

# Portrait spéculatif de Franco Citti en Giordano Bruno

Raphaël Szöllösy

Voyons comment ce citoyen et serviteur du monde, fils de son père le Soleil et de sa mère la Terre, voyons comment le monde qu'il aime trop doit le haïr, le condamner, le persécuter et le faire disparaître.

Giordano Bruno<sup>1</sup>

Entre les deux premiers films de Pasolini, *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962), le personnage filmique de Franco Citti – ce fameux acteur qui surgît face à l'auteur depuis les faubourgs romains – connaît comme une première mort et une première renaissance. La phrase rédemptrice « *Mo' sto Bene* » peut sonner à la façon d'une défiance au principe de clôture funèbre. Et de fait, le souteneur réapparaît dès l'incipit de la seconde œuvre dans une sorte de Cène face à la prostituée jouée par Anna Magnani, l'un chantant face à l'autre avec allégresse comme avec provocation.

Un certain penseur hétérodoxe nous le signalait déjà il y a plusieurs siècles : « Relève donc de l'art incantatoire, et de cette sorte de lien de l'esprit qui se fait par les chants et les formules magiques, tout ce dont traitent les orateurs aux fins de persuader, de dissuader ou bien de suggérer des émotions<sup>2</sup> ». Et si ce passage entre les limbes des deux réalisations pouvait conférer à Franco Citti une incarnation plus mystérieuse, plus obscure, plus magique ? On connaît la vertu portraitiste de l'œuvre pasolinienne, depuis ses premières peintures jusqu'à sa propre représentation en élève de Giotto dans *Le Décaméron* (1971). On formulera alors la proposition d'un Franco Citti drapé dans les habits de Giordano Bruno.

Déjà la puissance hérétique du philosophe né à Nola, brisant avec éloquence les conformismes de son temps, aura pu être approchée de l'écrivain, poète, cinéaste et pourfendeur du moralisme petit-bourgeois érigé au statut de norme sociale<sup>3</sup>. Mais nous voudrions ici dénicher les variations esthétiques d'une telle correspondance jusque dans les films de Pasolini. Pour ce faire, la trajectoire de Franco Citti paraît théoriquement féconde. Son chemin cinématographique l'emmène en effet des rues de Naples du *Décaméron* jusqu'aux territoires anglais des *Contes de Canterbury* où il pourra attester de la régularité des buchers. Et son côtoiement avec la question démoniaque ne lui offrira pas seulement l'occasion d'une chevelure flamboyante dans *Les Mille et une Nuits* (1974), mais elle débordera sur les œuvres de son frère Sergio Citti, pour lesquelles Pasolini fut impliqué : « La seule déformation, métaphysique, est celle du Malin. Il contamine donc la forme du film, pas son esprit. Mais, de nouveau, les caractères ne sont pas les caractères habituels de la déformation métaphysique : car Sergio Citti n'est pas un bourgeois spiritualiste<sup>4</sup>. »

Ainsi, la présence de Franco Citti est-elle capable de nous dévoiler la force révoltée face aux murs qui brident l'attraction de l'Homme vers l'infini que Giordano Bruno nous permet de penser<sup>5</sup> ?

## L'imagination hérétique

À ceux qui brûlèrent son corps sur le fameux Campo de' Fiori de Rome le 17 février 1600, Giordano Bruno, le philosophe né à Nola en janvier 1548, non loin de Naples, aurait livré une saisissante maxime, éloge de la légitimité d'un savoir sans crainte en temps d'obscurité : « Vous avez plus peur en rendant votre jugement que moi en en prenant connaissance<sup>6</sup> ! » Une telle ferveur exprimée face aux institutions coupables d'un conformisme meurtrier, dans un dernier souffle combatif, ne peut intuitivement que correspondre à la figure pasolinienne : face aux murs pleins des calomnies judiciaires subies, nous imaginons aisément l'écrivain, poète et cinéaste prononcer pareille sentence. Elle pourrait aussi bien être placée en exergue des textes derniers, *Écrits corsaires* ou *Lettres luthériennes* ; « Nous sommes, tu le vois bien, dans la fosse aux Lions<sup>7</sup> » y admet Pasolini, pédagogue, à Gennariello, son élève imaginaire.

La comparaison entre l'assassiné de la plage d'Ostie et l'exécuté par les flammes de l'inquisition romaine n'est pas nouvelle. Sa légitimité aura été démontrée par Guido Zingari au nom d'une puissance hérétique *ontologique* :

L'hérésie dont nous voudrions parler, à travers Bruno, Pasolini et d'autres, est l'hérésie totale, inconditionnelle, qui ne se limite pas à des infractions uniques et isolées, à des irrégularités clairement identifiables. Nous voudrions pénétrer au cœur des hérésies diffuses, contenues et proliférantes. L'hérésie comme mentalité, non pas dans son sens *sociologique* mais *ontologique*, se traduit par des attitudes de rupture à l'égard de la réalité environnante, à l'égard des possibilités de coexistence avec les autres<sup>8</sup>.

On le sait, Pasolini aura justement fait de « l'hérésie » le nom d'une « expérience », celle d'une analyse de la langue, des images et des signes. Et, entre multiples élans théoriques, des considérations sur l'agir de l'auteur, considéré

comme un « étranger sur une terre hostile » : « Dans l'acte inventif, nécessairement scandaleux, il s'expose – au vrai sens du terme – aux autres : au scandale justement, au ridicule, à la réprobation, au sens de la diversité, et, pour quoi pas, à l'admiration, serait-elle quelque peu suspecte<sup>9</sup>. »

Giordano Bruno fut précisément condamné par trop d'inventivité scandaleuse. Les motifs de son exécution se comptent au nombre de quatorze et ils témoignent bien d'une philosophie critique à l'encontre d'une conception dogmatique de la théologie :

La négation de la transsubstantiation ; la mise en doute de la virginité de Marie ; le séjour dans différents pays hérétiques et l'adoption de leurs usages, les moqueries à l'encontre du pape dans *L'Expulsion* ; la croyance en l'existence de mondes innombrables et éternels, en la métempsychose et en la possibilité qu'une seule âme informe deux corps ; l'opinion suivant laquelle la magie est une chose bonne et licite ; l'identification du Saint-Esprit avec l'âme du monde ; l'affirmation suivant laquelle Moïse a simulé ses miracles et inventé lui-même les Lois ; la déclaration suivant laquelle les Saintes Écritures ne sont qu'une fiction, la croyance au salut des démons, en l'existence des pré-adamites ; l'opinion d'après laquelle le Christ n'est pas Dieu mais un mage trompeur qui a mérité son sort, et celle suivant laquelle les prophètes et les apôtres furent des mages et que presque tous finirent mal<sup>10</sup>...

À rebours de toute condamnation, notre contemporanéité nous octroie le luxe d'arracher de ces accusations de potentielles ressources théoriques, et nous voudrions ici les orienter vers la pratique d'une analyse des images en mouvement.

En effet, est-il imaginable de déceler dans les œuvres filmiques pasoliniennes un rapport à la chair qui soit à l'égal de la sacralité de

Marie, l'intérêt pour la multiplicité des géographies, l'ironie portée aux figures de pouvoir, une Histoire des êtres humains qui s'envisagerait par-delà les strictes bornes chrétiennes de la naissance d'Adam ou des figurations « magiques » ? Peut-on mettre en péril la centralité d'une image pour l'appréhender au prisme de l'infinité des mondes ? L'âme de Giordano Bruno, par le moyen d'une forme de métépsychose, peut-elle surgir à travers l'un des corps du cinéma de Pasolini ?

Dans son étude consacrée à la *Philosophie de la Renaissance*, Ernst Bloch, penseur de l'espérance et de l'utopie concrète, brosse le portrait de plusieurs figures révélatrices de « l'ascension, pleine de fraîcheur, d'une classe nouvelle », qui « surgirent et accomplirent leur œuvre ; c'était un printemps, un nouveau départ<sup>11</sup> », dont celui de Giordano Bruno. Afin de démontrer que le Nolain aura participé à saisir l'immanente et féconde faculté créatrice de la matière et à ouvrir les perspectives du savoir, le philosophe de Tübingen cite quelques fragments révélateurs de *La Cause, le principe et l'un* (1584) : « À partir de là, l'esprit conscient de sa force risquera le vol vers l'infini, puisqu'il se trouvait enfermé dans le plus étroit des cachots, réduit à exercer la puissance visuelle de ses yeux myopes en regardant à travers des fentes et des trous les lointaines étincelles de lumière qui sont les astres<sup>12</sup>. » Le courage de l'esprit est bien une affaire de regard qui tente d'ébrécher les clôtures d'un monde donné. Cependant toute « muraille de brouillard, qui édifiait un mur de nuages avec les éléments de notre imagination » n'est pas « d'airain et d'acier » et l'esprit, « libéré de l'épouvantail de la mortalité, de la colère du destin, du jugement de plomb, des chaînes d'Erinnyes cruelles, des imaginations d'un amour partial », « prend son envol vers l'éther, traverse les espaces infinis d'univers immenses et innombrables, visite les étoiles, dépasse les frontières imaginaires de l'univers<sup>13</sup> ».

C'est à partir d'une telle conception que nous voudrions tenter notre propre expérience. Pourrions-nous ainsi traverser les murailles évanescentes de la représentation figurative qui forment les limites d'un photogramme, d'un plan, d'une séquence ? Cela consisterait

donc à chercher dans ces images ce qui ne se laisse pas voir avec évidence. Et puisque l'on connaît la vertu portraitiste de l'œuvre pasolinienne, depuis ses premières peintures jusqu'à sa propre représentation en élève de Giotto dans *Le Décaméron* (1971), et que nous voulons y trouver y dénicher quelque chose de non immédiatement perceptible, tentons alors d'y révéler une image de ce Nolain hérétique qu'il n'aura jamais explicitement mis en scène. Pour l'incarner, un acteur singulier surgissant depuis les faubourgs de Rome jusque devant la caméra de Pasolini : Franco Citti. Le sujet nous semble en effet paradoxalement adéquat car, contrairement à Gian Maria Volontè dans *le Giordano Bruno* de Giuliano Montaldo en 1973, il ne l'aura jamais joué.

Et si nous verrons qu'il y a peut-être quelques raisons iconologiques et théoriques qui portent ce choix, un tel portrait ne saurait être que « spéculatif<sup>14</sup> ». À cet égard, il nous faut peut-être exprimer les mêmes mises en garde que Giordano Bruno lui-même rédige à l'attention de son lecteur :

Si les couleurs du portrait ne vous semblent pas correspondre à celles du modèle vivant, si les traits vous paraissent inadéquats, sachez que ce défaut vient de l'impossibilité où se trouvait le peintre d'examiner son œuvre avec le recul et la distance que prennent d'ordinaire les maîtres de l'art ; car le tableau et le fond étaient trop près des yeux et du visage de l'artiste, qui ne pouvait reculer si peu que ce fût, ni faire un pas à gauche ou à droite, sans risquer le même plongeon qu'effectua le fils du fameux défenseur de Troie. Prenez donc ce portrait tel qu'il est, avec ses deux, ses cent, ses mille détails et tout ce qu'il comporte ; car il ne vous est pas adressé pour vous instruire de ce que vous savez déjà, ni pour ajouter un peu d'eau au torrent de votre intelligence et de votre jugement ; mais parce que nous n'avons pas coutume, que je sache, de dédaigner le portrait et la représentation des choses, même si nous les connaissons mieux

sur le vif. Je suis certain que votre âme généreuse considérera avec plus d'attention les sentiments de reconnaissance du donateur que le présent tendu par sa main<sup>15</sup>.

### Un banquet ensoleillé

Entre les deux premiers films de Pasolini, *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962), le personnage filmique de Franco Citti connaît comme une première mort et une première renaissance : « Sur la rue, depuis laquelle on voit une ample boucle du Tibre, sous le soleil livide, la moto est fracassée contre l'avant d'un camion et Accattone est là, allongé sur le dos, sur le trottoir, sur l'endroit où, peu auparavant, lui et ses amis avaient tant ri<sup>16</sup>. » Tombé sur les pavés romains, l'homme réouvre les yeux le temps d'un souffle final : « Maintenant, je me sens bien<sup>17</sup> ! » Hervé Joubert-Laurencin se sera arrêté avec précision sur ce clignotement mortuaire, auscultant les photographies de plateau et les esquisses préparatoires au tournage pour dévoiler les multiples choix de cadrage qui ont pu exister avant le plan que nous connaissons. Il proposait alors d'y voir la fabrique d'une « inversion, c'est-à-dire du contingent » :

Le plan advenu non seulement aurait pu être son contraire, mais l'a été lors d'un ou plusieurs stades d'effectuation. Ainsi tout plan de cinéma contient invisiblement son fantôme, le fantôme de ce monde possible advenu mais évacué avant le stade de la projection en salles, qui, en tant que double de lui-même, le concerne de très près et le hante comme un « sous-venir »<sup>18</sup>.

La phrase rédemptrice – « Mo' sto Bene » – peut ainsi sonner à la façon d'une défiance au principe de clôture funèbre. Joubert-Laurencin l'envisage en effet « comme un message d'outre-tombe<sup>19</sup> ». Et de fait, le souteneur réapparaîtra comme une variation du personnage d'Accattone dès l'incipit de la seconde œuvre filmique réalisée par Pasolini, *Mamma Roma* (1962), dans une sorte de Cène face à la prostituée jouée par Anna Magnani,

l'un chantant face à l'autre avec allégresse comme avec provocation. Mais suivant l'idée reprise au cœur de la démonstration de Joubert-Laurencin, celle d'un spectre hantant chaque image de cinéma et amplifiant de fait la potentialité de son analyse, nous voudrions poursuivre notre lecture brunaldienne des événements esthétiques. De cette façon, si la figure de Franco Citti peut s'éveiller d'entre les morts, ne serait-ce pas parce que plusieurs âmes parviendraient à habiter son corps, activant les effets d'une métépsychose ? Allons plus loin : l'une de ces âmes serait donc bien celle de Giordano Bruno.

Le côtoiement du mortuaire irrigue *Accattone* dès ses premiers plans. Introduits dans le quartier du Pigneto par les notes de *La Passion selon Saint Matthieu* de Jean-Sébastien Bach et par les mots de Dante tirés du Chant V du Purgatoire, nous découvrons la communauté masculine au sein de laquelle le personnage de Franco Citti vivote : « on dirait des ressuscités », aura précisé l'homme chargé de fleurs. Sur ces tables du café situé Via Fanfulla da Lodi, les êtres ne se retrouvent pas seulement dans la stase des non-employés mais dissertent sur la soutenabilité d'une certaine théorie. Et c'est Accattone, hétérodoxe, qui organise la controverse. « Viens là et raconte à ces idiots l'histoire de Barberone ! », lance-t-il avant d'exposer les faits – « Manger un kilo de patates et un panier de kakis, puis aller prendre un bain sans claquer ? Pépé-le-dingue lui dit qu'il devait traverser le fleuve. Aller et retour, rien que ça » – puis d'annoncer sa conclusion scientifique : « Il n'est pas mort d'indigestion, mais de fatigue. »

Voilà qui déclenche d'abord un scandale rhétorique chez ses camarades de tablée : « Ta gueule, ignorant ! On ne peut pas prendre un bain après manger : on crève. La réaction du chaud et du froid arrête la digestion. La circulation du sang s'arrête et bonsoir. » La résolution ne pouvait être qu'empirique et un pari morbide s'enclenche : « À quoi sers-tu dans ce monde ? » lance à Accattone son contradicteur quand le personnage caravagesque et floral lui affirme que les cimetières sont ouverts à quiconque s'y présente. Un plat de *girasoli* est alors logiquement partagé, en vue de cette



Fig. 1. Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961. Photogramme par Raphaël Szöllösy. (DVD M6 Vidéo, 2011.)

mise en pratique (Fig. 1). Puis un célèbre saut dans l'eau du Tibre, depuis le pont Saint-Ange, avec tout son or, « comme les pharaons », et une victoire du personnage de Franco Citti du point de vue de la théorie comme de la praxis.

La figure du repas de rhétoriciens ayant à cœur de défendre des points de vue conflictuels nous lie ici au *Banquet* de Bruno, dont la présentation pleine d'effervescence dialectique peut bien être mise à profit dans notre appréhension de la séquence pasolinienne :

C'est un banquet à la fois grandiose et humble, magistral et étudiant, sacrilège et religieux, allègre et colérique, âpre et enjoué, maigrement florentin et grasement bolonais, cynique et sardanapalesque, badin et sérieux, grâce et burlesque, tragique et comique – au point qu'il vous donnera plus d'une occasion, je crois, de vous sentir héroïque et désemparé, maître

et disciple, croyant et mécréant, gai et triste, saturnin et jovial, léger et pesant, canin et gaillard, narquois comme un singe et grave comme un consul, sophiste avec Aristote, philosophe avec Pythagore, prêt à rire avec Démocrite et à pleurer avec Héraclite. Je veux dire qu'après avoir humé les mets avec les péripatéticiens, mangé avec les pythagoriciens, bu avec les stoïciens, vous pourrez encore lécher les plats avec celui qui, en montrant les dents, riait de si gracieuse manière que sa bouche se fendait d'une oreille à l'autre. Car en rompant les os pour en extraire la moelle, vous trouverez de quoi inciter saint Giovanni Colombini, patriarche des Gesuati, à se dévergondier ; de quoi pétrifier sur place la foule d'un marché ; de quoi faire rire les singes à s'en décrocher la mâchoire ; de quoi faire sortir de son silence la population d'un cimetière<sup>20</sup>.

Il y a dans l'esprit des images pasoliniennes, notamment celles portées par Franco Citti, de telles pensées profanes, ironiques, sarcastiques, qui se révèlent rigoureuses, croyantes en la découverte du fondement des choses, comme désireuses d'enquêter sur les forces de l'infini des mondes. Le crachat à la figure que porte Accattone à son contradicteur, comme il le lui avait promis, est bien un geste à la hauteur de l'irrévérencieuse intelligence de Giordano Bruno. Somme toute, ce premier banquet n'est pas un « souper des cendres », il ne se déroule ni le soir ni le premier jour de carême. Il serait plutôt habité par la puissance du soleil. Comme sait l'être Rome, comme en est imprégné le film dans son ensemble. Un soleil qui se retrouve figuré jusque dans l'assiette d'Accattone : « Le soleil, dis-je, parce qu'il est le seul à diffuser et à communiquer la vertu vitale ; le mouvement aussi, parce que sans déplacement du soleil vers d'autres corps, ou d'autres corps vers le soleil, comment pourrait-il recevoir ce qu'il n'a pas ou donner ce qu'il a<sup>21</sup> ? » L'astre est en effet ce qui éclaire l'argumentaire du Nolain dans l'ensemble de son banquet et qui nourrit son savoir littéralement révolutionnaire :

Mais nous voyons, alors, beaucoup moins de raisons de concevoir le mouvement du soleil et de l'ensemble des étoiles autour de notre globe que de concevoir le contraire : à savoir, que notre globe tourne au regard de l'univers, effectue sa rotation d'une année autour du soleil, se tourne et se penche de diverses manières vers lui de tous côtés, comme vers l'élément vivant du feu, en suivant une succession réglée de phases<sup>22</sup>.

L'omniprésence de la lumière solaire dans les chemins pris par Accattone, non sans le poids de sa version estivale transalpine qui alanguit les corps, témoigne d'une telle centralité dans le système terrestre. Et le banquet ensoleillé de l'œuvre pasolinienne mène peut-être à des conclusions analogues au souper de Bruno : s'y échange donc à l'un comme à l'autre « de quoi faire sortir de son silence la population

d'un cimetière ». Cela a été dit, Accattone ressemble dès le premier plan à un ressuscité, saute dans le Tibre pour défier la possibilité d'un accident fatal, cauchemardera plus tard de son propre trépas et s'installe donc bien finalement dans la sérénité de la mort, signalant ce que Giuseppe Zigaina aura pu affirmer comme une poétique fondamentale de l'œuvre pasolinienne<sup>23</sup>. Mais c'est bien à une autre occasion de banquet que sa revenance s'avère sonore.

*Mamma Roma* s'ouvre en effet sur une séquence de célébration maritale du personnage de Franco Citti avec la fille d'un travailleur de la terre, autour d'une grande table à laquelle vient se greffer avec exubérance, et un don de trois cochonnets, la protagoniste interprétée par Anna Magnani qui fut prostituée sous les ordres du marié et ajoute donc un peu de tempêtes au repas commun. C'est par des lignes chantées farceuses et provocantes – des *stornelli provocatori* – que la *disputatio* s'organise, avec éclats de rire, dans ce triangle irrité. Or Giordano Bruno aura bien pu analyser la force des expressions vocales : « Relève donc de l'art incantatoire, et de cette sorte de lien de l'esprit qui se fait par les chants et les formules magiques, tout ce dont traitent les orateurs aux fins de persuader, de dissuader ou bien de suggérer des émotions<sup>24</sup>. » Ces mots sont issus de l'un des derniers traités du Nolain et auront précipité sa condamnation. Si une énergie blasphématoire traverse bien l'ouverture de *Mamma Roma*, elle n'est cependant qu'annonciatrice d'un autre retour en diable de Franco Citti, quelques années plus tard, au sein de la trilogie de la vie.

#### Cinéma diabolique

Si Accattone pouvait préfigurer en rêve son propre enterrement dans une des dernières scènes du film éponyme, il devait en être de même pour son double brunaldien que nous tentons de faire incarner spéculativement par Franco Citti. Dans *Les Contes de Canterbury* (1972), adapté de l'œuvre littéraire de Geoffrey Chaucer, l'acteur joue un rôle furtif. Grimant par les fenêtres au cœur d'une cité médiévale, le personnage piste un individu en plein acte de voyeurisme. Par deux fois,

l'individu ira coller son œil sur des trous de serrure à la recherche d'actes charnels entre hommes. On ne saura si de telles scènes sont capables de susciter en lui un quelconque plaisir caché. Reste que ces observations ont un intérêt égoïstement mercantile, il ira ainsi les dénoncer bien promptement à l'autorité inquisitrice. Cette dernière a une logique juridique implacable : au riche qui peut payer de tous ses sous son absolution, l'oubli salvateur, au pauvre fondamentalement dénué de cette capacité, l'envoi au bûcher. De la même façon qu'il aura suivi un tel voyeurisme cupide, le personnage de Franco Citti observe le corps exécuté par les flammes, proposant la vente, non sans ironie, de quelques beignets lors de l'évènement (Fig. 2).

Serait-ce comme une annonciation du destin funeste de Giordano Bruno ? Dans la première partie de ce segment des *Contes de Canterbury*, le protagoniste de Franco Citti se fait comme analyste de la situation qui s'organise face à lui, d'abord sans mot dire. Puis, le délateur le trouvera sur sa route menant à son futur coup bas. L'acteur pasolinien révèle alors son identité diabolique. Il en possède en effet la sagesse et la malice. Celle qui devait être la future victime du collaborateur de l'inquisition, une vieille dame également sans le sou, invoque son nom : « Que le diable emporte ton corps et ma cruche ! » Magnanime et présent lors de la scène, le diable Citti s'exécute. C'est sans doute une telle justesse de jugement qui sera fatalement reprochée au philosophe de Nola. La séquence pasolinienne est signe d'un savoir singulier :

Tel qu'on l'emploie parmi les philosophes, ce mot de *mage* désigne un homme alliant le savoir au pouvoir d'agir. Il n'en demeure pas moins que ce terme, simplement prononcé, est généralement pris dans son acception courante, fluctuant au gré de ces prêtres qui philosophent profusément sur un méchant démon qu'on appelle le Diable – ou d'un autre nom, selon les mœurs et la superstition en vigueur chez divers peuples<sup>25</sup>.

Osant défier le centralisme de l'institution politique théocratique à l'œuvre en son temps, la pensée de Bruno se sera penchée sur d'autres fondements conceptuels et des terminologies alternatives, au risque du bûcher donc. Et si une œuvre voulait restituer sa capacité subversive, elle n'aurait aucun mal à dépeindre avec affirmation la connaissance alors dite diabolique du philosophe, d'autant qu'elle s'inscrirait dans une puissante généalogie théorique du cinéma.

Yann Calvet aura pu récemment décrypter quelques scènes filmiques où se niche le diable<sup>26</sup> en se souvenant de l'ouvrage légué par Jean Epstein qui trouva dans la formule du malin un socle ontologique – très certainement « hérétique » – de l'image en mouvement :



Fig. 2. Pier Paolo Pasolini, *Les Contes de Canterbury*, 1972. Photogramme par Raphaël Szöllösy. (DVD Carlotta films, 2002.)

Quoi d'étonnant, d'ailleurs, à ce que le Diable puisse être tenu pour l'inspirateur de l'image animée, puisqu'il a si souvent déjà été rendu responsable d'autres réussites de l'ingéniosité humaine ? Diabolique, l'invention de la lunette astronomique, qui, pressentie par Roger Bacon, le fit jeter pour vingt ans au cachot ; qui exposa le vieillard Galilée aux rigueurs du tribunal ecclésiastique et de la prison ; qui fit trembler le prudent Copernic jusqu'à son lit de mort. (...) Dans cette mentalité médiévale, dont tout n'est pas oublié, le Diable apparaît comme le grand inventeur, le maître de la découverte, le prince de la science, l'outilleur de la civilisation, l'animateur de ce qu'on

appelle progrès. Aussi, puisque l'opinion la plus répandue tient le développement de la culture pour un avantage insigne, le Diable devrait être surtout considéré comme un bienfaiteur de l'humanité<sup>27</sup>.

Nul doute que le nom de Giordano Bruno peut s'ajouter à ceux de Bacon, Galilée et Copernic, tous violemment répudiés pour l'objet de leur sagesse même. Epstein produit alors un renversement du conformisme assasin pour honorer leurs inventivités d'une mention diabolique. Et ces lignes médiévales se tracent donc jusqu'à l'irruption au sein du monde de l'appareil cinématographique dont l'auteur plaide la force intrinsèque « de transgression et de révolte<sup>28</sup> » car lié à la mise en mouvement

du monde, bien apte à l'en défaire de ses normes rigides : « sinon aveugle, du moins neutre devant les caractères permanents des choses, mais extrêmement encline à mettre en valeur tout changement, toute évolution, la fonction cinématographique se montre donc éminemment favorable à l'œuvre novatrice du démon<sup>29</sup>. » On ne s'étonnera guère de remarquer alors que l'ultime apparition pasolinienne de Franco Citti soit celle d'un être démoniaque virevoltant dans les cieux, au sein des *Mille et une nuits* (1974), rappelant l'adage d'Ernst Bloch cité plus haut quant à l'ingéniosité du Nolain « prenant son envol vers l'éther », « traversant les espaces infinis d'univers immenses et innombrables », « visitant les étoiles » et « dépassant les frontières imaginaires de l'univers ».

Le portrait spéculatif ici mené n'aura certes pas démontré que l'acteur issu des faubourgs de Rome était analogue au philosophe sacrifié sur le *Campo de' Fiori* : tant mieux, voilà qui n'était pas l'enjeu. Il aura tenté néanmoins d'inviter à une hérésie imaginaire ouverte à l'infinité des mondes filmiques s'appuyant sur de véritables considérations : il y a une pensée à l'œuvre qui met les images de Pasolini en mouvement grâce à la présence de Franco Citti et celle-ci, « à la fois grandiose et humble », pourrait bien être visitée par l'esprit incandescent de Giordano Bruno.

<sup>1</sup> Giordano Bruno, *L'Expulsion de la bête triomphante*, traduction de l'italien, présentation et annotation par Bertrand Levergeois, Paris, Michel de Maule, 1992, p. 7.

<sup>2</sup> Giordano Bruno, *De la Magie*, Paris, Allia, 2000, p. 79.

<sup>3</sup> Guido Zingari, *Il pensiero in fumo. Giordano Bruno e Pasolini : gli eretici totalitici totali*, Rome, Rogas, « Atena », 2016.

<sup>4</sup> Pier Paolo Pasolini, « Sergio Citti n'est pas un naïf (*Ostia*) » dans *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films* (1957-1964), Paris, Cahiers du cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2000, p. 156.

<sup>5</sup> « Grâce à une recherche guidée à la fois par les sens et par la raison, on ouvrira les serrures de la vérité, on rendra la vue aux aveugles, la langue aux muets, les paralysés incapables de progrès spirituels recouvreront assez de forces pour visiter le soleil, la lune et d'autres demeures du père universel, demeures semblables à celles que nous habitons, plus petites et plus modestes, mais aussi plus

grandes et plus splendides, dans une gradation infinie », Giordano Bruno, *La cause, le principe et l'un*, cité par Ernst Bloch dans *La philosophie de la Renaissance*, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 50-51.

<sup>6</sup> Tel que cité par Ernst Bloch dans sa *Philosophie de la Renaissance*, traduit par Pierre Kamnitzer, Payot & Rivages, 2007, p. 33.

<sup>7</sup> 15 mai 1975

<sup>8</sup> Guido Zingari, *Il pensiero in fumo. Giordano Bruno e Pier Paolo Pasolini : gli eretici totali*, traduction personnelle, Rogas, 2020, édition numérique.

<sup>9</sup> Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique. Langue et cinéma*, traduit de l'italien par Anna Rocchi Pullberg, Payot, 1976, p. 246.

<sup>10</sup> Bertrand Levergeois, *Giordano Bruno*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 506.

<sup>11</sup> Ernst Bloch, *Philosophie de la Renaissance*, op. cit., p. 9.

<sup>12</sup> *Id.*, p. 50.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> En s'inspirant notamment des mots de Didier Debaise et d'Isabelle Stengers : « Les gestes spéculatifs, par définition pluriels, ont la vérité du relatif, la vérité d'une insistance toujours située. On ne décide pas de poser un geste spéculatif, on le risque en tant que l'on se sent "tenu" par une situation, tenu de faire réponse à des virtualités que seule rend perceptibles la manière dont on est tenu » (dans « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes* 4(65), 2016, p. 89).

<sup>15</sup> Giordano Bruno, *Le Banquet des Cendres*, Paris, Éditions de l'éclat, 1988, p. 33-34.

<sup>16</sup> Pier Paolo Pasolini, *Accattone de Pier Paolo Pasolini. Scénario et dossier*, Préface par Carlo Levi, textes de Hervé Joubert-Laurencin, Philippe-Alain Michaud, Francesco Galluzzi, Christian Caujolle et Pier Paolo Pasolini, traduit de l'italien par Jean-Claude Zancarini, Paris, Macula, 2015, p. 218.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Id.*, p. 60.

<sup>19</sup> *Id.*, p. 63.

<sup>20</sup> Giordano Bruno, *Le Banquet des Cendres*, op. cit., p. 25-26.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 161.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 162.

<sup>23</sup> Giuseppe Zigaina, *Pasolini et la mort*, Paris, Ramsay, 1990.

<sup>24</sup> Giordano Bruno, *De la Magie*, Paris, Allia, éditions numériques, 2000.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Yann Calvet, *Les Cinéastes du diable*, Caen, Passage(s), 2024.

<sup>27</sup> Jean Epstein, *Le Cinéma du diable* [1947], Chicoutimi, Les classiques des sciences sociales, édition numérique, 2002, p. 5-6.

<sup>28</sup> *Id.*, p. 17.

<sup>29</sup> *Ibid.*

## *Il Vantone*, ou le champ d'expérimentation de la « transposition créatrice<sup>1</sup> » chez Pasolini

Vanessa De Pizzol

*Dans le parcours de formation du jeune Pasolini, il me semble que la connaissance du latin, réelle et médiée, en tant que langue et culture, en tant que socle de l'écriture littéraire et en lien avec le dialecte, est une clé de lecture qu'il ne faut pas négliger. Outre l'apprentissage du latin qui a été le sien au cours de son cursus scolaire, il faut citer l'expérience qu'il fait de l'enseignement de la langue latine dans un premier temps à Casarsa, Versuta et Valvasone dans le Frioul puis plus tard à Ciampino, aux portes de Rome, comme le rappelle fort justement le latiniste Leopoldo Gamberale, soulignant que Pasolini avait réussi à maintenir « une certaine familiarité avec le latin<sup>2</sup> », et précisant par ailleurs que des insertions en latin, qui ont plutôt trait à la liturgie romaine, font notamment une apparition dans la pièce Nel'46 datée de 1965 mais qui est en réalité une réécriture de Il Cappellano de 1947<sup>3</sup>.*

### Le latin comme langue et culture

Les auteurs classiques de l'Antiquité accompagnent donc la maturation intellectuelle de Pasolini, et c'est sans doute sur la base de cet héritage que peut s'élaborer la création poétique en dialecte frioulan et la relation intime qu'il tisse avec des poètes d'autres horizons, dont le point commun est d'appartenir à une aire romane idéalisée. Premier matériau de création, le dialecte de Casarsa est supplanté par différentes variantes dialectales frioulanes et mène à l'exploration d'autres langues régionales (catalan, provençal, occitan) à travers la poésie. Un numéro complet de la revue liée au « nouveau félibrige frioulan<sup>4</sup> » développé par l'Academiuta di lenga furlana<sup>5</sup> portera même le titre de *Quaderno romanzo (Cahier roman, 1947)*<sup>6</sup>. Nous sommes à la fin des années quarante et les indices d'une appétence particulière de Pasolini pour la philologie, qui ne se démentira jamais, sont nombreux. Ses compétences en la matière sont reconnues, puisqu'il devient conseiller adjoint de la Società Filologica Friulana (Société philologique frioulane)<sup>7</sup> et œuvre pour le frioulan qu'il définit comme « une sorte de dialecte grec ou de langue vulgaire qui vient de se libérer de la langue pré-romane et possédant toute l'innocence des premiers textes dans la langue<sup>8</sup> ». Il convient de s'arrêter également sur un poète qui joue un rôle central dans l'éclosion de Pasolini en poésie, et qui jette de manière parfaite un

pont entre l'héritage latin classique et la création d'une langue vierge, entre un académisme rigoureux et une liberté de création remarquable. C'est en effet par un travail de recherche sur Giovanni Pascoli<sup>9</sup> que Pasolini conclura ses études universitaires. Afin de justifier ce choix, dans une lettre adressée à Carlo Calcaterra en 1944 pour lui demander de diriger son travail de recherche, il reconnaît que Pascoli fait partie de ses maîtres en poésie : « [...] je l'ai toujours lu et beaucoup assimilé. Sa lecture, en somme, a eu pour moi la valeur d'une étude de la technique poétique, une étude presque privée et secrète, pour laquelle toutes mes facultés critiques se tenaient sur leurs gardes, prêtes uniquement à saisir les émotions traduites par le langage, et à écarter celles qui étaient purement autobiographiques<sup>10</sup>. » Au-delà de la démarche poétique, il identifie chez Pascoli ce qui l'anime également et qui alimentera toute sa réflexion sur la langue :

Comme les romantiques du XIX<sup>e</sup> siècle, Pasolini s'accroche à un mythe des origines, célébrant la virginité et la conscience pure de la langue, ou encore sa « pureté chrétienne et rustique », ou sa capacité à exprimer des « sentiments à la limite de l'inexprimable », et délimitant une zone chronologique et culturelle très étendue, qui remonte