


LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

PIER PAOLO PASOLINI

MAMMA ROMA



par Eugenio Renzi



Scritto e diretto da
PIER PAOLO PASOLINI

Les années 1960 sont simples : croissance, bien-être et consumérisme. Si des contradictions demeurent, personne n'ose nier que la tendance, la seule, porte le nom de progrès. Autant dire que l'après-guerre est fini, tant du point de vue économique qu'idéologique. À Cinecittà, on congédie le néoréalisme ; Fellini tourne *La Dolce Vita*, Antonioni une trilogie où la nouvelle bourgeoisie italienne se regarde comme dans un

miroir. C'est dans ce monde qu'éclate le cinéma de Pier Paolo Pasolini. *Accattone* en 1961, *Mamma Roma* l'année d'après, *La Ricotta* enfin : en trois ans, « PPP » délivre sa « trilogie romaine ». Le héros en est un peuple sauvage, qui ne possède rien à l'exception d'une éthique et d'un argot violents et primitifs. Le retour à De Sica et Rossellini est évident, donc évidemment trompeur. La résistance dont Pasolini fait l'éloge n'est pas celle des partisans – qui ont construit la démocratie italienne –, mais d'un sous-prolétariat antisocial – qui anticipe la désobéissance civile des années 1970. Dans *Mamma Roma*, les premiers sont représentés par Anna Magnani, la Pina de *Rome, ville ouverte* ; le second par un garçon rencontré dans une pizzeria, Ettore Garofolo. Dans l'opposition entre mère et fils, désir petit-bourgeois et essence *lumpen*, le cinéaste réfléchit et pénètre la radicalité de ses propres fantasmes. Si tout film raconte sa fabrication, *Mamma Roma* est l'histoire d'un poète qui enfante son œuvre cinématographique.

Directeur de publication : Véronique Cayla.

Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).
Directeur de collection : Jean Douchet. Rédacteur en chef : Emmanuel Burdeau. Coordination éditoriale : Thierry Lounas. Conception graphique : Thierry Celestine. Iconographie : Eugenio Renzi. Auteur du dossier : Eugenio Renzi. Révision : Pauline Chopin. Rédactrice pédagogique : Ariane Allemandi.
Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax. : 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2007. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org

Synopsis	1
Le réalisateur Pier Paolo Pasolini	2
Genèse Document de travail	3
Chapitrage	4
Analyse du récit	5
Parti pris Ouverture pédagogique 1	6
Acteur/Personnage Anna Magnani Ouverture pédagogique 2	8
Mise en scène Définition Ouverture pédagogique 3	10
Analyse de séquence Ouverture pédagogique 4	12
1, 2, 3 Ouverture pédagogique 5	14
Figure Ouverture pédagogique 6	15
Point technique La pellicule Ouverture pédagogique 7	16
Filiations / Ascendances	17
Atelier pédagogique	18
Lecture critique	19
Passage du cinéma	20
Sélection vidéo & bibliographie	



Le proxénète Carmine se marie avec une jeune paysanne. Par la même occasion, la prostituée Roma Garofolo perd son protecteur et gagne sa liberté. Elle en profite pour retrouver son fils Ettore, mis en pension pendant seize ans à la campagne. Elle essaie ainsi de se construire une vie respectable dans un nouveau quartier à l'est de Rome : logement dans une HLM, église le dimanche et bonnes fréquentations. À la faveur d'un chantage, elle trouve aussi un travail à Ettore. Quand les choses semblent finalement s'arranger, Carmine revient, exigeant de Mamma Roma qu'elle recommence à se prostituer pour lui. Ayant appris la vérité sur sa mère, Ettore feint l'indifférence. Mais un mal interne le dévore ; il est faible et fiévreux. On l'enferme pour le vol d'une radio. Délirant, il trouve la mort après une nuit de souffrances.

Mamma Roma

Italie, 1962

Réalisation : Pier Paolo Pasolini
Scénario et dialogues : Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti
Image : Tonino Delli Colli
Son : Leopoldo Rossi
Montage : Nino Baragli
Décors : Flavio Mogherini
Producteur : Alfredo Bini
Durée : 105 minutes
Format : 35mm noir et blanc, 1 x 1,85

Interprétation

<i>Mamma Roma :</i>	Anna Magnani
<i>Ettore Garofolo :</i>	Ettore Garofolo
<i>Carmine :</i>	Franco Citti
<i>Bruna :</i>	Silvana Corsini
<i>La mariée :</i>	Maria Bernardini
<i>Le père de la mariée :</i>	Santino Citti
<i>Le curé :</i>	Paolo Volponi
<i>Begalo :</i>	Leandro Santarelli
<i>Piero :</i>	Piero Morgia
<i>Carletto :</i>	Franco Ceccarelli

Ce livret est découpé en deux niveaux. Le premier est le texte principal, rédigé par un membre de la rédaction des Cahiers du cinéma. Il se partage entre des parties informatives et d'autres plus strictement analytiques. L'accent y est porté sur la précision des rubriques, dans la perspective de dégager à chaque fois des cadres différents pour la réflexion et pour le travail : récit, acteur, séquence... ou encore : enchaînement de plans, archétypes de mise en scène, point technique, rapports du cinéma avec les autres arts, etc. Variété des vitesses et des angles d'approche : s'il veille à la cohérence, le discours ne saurait viser l'unicité. De même, l'éventail de ses registres – critique, historique, théorique – ne prétend pas offrir une lecture exhaustive du film, mais propose un ensemble d'entrées à la fois locales et ouvertes, afin que ce livret puisse être pour le professeur un outil disponible à une diversité d'usages. Signalé par les zones grisées, rédigé par un enseignant agrégé, le deuxième niveau concerne la pédagogie proprement dite. Il se découpe lui-même en deux volets.

Pier Paolo Pasolini Filmographie sélective

- 1961 : *Accattone*
- 1962 : *Mamma Roma*
- 1963 : *La Ricotta*,
épisode de *Rogopag*
- 1963 : *La Rabbia*
- 1964 : *Enquête sur la sexualité*
(*Comizi D'amore*)
- 1964 : *L'Évangile selon saint Matthieu*
(*Il Vangelo secondo Matteo*)
- 1966 : *Des oiseaux, petits et gros*
(*Uccellacci e uccellini*)
- 1967 : *Œdipe roi* (*Edipo re*)
- 1968 : *Théorème* (*Teorema*)
- 1969 : *Porcherie* (*Porcile*)
- 1970 : *Médée* (*Medea*)
- 1971 : *Le Décameron* (*Il Decameron*)
- 1972 : *Les Contes de Canterbury*
(*I Racconti di Canterbury*)
- 1973 : *Les Mille et Une Nuits*
(*Il Fiore delle mille e una notte*)
- 1975 : *Salò ou Les Cent Vingt
journées de Sodome*
(*Salo o Le Centoventi
Giornate di Sodoma*)

PPP, UN PORTRAIT DU CINÉASTE EN POÈTE

Rome, 1975. La nuit du 1^{er} au 2 novembre, Pasolini est assassiné dans des circonstances obscures. Son cadavre est retrouvé sur un terrain vague du littoral romain où les gamins du bidonville d'Ostie jouent au foot. Frappé à coups de bâton et de chaîne, il est achevé par le passage d'une voiture, la sienne, sur sa poitrine.

Prostitution, homosexualité, violence, dans l'Italie qui débat du divorce, le décès de Pasolini provoque un scandale – le dernier d'un homme qui a très tôt fait parler de lui. En 1949, un coup monté par des notables réactionnaires lui vaut une accusation pour « détournement de mineur », deux procès et l'expulsion du Parti communiste. Par la même occasion, il perd son poste d'enseignant et est contraint d'émigrer à Rome. Vingt-six ans plus tard, l'image de son assassinat est voilée par celle d'un poète bohème, d'un « inverti » qui se balade en banlieue au volant d'une voiture de sport, d'un intellectuel aisé qui n'hésite pas à violer l'innocence d'un jeune sous-prolétaire illettré. Entre les deux, 1949 et 1975, Pasolini est régulièrement appelé à répondre pour obscénité et outrage à la religion d'État, en raison de son activité artistique. Des centaines de plaintes sont portées contre lui par des magistrats, des carabinieri, de simples citoyens. « *L'opinion publique s'est rebellée contre moi par une sorte d'indéfinissable haine raciste, qui, comme tous les racismes, était irrationnelle.* »

Ses premiers films attirent l'attention de la presse réactionnaire, qui monte une campagne visant à faire de lui l'ennemi public responsable de tous les maux. Des journalistes paient pour des témoignages contre l'auteur de *Mamma Roma*. Un barman l'accuse de braquage à main armée – un revolver chargé d'une « *cartouche en or* ». À une exception près (*L'Évangile selon saint Matthieu*), tous ses films passent par le jugement des tribunaux, et seulement ensuite par celui des salles, où des bandes de fascistes agressent fréquemment les spectateurs. Le Parti communiste italien se désolidarise de son œuvre. Dans ses articles du *Corriere della Sera*, pendant les années 1970, PPP critique les lois, voulues par les libéraux et les socialistes, qui rendent légaux l'avortement et le divorce. Son argumentation est singulière : l'esprit pragmatique de ces lois est aussi déshumanisant que le traditionalisme qu'il prétend combattre. Résultat : Pasolini met tout le monde

Hanno battuto le mani a "Mamma Roma" sulla faccia di Pasolini



Specchio, 30 Septembre 1962. PPP agressé après une projection de *Mamma Roma*. Ph : Archivio Pasolini.

d'accord – catholiques, fascistes, communistes et radicaux –, mais contre lui. « *Force du passé, plus moderne que tous les modernes* », l'homme est un scandale vivant.

Les années de formation

Pier Paolo Pasolini naît à Bologne le 5 mars 1922 de Carlo Alberto, lieutenant d'infanterie, et de Susanna Colussi, institutrice. Le premier fils du couple, Carluccio, ne vit que quelques mois ; Pasolini ignorera longtemps l'existence de ce frère aîné. En 1925, les Pasolini déménagent à Casarsa, minuscule village du Frioul. La jeunesse du poète est partagée entre le milieu rural et la ville de Bologne, où il termine ses études. Ce sont les premières années de la Seconde Guerre mondiale. À l'université, les étudiants sont encadrés par des organisations fascistes. Pasolini, qui a découvert très jeune sa vocation de poète, profite des discussions pour nouer des relations. C'est dans le cadre de ce milieu « fasciste » que la critique du régime, d'abord esthétique, se charge d'antagonisme politique. Les contacts avec d'autres intellectuels forment et nourrissent son antifascisme, mais n'expliquent pas son dégoût pour la petite bourgeoisie.

Étudiant en art et en littérature, Pasolini consacre l'été à la découverte du dialecte de la vallée du fleuve Tagliamento. L'après-midi, il se balade en bicyclette, discute longuement avec les paysans. Le soir, il note scrupuleusement les mots, les inflexions, les nuances de la langue. *Poésies à Casarsa*, son premier recueil de poèmes, qui date de 1940, est donc en dialecte. Des années plus tard, il reconnaîtra dans ce geste poétique son premier acte de résistance à la tentative fasciste d'imposer une culture nationale. La même recherche occupera son esprit lors de ses errances dans la banlieue romaine, au cours des années 1950.

La terre de sa mère et de « *ses frères qui ne sont plus* » est dès lors plus qu'une source d'inspiration. Comprendre, enregistrer et défendre la réalité particulière, anonyme, de l'Italie paysanne, rustique et pauvre, contre l'agressivité normalisatrice de la société consumériste est la mission de toute une vie. Un antimodernisme qui prend une couleur à la fois révolutionnaire et messianique : le rêve d'un nouveau passé.

ROME, ROMAN, ROMA

Pasolini débarque à Rome le soir du 28 janvier 1950. « *Déshonneur, chômage, misère, c'est la trinité du destin qui l'accueille dans la capitale* », écrit son cousin et biographe Aldo Naldini. En même temps, la grande ville éblouit le jeune poète. Il se lie avec le milieu intellectuel – le poète Attilio Bertolucci, les écrivains Alberto Moravia et Elsa Morante sont parmi ses amis les plus intimes ; il découvre l'univers, nouveau et étourdissant, de la masse des marginaux. Naldini : « *Les quais du Tibre, noirs d'urinoirs, le Janicule avec ses putains, le port noir de merde et de préservatifs, la Ciriola avec ses garçons qui se fichent de tout et se donnent au premier regard, composent sa Rome de 1950, visionnaire et musicale.* » Pasolini y fait une des rencontres de sa vie. Sergio Citti est un petit brun à l'air vivant et gai. Le poète le remarque parmi d'autres garçons du faubourg de Ponte Mammolo qui se baignent dans les eaux de l'Aniène. L'intellectuel et le jeune prolétaire se plaisent aussitôt. Sergio devient un « *dictionnaire vivant de dialecte romain* », rigoureusement consulté lors de la rédaction des romans *Ragazzi di vita* (1955) et *Una vita violenta* (1959) – les deux à l'origine du scénario de *Mamma Roma*.

Roman

Les *Ragazzi* n'a pratiquement pas de trame ni d'intrigue : c'est l'errance somnambulique d'une bande de gouapes – dont s'inspirent les aventures du groupe de voyous de *Mamma Roma*. Plus classiquement structuré, *Une vie violente* contient déjà le thème central de *Mamma Roma* : la corruption des sous-prolétaires. L'adolescent Tommaso vit la contradiction entre son essence primitive, sauvage, et l'envie de s'intégrer dans la société. Il adhère dès lors à des idéologies (fascisme, communisme) et à des modèles sociaux (le mariage) qui ne lui appartiennent pas, mais qu'il attrape « *comme une fièvre* ». Dans la transposition à l'écran, cette tension entre essence *lumpen* et désir petit-bourgeois sera incarnée par deux personnages.

Les deux « romans romains » font de Pasolini un écrivain célèbre ; mais il est de moins en moins satisfait par l'écriture. Dans les proses de la seconde partie des années 1950, le critique Lino Micciché remarque « *un recours à des figures*



Caravage, *Garçon à la corbeille de fruits*

filmiques : séquence, panoramique, etc. ». Entre 1958 et 1960, Pasolini écrit une dizaine de scénarios, surtout pour Mauro Bolognini, qui lui a été présenté par Moravia. Certains sont remarquables, comme celui de *La Notte brava* (*Les garçons*) et de *La Giornata balorda* (*Ça s'est passé à Rome*), mais il se lasse assez vite de ces limbes entre littérature et mise en scène.

Mamma Roma

« *Ma seule idole est la réalité. Si j'ai choisi d'être cinéaste, en même temps qu'un écrivain, c'est que plutôt que d'exprimer cette réalité par des symboles que sont les mots, j'ai préféré le moyen d'expression qu'est le cinéma, exprimer la réalité par la réalité.* » L'occasion lui en est offerte par Federico Fellini. Ce dernier, après le succès de *La Dolce Vita* – dont Pasolini et Citti ont écrit une scène –, a fondé une société de production. La Federiz donne à Pasolini les moyens pour réaliser deux séquences entières d'*Accattone*, mais après vision, Fellini se retire : « *Ce n'est pas du cinéma.* » Les photos du tournage impressionnent en revanche Alfredo Bini, qui produira, outre *Accattone* et *Mamma Roma*, la quasi totalité des films de Pasolini. Le tournage de *Mamma Roma* suit de près celui d'*Accattone*. L'équipe est la même : scénario de Pasolini et Citti, photographie de Tonino Delli Colli, montage de Nino Baragli. Franco Citti, frère de Sergio, tient un rôle dans la continuation de celui qu'il tenait dans *Accattone*, auquel il rajoute un peu d'âge, une ironie détachée et une moustache postiche. Pour les deux héros, Pasolini s'inspire de l'œuvre de deux grands peintres de la ville éternelle : Caravaggio, au modèle duquel fait penser Ettore Garofolo ; et Rossellini, pour qui Anna Magnani, icône du néoréalisme italien, avait interprété en 1945 la Pina de *Rome, ville ouverte*.

Document de travail

Au début du tournage, Pasolini a quelques difficultés avec Anna Magnani. La comédienne est en effet habituée à de longs cadrages articulés, où le personnage est capté, de nuance en nuance. Elle peine à adapter son jeu au travail fragmenté de Pasolini, lequel privilégie de brèves prises impliquant l'atteinte immédiate de la tension dramatique. Après quelques résistances, l'actrice cède aux volontés du jeune cinéaste, et le tournage s'achève posément.



Nous reprenons le chapitrage du DVD édité par Carlotta ; les titres sont de notre invention.



1. Prologue (00:00:00 – 00:08:15)

Carmine se marie avec une *burina* (une « ped-zouille »). Lors du banquet, les campagnards étalent l'importance du labour de la terre, les citadins s'en moquent. Parmi ces derniers s'exprime Mamma Roma, prostituée dont Carmine était le proxénète. Elle défie les époux d'improviser des vers. À la fin, elle boit à la santé des mariés. Elle ne regrette pas son passé ; joyeuse, elle pense au contraire à son avenir.

2. Un rêve (00:08:16 – 00:18:44)

Mamma Roma se décide à ramener son fils Ettore à Rome. Elle va le chercher à Guidonia, le bourg où il a grandi, à l'abri de la grande ville et de l'activité de sa mère. Les deux s'installent dans l'ancien appartement de Mamma Roma, dans le vieux quartier de Casal Bertone. Mamma Roma tente de nouer avec Ettore. Elle lui apprend à danser le tango sur un air à succès : *Violino tzigano*. Elle lui raconte également un rêve qu'elle a fait la nuit passée. Tandis qu'ils dansent, il tombe et en rigolent. Quelqu'un sonne à la porte.

3. Carmine revient (00:18:45 – 00:22:50)

En ouvrant la porte, Mamma Roma découvre Carmine. Ce dernier lui demande de l'aider pour monter un coup avec du bétail. Furieuse, mais prête à un dernier sacrifice pour s'acquitter définitivement de son passé, Mamma Roma accepte de

refaire le trottoir, le temps nécessaire pour réunir la somme dont Carmine a besoin.

4. Un long adieu (00:22:51 – 00:30:08)

Dernière nuit sur le trottoir pour Mamma Roma. Un peu saoule, elle confie ses mésaventures au petit monde des « lucioles ». Un mariage avec un vieux, un héritage qui tarde à arriver, la liberté retrouvée sur le trottoir. Le récit est tragi-comique, mais l'espoir l'emporte sur les souvenirs : si sa vie a été un cauchemar, celle de son fils sera différente. Le jour suivant, Mamma Roma et Ettore déménagent dans une HLM d'un quartier nouveau en banlieue de Rome : *Cacafumo*. En bas de l'immeuble, Ettore fait la connaissance avec les garçons du coin. Mamma Roma, contente de le voir enfin mêlé à des « gens bien », l'incite à se promener avec eux.



5. Les mauvaises fréquentations (00:30:09 – 00:42:58)

Les nouveaux amis traînent dans le paysage de verdure et de ruines, en bordure d'immenses immeubles blancs. Ettore rencontre Bruna, dite « *La Lupa* », La Louve : une jeune mère qui a appris l'amour à toute la bande. Ettore en fait l'expérience à son tour.

6. Un amour d'Ettore (00:42:59 – 00:51:53)

Au marché où elle a son banc de fruits et légumes, Mamma Roma ne retient pas sa joie. Elle crie, chante, jubile. L'homme du banc voisin vient gâcher sa béatitude. Il lui raconte que son fils est

tombé amoureux de La Louve ; il lui a même promis un collier. Ettore arrive, demande mille lires, qu'il n'obtient pas. Déçu, il revend un disque de sa mère. La trahison est double : il s'agit de *Violino tzigano*, la musique sur laquelle Mamma Roma lui avait appris à danser.

7. La Louve appartient à tous (00:51:54 – 1:00:02)

Effrayée par l'histoire de La Louve et le vol du disque, Mamma Roma demande au curé de trouver un travail pour Ettore. L'enfant étant dépourvu d'éducation, le curé conseille à sa mère de l'envoyer à l'école. Ettore se lasse rapidement des études. En revanche il continue à fréquenter La Louve. Il s'attire la jalousie des autres garçons, qui lui demandent de partager. Ettore s'y oppose, mais il est battu.



8. Le chantage (01:00:03 – 01:08:07)

Le propriétaire d'une pizzeria, qui fréquente l'église du quartier, pourrait donner du travail à Ettore. Mamma Roma monte une machination contre lui, afin de le faire chanter. Les complices sont la prostituée Biancofiore, dans le rôle de la séductrice, et son maquereau, qui interprète le frère jaloux. Le complot est un succès : par crainte du scandale, le bourgeois accepte d'embaucher Ettore.

9. Chef de famille (01:08:08 – 01:16:23)

Le jour se lève, Mamma Roma réveille son fils et lui annonce qu'il va travailler à la pizzeria. Pour fêter l'événement, elle lui a acheté une moto. Ettore

avoue à sa mère son dégoût pour l'argent et la vie bourgeoise. « *Serais-tu communiste ?* », lui demande, mi-grave mi-farceuse, Mamma Roma.

10. Carmine encore (01:16:24 – 01:23:14)

Pour la deuxième fois, Carmine est de retour. Cette fois, il cherche Ettore. Il débarque ensuite chez Mamma Roma, menaçant de révéler son passé à Ettore si elle ne le dépanne à nouveau. Elle essaye de résister, mais n'a guère le choix.

11. À qui la faute ? (01:23:15 – 01:32:55)

Mamma Roma est à nouveau sur le trottoir. À nouveau elle se laisse aller à des réflexions à haute voix. Le ton est cette fois plus terne. Ettore a fini par apprendre la vérité sur la double vie de sa mère. Il se dit indifférent ; en vérité, il en est profondément bouleversé. Il quitte son emploi et réintègre sa bande. Ensemble, ils commettent quelques vols. Il voudrait s'imposer comme le chef, mais il est malade, fiévreux.

12. Passion et crucifixion (01:32:56 – 01:46:00)

Lors d'un coup à l'hôpital – une histoire de radio – Ettore est arrêté et enfermé. Son état physique empire. Il délire. On l'immobilise. Mamma Roma désespère. Au marché, les collègues essaient de la rassurer : une fois sorti, son fils sera plus sage. Ettore meurt attaché au lit de contention. Averti du décès, Mamma Roma rentre chez elle en courant. Elle pénètre dans la chambre de son fils. Les vêtements d'Ettore gisent abandonnés sur le lit. Elle s'approche de la fenêtre pour se jeter dans le vide. S'arrêtant au dernier moment, elle jette un regard sur le quartier de Cacafumo.

MÈRE ET FILS

Pasolini a l'idée de *Mamma Roma* un an avant de tourner *Accattone*. La presse s'intéresse alors à la mort dramatique de Marcello Elisei, jeune détenu de la prison de Rebibbia, décédé sur un lit de contention. L'histoire du sous-prolétaire Ettore est inspirée de ce fait-divers. Le personnage de la mère est en revanche une pure création de l'auteur. Dans le film, on ne la connaît que

par un sobriquet dû à sa profession : Mamma Roma, c'est la mère de la ville, de tout le monde – manière de se moquer à la fois de l'héroïne, de Rome et surtout de ses habitants, comme si tous étaient fils d'une prostituée. Seul le proxénète Carmine lui donne un vrai nom : « Où habite Madame Roma Garofolo ? », demande-t-il aux habitants de Cacafumo. « Garofolo », c'est le patronyme de l'acteur qui joue le fils,

Ettore Garofolo. L'enfant donne son nom à sa génitrice. On n'est dès lors pas étonné qu'elle l'appelle elle-même « *fijo de na mignotta* », fils de mère inconnue, de prostituée.

Ce drôle de lignage introduit la nature ambiguë, à maints égards malsaine, du rapport entre les deux héros du film. Par les liens du sang, mère et fils ne forment qu'un seul corps. Ils ressemblent aussi aux deux pôles d'un aimant : une seule énergie, deux signes inverses. Ils se retrouvent et s'abandonnent, se rapprochent et se repoussent, suivant la loi de l'amour filial, mais aussi et surtout le régime houleux de la passion érotique.

Action / passion

Amour et mort, le régime tragique de ce couple incestueux est annoncé dès la première rencontre. « *J'ai fait un drôle de rêve*, raconte Roma



à Ettore. *J'étais en Grèce, dans les montagnes...* » Au début du rêve, la mère se trouve « *dans la boue* ». Elle monte ensuite sur une colline « *couverte de romarin* ». De là-haut, une voix l'appelle, celle du père d'Ettore. Quand elle s'en approche, à la place du père elle trouve le fils, qui, habillé en flic, essaie de l'enfermer.



Un sale passé de prostituée, un présent artificiellement parfumé de petite bourgeoisie, le présage d'un avenir redoutable : la vision arpente l'unité temporelle de l'histoire. Notons que, au fur et à mesure, la mère perd le droit à l'initiative : vers la fin, elle suit seulement des voix, jusqu'à ce qu'elle se retrouve complètement à la merci des hommes. Ces derniers appartiennent à la race des indolents : Ettore est physiquement allergique à l'activité (l'école lui donne

des migraines) ; Carmine est incapable d'assumer la moindre responsabilité (s'il a perdu son innocence, la faute en est à Mamma Roma). Les deux ne souhaitent aucun changement. Et si Carmine manifeste à deux reprises – le mariage avec la riche paysanne et la combine avec les vachers – l'envie de se caser, Ettore arpente en somnambule insouciant un éternel présent.

Il ne s'agit évidemment pas de montrer le vieux conflit entre activité féminine et oisiveté masculine, même si le thème de l'exploitation est incontestable : tous les hommes ne sont que des maquereaux. En dernière instance, l'asymétrie que Pasolini inscrit dans la narration affirme moins une différence qu'une identité entre personnages masculins et féminins : en dépit de ses efforts, Roma est aussi impuissante vis-à-vis de son destin que son fils Ettore, qui pour sa part ne cherche nullement à le modifier.



Création / dépossession

Inversement, rien ne diffère plus des hommes que la mère. La femme est vitale et active seulement par caractère, tandis que la mère est créative par nature. Parallèlement, Pasolini condamne les fantasmes petits-bourgeois de Mamma Roma Garofolo : « *Ce n'est qu'au chaos que peut conduire la contamination entre idéologie petite-bourgeoise et expérience de prostituée* » ; mais il compatit profondément à la souffrance de la mère qui est en elle. Dès lors, la vitalité n'est que l'épiphénomène d'une essence belle parce que générative. Tout le film peut être vu comme l'histoire d'une maternité par étapes : désir d'un enfant (le prologue), accouchement (les retrouvailles avec Ettore), sevrage (la recherche d'un boulot). Ettore se sépare graduellement de sa mère ; les efforts que celle-ci met en œuvre pour le ramener à elle accélèrent cette séparation. Un travail de Sisyphe, pourrait-on dire, songeant à l'inspiration grecque de cette tragédie. Il s'agit plutôt d'une évocation subtile de la définition marxienne d'aliénation : la vie que la mère a donné à son fils s'oppose à elle, comme une force étrangère et hostile.



LES RESPONSABLES !

« Dans *Mamma Roma* je voulais expliquer l'ambiguïté d'une vie sous-prolétaire avec une structure petite-bourgeoise. » On est tenté, pour une fois, de contredire Pasolini. Certes, le contexte humain et social est ici la donnée fondamentale du récit. Mais si celui-ci n'a pas vieilli, c'est que son message touche des cordes qui vibrent par-delà son contexte et son temps. Prenons en considération une deuxième citation : « Un des thèmes les plus mystérieux du théâtre tragique grec est celui de la prédestination des fils à payer les fautes des pères. » Ainsi débutent les *Lettres luthériennes*, recueil de courriers d'argument pédagogique publiés dans le *Corriere della Sera* et adressés à un jeune homme générique. Il y a plus d'une correspondance entre le « thème » du théâtre grec et l'histoire de *Mamma Roma*. C'est un roman d'apprentissage, l'éducation d'un fils par une mère au lourd passé, qui vire à la tragédie lorsque le destin s'acharne sur l'enfant. Encore les *Lettres* : « Il importe peu que les fils soient innocents : si leurs pères ont péché, ils doivent être punis. »

Deux morales

Le scénario de *Mamma Roma* se termine par un cri désespéré : « *Les responsables ! les responsables !* » Le film s'achève simplement par un enchaînement de quatre plans sans dialogues. À l'écran, le cri est comme absorbé par la vision, terrifiante, spectaculaire et dramatique du quartier de Cacafumo. La mère, qui vient de perdre son enfant, est abattue, dépossédée : le cri meurt dans sa poitrine. Défaut de force, ou sentiment de culpabilité ? Faisons un pas en arrière. Un peu plus tôt, lors du second des deux longs travellings nocturnes, il est déjà question de responsabilité et de faute. Rappelons la situation. Menacée par Carmine, Roma a accepté de remonter sur le trottoir. Ettore, ayant perdu confiance en sa mère, quitte son travail et retrouve ses mauvaises fréquentations : la bande des voyous et La Louve. Désespérée, la prostituée tente un examen de conscience.



Rome ville ouverte de Roberto Rossellini. Ph : Excelsa Film/Coll. Cahiers du cinéma

Le monologue est un chef-d'œuvre d'amphibologie pasolinienne. En quelques phrases, la prostituée énonce deux principes parfaitement opposés : le libre arbitre et la prédestination. La premier, qui lui a été suggéré par le curé, exprime une morale tantôt impeccable, tantôt inapplicable ; elle la pousse à se juger trop sévèrement : « *De ce que l'on devient on ne peut remercier que soi-même.* » Abstrait et rigide, ce principe ne tient pas compte de la vie. La deuxième morale sauve tout le monde : les fils, car ils ont eu des parents indignes ; leurs parents, car ils ont eux-mêmes été enfantés par la misère et la violence. Ce raisonnement – qu'on

pourrait appeler socialiste – est certes directement tiré de l'expérience vécue. Mais il est tellement proche de la vie qu'il s'y confond. On bascule ainsi d'une attitude aveugle au refus de voir, du fanatisme moral à l'hypocrisie. La question principale reste sans réponse : qui est responsable ? qui est coupable ?

Deux politiques

Du point de vue du cinéaste, cette non-réponse en est déjà une. Pour Pasolini, il s'agit moins de trouver un coupable – ou de noyer immédiatement la

tragédie dans son explication sociale – que de montrer l'impasse dans laquelle se trouve son héroïne. Contrairement à Bertolt Brecht, chez qui les personnages n'apprennent rien des cataclysmes qui les frappent, Pasolini fini par donner en éclair à sa Mère Courage la conscience d'avoir fabriqué son propre piège. Mais seulement à la toute fin : jusque-là, il ne cesse de jouer au chat et à la souris avec elle. Ainsi, le plan du quartier de Cacafumo revient à six reprises, et seules les dernières sont des vues subjectives de la mère et des voisins qui, comme le chœur d'une tragédie grecque, représentent la conscience collective du drame. Les premières quatre apparitions de Cacafumo sont au pur bénéfice du spectateur, qui voit la trappe se fermer lentement sur les protagonistes. Une telle insistance comporte une double fonction : installer du suspense – comme les cartons qui





Le Voleur de Bicyclette de V. De Sica. Ph : Coll. Cahiers du cinéma

marquent le calendrier de l'horreur dans *Shining*, et familiariser le public avec la symbolique de la vue. Au centre, on remarque un dôme moderne, sorte de mauvaise imitation de Saint-Pierre. Autour de l'église se dressent des HLM, certaines achevées, d'autres en construction. Ces deux éléments ne sont pas seulement l'expression matérielle de la double morale qui hante l'esprit de *Mamma Roma* : ils sont le véritable résultat objectif de la politique catholico-socialiste, la transsubstantiation de l'idéologie en pierre, bâtiment, ville.

On pense à *Rome, ville ouverte*, dont les derniers plans montraient le dôme de la basilique vaticane. De toute évidence, Pasolini veut nous ramener – par le biais de la mémoire cinématographique – à l'origine historique de ce quartier moderne. À l'époque où celui-ci n'était pas encore une vue, mais seulement une vision. Un projet commun aux curés et aux résistants de Rossellini, les uns et les autres engagés alors ensemble dans une lutte qui, dans l'effort du présent, promettait un bel avenir. Cet avenir « doit arriver », dit le communiste Francesco Grandjacquet à Anna Magnani, « nous ne le verrons peut-être pas, mais il faut le faire pour nos enfants ». On dirait que tout le film de Pasolini joue sadiquement avec l'ironie que prend cette phrase rossellinienne si on la confronte au destin d'Ettore.

Tout l'optimisme du néoréalisme est ici refoulé, voire outragé. Si Anna Magnani est confrontée à la mémoire de son personnage le plus célèbre, Ettore Garofolo croise l'emblème des acteurs non professionnels : le malade à qui il vole la radio à l'hôpital, et qui crie « *Au voleur ! au voleur !* », est le « voleur de bicyclette », Lamberto Maggiorani. Le sens de ce sacrilège est double. Par là, écrit Hervé Joubert-Laurencin (cf. Sélection vidéo et bibliographique), c'est « *un emblème du cinéma qui est ainsi tenu à distance* ». Mais c'est aussi l'époque de De Sica et de Zavattini qui est saluée, ce monde, écrivait André Bazin, « *où les pauvres pour subsister doivent se voler entre eux* ».

Deux désespoirs

Maggiorani et Garofolo volent par désespoir, bien que le désespoir du second soit de nature complètement différente. Son défenseur, s'il en avait un, ne pourrait pas plaider la faim en sa faveur. Contrairement à *Accattone*, où les personnages



errent à la recherche d'une assiette de pâtes, ou à *La Ricotta*, où le pauvre Stracci cherche un morceau de pain et de fromage, puis meurt d'indigestion sur la croix, *Mamma Roma* n'est pas un film de la faim. Les personnages ont un travail et connaissent un relatif bien-être.

On voit par là de quelle manière Pasolini était attentif à la question du marxisme, soucieux de réformer la critique communiste du Capital, pourtant mise en difficulté par la croissance économique du début des années 1960. Le malheur, explique Pasolini dans *Mamma Roma*, ne vient pas forcément du fait que le Capital appauvrit, mais de ce que le bien-être matériel s'accompagne d'une perte d'humanité. Ce propos a tout l'air d'être purement politique, très ancré en tout cas dans la problématique de la crise du marxisme dans l'après-guerre. De la question morale on est donc revenu à la question sociale. Mais ce résultat n'oublie pas son devenir. La force du film consiste à ne pas réduire un terme à l'autre, mais à tenir la contradiction entre morale et économie, et par là à viser un questionnement sur l'essence de l'agir humain en général.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

Les HLM

Le dernier plan du film est lié au précédent par un raccord "voyant-vu". Avant dernier plan : *Mamma Roma*, écrasée de désespoir, veut sauter par la fenêtre. Les voisins la retiennent, mais c'est aussi la vision du spectacle devant elle qui semble suspendre son geste. A un plan rapproché poitrine qui rend visible l'expression de sa souffrance, succède un contrechamp en plan général sur la ligne de HLM qui vient barrer l'horizon. Ce champ / contrechamp est répété une deuxième fois, avec une intensification du regard de l'héroïne : ses yeux effrayés sont maintenant exorbités, comme ceux des voisins qui semblent aussi sujets à une vision monstrueuse, son regard s'emplit d'une sorte de colère impuissante. Retour final au plan général sur les HLM, trois petites secondes, puis le mot "Fin" s'inscrit en lettres noires sur fond blanc, alors que les violons de Vivaldi n'ont cessé de répéter leur plainte, récurrente tout au long du film. Pasolini dépasse finalement l'idée fataliste d'une prédestination au malheur, sa critique est politique : certains choix urbanistes et sociaux sont lourds de conséquence pour les plus modestes, le progrès matériel apporté par la modernité est un leurre.

Anna Magnani Filmographie sélective

- 1928 : *Scampolo*
(*Das Mädchen der StraÙe*)
d'Augusto Genina
- 1934 : *Tempo massimo* de Mario Mattol
- 1936 : *Trenta secondi d'amore*
de Mario Bonnard
- 1941 : *Mademoiselle Venerdi*
(*Teresa Venerdi*)
de Vittorio De Sica
- 1943 : *Campo de' fiori* de Mario Bonnard
- 1945 : *Rome, ville ouverte*
(*Roma, città aperta*)
de Roberto Rossellini
- 1947 : *L'Honorable Angelina*
(*L'Onorevole Angelina*)
de Luigi Zampa
- 1948 : *Beaucoup de rêves sur les routes*
(*Molti sogni per le strade*)
de Mario Camerini
- 1951 : *Bellissima* de Luchino Visconti
- 1953 : *Le Carrosse d'or* de Jean Renoir
- 1957 : *Car sauvage est le vent*
(*Wild is the Wind*)
de George Cukor
- 1959 : *L'Homme à la peau de serpent*
(*The fugitive kind*)
de Sidney Lumet
- 1960 : *Larmes de joie* (*Risate di gioia*)
de Mario Monicelli
- 1962 : *Mamma Roma*
de Pier Paolo Pasolini
- 1972 : *Fellini Roma* de Federico Fellini

ANNA MAGNANI, TROIS ROME EN TRAVELLING

Rome, quartier Trastevere. Une silhouette projette son ombre dans la nuit. La voix off de Federico Fellini précise : « *La dame qui rentre chez elle en longeant les murs d'une ancienne maison noble est une actrice romaine, Anna Magnani... On pourrait dire qu'elle est le symbole de la ville...* » La dame s'arrête sur le seuil, se retourne vers la caméra, qui la cadre de près, et demande, en souriant : « *Qu'est-ce que tu racontes sur moi ?* » La voix off continue : « *Une Rome louve et vestale, noble et pouilleuse, sombre et burlesque... , je pourrais enchaîner jusqu'au matin.* » Elle, lançant un grand rire à la caméra : « *Federi', va te coucher.* » « *Une question, je peux ?* » Moqueuse, fermant la porte : « *Non, je ne te fais pas confiance. Ciao, bonne nuit.* » Voilà, à la minute cent treize de *Fellini Roma*, la dernière apparition d'Anna Magnani sur grand écran. On est en 1972. L'hommage rendu à l'actrice est splendide, parfait et définitif. Mais le cinéaste ne peut pas imaginer que l'actrice, alors dans sa soixante-quatrième année, ne verra pas son prochain anniversaire. Frappe ici le choix de la nuit et de l'ombre. Comme si Fellini songeait à la silhouette de *Mamma Roma* – dernier grand rôle de l'actrice –, en même temps qu'aux deux interminables travellings nocturnes du film de Pasolini. À leur tour, les images pasolinienne, notamment la course folle à la fin du film, évoquent l'autre grand rôle interprété par Magnani. C'est l'une des scènes les plus célèbres de l'histoire du cinéma, comparable seulement à l'escalier du *Cuirassé Potemkine* (1925) ou à la danse avec le globe du *Dictateur* (1940) : la chute de Pina dans *Rome, ville ouverte*.

Trois Rome, trois personnages : une résistante, une prostituée, une actrice. Le fil qui les relie est le rapport entre la « dame » et le « mur » – la ville par extension.



Fellini Roma de Federico Fellini

De l'association avec un certain caractère romain, romanesque, voire romantique – son jeu « habituel », pour utiliser un mot de Renoir qui la fit jouer dans *Le Carrosse d'or* (1953) –, Anna Magnani a tiré profit autant qu'elle en a été victime. Certes, elle savait atteindre le « classicisme » (Renoir encore). Mais le sommet de son travail est d'avoir exploré toutes les nuances, les finesses, les possibilités expressives du théâtre populaire romain, contribuant à faire de celui-ci un canon universel de l'art dramatique.

1908 - 1973

Longtemps, on a cru qu'Anna Magnani était née en Égypte. Elle est en fait née à Rome, le 7 mars 1908, de Marina Magnani, tailleur, et d'un père inconnu. Au lendemain de la naissance de sa fille, Marina s'installe à Alexandrie, où elle épouse un riche Autrichien. Anna reste à Rome, chez sa grand-mère. Une autre légende la veut éduquée par des bonnes soeurs. En fait, elle s'inscrit chez les ursulines, mais quitte le couvent quelques mois plus tard, continuant ses études à l'école publique. À 19 ans, elle intègre la prestigieuse école d'art dra-



matique Eleonora Duse. Deux ans plus tard, elle a déjà rejoint une compagnie. Elle traverse les années 1930 en enchaînant théâtre, radio et cabaret. On l'engage au cinéma, où elle interprète souvent la bonne ou la chanteuse. Il faut attendre 1941 pour un rôle important ; Vittorio De Sica lui demande de jouer dans une comédie dont il est lui-même auteur et réalisateur : *Mademoiselle Venerdi*.

Le vrai succès arrive après la guerre. En 1945, l'actrice reçoit le Nastro d'argento pour *Rome, ville ouverte*. En 1947, Venise lui décerne le Prix de la meilleure actrice pour *L'Honorable Angelina* de Luigi Zampa. Les années 1950 sont le sommet de



La Rose tatouée de Daniel Mann. Ph : TCM



L'Homme à la peau de serpent de Sidney Lumet



Le Carrosse d'or de J. Rénoir. Ph : Corona/Coll. Cahiers du cinéma



Car sauvage est le vent de G. Cukor. Ph : Paramount/Coll. Cahiers du cinéma/D.Rabourdin

sa carrière, qui s'internationalise. En 1956 elle reçoit l'Oscar, le premier attribué à l'Italienne, pour *La Rose tatouée* de Daniel Mann ; en 1958 l'Ours de la meilleure interprétation pour *Car sauvage est le vent* de George Cukor. Les années 1960 voient la fin d'une époque de cinéma, celle du néoréalisme et du « Hollywood sur le Tibre », dont elle aura été à la fois protagoniste et symbole. Avec son usage du dialecte (interdit pendant le fascisme), sa silhouette ronde, son corps petit mais vigoureux, ses cheveux noirs, ses yeux largement enfoncés dans un visage expressif, Anna Magnani est l'image de la femme romaine : courageuse et cynique, opiniâtre et rusée, noble et misérable. Son jeu, basculant sans cesse d'un excès à un autre, du romantisme à la farce puis à la tragédie, arpente d'une part l'ambiguïté propre au peuple romain, dont elle est originaire, et d'autre part celle du théâtre romain, dont elle connaît parfaitement les codes. Toutes les actrices italiennes de l'après-guerre, de Sophia Loren à Monica Vitti, l'ont eue pour modèle. Son jeu séduit Pasolini, à la recherche, pour son deuxième long métrage, d'une comédienne capable d'incarner « l'ambiguïté d'une vie sous-prolétaire avec une

superstructure petite-bourgeoise ». L'actrice, qui avait aimé *Accattone*, tient à associer son nom à celui du poète-cinéaste – un choix radical pour une star de son importance. Elle croit au projet, accompagne le film à Venise, et soutient le cinéaste dans un climat d'hostilités et d'insultes. *Mamma Roma* est son dernier grand rôle. Elle meurt en 1973. Son corps est enterré au cimetière de San Felice Circeo, à Latine.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

La Maman et la Putain

La dualité qui oppose les deux pôles de la féminité, sexualité contre maternité, est un rapport qui parcourt l'histoire de la représentation des figures féminines, que ce soit dans les mythes anciens, les textes religieux ou le champ des œuvres d'art. La Mère a une sexualité, certes, mais qui n'est qu'un simple moyen en vue d'une fin « naturelle » donc légitime : l'enfantement, la survie de l'espèce. La Femme sexuelle a une sexualité libre, qui ne vise rien d'autre que le plaisir qui peut l'accompagner. Son désir n'étant a priori plus limité par les rythmes hormonaux, il est potentiellement infini, d'où peut-être le caractère inquiétant de cette figure pour le « sexe fort », et son évolution jusqu'à la figure de la Sorcière méritant le bûcher. Dans la Bible, la Mère de Dieu est « Sainte Vierge », comme si n'être plus vierge était un péché en soi. Mais Marie-Madeleine, qui est la première à voir le Christ ressuscité, est ancienne prostituée convertie et donc pardonnée. Mamma Roma rassemble toutes ces facettes, et Pasolini lui donne même des accents christiques, lorsqu'elle avoue qu'elle se « ferait crucifier » pour son fils.

Définition(s)

“Mise en scène” est une notion ambivalente, dont l'emploi recouvre généralement trois significations complémentaires mais bien distinctes. La première est tirée de l'origine théâtrale de l'expression : “mise en scène” signifie alors une certaine manière de disposer entrées, sorties, déplacements des corps et organisation des décors dans un espace donné – au théâtre la scène, au cinéma le champ. La seconde est un transfert scénique de cette origine vers le cinéma seul : la “mise en scène” serait le langage, l'écriture propre au cinéma – la preuve de son existence en tant qu'art. La troisième est un autre décentrement de cette origine, cette fois moins vers l'art du cinéma que vers ses artistes, “mise en scène” désignant dans ce cas les moyens par lesquels un cinéaste imprime sa marque aux films qu'il tourne – une affirmation de singularité, un effet de signature en somme.

RÉALITÉ ET IDÉOLOGIE

Expliquant comment il est passé de la machine à écrire à la caméra, Pasolini a fait l'éloge de l'image, « *langue écrite de la réalité* », « *langue naturelle du corps, des objets, des gestes* » ; il a comparé la solitude de l'écrivain à l'expérience « *physique, charnelle* » propre à la mise en scène ; exalté l'unicité de la matière filmée, ainsi que la « *vitalité désespérée* » du monde offert par le biais de l'enregistrement mécanique.

Il faudrait noter qu'une conception moderne est déjà à l'œuvre dans ses propos sur la potentialité « réaliste » de la mise en scène, certes non dépourvus d'un radicalisme romantique, voire naïf. Mais, si l'on a pu confondre l'accent mis sur la fonction anti-idéologique du dispositif avec une profession de foi néoréaliste, la rhétorique pasolinienne ne laisse guère de doutes ; s'affirme là une nouvelle typologie de cinéaste, où même Jean-Luc Godard est pris à contre-pied : l'intellectuel à la caméra.

Pasolini metteur en scène est un *outsider* : au tout début des années 1960, il filme déjà de manière sauvage et autonome. Il travaille loin de Cinecittà, participe peu au débat du moment (ses idées ne trouveront des échos que dans les années 1970), méprise le cinéma hollywoodien (lui préférant Dreyer et Mizoguchi), manque d'une expérience directe du plateau (lors du tournage d'*Accattone*, il peine à communiquer avec les techniciens). Ce qui ne l'empêche pas d'exprimer, dès ses premières images, un cinéma mûr, pleinement épanoui dans la maîtrise de ses moyens et dans l'expressivité de son langage. Seulement, comme le rappelle son assistant Bernardo Bertolucci, il s'agit d'une réinvention : « *Quelques mètres de rail jetés dans la poussière, comme tombés là par hasard, seront devenus, pour moi, le premier travelling de l'histoire du cinéma.* »



Lumière

En quoi consiste cette réinvention ? Nous avons déjà remarqué, notamment en ce qui concerne les premiers films, spécialement *Mamma Roma*, que la recherche esthétique de Pasolini vise « *à l'enregistrement de la réalité par l'intermédiaire de la réalité* ». Pratiquement : les choix du cinéaste ne font appel qu'à sa propre sensibilité. La qualité de la pellicule employée, la position de la caméra, la durée d'un plan, etc., tout comme le pinceau ou la couleur dans la peinture, modifient l'apparence de la réalité qu'on veut mettre en scène. Ce dont Pasolini, en dépit de l'unilatéralité de son propos, est parfaitement conscient.

Mamma Roma alterne deux styles de mise en scène. 1. Quand il s'agit de suivre Ettore, Pasolini a recours à l'esthétique déjà expérimentée dans *Accattone*, notamment en ce qui concerne la lumière et le contraste (cf. Point technique). Tout comme Franco Citti, Ettore Garofolo est cadré le plus souvent de loin, au centre du paysage. Pour ce personnage, Pasolini élit le plan-séquence ou le panoramique, réduit le montage à l'essentiel, fuit le gros plan. Il inscrit fortement le personnage dans les décors, soulignant ainsi son caractère erratique. Il équilibre l'impression de mouvement par une sorte de stase, ou d'attente.

2. À l'inverse, Anna Magnani est volontiers filmée de près. La lumière, très douce comparée à celle qui éclaire le visage de son fils, rappelle cette fois l'esthétique néoréaliste, les cadres de Rossellini dans *Rome, ville ouverte*. Plus généralement, Ettore – personnage métahistorique, primordial, sauvage – fait un avec la lumière africaine des périphéries. *Mamma Roma* – qui bascule du monde net des « lucioles » à la grisaille petite-bourgeoise – est à l'aise à l'ombre, dans l'appartement ou dans l'église. À l'un comme à l'autre, il arrive de se retrouver sans abri





dans le monde de l'autre, et d'en souffrir : Ettore attaché dans le noir de la prison, Mamma Roma poussant le chariot sous le soleil. Cinéaste du corps et de l'interaction entre les corps, Pasolini transforme son plateau en laboratoire d'anthropologie : mise en scène du comportement des personnages dans leur milieu naturel.

Art

Le cadrage n'a rien d'improvisé. Chaque plan apparaît comme le résultat d'une réflexion profonde, et surtout d'une confrontation avec l'histoire de l'art. Prenons quelques exemples. Lors du mariage de Carmine, au tout début du film, la disposition des convives et le cadre d'ensemble s'inspirent des travaux du Ghirlandaio et de Léonard de Vinci. L'agonie d'Ettore est filmée avec une grue qui effleure pieusement son corps, de la tête jusqu'aux pieds. À la fin du mouvement, le spectateur revoit le cadre du *Christ mort* de Mantegna. Parler ici d'évocation ou d'hommage serait inexact. Chez Pasolini, la composition du cadre, l'équilibre des formes, le choix de la ligne de l'horizon, ont toujours une origine picturale. « *Les images, les champs visuels que j'ai dans la tête*, raconte-t-il dans "Mon goût cinématographique", *ce sont les fresques de Masaccio, de Giotto.* » Giotto est son préféré, mais Dante est également tenu en grande considération. Le premier en tant qu'inventeur de la profondeur de champ, le deuxième pour l'imaginaire, très figuratif, de son style. C'est à eux que Pasolini pense lorsqu'il met en scène les promenades d'Ettore parmi les ruines de l'ancien aqueduc romain : cadre giottesque, déplacement somnambulique dantesque.

Matière

Une telle insistance sur le Trecento italien n'a rien d'anecdotique. Jamais plus, ni avant ni après, il n'y aura eu un art qui soit plus proche du langage, du style, de l'éthique du peuple, que celui de Dante et de Giotto. Expression de la culture populaire, cet art était aussi possédé par le peuple – comme le rappelle Boccaccio, les boutiquiers florentins connaissaient *La Divine Comédie* par cœur.

La caractéristique fondamentale du Trecento est sa sensualité. On y découvre et introduit la forme, la substance, la dimension, c'est-à-dire le goût pour la matière. Voilà ce qui séduit Pasolini, dont le cinéma désire la matière. Mais il ne se limite pas à la désirer : il en dépend. Car c'est bien à travers l'interaction de la matière que réalité et idéologie, objectif et subjectif, peuvent habiter le même terrain. Il y a certes chez Pasolini un point de vue politique et sociologique ; certes un recours au symbolique et un langage extrêmement influencé par un goût personnel ; certes des éléments qui semblent contredire le propos documentaire, réaliste. Mais cet appareil « idéologique » est mis à l'épreuve de la biologie du tournage. Dans le champ, il arrive quelque chose d'incontrôlable : l'interaction de un ou plusieurs êtres humains avec un contexte vital, sur lequel le cinéaste ne peut ni ne doit exercer de pouvoir. Comme le rappelle le cinéaste et critique Jean-Claude Biette, qui fut son assistant : « *Pasolini n'a jamais considéré les acteurs comme étant des intermédiaires pour obtenir une représentation. Dans la mesure où, pour lui, ce qu'il filmait c'était la réalité.* » Significativement, ses indications aux comédiens se limitaient à « *Riez, riez !* », ou « *Soyez graves !* ».

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

Extérieurs ambigus

On vient de voir que les échelles de plan choisies par Pasolini se répartissent en fonction du personnage filmé : plan rapproché ou gros plan pour la mère aimante ou tourmentée, de façon à bien faire ressortir toute la richesse des expressions de l'actrice (cf le portrait de Magnani rédigé par l'auteur, dans *Atelier*) et plan moyen à plan d'ensemble pour le fils, dont l'expression la plus fréquente, hormis quelques rires, est la moue renfrognée et dont il s'agit plutôt de montrer le désœuvrement. Le cadre serré pour Mamma Roma renforce aussi l'impression d'enfermement qui naît de sa situation dans l'espace : elle évolue plutôt en intérieur, et même dehors, dans son travail de maraîchère, elle apparaît comme encadrée par les masses sombres de ses collègues et de la toiture en tissu qui la protège du soleil, mais la plonge en fait dans l'ombre. À l'extérieur de la ville, l'ouverture sur le large est contredite d'une autre façon. Les jeunes garçons traînent sur un terrain vague où subsistent d'étranges ruines, et parfois leur forme ancienne a disparu, la ruine devient pic fantastique enfoncé dans le sol ou griffe géante tombée d'un ciel fatal.

LA PREMIÈRE FOIS

Située à la fin du deuxième chapitre, cette séquence accompagne la rencontre véritable entre Mamma Roma et Ettore. Il ne s'agit pas de leur première rencontre, qui a eu lieu au début du même chapitre, mais bien plus de « la première fois », avec toute l'ambiguïté dont cette expression est porteuse. Cette séquence nous place au cœur du caractère amphibologique du cinéma de Pasolini. En surface, on voit la mère conduire son fils dans l'appartement où elle habite et où elle veut qu'il se sente chez lui ; en profondeur, cette séquence porte en elle une autre scène : l'initiation de la prostituée emmenant un jeune homme dans sa chambre, pour sa « première fois ».

Les dix-sept plans sélectionnés ici permettent de creuser cette double lecture. Ils se situent juste avant la leçon de tango qui en forme le finale, l'aboutissement : celle-ci finit par une chute complice des danseurs sur une passe mal orchestrée. Cette ultime notation signe la réussite de la scène, qui est alors comme déportée de sa symbolisation. Elle finit sur le rire du fils heureux. Ce rire, plus souvent sourire par ailleurs, fait partie des rares motifs du film. C'en est ici l'occurrence la plus aboutie : au fil du film, il s'effacera progressivement. Cette fois est donc doublement « première », puisqu'elle est aussi « dernière ».

1. Le cadre est suroccupé. La mère, le fils et une bande de jeunes de l'immeuble que la mère qualifie de « vauriens ». Aucun regard n'est échangé. Tous les visages sont baissés sauf celui de Mamma Roma, qui conduit la marche. Ce plan crée une confusion, l'espace est biaisé par un angle. Ettore est mis du côté des jeunes gens, qui rappellent ceux du début du chapitre.

2. et 3. Les visages qu'on ne voyait pas en 1 sont rendus visibles par un champ-contrechamp. Les jeunes gens regardent Ettore. Ce qui a lieu entre ces deux plans est une reconnaissance trouble mêlée de défi. D'une part, Ettore se reconnaît comme l'un de ceux que sa mère nomme plus tard, pour le dissuader d'emblée de se mêler à eux, des « vauriens ». D'autre part, les jeunes gens regardent celui qui suit la femme comme s'ils savaient ce qui allait lui arriver, comme s'ils avaient eux-mêmes déjà fait le même chemin. Autre façon de dire : « Nous sommes les mêmes. »

4. Ce quatrième plan réunit la mère et le fils quand les trois précédents les avaient séparés. Ettore est désigné comme l'enjeu dramatique de la scène, qui sera également celui du film. L'argument est quant à lui juste réaffirmé : il s'agit du déchirement qu'Ettore éprouve entre sa mère (une vie rangée) et les « vauriens » (une vie dissolue).

Ce quatrième plan, s'il marque le choix d'Ettore pour sa mère, laisse présager par son ambiguïté même (le jeune homme timide la tête rentrée dans les épaules, la femme sûre d'elle qui l'invite) l'envers de ce choix : Ettore ignore quelque chose que sa mère et les jeunes dans l'escalier savent. La chose cachée peut se lire de la même façon dans le regard de Mamma Roma et dans celui des jeunes, double regard qui encadre Ettore et le sépare des autres, comme un étranger.

5. et 6. Les deux personnages sont réunis pour de bon. Ils sont placés au centre du cadre, de face puis de profil. Comme deux adversaires qui se préparent à un duel. Mais le trajet qui fait sortir de l'obscurité le décor laisse entendre autre chose. On passe d'une porte d'entrée à une chambre de femme, dont les signes seront révélés tout au long de la séquence : le sac à main dans l'entrée devient dans la chambre les bas et le soutien-gorge sur le bord du lit, puis la nuisette suspendue à un portemanteau (7). La timidité du garçon peut alors être perçue à la lueur de cette intimité de femme qui lui est jetée à la figure comme un défi. D'où l'idée de combat, incarnée ensuite par le tango lui-même.

7. à 12. Cette succession de plans, comme la suivante (13 à 17), sépare les personnages pour mieux les réunir ensuite dans la leçon de tango. La progression est claire et s'organise autour du personnage d'Ettore. Signalons qu'entre les deux se trouve le lit, comme le lieu à venir de leur réunion. Roma est cadrée par trois fois en gros plan, et son expression va de la certitude au doute, quand Ettore n'est filmé en gros qu'après deux plans larges : l'un où il a la tête baissée, les bras ballants, de profil ; l'autre où il apparaît de face en position de défi, la tête relevée, les mains dans les poches – posture qui montre qu'il a gagné de l'assurance et qu'il attend quelque chose. Son sourire séducteur nous le confirme au plan suivant.

Le dialogue dit tout autre chose : une mère qui parle à son fils, qui s'inquiète de sa faim, qui veut le mettre à l'aise de façon maladroite, en confondant amour et autorité : « *Tu dois faire cela, pas cela.* » C'est quand elle menace de lui donner une bonne raclée parce qu'il parle mal qu'il sourit. Ce sourire un peu moqueur, insolent, provocateur, est aussi un sourire aimant, voire consentant. Il scelle un pacte entre les deux personnages. Premier sens : il accepte d'être fils de sa mère. Deuxième sens : il accepte d'être initié.

13. à 17. Après le pacte, les personnages sont plus mobiles. Ils s'approchent du lit sur lequel Ettore finit même par s'appuyer, frôlant

presque les bas de soie. Les rôles sont alors un peu inversés. Très séductrice, Roma met un disque après avoir demandé au jeune homme s'il sait danser ; elle ne le quitte pas des yeux, l'attend, insiste, l'invite. Lui qui la regardait de façon assurée en revient un peu au doute, mais son déplacement vers le lit s'accompagne en même temps d'un dédoublement de son image dans la glace juste derrière lui : à ce moment, il s'inscrit dans le décor et dans son destin. Derrière Mamma Roma, on voit une fenêtre fermée avec des rideaux : manière de figurer l'impossible projection de l'image-destin d'Ettore dans cette chambre, avec sa mère. On pense alors à la fenêtre fermée à barreaux, mais sans rideaux, de 1, comme le seul dehors dans lequel pourra se projeter l'image-destin d'Ettore.

La chanson gravée sur le vieux disque que met la mère pour faire danser son fils s'intitule *Violino tzigano*. Ecrite par Cherubini et Bixio, elle est chantée par Joselito, « l'enfant à la voix d'or », très célèbre alors. Dans de nombreux films, le chanteur a joué le rôle d'un fils idéal adorant sa mère. Le choix de cette chanson renforce l'ambivalence de la scène : amour filial et amour charnel s'y confondent, comme dans l'esprit de Mamma Roma.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 4

Musiques

Voilà une séquence dans laquelle la musique est au premier plan, intégrée à l'action, comme agent d'un rapprochement mère / fils, comme vecteur de significations si on reconnaît Joselito et si l'on connaît sa carrière, et comme médiation vers le souvenir amoureux, pour Mamma Roma.

Faisons le point avec les élèves sur les différentes catégories d'utilisation de la musique au cinéma :

Comme ici, la musique peut être intradiégétique, interne à l'histoire racontée, c'est-à-dire issue d'une source qu'on peut voir à l'image, qu'elle soit in ou hors-champ. « In » quand on voit effectivement la source à l'écran, le tourne-disque dans cette séquence, la bouche de Mamma quand elle fredonne ; « hors champ » quand la source n'est pas visible dans le plan mais peut apparaître parce qu'elle est dans le même espace / temps que ce qui est cadré, et donc susceptible d'être visée par la caméra.

Elle est extradiégétique ou « off » quand elle n'a pas sa source dans le monde représenté à l'écran. Cette illustration sonore peut connoter des sentiments, une tonalité particulière. Ici, la composition de Vivaldi sublime la réalité triviale du film, lui donne une portée tragique.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 5

Déplacements annonciateurs

On peut lire la scène du manège et plus particulièrement le jeu de rapprochement-éloignement entre le fils et la mère comme la métaphore de tout le parcours relationnel qu'effectueront les deux personnages l'un face à l'autre. Dans un premier temps, la mère se rapproche physiquement de son fils, en marchant vers le manège, et lui aussi fait une sorte de « mouvement » vers elle, involontairement cependant : entrant dans son champ de vision, il devient accessible, au moins par le regard. La mine réjouie de sa mère l'apercevant confirme bien que ce premier mouvement est celui qu'elle souhaitait. Mais le manège continue de tourner et la vision du fils s'interrompt, celui-ci s'éloignant passivement, emporté par le manège (ou son Destin). Inquiétude de la mère, accroissement de son désir de le voir. Soulagement lorsqu'il réapparaît, et surprise finale pour elle comme pour le spectateur : le carrosse qui ressurgit est vide, le garçon a disparu. La rupture est confirmée lors de sa réincarnation puisqu'il marche en tournant le dos au spectateur et à sa mère, dont nous adoptons le point de vue, en s'éloignant. La fin du film est déjà évoquée.



1



2



3

LA RONDE

Fin du chapitre 1 et début du chapitre 2 (00:08:12 – 00:18:25).

1. Intérieur jour, dernier plan du repas de mariage de Carmine. Plan fixe, rapproché poitrine. Rotation au ralenti des deux corps. Mamma Roma porte sur la tête une couronne de fleurs arrachée à l'épouse dans un plan précédent. Sa silhouette est enrobée par la blancheur transparente du voile : cheveux, joues, épaules. Le tissu, ballonné par l'air, gonfle délicatement, lui donnant un aspect de douceur et de candeur. Elle fait tourner l'enfant en le tenant par les bras, le serrant de plus en plus contre son sein. Lors de la ronde, la voix de la mère dit : « *Qu'on puisse toujours vous [les enfants] aimer... De tout l'amour du monde.* »

2. Cut et fondu au noir. Ellipse jusqu'au lendemain. Extérieur, jour. Le plan est plus large. Ettore est assis, relativement immobile, dans le carrosse d'un manège de chevaux de bois qui tourne dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, secondé par la caméra qui « panote » sur l'axe suivant l'entrée d'Ettore par la gauche, jusqu'à sa disparition à la droite de l'écran. Le mouvement circulaire du carrousel assure la transition avec le plan précédent, mais l'inversion du sens de la rotation marque une rupture : le bond ne se fait pas sans douleur. On est passé du corps au mécanique, du doux au dur, de la voix au silence, ce dernier à peine rompu par un bruit parasite de fête foraine.

3. Contrechamp. La caméra, redevenue fixe, cadre un chemin de campagne qui se perd à l'horizon. Au fond, on remarque un groupe de jeunes filles en tenues de communiantes. Par rapport à 1, il s'agit d'une inversion totale de tonalité. Au devant, la silhouette noire de la mère s'étale violemment sur la blancheur du fond. Elle fait quelques pas en direction de la caméra, d'où un effet de recadrage : mi-cuisses au début, épaules à la fin du plan. De part et d'autre de la coupe, le mouvement rectiligne succède à la circularité : la ligne droite de la route, la trajectoire, droite aussi, de la mère dans le cadre. L'expression de son visage change, de manière presque imperceptible. Attention, légère surprise au début du plan (liée à l'apparition d'Ettore) : les yeux se brident, pour résister au soleil ou pour accommoder. Déception à la fin (le mouvement du manège escamote Ettore) : les yeux et les muscles se détendent.

Ruptures

Après 1, le fondu au noir pourrait marquer une coupure nette. Le prologue est fini, le film pourrait reprendre, ou mieux redémarrer à zéro – par exemple en passant de 1 à 3. Significativement, le montage choisit plutôt un raccord fort 1-2, basé sur un écho de mouvement dans le plan – ce qui justifie de considérer ces trois plans comme un tout. La continuité exprime néanmoins une rupture. 2 reprend la rotation, mais dans le sens inverse. De 2 à 3, le principe est le même : reprise du mouvement et contrepoint. En 2, la trajectoire d'Ettore (précisément : de la cabine dans laquelle il est assis) peut être divisée en deux moments. Entre son apparition et l'instant où il se trouve au centre du cadre, il s'approche de la caméra. Par la suite, il ne fait que s'éloigner, jusqu'à disparaître sur la droite.

La même chose vaut pour le contrechamp. Chronologiquement, 3 se déroule synchroniquement à 2. Ainsi, dans la première moitié de 2-3, Mamma Roma et Ettore se rapprochent l'un de l'autre. À partir de la seconde moitié du plan, la progression vers l'avant de la mère est contredite par la trajectoire du fils, qui s'écarte. 2 et 3 forment donc un sorte de démenti au mouvement en 1, où la spirale de la ronde rapprochait de plus en plus la mère de l'enfant.

LE VOL

On vole souvent dans les films de Pasolini. On vole, on chaparde, on arnaque. On se débrouille comme on peut. Rien de spectaculaire, mais assurément un spectacle. Pas de grands braquages, plutôt l'art modeste de s'arranger. Ce qui ne va pas sans le plaisir vaniteux de se mettre en scène.

Si on oublie le vol du disque – seulement raconté –, le destin d'Ettore se tisse entre deux larcins. Le premier est une manière subtile de présenter le héros, à sa mère aussi bien qu'à nous, qui ne le connaissons pas. C'est la suite de la scène du manège. Ettore semble se promener tranquillement ; rien n'annonce qu'il médite un coup. Soudainement il se penche, feignant de resserrer ses chaussures. En se levant, il prélève quelque chose du banc – nous ne saurons pas quoi –, qu'il escamote dans la poche de sa veste. Moins un vol qu'une manière de tester son talent, il s'agit là d'un tour de magie que l'on pourrait confondre avec une des attractions de la fête foraine. La mère regarde, médusée mais amusée, et commente : « *Fils de p...* » Voilà Ettore, jeune gouape de campagne qui fait son fanfaron.

Du vol à la campagne au second, à l'hôpital, la technique ne change pas, élémentaire mais efficace : Ettore s'approche furtivement du chevet et s'approprie l'objet visé. Seulement, cette fois-ci il est pris. On peut se demander pourquoi. Certes, pas à cause d'une faute d'exécution – s'il est remarqué, ce n'est qu'après coup. Se réveillant, la victime est mise en alarme par l'aspect extérieur du jeune homme. Un coup d'œil à son chevet confirme ses soupçons : il s'agit bien d'un voleur.

L'innocence du beau

Ce qui trahit le voleur est son allure. À la fête foraine de Guidonia, Ettore est dans son milieu. Protégé par ce cadre campagnard, il est à l'abri de toute suspicion, sa candeur le protège. Il est tout simplement impensable de voir dans son geste quelque chose comme l'envie de dérober. Par là, le voleur de Pasolini ressemble à ceux de *Travail au noir* (1982), du polonais Jerzy Skolimowski. Des deux côtés, il s'agit du même double motif : la conviction que, conformément à la formule de Proudhon, la propriété c'est le vol ; mais aussi l'intimité, voire la



Travail au noir de Jerzy Skolimowski

confusion, entre s'approprier une chose et montrer qu'une chose est appropriée, qu'elle nous convient. Un motif politique doublé d'un motif esthétique. Vers la fin de *Travail au noir*, le contremaître polonais exilé à Londres joué par Jeremy Irons remarque en voix off qu'il est impossible de tromper l'œil du vendeur de vêtements : « *Il a trop d'expérience... Sans doute il connaît tous les trucs.* » On croit qu'il va renoncer à voler l'écharpe en cachemire qu'il tient dans les mains, car il l'abandonne et sort du magasin. Finalement il fait demi-tour, la noue élégamment autour de son cou et part avec. Il n'a besoin ni de trucs ni de ruses : sa nonchalance l'assiste à merveille. Le vendeur le laisse partir, enchanté par l'évidence de la beauté de son geste : il ne peut que reconnaître que l'écharpe, si naturellement nouée, appartient bien à son propriétaire. Question d'aplomb. Voler n'est pas autre chose que l'impudence de dire : cela est à moi. Réussir, c'est avoir assez de classe pour être cru. Le vol, c'est la propriété.

Il y a chez Skolimowski un déplacement quasi magique du jugement moral vers l'esthétique. La même remarque pourrait être faite à propos de Pasolini. Si le second vol tenté par Ettore rate, c'est que – contrairement au premier, où le garçon était en harmonie avec le cadre du banquet – à l'hôpital, son apparence louche attire le regard. L'acte est objectivement le même, mais il a, pour ainsi dire, perdu son innocence. Paradoxalement, cette innocence perdue n'est qu'un manque de culot : le crâneur du début du film est devenu un pauvre enfant apeuré. Il est devenu faible, semble dire Pasolini, dans un monde où cela n'est pas permis.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 6

Un coupable victimisé

Le micro-récit que constitue la séquence de vol à l'hôpital est l'occasion pour Pasolini de signifier, par la narration et par la mise en scène, combien son petit voleur est tout sauf coupable, mais bien plutôt victime pathétique, propre à susciter la compassion du spectateur.

Tout d'abord, le voleur est présenté comme très peu agressif, combatif : les plans rapprochés sur lui laissent apparaître de grosses gouttes de sueur sur son visage, sur lequel il passe souvent sa main, comme pour constater sa faiblesse. Les réticences de ses camarades sont un signal envoyé au spectateur : les choses risquent de mal tourner. Première blessure, avant l'arrestation « la main dans le sac » : les complices l'abandonnent, en présageant le pire : « Salut les prisonniers ! ». Il faut noter que la caverne d'Ali Baba visée n'est qu'un hôpital, c'est-à-dire le lieu par essence des faibles. Le voleur classique se tourne plutôt vers la banque, ou de riches maisons. L'échec du vol est déjà écrit, puisqu'il ne peut être que dérisoire. C'est dire combien l'acte est absurde, désespéré, combien son auteur est victime d'un destin qui le pousse à la chute, malgré lui.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 7

Noirceur

Les noirs sont profonds et les blancs violents, dans *Mamma Roma*. Bien souvent, les zones obscures sont le fait d'une nuit qui enveloppe les acteurs du monde interlope que Pasolini aime décrire. Plusieurs séquences, toutes filmées en travelling arrière sinusoidal et dans la même zone urbaine, nous font suivre le trajet nocturne des prostituées et de clients potentiels. On ne distingue quasiment rien, si ce n'est des silhouettes, des visages brouillés par l'obscurité. L'identité du lieu, qu'on ne peut reconnaître précisément puisque tout est noir, est assurée par ce mouvement de caméra, identique à chaque incursion dans cet univers, et aussi par la présence en arrière plan et dans le haut du cadre des mêmes taches blanches, dont on devine qu'elles sont les lumières des lampadaires. Au fur et à mesure de l'avancée du drame, Roma Garofolo semble se dissoudre de plus en plus dans la nuit, pour n'être quasiment plus perceptible autrement que par sa voix, comme si sa liberté et sa respectabilité rêvées étaient englouties par son ancienne condition de prostituée.

LA pellicule

La pellicule cinématographique – ou film – est un support souple recouvert d'une émulsion contenant des composés sensibles à la lumière, généralement à base d'halogénures d'argent. Leur configuration (notamment taille et forme des cristaux) détermine les caractéristiques du film, comme la sensibilité (capacité à être impressionné par une quantité plus ou moins grande de lumière) et la définition (valeur inversement proportionnelle à la sensibilité).

Le choix de la pellicule est un moment essentiel dans la genèse d'une œuvre cinématographique, comparable à celui de la couleur, de la toile et du pinceau en peinture. Le format, sans doute moins remarqué par le public que le choix de tourner en couleur ou en noir et blanc, influence la mise en scène. La sensibilité de la pellicule, elle-même non sans conséquence pour le tournage, détermine le contraste et la définition, et par là la texture de l'image, la plasticité des effets de lumières et la perception de la profondeur de champ. D'une seule décision découle ainsi une infinité d'implications dont le metteur en scène ne peut que tenir compte.

Deux *Mamma Roma*

Pasolini arrive sur son premier tournage « avec une absence totale de préparation technique », compensée par une vision très claire de l'effet désiré. Il montre à son chef opérateur Tonino Delli Colli deux films qui doivent servir de modèle : *Les Feux de la rampe* (1952) de Charlie Chaplin et *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer. Il cherche une image dure, presque brûlée, comme les photos granuleuses des hebdomadaires de l'époque. La stratégie utilisée par Tonino Delli Colli sur le tournage d'*Accattone* consiste tout d'abord à choisir une pellicule dure, très sensible, mais de bonne qualité : la Ferrania. Ensuite, en phase de postproduction, il reproduit le positif à travers une procédure nommée « contretypage » ; cette copie négative est obtenue en utilisant un filtre orange vif qui exalte les reliefs et les blancs. De ce négatif, Delli Colli revient ensuite et enfin à une copie positive entièrement étalonnée, équilibrée et bien tirée.

Pasolini utilise la même pellicule pour *Mamma Roma*. Mais le procédé pour durcir l'image n'est pas employé systématiquement. Delli Colli : « Pour Mamma



Accattone de Pier Paolo Pasolini



Roma, ce sont pratiquement deux films qui ont été faits. Dans les scènes avec les garçons on revenait aux clichés d'*Accattone*, tandis qu'avec la Magnani l'image devait être lisse ; alors cela devenait un autre film. » (entretien avec Antonio Bertini, in Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Bulzoni, Rome 1979, p. 204).

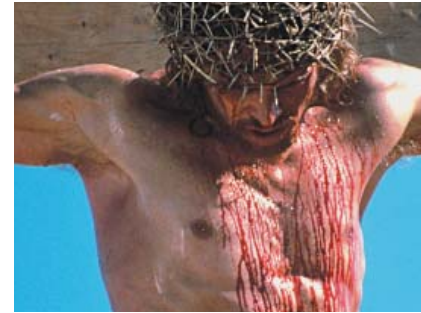
Encore une fois, on est confronté à l'ambiguïté de la notion pasolinienne de réalité. Vraie est l'image qui réconcilie la matière et la pensée, la chose et son concept. L'objet est donné à travers un filtre qui est d'abord intellectuel – la science sociale matérialiste –, et qui par la suite s'exprime sous forme de technique – le filtre jaune qui durcit l'image. Cette synthèse entre théorie et pratique est l'aboutissement ultime de la recherche esthétique de l'auteur, la raison même de sa préférence pour le cinéma (cf. Mise en scène).

FILMER NAZARETH

Comme tous les arts, le cinéma a investi une partie considérable de son effort créatif à représenter la figure de Jésus. Tâche évidemment délicate. L'époque de *Mamma Roma* est celle du déclin d'un cycle important, celui des péplums – en bonne partie tournés à Cinecittà au cours des années 1950 et jusqu'au début des années 1960. Caractéristique de ces productions hollywoodiennes est l'influence de l'Ancien et du Nouveau Testaments dans les récits, et un respect pour le sacré qui défend d'exprimer l'inspiration religieuse autrement qu'avec pudeur et crainte. Plutôt qu'avec le fils de Dieu, on préfère dès lors se mesurer à des figures « christiques », dont *Ben-Hur* – incarné par Charlton Heston dans le film de William Wyler – reste un exemple emblématique.

Bien qu'ils ne soient en aucun cas assimilables à des péplums, les premiers films de Pasolini sont marqués par la même présence constante, mais systématiquement indirecte, d'une référence au « fils de l'homme ». Ce n'est qu'en 1964, avec *L'Évangile selon saint Matthieu*, que PPP s'expose au risque d'une confrontation directe. On peut en dire autant de Martin Scorsese, dont le cinéma est à plus d'un titre fils de celui de Pasolini. Scorsese aussi est passé par maintes figures christiques, Le Charlie Cappa de *Mean Streets* (1973), le Travis Bickle de *Taxi Driver* (1976), le Jake LaMotta de *Raging Bull* (1980), avant de filmer *La Dernière Tentation du Christ* (1988).

Le chauffeur de taxi Travis doit beaucoup à Ettore. Errance, somnambulisme, autisme. Les deux partagent aussi le statut de survivants. Ce sont deux hommes appartenant à un passé gênant : le Vietnam pour l'un, l'Italie préindustrielle pour l'autre. Quand Roma rencontre Ettore dans la scène du manège (cf. 1, 2, 3), c'est comme s'il avait passé les seize dernières années à tourner en rond – tout comme Travis en voiture dans les rues de New York, avant d'être réveillé par un désir de vengeance. Plus tard dans *Mamma Roma*, la rotation du manège est évoquée par un ralenti. Scorsese utilise le même trucage pour caractériser



La Dernière tentation du Christ de Martin Scorsese

Taxi Driver de Martin Scorsese



The Big Shave de Martin Scorsese

Raging Bull de Martin Scorsese

l'allure de Travis. Dans les deux cas il s'agit de symboliser une fracture avec le présent, une diversité aussi. Voilà l'esprit christique commun aux deux : Jésus comme un être qui se sépare de son propre temps.

Deux passions

À partir de ce croisement, les chemins de Scorsese et Pasolini divergent. Le cinéaste américain interprète le message de Jésus sur le modèle littéraire du grand pécheur dostoïevskien. Pour Pasolini, qui est athée contrairement à Scorsese, l'histoire du Nazaréen est l'expression poétique et universelle de l'expérience des esclaves dans l'Histoire. Ces deux exégèses comportent autant de choix esthétiques. Jamais le cinéma de Pasolini ne cède au sang, à l'exception de *Salò ou Les Cent Vingt Journées de Sodome* (1975) – à plus forte raison quand il s'agit de représenter la passion. Accattono, Ettore et Stracci meurent, ces deux derniers sur la croix, mais la tradition picturale à laquelle Pasolini fait appel est celle du *Christus dormiens*, où la violence de l'événement est sublimée. À l'inverse, l'explosion du sang sur le visage

humain est le thème dominant de l'œuvre de Scorsese. Le sang jaillit du col de Johnny Boy et de Travis, gicle des sourcils de La Motta dans *Raging Bull*. Tout avait commencé en 1967, avec le court métrage *The Big Shave* : le sang coule des coupures sur le visage et la poitrine de Peter Bernuth, tandis qu'il se rase et tombe dans l'évier, un fondu au rouge enchaîne sur un panneau qui dit : « Viet 67 ». La figure de Jésus, comme toute figure mythique, est l'image de l'époque qui la met en scène. Dans l'Italie du concile œcuménique, le Christ a le visage, somme toute serein, d'Ettore après la mort. Dans les États-Unis qui se flagellent, le Christ ne peut prendre que le visage souffrant des œuvres de Petrus Christus, de Matias Grünewald ou de Albrecht Dürer.

PASOLINI ÉCRIVAIN

Les œuvres littéraires de Pasolini, écrites dans les années cinquante, peuvent être considérées comme des textes qui portent déjà en germe ce qui sera écrit et filmé beaucoup plus tard. Un travail d'étude de texte pourrait être fait avec les élèves avec des extraits des *Nouvelles romaines*, parues en Livre de poche.

Lorsque Pasolini arrive à Rome, le 28 janvier 1950, expulsé du Frioul, exclu du parti communiste, il est pauvre et humilié. Il enseigne dans une banlieue de Rome, vivra quelque temps dans une autre, visitera l'ensemble de la périphérie.

Les textes écrits durant la période qui précède cet exil sont intimistes, autobiographiques, à la limite du narcissisme. Beaucoup tournent autour de la découverte d'une sensualité exacerbée mais aussi torturée, lourde d'interdits culturels et de culpabilité judéo-chrétienne. Les écrits de la période romaine se consacrent moins à ces thèmes, qu'il réservait plutôt à son travail poétique ; sa nouvelle situation sociale et géographique l'amène à se tourner, au moyen de la prose, vers un travail de description et de témoignage social et historique.

René de Ceccaty, traducteur des *Nouvelles romaines* (édition Folio bilingue) le note dans sa préface :

« Il va désormais décrire un autre univers dont il est exclu et qui ne lui appartient que par son regard intellectuel et émotionnel. Il n'est plus présent dans ce monde comme protagoniste, ni même comme narrateur. Alors qu'il était au cœur du paysage frioulan, pansexuel, frémissant d'émotion et de désir, il est marginalisé dans le décor romain, qui va être la matière première de ses deux romans écrits en 55 et 59 ». Il s'assigne alors la tâche de « rendre compte d'une réalité sociale, à ses yeux essentielle : à savoir le monde interlope des petits voyous romains, en compagnie des frères Sergio et Franco Citti. » Ce dernier jouera Accatone, puis le maquereau dans *Mamma Roma*, il sera aussi Œdipe, et différents autres personnages de la Trilogie de la vie. Pour Ceccaty, « on ne comprend Pasolini que si l'on admet cette particularité : les voyous romains ont, dans sa perception poétique du monde, la

même fonction que Médée, Œdipe, les disciples du Christ, les personnages délurés de la Trilogie de la Vie, et les marionnettes sublimes de *Che cosa sono le nuvole*. Ce sont des intermédiaires entre le monde extérieur d'où ils viennent – monde d'une extrême violence sordide ou brutale, mais pour lequel ils ont réinventé des lois – et le monde intérieur du créateur. »

Dans la nouvelle intitulée "Femmes de Rome", Pasolini dresse un portrait savoureux de sa charismatique actrice, Anna Magnani. Nous en donnons quelques extraits :

« J'observe Anna Magnani, là-bas, au fond, sur le divan du salon élégant (...). Elle se tait, à demi cachée. Sa peau est blanche, ses deux yeux sont comme un grand mouchoir noir qui la banderait au-dessus du nez. Elle se tait, mais elle se tient avec le buste droit, comme devait se tenir sa grand-mère, il y a un siècle, sur le seuil de sa maison. Je vois toutefois que son silence est inquiet : derrière la bande noire de ses yeux passent des ombres plus noires, interrompues, reprises, tantôt réprimées comme un petit rot, tantôt libérées comme des éclats de rire. (...) »

Devant son air de défi, par lequel elle se défend, même les plus réglos perdent la boule, et ils sont là, hébétés, comme devant la statue d'une sainte miraculeuse.

De l'air de défi d'Anna peut naître n'importe quoi : mais ce qu'on attend toujours, en tout cas c'est qu'elle chante. Une rengaine. De ces vieilles rengaines, à peine renouvelées par quelque invention joyeuse, et qu'elle termine en riant. Elle ne peut que s'exprimer en chantant, parce que ce qu'elle a à exprimer est une chose indistincte et entière : la pure vie, la sienne, et celles des générations de femmes romaines qui ont été au monde avant elle... »

La première séquence du film dans laquelle *Mamma Roma* fait sensation doit beaucoup, si l'on en croit Pasolini chroniqueur, à la personnalité de son actrice principale. Et Pasolini écrivain sait lui rendre un hommage tout aussi personnalisé.



Che cosa sono le nuvole de Pier Paolo Pasolini



Médée de Pier Paolo Pasolini

PLUS MODERNE QUE TOUS LES MODERNES

« Vendredi 31 août – Nous vîmes venir, soulevant en nous des réactions plus que diverses, *Mamma Roma* de Pasolini. En argot romain qui scandalisa une grande partie de la salle, au point de provoquer une instance judiciaire pour immoralité, le " *Genet* " italien chante les amours d'une mère, putain de son métier, pour son adolescent de fils à la santé fragile. C'est veule, trouble, équivoque à souhait, mais ça ne manque pas d'un certain charme. »

Jean Douchet, « Venise 1962 », *Cahiers du cinéma* n° 136, octobre 1962.

« *Mamma Roma* est le film du corps bafoué de la mère – et de la femme – plus que celui de l'inceste œdipien, alors même qu'on s'attend à un scénario freudien. *Mamma Roma*, de fait, c'est l'anti-Œdipe : c'est la mère qui est amoureuse, qui désire métaphoriquement se marier avec son fils et coucher avec lui. C'est elle qui veut tuer son père ; le père joué par Franco Citti qui sera Œdipe quelques années plus tard, en 1969, et non Laios. Le fils, lui, est indifférent à ses géniteurs ; il n'a été élevé ni par l'un ni par l'autre, ne déteste pas son père, ni ne le tue lorsqu'il le rencontre sans le connaître, reste insensible à sa mère. S'il imite son père et prend sa place, ce n'est pas en tant que mari, mais en proxénète amateur (elle lui fournit l'argent ; il y a quelques allusions à la relation prostitutionnelle à cette occasion), ce qui implique un complexe mais réel détachement. Il n'aime plus sa mère : il vend sa mémoire aux puces, ne tue pas son père : il l'ignore. »

Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, Éditions de l'Étoile, 1995, pp. 75,76.

Mamma Roma se situe à une charnière décisive du cinéma italien, dont il contribue à dépoussiérer les codes narratifs. Pourtant, lors de son passage à la Mostra, le film passe presque inaperçu. Les raisons en sont multiples. Détournée par les faits judiciaires qui accompagnent la projection, troublée par l'usage du dialecte romain, déroutée par le rapport d'amour et d'écartement que le film entretient avec le néoréalisme, la critique se réfugie derrière une prudence gênée. Le compte-rendu de Jean Douchet montre néanmoins qu'il était possible de glisser quelques mots précis sur le film. Éduqué à l'école d'Henri Langlois – qui organisait des séances sans son pour entraîner ses élèves à se concentrer sur l'image –, le critique des *Cahiers du cinéma* esquive la fausse piste sociale-néoréaliste pour pointer la relation entre la mère et le fils : pas un amour, mais des « amours ». Nuance associée à l'adjectif qui définit le film : « équivoque ».

Trente ans plus tard, dans sa superbe monographie, Hervé Joubert-Laurencin revient sur le rapport œdipien, pour le remettre en question. L'expression « anti-Œdipe » est une référence au livre de Gilles Deleuze et Félix Guattari portant ce titre, publié en 1972, dix ans après la sortie de *Mamma Roma*. Entre le film et le livre, aucune relation directe ou objective. Le risque est fort, au contraire, de tomber dans un parallèle alambiqué ou stérile. Joubert-Laurencin suggère seulement cette résonance : manière de montrer que ce qui apparaît comme un retour au passé (Œdipe, la tragédie, les Grecs) est non seulement quelque chose de moderne (la psychologie freudienne) mais de plus moderne que la modernité (l'antipsychologie à venir). Dès lors, la technique d'exposition de Joubert-Laurencin consiste à créer soi-même les concepts au fur et à mesure que l'analyse avance. Le premier élément donné est la « mère » et son importance dans l'œuvre de Pasolini. Le second est la piste psychologique. Fausse piste, ou piste encore une fois équivoque, double, indiquée par le scénario, détournée par le film.



Oedipe Roi de Pier Paolo Pasolini

LES CENDRES DE GRAMSCI

Le marxisme de Pasolini se forme dans l'après-guerre et se précise sous l'influence de la lecture d'Antonio Gramsci. Journaliste, essayiste, philosophe, membre fondateur et premier secrétaire du Parti communiste d'Italie, Gramsci achève sa vie dans la prison fasciste, après onze années d'enfermement. Prisonnier, il développe une pensée transcrite sous forme de brefs paragraphes dans plusieurs cahiers thématiques. La première édition des *Carnets de prison* voit le jour entre 1948 et 1951, chez Einaudi. Les notes de Gramsci sont réunies par arguments et publiées en six volumes indépendants, dont les titres sont par la suite devenus une partie de la culture italienne et internationale. Citons-en quelques uns : « *Le matérialisme historique et la philosophie de Benedetto Croce* » (1948), « *Les intellectuels et l'organisation de la culture* » (1949), « *Notes sur Machiavel, sur la politique et sur l'État moderne* » (1949), « *Passé et présent* » (1951).

Au lendemain de la publication des *Carnets*, Pasolini commence à travailler au manuscrit de *Le Ceneri di Gramsci*. Le recueil, composé de onze courts poèmes écrits entre 1951 et 1956, est envoyé aux éditeurs Garzanti en août 1957. L'œuvre suscite, tout comme le roman *Les Ragazzi*, une forte critique, notamment du côté communiste. PPP reste cependant populaire auprès du public : la première édition est épuisée en quinze jours. Le recueil remporte le prix Viareggio en août de la même année, *ex aequo* avec *Poesie*, de Sandro Penna.

Le poème reproduit ici est le quatrième du recueil, dont il porte le nom.

*Scandale de me contredire, d'être
avec toi, contre toi ; avec toi dans mon coeur,
au grand jour, contre toi dans la nuit des viscères ;*

*reniant la condition de mon père
- en pensée, avec un semblant d'action -
je sais bien que j'y suis liée par la chaleur*



Antonio Gramsci



PPP devant les *Cinera Gramscii* au Cimetière des Anglais à Rome.

*des instincts, de cette beauté qui me passionne
fasciné par une vie prolétaire
née bien avant toi, je fais ma religion*

*de sa joie, non de sa lutte
millénaire ; de sa nature, non de sa
conscience ; seule la force originelle*

*de l'homme, qui, en s'accomplissant, s'est enfuie,
lui donne l'ivresse de la nostalgie,
une lueur poétique : et je ne sais*

*rien en dire de plus, sinon ce qui serait
justesse, et non sincérité, amour
abstrait, et non poignante sympathie...*

*Pauvre parmi les pauvres, je m'attache
comme eux, à d'humiliantes espérances,
et, comme eux, je lutte pour vivre*

*jour après jour. Mais, en ma désolante
condition de déshérité,
je possède, moi : la plus exaltante*

*des possessions bourgeoises, le bien
le plus absolu. Mais si je possède l'histoire
elle me possède elle aussi ; je vis dans sa lumière :*

mais à quoi bon la lumière ?

Pier Paolo Pasolini, « *Les cendres de Gramsci* » (IV) in *Poésies 1953-1964*, Gallimard. Traduction de José Guidi.

Notons tout de suite le ton : respectueux mais direct, viril mais tendre, presque fraternel. Pasolini s'adresse directement à Gramsci, et il le tutoie. Notons aussi l'atmosphère. Sombre, désespérée. « *Chaleur* », « *nuit des viscères* », plusieurs mots évoquent un châtime. Celui du poète en première instance, pris par « *une contradiction* » entre coeur et tripes, où la raison laisse la place à la religion. Pasolini avoue à Gramsci qu'il aime un prolétariat plus ancien que lui – où ce « *lui* » n'est pas l'homme Gramsci, mais la philosophie matérialiste. Un peuple plus ancien que la « *conscience* » ou la « *lutte* » de classes. En même temps, la contradiction est au sein de la pensée de Gramsci – du marxisme. Ce prolétariat « *pré-historique* », aimé comme une religion par Pasolini, fait partie aussi de « *l'histoire* » du marxisme, comme l'expérience de la prison éprouvée par tant de prolétaires, du Jésus des Évangiles à Ettore Garofolo, fait aussi partie de la « *vie* » de Gramsci. C'est le sens des derniers vers : la dialectique de l'histoire consiste à posséder (intellectuellement) les temps, et à comprendre que les temps nous possèdent. Dans cette conception, parfaitement matérialiste, la contradiction entre le poète et le marxiste est dépassée : ils parlent d'une seule voix, ils se posent la même question.

SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

Sélection vidéo

Films de Pasolini

– *Mamma Roma*, DVD zone 2, Carlotta Films. En supplément : *La Ricotta* (1963), peut-être le plus beau film de Pasolini, dernier volet de la « trilogie romaine ». Avec Orson Welles et Edmonda Aldini. Extrait du film à sketches *Rogopag*.
– Chez Bodega Films et Carlotta Films, on trouve également : le coffret *Pasolini, les années 60*, contenant *Accattone*, *Comizi d'amore*, *Des oiseaux petits et gros*, *Œdipe Roi* ; le coffret *La Trilogie de la vie*, contenant *Le Decameron*, *Les Contes de Canterbury* et *Les Milles et Une Nuits* ; *L'Évangile selon saint Matthieu* ; *Médée* ; *Salò ou Les Cent Vingt Journées de Sodome*.

Autres films cités

– Roberto Rossellini, *Rome, ville ouverte* (FSF).
– Jean Renoir, *Le Carrosse d'or* (disponible en import zone 1, Criterion).
– Federico Fellini, *Fellini Roma* (MGM).
– Vittorio De Sica, *Le Voleur de bicyclette* (Collection Ciné-club).
– Jerzy Skolimowski, *Travail au noir* (Aquarelle).
– Martin Scorsese, *Mean Streets* (TF1 Vidéo), *Taxi Driver* (GCHV). *The Big Shave* est disponible dans le coffret Martin Scorsese, courts métrages et documentaires édité chez Wild Side.

Sélection bibliographique

De Pier Paolo Pasolini

Œuvres littéraires citées dans le dossier ou utiles à la compréhension du film :
– *Les Ragazzi*, Buchet-Chastel, 1958, rééd. U.G.E., 1982.
– *Une vie violente*, Buchet-Chastel, 1961, rééd. U.G.E., 1982.
– « Les cendres de Gramsci », in *Poésies 1953-1964*, Gallimard, 1990 (Garzanti, 1957).
– *Lettres luthériennes*, Seuil, 2000 (Einaudi, 1976).
– *Écrits corsaires*, Flammarion, 1976 (Garzanti, 1975).

Sur Pier Paolo Pasolini

– Nico Naldini, *Pier Paolo Pasolini*, Gallimard, 1991 (Pasolini una vita, Einaudi, 1981).
La plus complète biographie écrite à ce jour sur Pasolini. Outil indispensable pour entrer dans l'univers pasolinien. Nico Naldini est le cousin germain de PPP, auquel il était profondément lié, affectivement et intellectuellement. La biographie ne présente aucune trace de cette intimité. Il s'agit au contraire d'une étude rigoureuse et objective. Par ailleurs écrivain, Naldini a entrepris, depuis la fin des années 1980, un travail de reconstitution biographique et éditorial de la vie et de l'œuvre de PPP ; son œuvre maîtresse est la constitution de la *Correspondance générale*, dont sa biographie tire profit.
– Alain-Michel Boyer, *Pier Paolo Pasolini, qui êtes-vous ?*, La Manufacture, 1987.
Biographie intellectuelle. L'évolution artistique de Pasolini fait l'objet d'une analyse pointue. Le seul ouvrage en français qui prend en compte toute l'œuvre de Pasolini et qui propose une monographie littéraire.
Sur le cinéma de Pasolini
– Hervé Joubert-Laurencin, *Pasolini portrait du poète en cinéaste*, Éditions de l'Étoile, 1995.
L'ouvrage de référence pour l'étude de l'œuvre cinématographique de Pier Paolo Pasolini. Celle-ci fait l'objet d'une analyse complète, détaillée et passionnante. L'essai est accompagné d'un tableau chronologique comparatif mêlant biographie, voyages, films, littérature et essais-articles.
– Collectif sous la direction de Jean Narboni, *Pasolini cinéaste*, hors-série des *Cahiers du cinéma*, 1981.
Textes de Jean-Claude Biette, Sergio Citti, Paolo et Vittorio Taviani, Bernardo Bertolucci, Glauber Rocha. Dans la partie « Écrits », six textes de Pasolini, dont « Mon goût cinématographique », cité dans notre dossier. Dans « Rencontres », « Carnet de *Mamma Roma* », par Carlo di Carlo.
– Lino Micchiché, *Pasolini nella città del cinema*, Marsilio, Venezia 1999.

Ouvrage fondamental d'un critique extraordinaire. Intuitions fulgurantes et analyses rigoureuses. Le chapitre consacré à *Mamma Roma* comporte également une analyse technique, séquence par séquence, du film. Hélas, il n'est pas traduit en français.

Sur *Mamma Roma*

Comptes-rendus de la Mostra de Venise :

– Georges Sadoul, « Un conte romain », *Les Lettres françaises*, 6 septembre 1962.
– Jean Delamotte, « Scandale au festival de Venise, *Mamma Roma* saisi pour outrage à la pudeur », *France Soir*, 4 septembre 1962.

Critiques parues lors de la sortie française du film, quatorze ans après Venise, à l'occasion d'une intégrale Pasolini :

– Jacques Siclier, « *Mamma Roma* », *Le Monde*, 13 janvier 1976.
– Pascal Bonitzer, « *Mamma Roma* », *Cahiers du cinéma* n°265, mars 1976.

En ligne :

www.pasolini.net

Principale ressource sur Pasolini sur Internet, mine d'informations, d'images et de documents. Le site est divisé en deux parties indépendantes. Cliquant sur l'image de gauche de la page d'accueil, on est transféré vers *Pagine corsare*. C'est la partie vivante et interactive du site. On y trouve des essais intéressants et des informations pratiques, utiles et cataloguées par argument (vie, cinéma, idéologie, théâtre, etc.). Cette partie est le résultat du travail d'Angela Molteni, et de tous ceux qui envoient leurs contributions.
Pagine corsare est aussi un blog permanent, un centre de recueil de toutes les initiatives mondiales portant sur le nom de Pasolini. Plusieurs versions sont disponibles. L'italienne est évidemment la plus riche. Les pages en français (<http://www.pasolini.net/francais.htm>) proposent une anthologie remarquable d'articles et de matériaux sur la vie et l'œuvre.

Cliquant sur la photo de droite, on a accès au *Centro studi*, hélas uniquement en italien. Ces pages sont la fenêtre virtuelle des archives du Centre d'études pasolinien de Bologne, où est conservé le fonds Pasolini, réuni par Laura Betti.

RÉDACTEUR EN CHEF
Emmanuel Burdeau

COORDINATION ÉDITORIALE
Thierry Lounas

RÉDACTEUR DU DOSSIER
Eugenio Renzi est né à Rieti, en Italie. Il est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il collabore à diverses publications sur le cinéma. Il a soutenu en 2005 une thèse sur la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel. Il a rédigé le dossier *Depuis qu'Otar est parti* pour Lycéens au cinéma 2006.

RÉDACTRICE PÉDAGOGIQUE
Ariane Allemandi est professeur de philosophie. Elle enseigne aussi le Cinéma-audiovisuel en série Littéraire au lycée Bellevue du Mans. Elle est titulaire d'une maîtrise de Lettres et Cinéma à la Sorbonne nouvelle sur le Fantastique.

ICONOGRAPHIE
Eugenio Renzi

CONCEPTION GRAPHIQUE
Thierry Célestine

