

PIER PAOLO

PASOLINI



LA RICOTTA
LA TERRE VUE DE LA LUNE
QU'EST-CE QUE C'EST, LES NUAGES ?

PRÉFACE DE FRANCO ZABAGLI



GRENELLE



ROMA LIVRES

PIER PAOLO PASOLINI

LA RICOTTA

*

LA TERRE VUE DE LA
LUNE

*

QU'EST-CE QUE C'EST,
LES NUAGES ?

Textes établis par
SILVANA CIRILLO

Préface de
FRANCO ZABAGLI

Traduction coordonnée par
LUCIE COMPARINI



GRENELLE

Remerciements

L'éditeur remercie Graziella Chiarcossi d'avoir cédé les textes à publier dans ce livre et de sa participation au travail rédactionnel. On remercie aussi la directrice du Gabinetto Vieusseux de Florence, Mme Gloria Manghetti, pour les bandes dessinées relatives à La Terre vue de la Lune, et Franco Zabagli, pour sa précieuse préface.

Ce livre à bénéficié du soutien de la



Titre original : « La ricotta », « La Terra vista dalla Luna », « Che cosa sono le nuvole? »

© Garzanti Editore s.p.a., Milan, 1965, 1989

© Garzanti Libri s.r.l., Milan, 2005

Gruppo editoriale Mauri Spagnol

The Pasolini Estate

New Books s.r.l., Rome

Traduction de l'italien : Laboratoire de Traduction « Passages » de l'UFR d'Études Italiennes de Sorbonne Université.

Traduction coordonnée par Lucie Comparini.

Groupe de traduction : Giorgia Acciari, Coline Bernard, Luca Bondioli, Marie Cauquil,

Ilaria De Santis, Juliette De Sierra, Maria Teresa Famularo, Fabio Felicetti, Nathalie

Guastella, Yasmine Kassimi, Marwa Kefi, Monica Mele, Laëtitia Nebot-Deneuville, Martina

Russo, Hadrien Sohy.

Rédaction : Graziella Chiarcossi, Andrea Fabiano, Stéphane Miglierina, Dominique Taralon.

Couverture : Patrizia Marrocco

Impression : FTP Design – Pavona (Rome)

© Gremese International s.r.l.s., Rome, 2020

© Éditions de Grenelle sas, Paris, 2020

Tous droits réservés. Aucune partie de ce livre ne peut être reproduite, enregistrée ou transmise, de quelque façon que ce soit et par quelque moyen que ce soit, sans le consentement préalable de l'éditeur.

ISBN 978-2-36677-228-9

Dépôt légal : janvier 2020
(Imprimé en Italie)

Préface

Entre le néoréalisme et les années 1960, le choix du « film à sketches » s'avère récurrent dans la production cinématographique italienne et les nécessités formelles que ces « dimensions réduites » imposent aussi bien au scénario qu'à la réalisation filmique confèrent parfois, au film dans son ensemble ou ne serait-ce qu'à l'un des sketches qui le composent, une originalité poétique tout à fait particulière. C'est sans nul doute le cas des trois films courts de Pier Paolo Pasolini dont les scénarios, considérés généralement comme ses travaux cinématographiques les plus beaux, sont proposés à la publication dans ce volume : *La ricotta* (1963, sketch du film *RoGoPaG*), *La Terra vista dalla Luna* (*La Terre vue de la Lune*, 1967, sketch du film *Le streghe – Les sorcières*), *Che cosa sono le nuvole ?* (*Qu'est-ce que c'est, les nuages ?*, 1968, sketch du film *Capriccio all'italiana – Caprice à l'italienne*). La concision et le rythme de ces films font ressortir la nouvelle expressivité que Pasolini expérimente durant ces années-là et représentent emblématiquement l'évolution du réalisateur qui va du réalisme « national-populaire » de ses premiers films au cinéma dit « d'élite » de la seconde moitié des années 1960.

Pasolini vient de commencer son activité de réalisateur depuis à peine plus d'un an lorsqu'il

dirige *La ricotta*. Un film d'une demi-heure, tourné entre octobre et novembre 1962 dans la campagne de l'Acqua Santa, parmi les prés et les ondulations du terrain qui jouxte l'impressionnante skyline des nouveaux faubourgs de Rome. C'est là qu'une bruyante troupe cinématographique prépare le plateau pour la réalisation de la scène de la Crucifixion. La Passion du Christ est un archétype sublime de la douleur humaine, déjà intimement en acte dans la poésie désolée du premier film de Pasolini, *Accattone* (1961), comme c'est le cas aussi dans la construction figurative solennelle des scènes capitales de *Mamma Roma* (1962). Dans *La ricotta*, cet archétype s'impose immédiatement, puissamment, et Pasolini, à travers le « maniérisme » débridé qui connote son travail durant cette période, greffe les symboles grandioses de la Passion rien moins que dans les personnages et les gags d'un film « comique ».

Avec tout le respect dû à la censure, qui s'acharna contre *La ricotta* dans un procès exténuant, peut-être le plus douloureux pour Pasolini parmi les nombreux procès qu'il fut obligé de subir, c'est précisément le comique du film exaltant la sacralité mystérieuse qui est au centre de sa poésie et qui se manifeste dans certains éléments fulgurants : dans la couronne d'épines, qu'un jeu de bouche-à-oreille grossier fait circuler de main en main dans la troupe et qui, enfin, surgit dans le cadre avec la force d'une ostension liturgique ; dans la nourriture du « panier repas » que la famille de Stracci partage comme une eucharistie, tandis qu'en musique de fond martellent les notes raréfiées d'un *Dies irae* ; dans les trois croix érigées sur un Golgotha vers lequel se répandent les constructions du Néocapitalisme ; mais, surtout, dans la mort de Stracci, le figurant rémunéré pour le

rôle du Bon Larron, un pauvre hère moqué de tous, dernier parmi les derniers en qui vraiment se répète le destin du Fils de Dieu.

Selon Pasolini, « par rapport à *Accattone*, *La ricotta* est une variante de la même suite. Comme peut l'être l'*allegro* par rapport à l'*adagio* » : un *allegro* où son réalisme se consume définitivement pour transmuter bientôt dans la géniale résolution esthétique, humble et majestueuse, de *Il Vangelo secondo Matteo* (*L'Évangile selon Saint Matthieu*, 1964). Une évolution qui, parallèlement, s'élabore dans une attention sociale différente et plus élargie, orientée, bien au-delà de la réalité des faubourgs de Rome, vers l'horizon international du Tiers Monde et de l'Afrique en particulier. Durant ces mois de 1962, Pasolini a déjà amplement élaboré *Il padre selvaggio* (*Le père sauvage*), le « film africain » que les problèmes judiciaires provoqués par *La ricotta* l'empêcheront de réaliser. « La société a changé, elle change », déclare-t-il dans une interview pour les *Cahiers du cinéma*, « la seule façon de montrer le sous-prolétariat romain est de le considérer comme l'un des multiples phénomènes du Tiers Monde. Stracci n'est plus un héros du sous-prolétariat romain en tant que problème spécifique, mais c'est le héros symbolique du Tiers Monde ». Il affirme encore : « Stracci est un personnage plus mécanique qu'*Accattone*, car c'est moi – et cela se voit – qui actionne les fils. On le remarque très exactement dans la constante auto-ironie ». Le sous-prolétaire Stracci, désormais « héros symbolique », peut alors devenir le protagoniste d'un film au comique fantaisiste et amer, un apologue où les touches réalistes ne sont plus qu'accidentelles et presque stylisées. Les fils actionnés par Pasolini le font bouger, dans des attitudes souvent ouvertement

reprises chez les acteurs du cinéma muet (« comme dans les film de Ridolini ») au milieu de l'humanité hétérogène et excentrique qui peuple le plateau, parmi les techniciens hurlants, les histrions lascifs, la diva capricieuse, son petit chien gâté, les journalistes doucereux, et un incontournable réalisateur s'isolant hautainement et « plongé dans ses pensées sublimes ». Le personnage du réalisateur est, certes, comme le dit Pasolini, « une espèce de caricature de [lui]-même », mais la définition semble réductrice si on considère le subtil jeu de citations construit sur la carrure massive d'Orson Welles. L'interview (un emblématique « acte d'industrie culturelle » où Pasolini s'auto-représente par le poème contemporain *Une vitalité désespérée*) et la lecture des vers « Je suis une force du Passé... » – lus dans le livre à peine publié avec le scénario de *Mamma Roma* –, composent un autoportrait qui, en même temps, est une mise à distance de soi tout à fait cohérente avec la nature méta-cinématographique du film. Remarquons la réponse inspirée concluant l'interview par « Il danse » : dans le scénario, Pasolini se réfère à lui-même, mais, dans le film, c'est Federico Fellini qui en est le sujet. Un lapsus ? Un autre jeu de projection ou de citation ? Un peu tout cela à la fois, peut-être, mais, si on se souvient qu'à la même période, Fellini est en train de réaliser *Otto e mezzo* (*Huit et demi*), on peut certainement avancer que *La ricotta*, à sa façon, est un film par lequel le cinéma italien atteint un point de maturité tel qu'il peut se mettre en scène lui-même.

La ricotta, « est peut-être l'œuvre que j'ai le moins calculée, où se mélangent très simplement tous les éléments d'un code populaire que je rêvais de définir », dira Pasolini, et, véritablement, cette liberté,

la concision, la rapidité d'exécution participent au résultat heureux du film qui se trouve déjà dans le scénario lui-même. Le tapuscrit original de *La ricotta* est l'un des rares qui n'ait pas été conservé dans les archives de Pasolini, il reste toutefois quelques pages manuscrites d'une première version dont le titre n'était pas *La ricotta*, mais *Le fave* (*Les fèves*) : révision poétique dans l'invention d'un aliment efficacement symbolique pour représenter la faim atavique du pauvre. Une inspiration venue de la farce populaire que Pasolini développe dans l'écriture d'un de ses scénarios les plus raffinés, transcendant plus que jamais sa nature « utilitaire ». L'expressivité du dialecte romain des dialogues contamine fortement la prose des parties narratives et descriptives, animées par de rapides insertions au style indirect libre, des indications au lecteur lorsque les mots semblent ne pas suffire (« ... ici, le lecteur n'a qu'à faire un effort d'imagination, et s'imaginer seul toute la cochonnerie »), des onomatopées qui soulignent la vivacité rapide des gags (« tac-tac-tac », « fr-fr-fr », « miam-miam »). Même les didascalies en italique qui précèdent les répliques précisent de manière fulgurante le trait psychologique (et anthropologique) du personnage qui les prononce et ne sont pas dénuées, au passage, de références littéraires précieuses (un paysage d'arrière-plan qui pourrait figurer dans le *Roland furieux*, le réalisateur fier et solitaire comme Capanée dans *L'Enfer* de Dante, l'ange qui soutient les jambes du Christ comparé au serviteur d'Ivan Ilitch dans le récit de Tolstoï, un geste dont Pasolini se souviendra encore dans *Teorema – Théorème*), pour aboutir à l'exubérante digression sur *La déposition du Christ* de Pontormo, petit traité raffiné d'alchimie picturale et tout à la fois pastiche des exercices

de description de Roberto Longhi auxquels correspondent, dans le film, les premiers somptueux photographes en couleur de Pasolini. Avec *La ricotta*, nous arrivons véritablement au scénario entendu comme genre littéraire ayant une valeur en soi et que Pasolini n'est pas loin de formaliser comme « structure qui se veut autre structure ». Le film qui en découle se trouve amplement inséré dans la recherche expérimentale vers laquelle Pasolini s'est acheminé avec cet extraordinaire acte de liberté.

Dans les pages du scénario relatives à *La déposition du Christ*, où l'accent est mis sur la « description pour des personnes cultivées du tableau de Pontormo avec ses couleurs », Pasolini exprime clairement l'idée qui l'incite à passer au cinéma « d'élite », à savoir que l'une des façons de « se révolter contre les Producteurs, contre les Capitalistes, contre le Capital » sera pour lui l'expression à travers « une culture difficile, spécialisée, voire folle et exquise, bref, insaisissable... ». Le tournant « intellectuel » de son cinéma naît précisément des intentions comiques qui se révèlent avec *La ricotta*, développées plus tard dans son dernier film en noir et blanc *Uccellacci e uccellini (Des oiseaux, petits et gros, 1965)*, mais aussi, immédiatement à la suite, dans les deux autres « sketches » publiés ici. Un comique qui, d'un point de vue cinématographique, s'inspire directement des formes et des rythmes du film muet, que Pasolini mêle à ceux du conte, du récit surréaliste (mais d'un surréalisme, précise-t-il lui-même, qui n'a que peu de liens avec le « surréalisme historique ») et qui s'appuie sur un couple de comédiens à la fois antithétiques et complémentaires, comme le sont les couples de comédiens du théâtre comique popu-

laire et du cinéma. Pasolini place, aux côtés de Totò, éminent artiste qui résume formidablement, par sa physionomie et sa gestuelle, un réseau expressif séculaire, son Ninetto, jeune Romain moderne mais à l'innocence intacte. Chez ces deux acteurs réunis se condensent tous les éléments du « code populaire » qu'il importe à Pasolini d'exprimer et, encore une fois, la dimension réduite (*Uccellacci e uccellini* étant encore un film à sketches, y compris dans les différentes modifications qui interviennent de l'écriture du scénario à la réalisation et au montage) redevient la dimension idéale.

Dans *La Terra vista dalla Luna*, Totò et Ninetto sont de nouveau (comme dans le sketch principal de *Uccellacci e uccellini*) père et fils. Ils cherchent et trouvent une nouvelle femme, une Silvana Mangano sourde-muette aux cheveux bleus avec laquelle ils reconstituent joyeusement une famille ; la femme meurt dans des circonstances tragiques et bouffonnes ; mais, ensuite, elle reparaît mystérieusement et la vie familiale reprend son cours comme avant. Une trame extravagante, que Pasolini développe en recourant plus que jamais aux stylèmes comiques du muet (dans une première version le film s'intitulait simplement *Comica – Film comique*), plus précisément aux photogrammes en accéléré « comme dans les films de Ridolini » déjà adoptés à différents moments de *La ricotta* et de *Uccellacci e uccellini*. Néanmoins, plus que de Ridolini et de Charlot, Pasolini s'inspire, pour la stylisation formelle de ce sketch, de la bande dessinée et en particulier de « celle de *Donald* », l'une des caractéristiques les plus surprenantes du film étant la façon de filmer les ruelles et les masures des bourgades de la banlieue romaine

non plus en un noir et blanc sévère, mais dans un étonnant univers chromatique qui les transforme. *La Terre vue de la Lune* est pour Pasolini le premier film qu'il tourne entièrement en couleur : passage désormais incontournable au milieu des années 1960 qui a imposé à tout réalisateur des rectifications et des problèmes stylistiques importants. Fellini, quelques années auparavant, a réalisé lui aussi ses débuts en couleur avec un film de dimension réduite, *Le tentazioni del dottor Antonio* (*Les tentations du docteur Antoine*), sketch de *Boccaccio '70* (*Boccace 70*), et ce en choisissant comme source figurative la bande dessinée de la tradition italienne du *Corriere dei Piccoli*. Pour Pasolini, les tableaux vivants de *La ricotta* ont constitué, au regard de ce passage, une sorte de répétition générale qui s'est déroulée en s'appuyant sur la culture picturale avec des choix particulièrement exquis. Peut-être est-ce sur le conseil de Fellini, précisément, que Pasolini affronte l'épreuve de son premier film en couleur par la référence à une culture figurative qui lui est plutôt étrangère comme celle des bandes dessinées. En allant outre avec son habituelle audace expérimentale, il prépare même, pour *La Terre vue de la Lune*, une espèce de « scénario en bande dessinée », exécutant des dessins au pastel « très colorés et expressionnistes » et, dans une lettre à Livio Garzanti de janvier 1967, il va jusqu'à révéler son intention de « réunir en un gros livre des bandes dessinées » et de réaliser dans cette forme les scénarios d'« une douzaine de sketches comiques » avec le couple Totò et Ninetto.

Quoi qu'il en soit, le film est soutenu par un scénario écrit, impeccable, détaillé, sans la fantaisie ni l'exubérance de celui de *La ricotta*. Le dialecte des dialogues ne contamine presque jamais les parties

narratives et les didascalies sont des parenthèses particulièrement analytiques et introspectives servant à décrire les sens implicites non verbaux des répliques. Du reste, il s'agit là d'une œuvre qui s'en remet tout particulièrement à l'expressivité des mimiques et de la gestuelle sur laquelle Pasolini sait qu'il peut compter grâce au talent de Totò et qui, même dans ce scénario, comme cela pourrait être le cas dans un canevas pour des comédiens, laisse la voie libre à l'improvisation : lorsque Totò, sans l'aide des mots, fait sa demande en mariage à Silvana Mangano sourde-muette (« À ce moment de l'histoire, le scénariste se tait... »), ou lorsque, toujours par gestes, il essaie d'expliquer le stratagème pour gagner de l'argent en faisant semblant de se jeter du Colisée. La finesse du scénario relève d'une écriture fonctionnelle qui adhère au plus près possible à son équivalent visuel, se projetant vers l'« autre structure » qu'il veut être. Il n'est donc pas inutile d'ajouter un mot sur le résultat visuel du film et sur les hybridations entre film muet comique et bande dessinée. Les « panneaux » didascaliques sont issus du muet, y figurent les titres de générique et les commentaires philosophiques mêlés aux caractères et aux couleurs vives utilisés dans la bande dessinée de l'époque ; les monuments funèbres des épouses défuntées sont réalisés d'après les dessins fantaisistes de Pino Zac, collaborateur entre autres du *Canard enchaîné* ; la maisonnette multicolore en dur qui déchaîne l'ambition petite-bourgeoise de la famille est décrite par Pasolini comme « celle du plus fort des Trois petits cochons » ; les costumes sont des hillons soigneusement choisis par l'œil de Piero Tosi et connotent les personnages comme des figurines de magazines pour la jeunesse : en particulier Totò,

avec ses petits nuages de cheveux sur les tempes, dessiné exactement comme Sor Pampurio, célèbre personnage du *Corriere dei Piccoli*.

À propos de *Uccellacci e uccellini* Pasolini a déjà parlé d'une « contamination du comique par le mystérieux », où a prévalu au bout du compte « une dose beaucoup plus importante de mystérieux ». C'est à ce « mystérieux » qu'il faut se référer pour rendre compte du sens poétique de *La Terre vue de la Lune*. Dans les panneaux des titres de générique, le film est défini comme « un conte écrit et dirigé par un certain Pier Paolo Pasolini », et la suggestion de la perspective cosmique est également confiée à ces panneaux (« Vu de la Lune, ce film... n'est rien et n'a été fait par personne... mais, puisque nous sommes sur la Terre, il est bon d'informer qu'il s'agit d'un conte, etc... »). Pasolini écrit également : « Le surréalisme de mon film a peu de rapport avec le surréalisme historique : c'est fondamentalement le surréalisme des contes ; ses origines sont presque populaires, et ce n'est pas un hasard si la morale du film "être vivant ou être mort, c'est la même chose" vient de la philosophie indienne. Le sens du mystère qui transforme le paysage et les personnages en une atmosphère qui n'est pas réaliste (et que nous appelons surréaliste) est provoqué par un message fondamentalement philosophique qui me vient évidemment de seconde main ». Le réalisme ayant disparu et l'idéologie étant finie (« La vie est un songe. Et les idéaux sont là ! » dit Totò à un certain moment en touchant la semelle de sa chaussure avec découragement), Pasolini a commencé à élaborer ses histoires en les agrémentant d'éléments philosophiques qu'il n'a aucun problème à dire « de seconde main ». Dans ce cas, si on fait appel aussi généralement à la

« philosophie indienne », il sera aisé d'interpréter comme irréalité, illusion, voile de Maya cette perspective « de la Lune » à partir de laquelle le film demande à être regardé, pour comprendre enfin « qu'il n'est rien et n'a été fait par personne ». Suivant cet indice, la morale du dernier panneau, « être vivant ou être mort, c'est la même chose », lorsque, à la fin du film, Silvana Mangano revient dans la famille pour faire, bien que morte, ce qu'elle faisait en tant que vivante, offre encore une occasion pour le sentiment religieux de Pasolini d'effleurer le « mystère » (ou, comme il dit, le « mystérieux »), qui fait de *La Terre vue de la Lune* un conte aussi énigmatique qu'un paradoxe zen. Accueilli par la critique tout au plus telle une « parenthèse extravagante », il est considéré par Pasolini comme « l'une des choses les plus réussies [qu'il ait] jamais faites ».

Si *La ricotta* est un film comique méta-cinématographique encore bien ancré dans les thématiques du « poète des Cendres » en crise, et si *La Terre vue de la Lune* raconte pour la dernière fois l'humanité des faubourgs romains dans un conte absurde et irréel aux couleurs pop, *Qu'est-ce que c'est, les nuages ?* se révèle être en revanche une véritable fable métaphysique, dans une dramaturgie aux significations abstraites et presque ineffables, représentée sur le plateau d'un théâtre de marionnettes. Lorsque Pasolini travaille à ce film, le corpus de ses tragédies est déjà en grande partie élaboré et le théâtre s'avère être adapté à l'expression, y compris cinématographique, de ce « mystérieux » tellement intrinsèque au couple Totò et Ninetto. Les lectures de référence de Pasolini pour son « théâtre de parole » sont les dialogues de Platon, la tragédie antique et la tragédie baroque.

Qu'est-ce que c'est, les nuages ?, parfaitement dans la lignée des expérimentations de cette époque, est un surprenant exercice de variation sur *Othello* de Shakespeare. Un scénario très écrit, lui aussi, riche de précisions philosophiques, avec une persistance de l'élément dialectal dans les dialogues, mais de plus en plus atténué, développé dans le film de façon variée grâce à un casting qui, à côté du Romain Ninetto et du Napolitain Totò implique aussi les Siciliens talentueux Franchi et Ingrassia. Quelques allusions dans le scénario nous font comprendre que le théâtre de marionnettes où est représentée la tragédie se situe à Naples, même si durant presque tout le film on ne voit pas d'extérieurs : seulement la scène, la salle, le « derrière les coulisses », ainsi que des espaces étroits claustrophobiques tels les « débarras », « cagibi », « petite cour ». Nous sommes, semble-t-il, dans une sorte de caverne platonicienne où se croisent des dimensions multiples de la réalité, ou plutôt de l'irréalité. Une tirade initiale du Marionnettiste, que le scénario décrit comme « un vieux Napolitain, vieux comme le monde, la misère et la philosophie », semble livrer les points cardinaux du savoir mystérieux qui se manifeste dans la pièce représentée :

Cette comédie n'est pas seulement la comédie qui se voit et qui s'entend ; c'est aussi la comédie qui ne se voit pas et qui ne s'entend pas. Ce n'est pas seulement la comédie de ce que l'on sait, c'est aussi la comédie de ce que l'on ne sait pas. Ce n'est pas seulement la comédie des mensonges que l'on dit, c'est aussi la comédie de la vérité que l'on ne dit pas.

Le film commence au moment où le Marionnettiste, nouveau Geppetto, vient de fabriquer la marionnette protagoniste, un Othello-Ninetto, créature innocente comme un nouveau-né qui exprime immédiatement sa stupeur d'être vivant. Son premier interlocuteur se trouve être Iago, et c'est précisément de lui, qui est en réalité « bon comme le pain sous cette apparence de méchant », qu'il reçoit quelques instructions paternelles sur la façon dont le monde fonctionne. La représentation commence, Othello entre dans son rôle et retrouve tous les autres personnages de la troupe, avec un effet de familiarité et de surprise qui fait un peu penser à Pinocchio accueilli par les marionnettes du théâtre de Stromboli. Pasolini laisse totalement agir le mystère, l'implicite dimension métaphysique dont semblent témoigner les marionnettes. Othello, Iago, Cassio, Desdémone et tous les autres acceptent avec un fatalisme déterministe le destin qui leur a été assigné dans la tragédie ; mais, dans les pauses entre une scène et l'autre, ils y réfléchissent, il s'interrogent, essaient de se donner une explication. Que la vie est un songe, Totò le dit même dans une réplique de *La Terre vue de la Lune* et Pasolini a sans doute déjà commencé à écrire son *Calderón*. Shakespeare aurait pu fournir dans sa dramaturgie de très célèbres énoncés sur le caractère illusoire de la vie (*Macbeth*, *La tempête*), mais Pasolini, par une sorte de morale péremptoire confiée à Iago-Totò, préfère récupérer les termes justes d'un poème connu d'Edgar Allan Poe : « Ah, mon fils, nous sommes DANS UN RÊVE QUI EST DANS UN RÊVE ». Voilà alors que, précisément avec la mort que le dénouement de la tragédie impose (bien que bouffonnement transformé, comme dans les comédies napolitaines, par le tumulte du pu-

blic révolté devant l'injustice subie par les « bons »), Othello et Iago finissent au bout du compte hors de leur théâtre, à l'air libre. Catapultés de la fourgonnette de l'éboueur sur un talus recouvert d'immondices, ils contemplent pour la première fois les nuages dans le ciel bleu. Face à ce tableau final, la stupeur qu'Othello avait manifestée en naissant se répète encore une fois : « Comme ils sont beaux ! », mais c'est à Iago que revient le commentaire final, presque selon les termes d'un mystique, sur cette vision : « Oh, déchirante et merveilleuse beauté de la création ! ». Une autre vie commence, ou un autre songe.

Franco Zabagli

(traduction de l'italien : Lucie Comparini)

Notes pour le lecteur :

Les citations de Pasolini qui commentent les films sont tirées des articles et des interviews publiés dans le volume *Pier Paolo Pasolini. Il mio cinema*, par Graziella Chiarcossi et Roberto Chiesi, avec la collaboration de Maria D'Agostini, Bologna, Edizioni Cineteca, 2015.

Le texte des scénarios à partir duquel a été effectuée la traduction est celui de l'édition Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, vol. I, pp. 327-351 (*La ricotta*), pp. 835-864 (*La Terra vista dalla Luna*), pp. 933-966 (*Che cosa sono le nuvole ?*) ; pour des informations philologiques et documentaires sur chacun des trois scénarios, voir les respectives *Note e notizie sui testi*, vol. II, pp. 3056-65, pp. 3104-6, pp. 3108-10.

OTHELLO : Oooh, c'est quoi ça ?
IAGO : C'est... c'est... les nuages...
OTHELLO : Et qu'est-ce que c'est, les nuages ?
IAGO : Aucune idée !
OTHELLO : Comme ils sont beaux !
Comme ils sont beaux !
IAGO : Oh, déchirante et merveilleuse
beauté de la création !

**Les nuages passent rapidement dans
le vaste ciel bleu.**