Medea*, Milano, Garzanti, 1991, p. 585.

dialecte romain, puis dans ses films dialecte napolitain³⁶, dialecte anglais³⁷) valorise le moment purement oral de la langue, transcrit sur la page la déchirure d'un corps qui se découvre différent et exprime l'utopie ontologique de pouvoir parler la langue de la réalité sans médiation symbolique. Il s'impose alors comme l'écriture de tous les possibles, comme l'espace du choix impossible car « Pasolini, in fin dei conti, non è mai uscito dalla poesia né ha mai abbandonato l'ambizione di una poesia totale, capace di conglobare tutto in sé »³⁸.

³⁶ Dans certains dialogues d'*Accattone* (1961) et dans la totalité du *Décameron* (1971).

³⁷ Dans *Les contes de Canterbury* (1972).

³⁸ A. ZANZOTTO, cité par G. GIUDICI dans la préface de *P.P.P., Bestemmia, tutte le poesie*, Vol I, Milano, Garzanti, 1993, p. X.