

ordinaires – toutes classes et races confondues – en vue d'établir des preuves à charge pour crime de sodomie. Même irruption de l'ordre inquisitorial dans l'enclave utopique (ou hétérotopique, pour suivre Foucault), donc. *Tearoom* est le résultat de la récupération de ce matériau de *found-footage* par William E. Jones, qui l'a assemblé en réduisant son intervention au minimum, devant la puissance de la mise en scène organisée par ce dispositif scopique et policier. Cf <https://lafilmforum.wordpress.com/2008/06/04/june-8-tearoom-a-document-presented-by-william-e-jones/>

²² Les scènes de l'épisode tourné au Yémen ont été coupées dans le montage final.

²³ Suivant la sublime formule d'André Bazin.

²⁴ Une petite exception dans *Les Contes de Canterbury* où l'on voit à un moment Chaucer-Pasolini écrire dans son manuscrit le titre du conte à suivre.

²⁵ Cf. Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*

²⁶ Cf. Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1995 et Hervé Joubert-Laurencin, *Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini*, Paris, Éditions de la Transparence, « Cinéphilie », 2012.

²⁷ Pier Paolo Pasolini, *L'Expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 82.

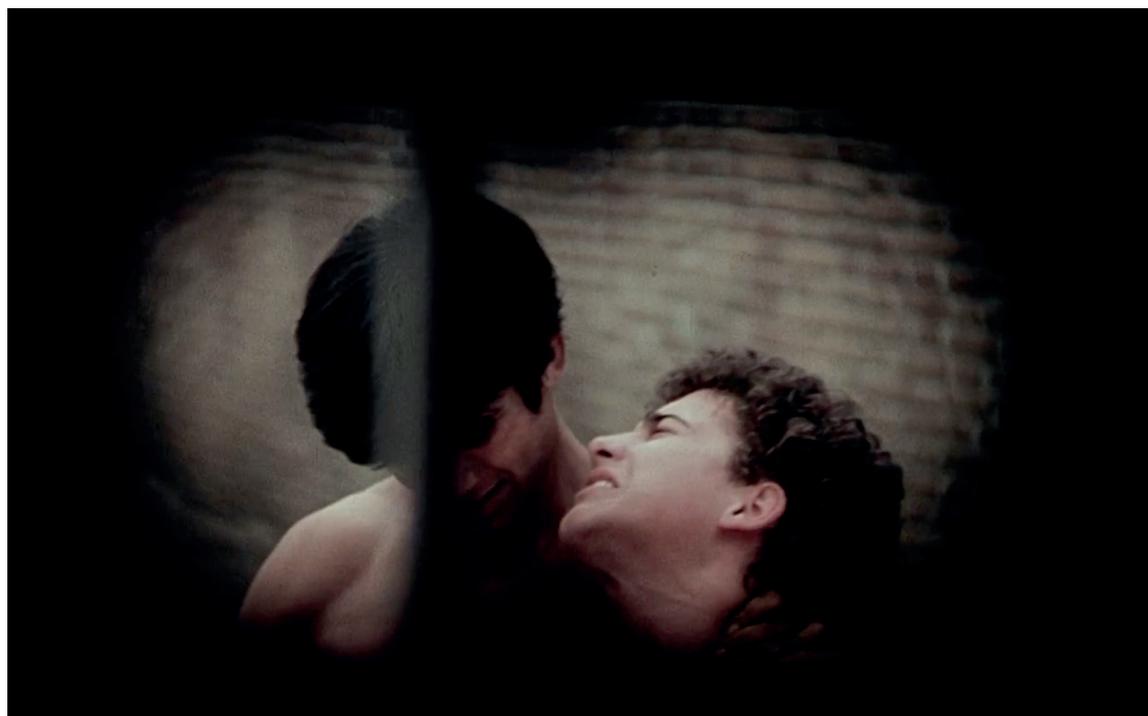
²⁸ Évidemment ambiguë au vu de la récupération des *Carmina Burana* par le régime nazi. La traduction des vers latin donne : « Le joyeux visage du printemps / s'offre au monde. / L'hiver rigoureux, / déjà vaincu, s'enfuit. »

²⁹ Suivant la formule de Raymond Ruyer.

« Et enfin hop, plus de Tommaso » (*Les fins de Pier Paolo Pasolini*) Frédéric Papon



Salò ou les 120 journées de Sodome, 1975. Photogramme par Frédéric Papon. (DVD Carlotta Films, 2002.)



Salò ou les 120 journées de Sodome, 1975. Photogramme par Clément Schneider. (DVD Carlotta Films, 2002.)

Nous sommes au début des années 80. À Paris, le cinéma Accatone – aujourd'hui transformé en Maison de l'épargne – espace privé – projette *Médée* (Medea), de Pier Paolo Pasolini (1969). Comme toutes les projections de ce temps, la copie du film était en 35 mm et avait apparemment beaucoup souffert d'avoir trop circulé. Rayures et collures se succédaient depuis le début déjà. Je n'ai pas su ce que faisait *Médée* après avoir assassiné ses enfants et allumé un brasier, la copie du film s'interrompant avant la fin dans un état qui laissait à peine entrevoir Maria Callas au-dessus des flammes et sautait immédiatement sur le mot « Fine » en lettres noires incrustées sur un fond de désert brûlé par un soleil éblouissant, juste après un moment qui ne pouvait évidemment pas être la fin de ce film.

De même, nombreux furent les films de Pasolini que je découvrais pour la première fois à la télévision dans le Ciné-Club de Claude Jean Philippe ou au Cinéma de Minuit de Patrice Brion et devant lesquels je m'endormais. Les deux émissions étaient diffusées à une heure très tardive et, seul devant la télé et malgré mes efforts pour rester éveillé, le sommeil l'emportait souvent sur la passion que je portais à ces découvertes d'un cinéma à l'époque hors des salles auxquelles j'avais accès dans ma province.

Longtemps donc, je n'ai pas connu les fins de plusieurs films de Pier Paolo Pasolini.

Nous sommes en 1970. Pier Paolo Pasolini s'apprête à tourner un nouveau film d'après le *Décameron* de Boccace. Tout est prêt et il a imaginé, pour la séquence finale du film, une scène qui n'existe pas dans le roman, une évocation de Giotto et des ateliers de peintres de l'époque.

Manière sans doute de se protéger du poids des contes précédents qui, malgré l'adaptation fidèle qu'il en a fait, pleine de joie simple et de plaisanteries grivoises, pourrait souffrir d'une trop grande littéralité ou faire oublier la puissance de l'image qui fait la force poétique de sa cinématographie.

Cette fin pourrait être un moment de glorification pompeuse de l'image et de la force visionnaire de l'artiste. Pasolini au contraire montre la trivialité du travail qui est exécuté, le quotidien des assistants qui préparent les couleurs, dressent les échafaudages, plaisantent entre eux, sous le regard amusé de deux moines présents dans le lieu, s'intéressant autant au choix des figures et des couleurs qu'aux formes avantageuses des jeunes peintres.

Pas d'apothéose donc, mais tout au contraire, cette phrase qui ouvre un abysse sous nos pieds et me plonge personnellement dans un questionnement sans fin depuis ce jour de 1973 où je vis le film pour la première fois dans une copie rayée et délavée, dans un cinéma d'Avignon : « À quoi sert de faire une œuvre puisqu'il suffit de la rêver ? »

Je ne suis jamais arrivé à une réponse claire à cette question dans laquelle je n'entends aucun découragement ni aucune limite, mais la position honnête d'un artiste face à son œuvre, celle déjà produite et celle qu'il lui reste à imaginer.

Interrogation à laquelle Susan Sontag apporte une réponse possible dans son roman *En Amérique* :

« Et à quoi sert de raconter des histoires, si ce n'est pour éveiller le désir d'une autre vie que chacun porte en soi ? »

De nombreux historiens du cinéma, critiques et chercheurs se sont interrogés sur les débuts de films. Plus rarement sur la façon dont ces mêmes films se terminent, envisagés à l'échelle d'une œuvre complète.

Je ne raconterai pas ici les films de Pasolini, mais je voudrais seulement décrire leurs fins en isolant les toutes dernières minutes, au risque de rendre ces descriptions quelque peu abscones pour le lecteur qui n'aurait pas vu les films.

Je voudrais, par ces descriptions personnelles, laisser apparaître la forme récurrente de ces fins, la logique terrible qui conduira le cinéaste à rejoindre de la façon la plus violente qui soit la vie rêvée de ses personnages et leur dimension mythique, de film en film.

Les notes prises ici en revoyant les dernières minutes de chacun des films ne se veulent pas

un catalogue précis mais une lecture personnelle de ces quelques scènes. J'ai volontairement choisi de ne pas recopier les scénarios, lorsqu'ils étaient publiés, mais j'ai privilégié l'exercice de rédaction/description dans l'esprit de la revue de *l'Avant-Scène Cinéma* dont la lecture forgea ma cinéphilie, lorsque tous ces films étaient inaccessibles, avant le Blu-Ray, avant le DVD, avant la VHS.

Accattone (1961/112') :

Plan large d'une rue. Une Fiat 500 s'arrête près de trois amis (un petit gros un peu âgé, un très jeune avec son tricot à rayures et Accatone/Franco Citti) qui ont volé de la nourriture dans un camion. Des policiers descendent de la voiture. On entend le thème principal de la *Passion selon saint Mathieu* de Bach. Les policiers trouvent les jambons. Accatone s'enfuit. « On te connaît bien » crient les policiers. Accatone vole une motocyclette qui était arrêtée devant une épicerie. Le jeune conducteur sort du magasin et lui court après. Des enfants lui courent après aussi. Les deux autres amis sont mains liées par les policiers. Des passants courent dans la direction de la moto qui a fui. On entend en off une chute de moto. Un cri de femme. Un bref plan de moto renversée au sol avec Accatone couché par terre. Les deux amis et les policiers courent avec les passants vers l'endroit de la chute, le long du fleuve, près d'un pont.

« Accatone qu'as-tu ? Que sens-tu ? Accatone. »

Le visage éraflé d'Accatone. Il ouvre les yeux. « Ah ! là je me sens bien. »

Le jeune se retourne vers son compère qui se signe avec les mains liées par les menottes.

Fondu au noir. Le mot « Fine » apparaît en lettres noires sur fond blanc et la musique s'arrête.

Je signale ce carton de fin qui devient une vraie signature de Pasolini : en un temps où les génériques étaient pour la plupart rédigés en lettres blanches sur fond noir ou sur des images, il choisit de faire réaliser ses génériques (car cela est aussi valable pour les débuts) dans cette typo classique et comme un écrivain écrit avec de l'encre noire sur du papier blanc.

Premier film, première fin, première mort du héros, premier sacrifice.

Mamma Roma (1962/110') :

Le fils prisonnier, attaché sur un lit.

« Maman. Maman je me meurs. Je suis resté là toute la nuit. J'en peux plus. Maman, pourquoi me font-ils ça ? »

Mamma Roma/Anna Magnani traîne son chariot vers le marché en pensant à son fils en prison/asile. Un ami la rattrape qui tire lui aussi son chariot. Il essaie de la rassurer en lui disant qu'après sa libération il sera « sage », que lui aussi a connu ça.

Elle voit un jeune homme enfiler une moto et partir, comme son fils plus tôt. Au loin, en silhouette, derrière quelques arbres faméliques qui viennent d'être plantés et semblent ne pas vouloir grandir ni survivre, on voit se détacher sur le ciel blanc les restes d'un aqueduc antique.

Un travelling le long du corps du fils. Puis un retour sur son visage.

Cut. La mère s'effondre sur le marché, elle est en crise et se débat au milieu des femmes et des hommes qui essaient de la protéger d'elle-même. Elle hurle « Ettore ! »

Elle fuit, possédée, ne pensant qu'à son fils, comme un rappel de l'image finale de *Rome ville ouverte* que Pasolini coupe court, comme par pudeur.

Des travellings encore pour la suivre, la précéder, vers les architectures des immeubles poussés au milieu de rien dans la banlieue qui n'est pas encore la banlieue mais déjà plus la campagne. Toujours suivie par l'ami et les femmes du marché, dans son appartement, elle se précipite dans la chambre où sont déposés les vêtements du fils. Elle embrasse le pantalon comme une relique et court vers la fenêtre qu'elle ouvre pour sauter. Elle est retenue par les voisines et par l'ami.

Elle regarde au loin les bâtiments posés sur le sable et la terre nue où ils vivent tous. Elle regarde avec des yeux horrifiés et pleins de révolte la ville en construction qui a avalé son fils. Le dôme d'une église trône au milieu des HLM. « Fine », en lettres noires sur fond blanc.

Le corps sacrifié de l'enfant est ici plus explicitement crucifié, attaché sur son lit de souffrance. Et Mamma Roma reste impuissante face à la ville qui s'étend et ronge les âmes de ses enfants.

La Ricotta (1963/35') sketch du film **Rogopag** :

Dans un terrain vague avec des barres d'immeubles à l'horizon, comme dans un décor récupéré sur le tournage de *Huit et demi* de Federico Fellini tourné la même année, une foule de personnalités politiques locales, des comédiennes, des petits barons locaux et autres parasites débarquent sur le lieu qui sert de tournage. Le cinéaste, interprété par Orson Welles, tourne la scène de la crucifixion du Christ. Les deux larrons et le Christ sont cloués sur leur croix, les assistants crient et courent dans tous les sens, les paparazzis dansent une pantomime ridicule pour prendre en photo les officiels qui posent complaisamment. Le tout sur la musique tonitruante et comique de Carlo Rustichelli.

Plus tôt dans le film, un des figurants jouant un des bons larrons (Stracci) s'est gavé de Ricotta car il n'avait pas mangé depuis trop longtemps. L'assistant lui fait répéter son texte alors qu'il est déjà sur la croix, malade d'avoir trop mangé, pris par des hauts le cœur terribles.

« Stracci, ta réplique. Fais pas l'idiot, la presse est là. Le producteur, tu te rends compte ? Des hommes politiques, des acteurs, la presse... Allez, dis-moi cette réplique. » Stracci a la nausée et transpire. Finalement il regarde le ciel et prononce sa réplique : « Quand tu seras au royaume des cieux, rappelle mon nom à ton père. » L'assistant lui demande de répéter encore. Stracci va vomir. « Allez, qu'est-ce que tu attends ? » Stracci relève lentement le visage vers le ciel, la musique disparaît, il dit dans le silence : « Quand tu seras au royaume des cieux, rappelle mon nom à ton père. » Il baisse la tête, rote, la musique reprend en partie couverte par un bruit de tonnerre. Les officiels s'avancent vers la table du cocktail qui les attend. À la table, deux figurants sont appuyés de dos, en bas à gauche de l'image, comme les spectateurs d'une fresque de Giotto ou de Véronèse dans une église. Le figurant qui joue le Christ avec sa couronne d'épine admire les gens riches à ses pieds.

Orson Welles, le réalisateur, s'écrie : « Silenzio. » L'assistant crie « Silenzio on tourne ». Succession de plans des techniciens et machinistes disant chacun leur tour « Silenzio ». Orson Welles : « Mottore. » Le clapman : « 2150. Première. » Orson Welles : « Action. » Rien ne se passe. Il répète « Action ». Le visage de Stracci figé sur lequel l'assistant dit : « Allez Stracci. Quand tu seras... » Welles reprend, suppliant : « Action... Action. » Toujours le visage figé de Stracci. Un assistant monte à une échelle et va voir ce qui arrive au figurant. Il lui touche le cœur et le visage et dit : « Il est mort. » Gros plan d'Orson Welles qui dit « Pauvre Stracci. Crever. Le seul moyen pour nous rappeler qu'il était vivant. » Gros plan de Stracci. Reprise de la musique sous forme de comique burlesque sur le carton de fin (Fine terzo racconto), le film étant le troisième court métrage du film à sketch *Rogopag*.

Cette fois-ci, en utilisant les ressorts de la comédie, Pasolini ose la figuration de la crucifixion, forme suprême du sacrifice puisqu'il a lieu pour l'humanité tout entière.

La Rage – La Rabbia – 1^{ère} partie (1963/104') : Un défilé sur la place rouge en hommage au cosmonaute Guerman Titov de retour de l'espace. Titov termine son discours par ces mots : « Il faudrait donc que les chemins du ciel soient ceux de la fraternité et de la paix. Vous dire cela est mon ultime et mon plus grand devoir, car, camarades et ennemis, hommes politiques et poètes, la Révolution veut une seule guerre, celle que livrent les esprits qui abandonnent au passé les vieux chemins sanguinaires de la terre. » Sur ces mots, le cosmonaute Titov embrasse Khrouchtchev « à la russe » sous les applaudissements de la foule, entouré de deux vieux qui pourraient être ses parents en larmes. Sur le dernier plan, des drapeaux figurants Marx et Lénine sont portés par la foule.

Ce cosmonaute au discours bien officiel semble flotter hors de l'histoire. Il n'est plus un corps redescendu du ciel mais un fantôme qui parle.

Enquête sur la sexualité – Comizi d'amore (1964/88') :

Sur les images documentaires (construites comme une fiction) d'un mariage dans une famille modeste, Pasolini en voix off :

« Qu'est-ce qui intéresse les hommes, à part vivre ? Tonino et Graziella se marient. De leur amour, ils ne connaissent que l'amour. De leur futur, ils savent juste qu'ils auront des enfants. Quand elle est gaie et innocente, la vie est sans pitié. Deux jeunes italiens se marient et en cette journée, tout le mal et tout le bien du passé semblent s'annuler tel un souvenir de la tempête dans la paix. Tout droit est cruel. Et en se donnant le droit d'être ce que furent leurs parents, ils ne font que confirmer leur attachement à la vie, à la joie et à l'innocence de la vie. Ainsi la connaissance du mal et du bien, l'histoire qui n'est ni gaie, ni innocente, sont toujours confrontées à cette impitoyable absence de mémoire, à son humilité souveraine. Tonino et Graziella se marient, et celui qui sait se tait, face à la grâce qui ne veut pas savoir. C'est le silence qui est coupable. Que le vœu formulé par Tonino à Graziella soit : Que votre amour se double de la conscience de votre amour ! »

Les mariés sortent de l'église au son des cloches et ils s'embrassent tandis que le mot « Fine » envahit l'écran.

La phrase de conclusion, pleine d'espérance, contient cependant tous les doutes sur la possibilité pour cet amour d'échapper aux réalités économiques quotidiennes d'un jeune couple de leur condition dans une société prête à les broyer.

L'Évangile selon saint Mathieu – Il vangelo secondo Matteo (1964/137') :

Des soldats sont couchés à l'ombre des rochers et gardent le tombeau où repose Jésus. Un des soldats maché un brin d'herbe, l'autre rajuste sa casquette et somnole.

La famille et les proches de Jésus apportent des fleurs, entourant Marie qui marche péniblement sur les rochers qui mènent au tombeau. Il est important de noter que c'est la propre mère de Pasolini qui interprète Marie. Elle tient un bouquet de fleurs sèches blanches.

Elle regarde le tombeau devant lequel d'autres fleurs sont déjà déposées. Tout à coup, le calme chant religieux que l'on entendait laisse place à un chant de gloire. La pierre qui ferme le tombeau bascule à terre et on voit le lincoeur blanc qui protégeait le corps traîné sur le sol. Le corps n'est plus là. Visage ébloui de la mère qui découvre le visage de l'ange Gabriel lui annonçant : « N'ayez pas peur, je sais que vous cherchez Jésus, il est ressuscité. Allez dire à ses disciples qu'il est ressuscité et vous précède en Galilée. » Marie sourit et s'incline. Un jeune homme court sur une colline. Il porte un enfant sur les épaules. Il court avec des paysans qui portent leur faux et leurs fourches. Il y a aussi des femmes qui courent avec eux. On entend la voix du Christ : « Tout pouvoir m'a été donné au ciel et sur la terre. Enseignez les nations en les baptisant au nom du Père, du fils et du Saint-Esprit... » La foule entoure Jésus qui est à mi-hauteur d'une colline couverte d'herbe sèche. « ... leur apprenant à garder ce que je vous ai commandé. » Gros plan de Jésus : « Voici que je suis avec vous jusqu'à la fin des siècles. » Le titre « Fine » en noir sur fond blanc.

Le sacrifice suprême de l'homme pour l'humanité tout entière prend ici des dimensions universelles grâce aux formes les plus pures et les plus nettes du cinéma de poésie tel que le définissait Pasolini.

Repérages en Palestine pour l'Évangile selon saint Mathieu – Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo (1965) :

On voit Pasolini entrer avec ses guides dans l'église du Saint-Sépulcre.

Pasolini en off : « Ici : par cette petite porte, vous entrez dans les entrailles du monde et arrivez à la grotte que la tradition dit être celle où le Christ est né. »

Sur le toit du Saint-Sépulcre : « Près des lieux de l'acte I, sa naissance à la vie comme Christ, voilà le lieu de l'acte suprême. Une magnifique petite église romane commémore l'ascension, le moment le plus sublime de toute l'histoire évangélique, le moment où le Christ nous laisse seuls pour le chercher. »

Des plans de Jérusalem vue depuis le jardin des oliviers. Le dôme du rocher.

Court texte de générique de fin déroulant en lettres blanches sur fond noir, format inhabituel pour Pasolini, où sont notés essentiellement des remerciements.

Des oiseaux, petits et gros – Uccellacci e Uccellini (1966/85') :

Ninnetto et Toto marchent sur un chemin dans une campagne rase accompagnés d'un corbeau philosophe marxiste qui leur fait en permanence la leçon.

Toto prend Ninnetto à l'écart.

Toto : Je vais le bouffer. Ninnetto : Qué ? Toto : On se le bouffe. Ninnetto : Qué ! Toto : Si c'est pas nous, un autre le bouffera. Et puis, je crois qu'il déraile. Ninnetto : T'as raison... Quel emmerdeur ! Il se mêle de tout. Comment on va le bouffer ? Toto : À l'ancienne. On jette l'écorce et on mange le fruit.

Toto s'approche du corbeau l'air détaché pendant que Ninnetto siffle en se balançant négligemment. Toto : C'est si bon les petits poissons. Il saisit le corbeau par le cou. Image figée du visage de Toto, yeux écarquillés.

Le chant des cigales que l'on entendait très fort est peu à peu remplacé par le bruit d'un avion qui décolle. On voit Toto et Ninnetto marcher sur la route en s'éloignant de nous, comme à la fin d'un film de Chaplin. Trois plans de l'oiseau dont il ne reste que les os et les plumes fumantes. Les deux comparses s'éloignent sur la route pendant qu'un avion décolle au loin sur les champs désertiques.

La musique de Morricone reprend le chant qui avait déjà dit les noms du générique de début du film. Le chant (voix d'homme) : « Mes chers amis, comme toujours, elle finit ainsi, elle commence ainsi, elle s'achève ainsi, elle continue ainsi, notre histoire des grands et petits oiseaux. » Le titre apparaît en noir sur le fond de ciel blanc. Puis le mot fin en blanc sur la route noire pendant que la musique tourne au western spaghetti. Fondu au noir et générique de fin en blanc sur fond de ciel nuageux et de lune sur un air de mandoline mélancolique.

La Terre vue de la lune – La Terra vista dalla luna (1966/31') sketch du film **Les Sorcières – Le steghe** :

Silvana Mangano, épouse de Toto et belle mère de Ninetto, veut simuler un suicide pour payer les travaux de la baraque dans laquelle ils vivent. Hélas, elle glisse sur une peau de banane et tombe réellement du haut du Colisée. Mais son fantôme revient à la maison et peut continuer à assurer toutes ses tâches ménagères comme avant.

Le film se termine par ce texte : « Morale : Être vivant ou être mort, c'est la même chose. »

Où la réalité dépasse tous les scénarios de fiction les mieux élaborés par les personnages de ce film qu'il faut regarder comme une bande burlesque de Chaplin, dira Pasolini.

Œdipe roi – Edipo re (1967/100') :

Œdipe/Franco Citti a découvert le corps de Jocaste, pendue. Il hurle un cri insoutenable et se crève les yeux. Il sort de son palais reconstitué dans les superbes paysages du Yémen et se retrouve face à son peuple qu'il ne voit plus. Un jeune homme/Ninetto Davoli lui apporte une flûte et lui indique comment s'en servir. Il porte un chapeau avec des clochettes qui sonnent doucement lorsqu'il remue la tête.

Cut. Nous retrouvons les deux compères dans une ville italienne, aujourd'hui. Œdipe joue de la flûte sur les marches d'une église. Ninetto donne à manger aux pigeons. Œdipe s'interrompt et appelle Ninetto. Ils vont ainsi se déplacer de lieu en lieu, s'éloignant peu à peu de la ville, passant par une banlieue ouvrière, devant un monument aux morts, une maison devant laquelle sont garées deux Fiat 500. Ils longent une usine, une ferme. Ils se retrouvent dans un champ cerné de peupliers. C'est le même lieu que dans la scène d'ouverture du film (un enfant dans les bras de sa mère) découvre le ciel, les peupliers et le visage de sa mère/Silvana Mangano).

La musique de Mozart laisse peu à peu la place à une musique de fanfare militaire.

Œdipe : Où sommes-nous ? Ninetto : Dans la campagne, des arbres sont alignés. La brume se lève, il y a une prairie verte. Œdipe : Ô Lumière que je ne peux plus voir qui fut

mienne un jour. Illumine-moi une dernière fois. Je suis arrivé. La vie s'achève toujours où elle a commencé.

Des larmes coulent sur ses joues. Il s'avance vers nous. Un dernier panoramique suit la cime des arbres et se termine dans la verdure du pré. On entend le chant des cigales gagner peu à peu sur la fanfare. Titre « Fine » en blanc sur fond noir.

Que sont les nuages ? – Che cosa sono le nuvole ? (1968/22') sketch du film **Caprice à l'italienne** :

Les marionnettes qui interprétaient *Othello* sont rangées, alignées sur un mur. Les marionnettes de Toto (Iago) et de Ninetto (Othello) sont cassées et jetées à la poubelle. Elles ont été détruites par le public qui a porté Cassio en triomphe.

La marionnette qui joue Cassio, regardant les marionnettes jetées : « L'un après l'autre, personne n'y échappe. »

Sur le visage de Laura Betti/Desdemone on entend une chanson qui va couvrir toute la fin du film. On voit successivement les visages des marionnettes personnages de la pièce. Ils pleurent en écoutant le chant. Le chanteur est un éboueur qui vient vider les poubelles et charge les déchets dans la benne arrière de son camion. Dans les déchets, il y a Toto et Ninetto.

La chanson : « Si je ne t'aime pas / Et s'il n'en était pas ainsi / Je ne comprendrais plus rien / Tout mon fol amour est emporté par le ciel / Est emporté par le ciel Comme ça. / Mais l'herbe suave et délicate / Dont le parfum enivre douloureusement les sens. »

« Ça y est, il les emporte. Nous ne les verrons plus. » dit une des marionnettes.

« Adieu Iago. Adieu Othello » dit Desdemone / Laure Betti en larmes. « Adieu pour jamais. »

La chanson continue : « Mon fol amour est emporté par le ciel / Est emporté par le ciel comme ça / Celui que l'on a volé et qui sourit / Dérobe quelque chose au voleur / Mais celui que l'on a volé et qui pleure / Se dérobe lui-même / C'est pourquoi je vous le dis / Tant que je sourirai / Je ne t'aurai pas perdue / Mais ce ne sont que des mots / Et je n'ai jamais entendu / Qu'un cœur, un cœur brisé / S'apaise

par l'oreille / Et tout mon fol amour est emporté par le ciel / Est emporté par le ciel comme ça. »

Le camion s'arrête. Le chauffeur décharge la benne du haut d'un talus en pente sur la fin de la chanson qui est un air de mandoline. Les deux marionnettes sont dans les déchets. Toto et Ninetto ont l'air surpris par la lumière du jour et regardent en l'air. La chanson a laissé place à un air de violon. On voit des nuages dans le ciel.

Ninetto souriant et ébloui : Qu'est-ce que c'est ces choses ?

Toto : Ce sont les nuages.

Ninetto : Et qu'est-ce que les nuages ?

Toto : Bah !

Ninetto : Comme ils sont beaux ! Comme ils sont beaux ! Comme ils sont beaux !

Toto : Déchirante et merveilleuse beauté de la création !

On voit les nuages dans le ciel.

Théorème – Teorema (1968/98') :

Dans le désert volcanique, soulevant les cendres avec ses pieds, le patron marche, nu.

Il court, court et tombe à plat ventre. Il se redresse à nouveau. Marche. La poussière vole sous ses pas. L'ombre des nuages se projette sur le sol de cendres grises. On entend le début du *Requiem* de Mozart (le *Kyrie*). Gros plan de l'homme vu de face qui lève les bras en croix et hurle un cri de douleur. Il passe devant nous et continue à hurler. Son cri se termine sur le mot « Fine » qui s'inscrit en lettres noires sur fond blanc.

Le roman dont est tiré le film se termine par ces mots :

« De toute façon une chose est sûre : quelle que soit

La signification que ce hurlement veuille avoir, Il est destiné à rouler sans jamais connaître de fin². »

La Séquence de la fleur de papier – La sequenza del fiore di carta (1969/12') sketch du film **La Contestation – Amore e rabbia** :

Des archives en noir et blanc montrent des corps d'enfant morts jetés au sol.

En couleur, le corps de Ninetto couché au sol dans une rue d'une grande ville, aujourd'hui,

dans la même position que les enfants des archives. Une fleur de papier rouge qu'il portait en caracolant dans la rue est posée à ses côtés.

Porcherie – Porcile (1969/99') :

Le jardinier d'une maison familiale cossue en Allemagne, de nos jours, Ninetto/Maracchione témoigne devant plusieurs personnes dont un ancien compagnon d'armes nazi de son père, Ugo Tognazzi/Herdhitz. Il raconte la mort de son jeune maître, Jean-Pierre Léaud, mangé par des cochons dans sa porcherie. Il est ému et presque en larmes. Tout le dialogue est en champ/contre-champ et se termine ainsi.

Tognazzi : Alors tu es sûr qu'ils ont vraiment tout nettoyé ? Ils ont fait place nette ?

Ninetto : Oui, Monsieur. Et si on ne les avait pas vus là juste en face de nous qui mangeaient un homme, jamais on ne se serait aperçu de rien. Tognazzi : Et il ne restait pas d'autres traces ? Un morceau d'étoffe par exemple, une semelle, un lacet ?

Ninetto : Non, non, rien.

Tognazzi : Un bouton ?

Ninetto : Non, rien de rien.

Tognazzi, mettant son doigt sur la bouche : Alors, chut. Ne dites rien à personne.

Le carton « Fine » en lettres noires sur fond blanc sur un air de violon.

Médée – Medea (1969/107') :

Médée/Maria Callas ouvre le volet de bois d'une fenêtre entre les deux lits des enfants. Elle regarde la lune dans le ciel. Elle s'assoit à la lumière de la lune qui éclaire son visage. Le chant des grillons. Le visage du jeune musicien endormi. Les braises qui crépitent. Par la fenêtre ouverte, on voit le soleil se lever sur la mer. Deux plans courts sur les enfants. Un des deux a du sang qui lui coule de la bouche. Médée coupe du bois et rallume le feu. Elle prend un long fagot qu'elle enflamme.

Musique de cérémonie tibétaine tonitruante. Le palais est en flammes. Le visage tendu, sévère, de Médée dans la fumée. Elle est au sommet du palais et tient ses enfants serrés dans ses bras. Elle regarde la foule en bas avec mépris et haine. Elle voit Jason qui court vers la muraille et elle lui crie : « Pourquoi chercher à

traverser les flammes ? C'est inutile. Si tu veux me parler, fais-le. Mais ne me touche pas. »

Ici s'arrêtait le film tel que je l'ai vu la première fois, l'image sautant terriblement depuis un moment, les collures et les rayures recouvrant le désastre de l'histoire qui s'achevait, faisant monter une panique en moi s'ajoutant à la folie qui se déployait sur l'écran. Il me manquait donc cette minute trente de la vengeance terrible de Médée.

Jason lui crie : « Qu'as-tu fais ? Tu souffres autant que moi à présent. » Avec un visage déchiré par la douleur, le mépris et la colère, elle lui répond, toujours en criant au milieu de la fumée : « Je veux souffrir pour ne plus te voir rire. » Dans une série de champs/contrechamps des visages des deux personnages en gros plans, Jason lui répond : « Ton Dieu même te condamnera. » Médée : « Ça suffit ! Qu'est-ce que tu veux ? » Jason : « Ensevelir mes fils ! » Médée : « Toi ? Va plutôt enterrer ton épouse ! » Jason : « J'y vais ! Privé de mes deux fils ! » Médée : « Il ne suffit pas que tu te lamentes. Attends aussi la vieillesse ! » Jason : « Pour l'amour de ton Dieu, laisse-moi caresser ces corps innocents ! » Médée : « Non ! N'insiste pas, c'est inutile ! Rien n'est plus possible désormais ! »

Son visage est recouvert par les flammes. Le titre « Fine » apparaît en lettres noires sur fond de soleil couchant éblouissant sur la plaine de Cappadoce, la même image fixe qui avait servi au générique de début, au son des conques et des trompettes tibétaines.

Nos sensations et nos sentiments sont faits des couches successives de nos souvenirs accumulés. Me revient aujourd'hui en mémoire, pour compléter ces images et ces émotions, une représentation de *Médée* au théâtre. C'était à Avignon et c'est Isabelle Huppert qui interprétait Médée. Le spectacle commençait par un hurlement, un cri de douleur sauvage et sans fin que la comédienne lançait dans la Cour d'honneur du Palais des Papes en sortant d'un trou ménagé dans la scène³.

La Callas porte ce cri sur son visage déformé par la haine, la folie, la douleur. C'est le même

cri de douleur que le cri du père à la fin de *Théorème*.

Et ce long cri n'a pas de fin.

Notes pour un film sur l'Inde – Appunti per un film sull'India (1968/33') :

« L'Inde qui n'a rien donne tout », dit la voix off.

On assiste à la cérémonie de crémation du corps d'une femme.

La caméra, très mouvante, passe d'un visage à l'autre parmi les assistants à la cérémonie.

Dernier plan : le bûcher en feu.

Puis on revient pour le générique de fin sur l'image figée du visage du jeune homme barbu qui a déjà servi de support au générique de début.

Carnet de notes pour une Orestie africaine – Appunti per un'Orestiade Africana (1969/71') :

Une fête de mariage commentée en off par Pasolini, comme tout le film, se termine par la remise des cadeaux : « À la maison des époux, les invités continuent à amener des cadeaux avec beaucoup de pittoresque et beaucoup de grâce. »

Nous découvrons un homme qui bêche son champ avec une houe. Puis d'autres hommes bêchant. Un chant révolutionnaire russe s'élève (à noter que le reste de la musique originale du film est de Gato Barbieri).

Pasolini : « Dernières notes pour conclure. Le nouveau monde est instauré. Le pouvoir de décider de son propre destin est aux mains du peuple. Les divinités primordiales coexistent avec le nouveau monde de la raison et de la liberté. Mais comment conclure ? La conclusion définitive n'existe pas, elle reste en suspens. Une nouvelle nation est née. Les problèmes sont infinis. Les problèmes ne se résolvent pas, ils se vivent. La vie est lente. La marche vers le futur n'a pas de solution de continuité. Le travail d'un peuple ne connaît ni rhétorique ni délai. Son futur est dans la fièvre du futur. Sa fièvre est une grande patience. »

Les bêcheurs nous regardent.

Le mot fin n'est pas écrit sur fond blanc mais en lettres noires incrustées sur un livre ouvert sur une carte de l'Afrique. Sur le côté gauche

est posé un autre livre sur la couverture duquel on peut lire « *Orestiade* » Esquilo.

À propos de ce film, Hervé Joubert Laurencin parle de poétique de l'inachevé.

« Fabriquer une œuvre qui n'ait pas de trou, qui n'ait pas de fin, qui ait une fin suspendue, mais aussi qui existe pleinement et totalement quoiqu'inachevée, parce qu'elle est inachevée. Pour le cinéma, c'est l'Orestie et c'est donc une œuvre que l'on peut considérer comme terminée dans son inachèvement⁴. »

Le Décaméron – Il decameron (1971/111') :

Les assistants du peintre-élève de Giotto/Pasolini retirent l'échafaudage qui a servi à peindre la fresque sur le mur de l'église. Les jeunes moines courent sonner les cloches. C'est la joie, la fresque est achevée. « Voici le vin », crie un prêtre qui vient servir les peintres. Les cloches sonnent. Tous boivent et saluent le maître. « Bonne chance pour les prochains travaux ! », « Ce vin est bel et bon, vive l'âme de Saint Antoine ! »

Pasolini/l'élève s'écarte du groupe, un verre à la main, et regarde la fresque, les yeux en l'air, il est appuyé à l'échafaudage, de dos. Pendant que les autres continuent à rire sans s'occuper de lui, il dit : « Pourquoi réaliser une œuvre alors qu'il est si beau de la rêver seulement ? » Des rires et le bruit des cloches. Le carton « Fine » en lettres noires sur fond blanc.

Les murs de Sanaa – Le mura di Sana (1971/16') – Sous-titré : *Un documentaire sous forme d'appel à l'Unesco*.

La voix off de Pasolini sur des images de Sanaa :

« Pour l'Italie il est trop tard, mais il est encore temps de sauver le Yémen. La porte principale de Sanaa s'ouvre sur des lieux où se dressaient il y a quelques mois à peine des murs splendides, isolés dans la vallée désertique.

Nous en appelons à l'Unesco pour qu'elle aide le Yémen à échapper à sa propre ruine, amorcée par la destruction des murs de Sanaa.

Nous en appelons à l'Unesco pour qu'il

aide le Yémen à prendre conscience de son identité et de sa valeur.

Nous en appelons à l'Unesco pour qu'il contribue à arrêter une spéculation misérable dans un pays où personne ne la dénonce.

Nous en appelons à l'Unesco pour qu'il trouve le moyen d'insuffler à cette nouvelle nation la conscience qu'elle appartient au patrimoine de l'humanité et qu'il est de son devoir de protéger cette richesse.

Nous en appelons à l'Unesco afin qu'il intervienne, tant qu'il en est encore temps, pour convaincre une classe dirigeante ingénue que la seule richesse du Yémen est sa beauté, qu'en la préservant, elle s'approprie une ressource économique à moindre coût, et qu'il est encore temps pour que le Yémen ne tombe pas dans les erreurs commises par d'autres.

Nous en appelons à l'Unesco au nom de la véritable, bien qu'encore inexprimée, volonté du peuple yéménite. Au nom des hommes simples que la pauvreté a gardé purs. Au nom de la grâce des siècles obscurs. Au nom de la scandaleuse force révolutionnaire du passé. »

Des plans de ruines des murs de Sanaa dans le désert, les montagnes au loin.

Des chants yéménites et des bruits de klaxons de camions et de voitures.

Les Contes de Canterbury – I racconti di Canterbury (1972/111') :

Après le dernier plan du dernier conte (le plan d'un diable tout rouge qui nous pète dessus en exposant ses fesses), nous retrouvons Pasolini/Chaucer à sa table de travail, souriant malicieusement. Il pense à une autre histoire à écrire. Devant une église au milieu de la campagne une foule prie agenouillée dans l'herbe. « Au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, amen. » Retour sur le visage guilleret de Pasolini/Chaucer qui écrit. Nous lisons le manuscrit sur lequel il continue d'écrire. « C'est la fin des Contes de Caterbury racontés pour le

plaisir de raconter. Amen. » Et on entend Pasolini/Chaucer dire : « Amen » d'une douce voix. Carton « Fine » en lettres noires sur fond blanc.

Sous l'apparent optimiste de cette fin à laquelle nous engage le regard malicieux de Pasolini, je ne peux pas oublier que la dernière histoire contée se termine en enfer, ce qui me plonge dans une mélancolie sans fin.

Les Mille et une nuits – Il fiore delle mille e una notte (1974/130') :

La jeune Zoumourroud, déguisée en homme sous les traits du roi Sair, donne des ordres à Nourredine qui est à sa recherche mais ne la reconnaît pas. Il doit se soumettre à celui qu'il pense être le maître des lieux qui lui demande de se coucher sur son lit et de se mettre sur le ventre en baissant son pantalon. Il s'exécute et nous expose ses fesses.

« Tu ne me feras pas trop mal ! », dit-il.

Z. : Tu aimes les poésies d'amour ? en as-tu déjà entendues ? Eh ! Ne me regarde pas ! Écoute ! « Le duvet de la première barbe a écrit comme le peut un poète deux lignes au myrte sur les joues d'un garçon. Quel émerveillement pour le soleil et la lune, quand il apparaît et quelle honte pour les branches quand il se penche. » N., mélancolique : Bon...

Z. : Tu connais celle-ci ? Ne me regarde pas ! « Je lui parlais de se faire monter par moi. Il dit : Quand cesseras-tu de m'offenser ? »

Elle quitte sa couronne en forme de casque doré et ses bijoux qui lui enserrèrent la tête.

Z. : « ... mais je lui montrais un dinar, et le beau garçon me regarda et dit : Si mon destin est d'être monté par toi, je ne peux y échapper. » Et cette autre, tu la connais ? « Ne me regarde pas ! Mon amour est grand et le beau garçon dit alors : rentre ton chose jusqu'aux viscères et sois vigoureux ! »

Elle se déshabille en riant et vient se coucher sur le lit sans que Nourredine ne la regarde. Elle lui caresse les cheveux et le visage puis les fesses. Il a le regard perdu, pensif. Il pense au sexe du roi et dit : Mais elle n'est pas raide ? Non ! répond Z./ le roi. Il faut me la toucher avec les mains. Touche-la-moi ! Tu sais ce qui t'attend si tu n'obéis pas. Allez ! Elle lui met la

main sur son sexe. N. : Mais tu es fait comme les femmes, et la mienne se raidit. Z. : Mon amour ! Tu ne me reconnais pas ? je suis ton esclave !

Air de violon joyeux sur le visage de N. se levant et voyant celle qu'il cherche depuis si longtemps. N. : Zoumourroud, Zoumourroud mon amour ! Ils s'embrassent joyeusement.

N., radieux : Moi aussi je connais une poésie. Il se rallonge, souriant tendrement.

« Quelle nuit ! Dieu n'en a pas fait d'égal. Son début fut amer, mais sa fin fut douce ! »

Le titre « Fine » en lettres noires sur fond blanc.

Sourires et retrouvailles sont certes au rendez-vous, mais l'évocation de la fin de cette douce nuit laisse planer une mélancolie profonde, de celle que l'on rencontre lorsque se termine un rêve et avec lui toutes nos espérances perdues.

Salò ou les 120 journées de Sodome – Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975/116') :

Les « quatre scélérats » se sont adonnés à des tortures indescriptibles en regardant, chacun à leur tour, à la jumelle, depuis l'étage de la maison, les sévices que les chefs fascistes ont fait subir aux jeunes gens déclarés désobéissants. Deux jeunes miliciens qui sont dans la pièce écoutent la radio qui diffuse une musique funèbre (« Veris Laeta Facies » des *Carmina Burana* de Carl Orff). Un des jeunes miliciens se lève, change la station de la radio qui maintenant diffuse un air de slow, de danse de salon, la même musique que celle du générique de début du film. Les deux miliciens se regardent avec un air complice. « Tu sais danser ? » demande l'un. « Non », répond l'autre. « On essaye ? », « On essaye ». Ils se lèvent tous deux, posent leurs armes et s'enlacent pour danser lascivement, doucement, tendrement. La pièce est tapissée de tableaux cubistes. Ils dansent avec application, se regardent. On croit un moment qu'ils vont s'embrasser quand l'un dit « C'est qui ta petite amie ? », « Margherita » répond l'autre. Dernier pas de danse et fondu enchaîné de l'image avec le titre « Fine » en noir sur fond blanc.

Dernière image du dernier film qui, sous son apparente quiétude révèle la pire des horreurs

que décrit le film. Les deux jeunes gens sont prêts à devenir de bons consommateurs formatés pour reproduire sans aucune résistance les violences qui les ont formés.

Nous voilà arrivés au terme de ces descriptions, croulant sous l'émotion face à tant de cohérence et de beauté. Il ne nous reste, pour nous protéger, qu'à céder à cet appel constant à la puissance infinie de la poésie que nous rappelle Mahmoud Darwich :

« C'est la force de la poésie : il n'y a pas de dernier poème. L'horizon est ouvert. Le chemin vers la poésie est la poésie. Il n'y a pas de dernière station, pas même Dieu. [...] Si nous savions quel est ce poème, nous l'écririons et ce serait fini⁵. »

Dans la nuit de la Toussaint 1975, une fin bien réelle réunissait douloureusement toutes ces histoires dispersées.

C'est Accatone qui marche dans le sable d'Ostie, c'est Mamma Roma qui crie derrière la Vespa de son fils partant au loin, c'est un des Ragazzi qui va participer à la fin bien réelle du poète et faire que le sable et la mer ne fasse plus qu'un pour l'éternité.

Comme dans un éternel sacrifice toujours recommencé, les fins de tous ces films tourbillonnent en nous et nous renvoient à d'autres émotions de cinéma, à d'autres héros qui, au seuil de leur mort, remontent le fil de leur histoire et se retrouvent face à l'origine de tout ce qui les aura guidés dans leur vie : une luge en bois que l'on brûle au cœur de l'hiver, un nom qui s'efface dans les flammes, « Rosebud » ; ou encore, l'image d'un fœtus translucide devenu étoile contemplant la planète qui lui est donnée en héritage : « ... il n'était pas très sûr de ce qu'il allait faire ensuite. Mais il lui viendrait bien une idée⁶. »

Et pour sortir un instant du domaine du cinéma, à la fin de la *Recherche du temps perdu*, le narrateur décide qu'il est temps d'écrire, même si, paradoxe suprême, le livre est déjà écrit, comme le rappelle Barthes dans une de ses leçons sur le « Vouloir-Écrire ». Et d'ajouter à propos de Proust : « On peut même aller plus

loin et dire que tout récit mythique récite (c'est-à-dire met en récit) que la mort sert à quelque chose. (...) Le « Vouloir-Écrire » et l'écrire servent à sauver, à vaincre la Mort ; non pas la sienne, encore qu'il ait lutté avec elle, mais celle de ceux qu'il a aimés, pour lesquels il a porté témoignage en écrivant, en les perpétuant, en les érigeant hors de la non-Mémoire⁷. »

Recommencer, recommencer, ne jamais rien lâcher.

Le poète nous y invite lui-même :

Recommençons tout dès le début : il passa son existence divisée exactement à moitié (il fut donc ambigu) : Il crut en tout quand il ne crut plus en rien.

Comme tous les gens *pas* normaux ; et donc *pas* saints, Il ne laissa pas de regrets derrière lui ; ni eut de larmes.

Seuls pleurèrent désespérément sa mère, Graziella et Ninetto.

Recommençons : *chè il naufragar m'è dolce in questo mare*.

[« Parce qu'il m'est doux de sombrer dans cette mer » – citation de « L'Infini », poème de Leopardi.]⁸

Sur la plage d'Ostie, les roues de la voiture qui ont massacré le corps de Pasolini ont laissé des traces dans le sable.

Mais le visage détruit du poète hurle encore dans le désert :

De toute façon, une chose est sûre : quelle que soit la signification que ce hurlement veuille avoir, il est destiné à rouler sans jamais connaître de fin⁹.

À la lumière de la réalité de cette œuvre maintenant close, toutes ces fins de films prennent le visage d'une intuition magnifique et terrible.

Le corps d'Accatone est renversé par une voiture, couché sur le pavé de la ville ; le fils de *Mamma Roma* meurt littéralement crucifié

sur son lit ; le bon larron de *La Ricotta* meurt d'indigestion sur la croix ; le cosmonaute de *La Rabbia* ne nous fera pas oublier les guerres, les morts et les sacrifices ; le « que votre amour se double de la conscience de votre amour » des *Enquêtes sur la sexualité* ne fait qu'annoncer le début du long chemin des jeunes mariés pour échapper au système qui va les broyer ; la résurrection de Jésus sous les yeux de la propre mère de Pasolini dans *L'Évangile selon saint Matthieu* ; et le rappel appuyé de ce moment de la résurrection dans les *Repérages en Palestine*, ce « moment où le Christ nous laisse seuls pour le chercher » tel que Pasolini insiste pour nous le souligner ; Toto et Ninetto mangent l'oiseau qui les a noyés sous ses discours plutôt que de les aider à construire un monde meilleur dans l'histoire sans fin d'*Uccellacci e Uccellini* ; les deux mêmes compères se laissent dépasser par leur fiction qui prend la forme réelle de la mort dans *La Terre vue de la lune* ; le retour sur le lieu de l'origine du monde d'*Œdipe Roi*, « la vie s'achève toujours où elle a commencé » ; la découverte des nuages par les marionnettes détruites de Toto et Ninetto dans *Che cosa sono le nuvole ?* ; le cri sans fin du père, nu dans la poussière d'un monde qu'il a contribué à détruire dans *Théorème* ; le corps de Ninetto sur le pavé, une fleur rouge à ses côtés, miroir en couleur d'*Accatone* dans la *Séquence de la fleur de papier* ; le fils de bonne famille mangé par ses propres cochons dans *Porcherie* ; le sacrifice des enfants de *Médée* ; la cérémonie de crémation finale des *Notes pour un film sur l'Inde* ; « les problèmes ne se résolvent pas, ils se vivent », dit Pasolini à la fin de *l'Orestie africaine*, comme une réponse au corbeau des *Oiseaux petits et grands* ; la question en suspens de la fin du *Décameron* qui résonne dans toute l'œuvre (« à quoi sert... ») ; l'appel déchirant des *Murs de Sanaa* face à un monde qui s'auto-détruit ; l'enfer burlesque du dernier conte des *Contes de Canterbury* avant le « Amen » final ; les retrouvailles joyeuses des *Mille et une nuits* et sa note finale mélancolique, « Son début fut amer, mais sa fin fut douce ! » ; le gouffre sans fin qui s'ouvre sous les pas des deux jeunes gens à la fin de *Salo*, où ils se soumettent gentiment à l'enfer néo-capitaliste et médiatique qui vient.

Où s'arrête le sacrifice, où commence la tentation du suicide ?

Dans un dernier mouvement à la fois classique et attendu, mais qui renverse le temps et l'espace, rappelons à nous les derniers mots du second roman du poète :

Au terme d'une vie brève et violente de vingt ans :

Quand Tommaso se retrouva sur son lit, il lui sembla qu'il allait mieux. En fin de compte, en fin de compte, tout n'était pas dit encore... Depuis plusieurs heures, la toux n'était pas revenue. Il demanda à sa mère un peu de ce marsala qu'avait apporté Irène. Puis, quand vint la nuit, cela empira : de nouveau il vomit le sang, il toussa, toussa sans plus s'arrêter et enfin hop, plus de Tommaso¹⁰.

¹ Susan Sontag, *En Amérique*, trad. fr. Jean Guilloineau, Paris Bourgois, 2000.

² Pier Paolo Pasolini, *Théorème* [1968], trad. fr. José Guidi, Gallimard, 1978.

³ *Médée*, mise scène de Jacques Lassalle au Festival d'Avignon en 2000.

⁴ Hervé Joubert Laurencin dans le DVD de *l'Orestie* édité par Carlotta en 2009.

⁵ Mahmoud Darwich cité par Antoine Thirion à propos du film *Longtemps, ce regard* de Pierre Tonachella (2024/57') dans le programme du Festival Cinéma du réel 2024.

⁶ Arthur C. Clarke, *2001 : L'Odyssée de l'espace*, trad. fr. Michel Demuth, Paris, Robert Laffont, 1968.

⁷ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, Séance du 2 décembre 1978, Paris, Points Seuil.

⁸ « Le Crocodile », poème inédit de Pasolini, cité dans *Les Dernières paroles d'un impie*, entretiens avec Jean Duflot, Paris, Belfond, 1981 p. 249.

⁹ Pier Paolo Pasolini, *Théorème*, op. cit.

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Une vie violente*, trad. fr. Michel Breitman, Paris, Buchet/Chastel, 1961.



Mama Roma, 1962. Photogramme par Frédéric Papon.
(BluRay Carlotta Films, 2023.)