

ANNA MAGNANI in



MAMMA ROMA

written and directed by

PIER PAOLO PASOLINI

with

ETTORE GAROFOLO FRANCO CITTI Produced by **ALFREDO BINI**

Mamma Roma, Pier Paolo Pasolini, 1962

Générique technique

Réalisation : Pier Paolo Pasolini
Scénario : Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti
Production : Alfredo Bini, Arco Film
Distribution : Cineriz
Musique : Antonio Vivaldi, Carlo Rustichelli
Photographie : Tonino Delli Colli
Montage : Nino Baragli
Scénographie : Flavio Mogherini
Maquillage : Marcello Ceccarelli

Générique artistique

Anna Magnani : Roma Garofolo (Mamma Roma)
Ettore Garofolo : Ettore Garofolo
Franco Citti : Carmine
Silvana Corsini : Bruna
Luisa Loiano : Biancofiore
Paolo Volponi : le prêtre
Luciano Gonini : Zaccaria
Vittorio La Paglia : Monsieur Pelissier
Autres acteurs : Piero Morgia, Leandro Santarelli, Emanuele di Bari, Antonio Spoleтини, Nino Bionci, Roberto Venzi, Maria Bernardini, Santino Citti, Lamberto Maggiorani, Franco Ceccarelli, Marcello Sorrentino, Sandro Meschino, Franco Tovo, Pasquale Ferrarese, Renato Montalbano

Pays de production : Italie

Sortie le 31 août 1962 (Festival de Venise) et
le 22 septembre 1962 (sortie nationale)

Noir et Blanc / Durée : 102 minutes

Genre : Drame



Histoire du cinéma italien dans les années soixante

L'année 1960 est marquée par la sortie simultanée de trois grands chefs d'œuvres du cinéma italien : *La Dolce vita* de Federico Fellini, *Rocco et ses frères* de Luchino Visconti et *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni. Pour la première fois, on assiste à la convergence de la prospérité économique du pays, de la qualité artistique des œuvres et du rayonnement international de celles-ci. Aux côtés de *L'Avventura*, *La Dolce Vita* est présenté à Cannes et remporte la palme d'or. Ce film devient alors le symbole d'un cinéma italien d'auteur, aussi brillant qu'audacieux tant dans son esthétique que dans les questions sociales, politiques ou morales abordées.

En tête du box office italien, avec *La Dolce Vita* et *Rocco et ses frères*, on retrouve *La Ciociara* de De Sica et *La Grande pagaille* de Comencini. Deux chefs d'œuvres du cinéma d'auteur cohabitent ainsi avec un mélodrame grand spectacle et une comédie à l'italienne. Héritée du théâtre et des traditions populaires, la comédie à l'italienne se teinte d'une pointe d'amertume à la fin des années cinquante. Cette dernière a pris conscience de ses responsabilités et de son pouvoir de dénonciation en 1958 avec la sortie du film de Monicelli *Le Pigeon*. Malgré le succès public de la comédie, cette dernière souffre d'ostracisme critique et demeure simplement, pour beaucoup de critiques, un cinéma commercial. Néanmoins, loin d'évoluer dans des sphères différentes, le cinéma d'auteur et la comédie entretiennent des liens étroits et évoluent dans des mondes complémentaires voire enchevêtrés.

Les années soixante marquent l'époque d'un art collectif, vivant et artisanal. Les scénaristes, comédiens, techniciens se croisent et partagent leurs univers, leurs sensibilités. Les frontières des genres sont ébranlées et des personnalités comme la scénariste Suso Cecchi D'Amico ou encore l'acteur Marcello Mastroianni (qui travaillent aussi bien sur des comédies que sur des films d'auteurs) sont révélateurs de la porosité existant entre les différents courants.

La jeune garde

Le début des années soixante est également marqué par l'éclosion d'une jeune garde. Entre 1960 et 1965, une vingtaine de réalisateurs réalisent leur tout premier film. Ainsi, aux cinéastes apparus après la guerre viennent s'ajouter Bernardo Bertolucci, Ermanno Olmi, Sergio Leone, Les frères Taviani ou encore Pier Paolo Pasolini. Cette nouvelle génération assure la relève et fait coexister trois générations de cinéastes pendant près de vingt ans, ce qui explique le caractère protéiforme et l'extrême vitalité du cinéma italien.

Alors qu'en France, la Nouvelle Vague s'oppose au cinéma de « qualité française », en Italie, la nouvelle génération ne rejette pas ses aînés même si elle revendique fortement une notion de rupture et pratique un cinéma de contestation. Leurs films prennent fait et cause des combats sociaux les plus urgents et attaquent avec violence les piliers et les tabous de la société italienne. Dans *I fuorilegge del matrimonio* (1963), les frères Taviani soutiennent la loi di-



vorce qui est en débat. Marco Ferreri, lui, aborde la crise du couple et l'hypocrisie religieuse et bourgeoise dans *Le Lit conjugal* (1963) tandis que Marco Bellocchio entreprend une mise à sac des valeurs familiales avec son film *Les Poings dans les poches* (1965). A l'image de la nouvelle vague française, les jeunes cinéastes expérimentent de nouvelles formes esthétiques ainsi que de nouveaux principes narratifs. Bertolucci invente un récit sous forme d'enquête croisant différents points de vues autour du meurtre d'une prostituée dans *La Commare Secca* (1962). *Les Poings dans les poches* de Bellocchio bouleverse la grammaire cinématographique en pratiquant les faux raccords et en faisant « convulser » le montage. Ferreri expérimente à chaque film avec ses exubérances plastiques dont l'apogée se situe dans sa stratégie d'accumulation avec son chef d'oeuvre *La Grande bouffe* (1973).

Le renouveau du péplum

On oublie souvent que l'Italie d'après-guerre était une terre cinématographique conquise. Lors de la sortie en 1948 du *Voleur de bicyclette* de De Sica et de *La Terre tremble* de Visconti, les productions nationales ne représentaient qu'un maigre dixième des entrées annuelles. Malgré un rebond au début des années cinquante, c'est à nouveau la crise en 1954 suite à la suspension de la loi Andreotti (votée sous le fascisme pour préserver la production cinématographique nationale) qui laisse un vide législatif. Mise à part quelques comédies dites de « néoréalisme rose » comme la série des

Pain, amour... de Comencini/Risi, les films de Toto, ou encore *Ulysse* (avec Kirk Douglas en tête d'affiche), la tête du box office semble condamnée, entre 1954 et 1958, à l'hégémonie des productions américaines. Durant la saison 1957-1958, seulement sept films italiens sont classés parmi les 25 meilleurs résultats d'exploitation. Au sommet de cette courte liste nous retrouvons un modeste peplum avec Steve Reeves dans le rôle titre : *Les Travaux d'Hercules* de Pietro Francisci. Produit par la Galatea, le succès inattendu de ce film de série B est d'une importance capitale. Ce dernier relance l'intérêt des producteurs pour le cinéma de genre et sauve la production italienne de la débacle. A partir de cette date, on assiste à une explosion de la production commerciale du cinéma italien qui voit éclore un vivier de techniciens, d'artistes et de réalisateurs sans pareil en Europe. L'Italie renoue avec le peplum et le film historique qui avaient fait son succès durant l'âge d'or du muet. On y retrouve l'influence du célèbre *Cabiria* de Pastrone (1914) remodelé avec une influence du cinéma et des comics américains. On trouve, parmi les réalisateurs de ces péplums, des vétérans comme Carmine Gallone (*Carthage en flammes*, 1960) et Mario Bonnard (*Les Derniers jours de Pompei*, 1959) ainsi que des novices comme Sergio Leone (*Le Colosse de Rhodes*, 1961), Sergio Corbucci (*Romulus et Rémus*, 1961) ou encore Duccio Tessari (*Les Titans*, 1962).



Les poings dans les poches,
M. Bellocchio, 1965



I fuorilegge del matrimonio,
les frères Taviani, 1963



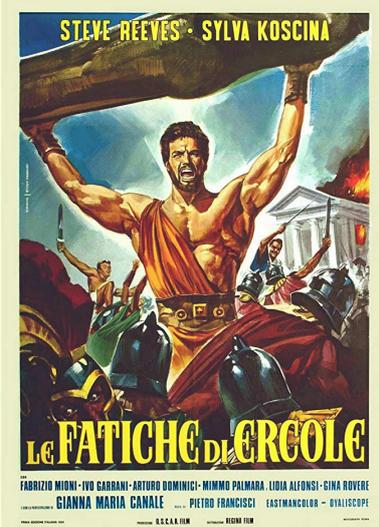
Le lit conjugal,
M. Ferreri, 1963

Le Cinéma italien : le premier cinéma d'Europe (1959-1975)

Les années 58-60 marquent un tournant décisif. Pour la première fois en 1960, la part du cinéma national dépasse les 50% en Italie. Loin d'être un cas isolé, cela va devenir une tendance de fond qui va durer pendant plus de quinze ans allant même jusqu'à entraîner, au début des années soixante-dix, une réduction de la place du cinéma américain à une modeste part de marché de 25%. Cela est possible grâce à la nouvelle suprémacie interne du cinéma italien mais aussi à l'essor inattendu des résultats à l'exportation. Des succès planétaires comme *La Dolce Vita*, *Rocco et ses frères*, *Divorce à l'italienne* (Germi, 1961), *Le Guépard* (Visconti, 1963), *Hier, aujourd'hui et demain* (De Sica, 1963) ou en-

core la trilogie des westerns spaguetti de Sergio Leone (*Pour une poignée de dollars*, 1964) rapporteront aux producteurs des sommes astronomiques. D'une façon générale, le cinéma d'auteur (réalisant souvent plus d'entrées sur les sols étrangers que nationaux) et le cinéma de genre (le western en premier lieu) trouvent un écho excédant les frontières de la péninsule. Débute ainsi l'époque où, chaque année, le cinéma italien remporte des prix à Cannes ou des Oscars à Hollywood. C'est surtout l'époque où le cinéma américain traverse une crise majeure. La Cinecittà, elle, invente une forme de cinéma sans frontière ni nationalité, destinée à l'ensemble du monde occidental.

Les Travaux d'Hercules, P.Francischi, 1958



Les Derniers jours de Pompei, M.Bonnard, 1959



Le Colosse de Rhodes, S.Leone, 1961



Carthage en flammes, C.Gallone, 1960



Divorce à l'italienne, P.Germi, 1961



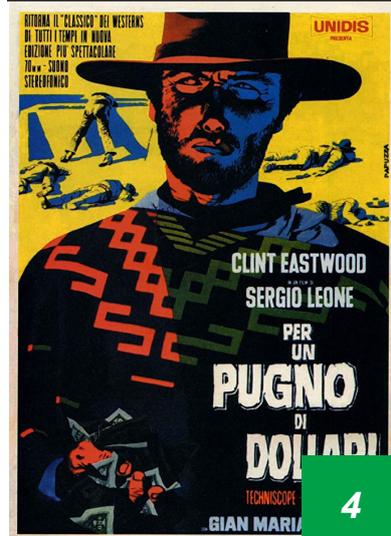
Hier, aujourd'hui et demain, De Sica, 1963



Le Guépard, L.Visconti, 1963



Pour une poignée de dollars, S.Leone, 1964



Pier Paolo Pasolini (1922-1975)

Pier Paolo Pasolini est l'une des figures les plus importantes de cet exceptionnel floraison de cinéastes d'après-guerre, l'une des plus singulières aussi. Grand poète, essayiste, romancier, scénariste et pamphlétaire, ce touche à tout laissera derrière lui une œuvre cinématographique composée d'une vingtaine de films réalisés sur quinze ans. L'aspect le plus frappant de la vie de Pasolini est la persécution dont il fut la cible, et cela bien avant sa fin tragique en 1975. En lutte perpétuelle contre la société, qu'elle soit démocratique ou libérale, Pasolini fit l'objet d'une trentaine de procès, de la simple affaire de mœurs à l'outrage, le blasphème ou même la complicité d'assassinat. Aujourd'hui son meurtre n'est toujours pas élucidé et Pasolini garde cette image de grand persécuté, qui attaquait sans relâche une époque qui lui rendait coup sur coup.

Pier Paolo Pasolini est le fils de Carlo Alberto Pasolini (un lieutenant d'artillerie) et de Susanna Colussi, institutrice. Il est né le 5 mars 1922 à Bologne. Sa naissance est suivie par celle de son frère, Guido, né en 1925. La mère, alors femme au foyer, se voit obligée de reprendre son travail en 1928 car son mari s'est couvert de dettes. La famille bouge beaucoup. En 1931, après un court séjour en Slovénie, Pasolini échoue à l'entrée en sixième du collège de Sacile. Son père l'inscrit à Conegliano. La famille séjourne dans un petit village du Frioul, dont la mère est originaire. Pasolini se frotte alors à la réalité populaire, paysanne et dialectale de ce petit village qui influencera énormément sa per-

ception du monde et constituera l'un des fondements de son œuvre.

Entre 1937 et 1939, Pasolini poursuit sa scolarité dans un lycée à Bologne. Il y découvre Rimbaud en première, saute la terminale et passe seul le Baccalauréat à la session d'automne 1939. Il s'inscrit à l'université en Lettres pour devenir professeur. Durant ses études supérieures, il assiste aux cours d'histoire de l'art de Roberto Longhi qui sera d'une grande importance pour sa maturation esthétique. En 1942, Pasolini sort son premier recueil de poésie, *Poesie a Casarça*, publié par un petit éditeur bolonais. En 1943, il commence la rédaction de ses *Carnets rouges* dans lesquels il se confie sur son homosexualité.

En 1944, sa maison maternelle est bombardée. Il s'installe à Versuta avec sa famille. Sa mère et lui ouvre une école indépendante alors qu'il continue à écrire de son côté. En 1945, alors que la libération approche, son frère Guido qui a rejoint la résistance communiste est assassiné le 12 février avec dix-sept autres par une fraction Slovène de son propre parti qui souhaitait annexer le Frioul. Ce massacre demeure l'un des plus mystérieux de la guerre civile italienne et fut mis en image par le réalisateur Renzo Martinelli avec son film *Porzûs* sorti en 1997.

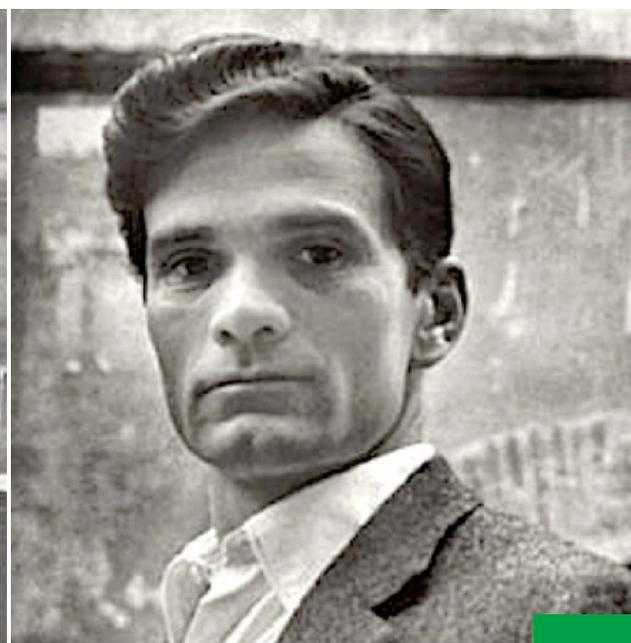
Pasolini fait face à ce drame et soutient son mémoire sur Pascoli. Avec des amis il fonde la revue *Il Stroligut* puis, en janvier 1946, publie un nouveau recueil de poésie *I Diarii*. Il concourt à différents prix de poésie et prend contact avec le



Pasolini enfant aux côtés de sa mère Susanna, 1925



Guido et Pier Paolo Pasolini en 1928



Pier Paolo Pasolini en 1953

romancier Giorgio Bassani qui l'aidera plus tard à se positionner dans différentes revues et à entrer dans le milieu du cinéma. En 1947, Pasolini est nommé professeur au collège de Valvasone. En 1948, il rejoint le parti communiste. En 1949, Pasolini est dénoncé pour outrages aux bonnes mœurs et détournement de mineurs. Il est accusé d'avoir eu des rapports sexuels avec trois adolescents au cours d'une fête paroissiale. La sentence est immédiate et il est radié de l'éducation nationale ainsi que du parti communiste pour « indignité morale ».

En 1950, il s'enfuit à Rome avec sa mère. Elle y fait des ménages et s'installe dans une petite chambre du ghetto. Pasolini se fait des contacts dans le milieu culturel romain, commence à faire de la figuration à la Cinecittà, est pigiste pour de nombreux quotidiens, continue d'écrire des poèmes et commence à concevoir une œuvre romanesque. En décembre, il est acquitté pour les faits qui lui étaient reprochés à Valvasone. En 1951, il s'installe dans la banlieue de Rome et trouve un emploi d'enseignant à Ciampino. Il y fait la connaissance de deux peintres en bâtiments, les frères Citti : Sergio, l'ainé, deviendra l'un de ses scénaristes et conseiller linguistique et Franco, lui, deviendra l'un de ses acteurs fétiches. Pasolini ressert ses liens avec de nombreux poètes ou figures de la culture italienne. Il les entraîne à la découverte des quartiers pauvres de la banlieue de Rome tandis qu'il continue de travailler sur des anthologies poétiques, populaires et dialectales.

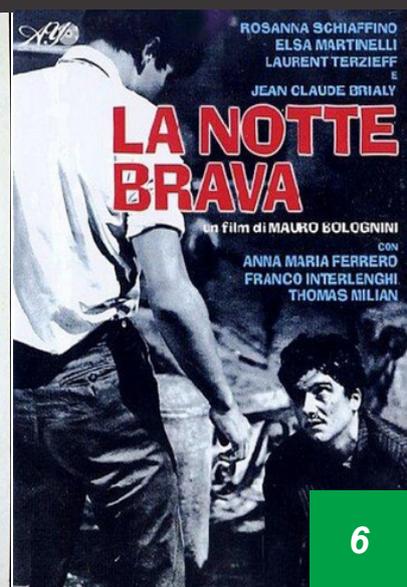
En 1954, Pasolini collabore sur quelques scénarios dont *La Fille du fleuve* de Soldati, tout en finissant son premier roman. Il publie égale-

ment un recueil de poèmes en Frioulan intitulé *La Meilleure jeunesse*. En 1955, la publication chez Garzanti de son premier roman, *Ragazzi di vita*, est accueillie comme un événement littéraire considérable. L'auteur se retrouve toute fois accusé d'obsénité et de pornographie. Suite à de nombreux scandales et procès il est une nouvelle fois désavoué par le parti communiste italien. A la même époque, Pasolini se lie d'amitié avec Alberto Moravia, Elsa Morante, Laura Betti et devient l'un des étroits collaborateurs de Fellini.

Commence alors ses collaborations importantes dans le milieu du cinéma. Il est scénariste sur les films de Mauro Bolognini *Marisa la civetta* (1957), *Les jeunes maris* (1958), *Les Garçons* (1959), *Le Bel Antonio* (1960), *Ca s'est passé à Rome* (1960)) et travaille également avec Fellini sur *Les Nuits de Cabiria* (1957) et *La Dolce Vita* (1960). En 1959, un poème que Pasolini a rédigé sur la mort du pape Pie XII fait scandale. S'en suit la publication de son deuxième roman, *Une vie violente*, qui fait aussi scandale et lui vaut de nouveaux procès pour pornographie. Ce deuxième roman est néanmoins un succès public. A cette époque, il est également accusé dans une série de procès étranges lui prêtant des liens avec la pègre.

Très vite, Fellini propose à Pasolini de produire son premier film, *Accattone*. Mais après quelques premiers essais, Fellini se ravise. Le film sera finalement produit par la maison de production Ajace par Alfredo Bini qui restera, pendant longtemps, l'un des fidèles associés de Pasolini.

De gauche à droite : *La Fille du fleuve*, M.Soldati, 1954 / *Les Nuits de Cabiria*, F.Fellini, 1957
Le Bel Antonio, M.Bolognini, 1960 / *Les Garçons*, M.Bolognini, 1959



Pier Paolo Pasolini : réalisateur

Le premier film de Pasolini, *Accattone*, sort en 1961. A l'époque, le public cultivé était sensible à ce qui rattachait ce film au néoréalisme. Aujourd'hui, c'est davantage ce qui le distingue de ce mouvement qui est frappant pour les historiens du cinéma. Pasolini fait preuve d'un réel souci formel. Le film est plus posé, plus frontal, funèbre comparé aux œuvres de Rossellini ou de De Santis. Plus esthétisé aussi.

En 1962, Pasolini enchaîne avec *Mamma Roma*, sans nul doute son film le plus néoréaliste. La même observation s'applique pour cette œuvre. Néanmoins l'on remarque que l'écriture cinématographique a gagné en souplesse.

En 1963, avec son court métrage *La Ricotta* présenté dans le film collectif *Ra.Go.Pa.G*, Pasolini continue son exploration des borgates de Rome. Ce court métrage est avant tout un spectacle visuel avec des reproductions filmiques des toiles de Rosso ou de Pontorno sur un fond de religiosité en partie parodique. Il relate la mésaventure d'un figurant, engagé sur le tournage d'un film d'Orson Welles (qui joue son propre rôle) pour jouer le rôle de l'un des voleurs crucifiés aux côtés du Christ. Ce dernier, qui est affamé, cherche de la nourriture. Il finira par en trouver, mangera plus qu'il n'en faut et finira par mourir d'une indigestion de Ricotta sur la croix. Le montage est original puisqu'il alterne des plans du tournages en couleurs avec des plans hors tournages en noir et blanc. Ce film marque le début d'une série d'inventions formelles et narratives qui vont faire évoluer le cinéma de Pasolini dans une sorte de moderni-

té singulière.

Progressivement, Pasolini va se détacher du réalisme. Dans un poème rédigé dès 1960, le poète accuse les « socialistes blancs » et les « néopuristes » de poignarder un style qui incarnait la résistance et la victoire sur le fascisme. Il appelle chaque artiste et auteur à se nourrir du sang de la victime (le réalisme) afin d'inventer une forme nouvelle qui poursuivra son idéal. Ainsi, Pasolini se détache du néo-réalisme en renonçant à l'idéal de transparence Rossellinienne mais conserve une passion pour la réalité en s'inspirant d'un réalisme littéraire et cinématographique exprimant, selon lui, les valeurs anti-fascistes.

Ra.Go.Pa.G est un film intéressant à voir puisqu'il permet de comprendre le cinéma de Pasolini en le comparant aux autres réalisateurs participant à cette œuvre collaborative, comme à Jean-Luc Godard par exemple. Pasolini se détache de l'oeuvre de Godard par la différence de ton dans ses œuvres. Passées les premières œuvres emblématiques du réalisateur de la Nouvelle Vague française comme *A bout de Souffle* (1960), toute trace d'humour disparaît dans le cinéma de Godard. Au contraire, *La Ricotta* de Pasolini est rempli de rires, de grossièretés le tout dans une ambiance carnavalesque et populaire. Les reproductions de tableaux sont faites pour les yeux, mais aussi pour rire (les comédiens bougent, les techniciens sont incapables de mettre la bonne musique de fond...). Rien de tel chez Godard, avec lequel on ne plaisante jamais avec la haute culture.



"La Ricotta"
in RoGoPaG, 1963

Pasolini va continuer à exprimer son goût pour la farce et l'humour populaire à travers trois collaborations avec l'acteur Toto : *Des oiseaux petits et gros* (1966), *La Terre vue de la lune* (dans le film collectif *Les Sorcières*, 1967) et *Che cosa sono le nuvole* (dans *Capriccio all'italiana*, 1968) qui sera le dernier film du comédien avant sa mort. On retrouve dans ces réalisations un mélange entre la farce et la poésie sentimentale très liées à l'oeuvre de Chaplin. Particulièrement dans le film *Des oiseaux petits et gros* où le duo Toto et l'innocent Ninetto Davoli multiplie les scènes drôlement poétiques comme celle, un peu magique, où il apprennent à parler le langage des oiseaux d'après les conseils de Saint François d'Assise.

Bertolucci, grand ami et collaborateur de Pasolini rapporte que Pasolini n'aimait pas l'ironie. Il trouvait qu'il s'agissait d'un humour bourgeois, méprisant et supérieur. Il lui préférait le rire simple, parfois grossier mais fondamentalement enfantin et populaire. Néanmoins, le corbeau marxiste et raisonneur du film *Des Oiseaux petits et gros*, qui finit dévoré à la fin du film, est une figure satirique et le message est puissamment ironique. Malgré les dires de Pasolini, dès que l'humour touche à la politique ce dernier utilise l'ironie. Nous la retrouvons également dans le ton de certains de ses poèmes comme *Le PCI aux jeunes !* Datant de 1968 ou encore dans ses nombreux essais polémiques ou dans ses disputes courtoises avec ses amis Italo Calvino ou Alberto Moravia. A cette tonalité de ton succèdent les sarcasmes désespérés de la fin de sa vie, quand les dernières traces de cultures populaires italiennes (romaines, napolitaines) qu'il aimait tant ont disparu, emportant avec

elles l'espoir d'un monde différent de celui en construction depuis la fin de la seconde guerre mondiale. C'est le cas dans ses *Écrits corsaires* (1976), ses *Lettres Luthériennes* (2000) et son film *Salo ou les 120 jours de Sodome* (1975) tous sortis à titre posthume.

Attaqué pour blasphème avec son court métrage *La Ricotta*, Pasolini se défend en affirmant que pour lui, la passion du Christ est la plus grande histoire ayant eu lieu et que les textes bibliques sont les plus sublimes jamais écrits. Dans cette optique, il tourne une adaptation de *L'Évangile selon Saint Matthieu* en 1964. Il s'agit là de l'un des films les plus aboutis de Pasolini. Redouté par l'Italie qui connaît la réputation sulfureuse de son auteur, plébiscité par une partie de l'intelligentsia catholique (jésuite en particulier) le film est fort mal reçu par les milieux intellectuels parisiens. Pasolini est un marxiste d'une nature assez rare puisqu'il accepte que son marxisme soit débordé par un sentiment sacré du monde et de la nature. Cet attachement au message chrétien choqua Paris et ses intellectuels qu'il dépeindra par la figure du corbeau dans *Des oiseaux petits et gros* pour se venger.

Si Pasolini demeure attaché à la religion chrétienne, c'est avant tout parce que selon lui l'après-guerre marque un moment historique où le pouvoir et la bourgeoisie n'ont plus besoin de la religion pour se maintenir au pouvoir. Cette dernière a été, selon lui, remplacée par un hédonisme consumériste, faussement tolérant et hypocritement libéré. Il voit alors ici une chance pour l'église de retrouver la force du message contestataire cachée dans le message évangélique. Il souhaitait ainsi poursuivre ses pro-



Alfredo Bini et Toto dans *Des oiseaux petits et gros*, 1966



Ninetto Davoli et Toto dans *Des oiseaux petits et gros*, 1966

pros dans un nouveau film consacré à Saint Paul néanmoins, il n'eut pas le temps de le finir.

Du film *L'Évangile selon saint matthieu*, Pasolini tire un Appunti (une sorte d'essai cinématographique) s'appelant *Repérages en Palestine pour L'Évangile selon Saint Matthieu* (1965). Dans ce documentaire on voit le réalisateur en Palestine, à la recherche de lieux et de corps pour son film. Il y exprime son amour pour le prolétariat arabe pas encore contaminé par la modernité occidentale. Il y suit un prêtre avec beaucoup d'humilité et un grand sérieux artistique. On voit aussi naître les germes de ce qui fera sa Trilogie de la vie avec cette importance du corps qui, conditionné, ne perçoit plus les sensibilités du monde. Il tournera finalement son film dans la Basilicate, à Matera dans l'extrême sud de l'Italie. Néanmoins, par la suite, le travail de Pasolini sera constamment marqué par son désir de fuir le monde occidental et sa modernité afin de retrouver des lieux et des corps non souillés par la technique moderne (peu importe qu'elles soit capitaliste ou socialiste).

Cette quête va donner naissance à beaucoup d'oeuvres pasoliniennes. Globalement, il est possible de les regrouper selon la forme ou le contenu. On a tout d'abord une série de films antiques comme *Oedipe Roi* (1967) ou encore *Médée* (1969). On trouve également les Appuntis, avec *Notes pour un film sur l'Inde* (1968) ou encore *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1970). La Trilogie de la vie, enfin, dont le projet était d'adapter à l'écran dix romans à la portée universelle. Finalement, il en adapt-

era trois : *Le Décaméron* (1971) d'après Boccace, *Les Contes de Canterbury* (1972) d'après Chaucer et *Les Mille et une nuits* (1974).

Dans ses films antiques, même constante : Pasolini recherche des univers non occidentaux (même au cœur de l'occident), pré-bourgeois, pré-industriels, « archaïques ». Pasolini invente une antiquité n'ayant rien à voir avec le péplum, loin des clichés visuels habituels. Il y invente un univers barbare empreint de sacré et utilise la langue du mythe, la seule pour lui à permettre un accès irrationnel à certaines vérités refoulées du monde occidental moderne.

Dans la trilogie de la vie, on retrouve le goût de Pasolini pour la peinture puisqu'il y joue lui même le rôle de Giotto. On y voit pour la première fois des corps masculins dénudés. Pour Pasolini l'idée de corps oppose en lui-même une résistance au pouvoir. Néanmoins il finira par abjurer cette œuvre, et conclura avec d'autres corps nus dans *Salo*, ceux de jeunes adolescents, humiliés, ne pouvant se révolter sous peine de mort.

En effet la progression du capitalisme (sous forme gauchiste ou libertaire) aura raison des maigres espoirs du réalisateur. Lorsqu'en 1975, *Accattone* passe à la télévision pour la première fois, Pasolini fait face à la réalité : ce qu'il filmait a disparu au profit d'un monde plus laid, authentiquement fasciste, détruit par la société de consommation contre laquelle il se dresse dans *Salo*. Dans ses *Lettres Luthériennes*, il fait part de son désespoir car, selon lui, la deuxième guerre mondiale a fait place à un génocide qui



a culturellement détruit une population. Pour lui, les habitants des borgates ont été déportés, exterminés et remplacés dans les rues par des fantômes blêmes, cruels et malheureux ; à des jeunes vidés des anciennes valeurs, devenus des calques larvaires d'une autre manière d'être et de concevoir l'être : celle de la petite bourgeoisie.

Salò, le dernier film du réalisateur, est violemment cruel. Il laisse transpirer l'amour violent qu'avait Pasolini pour le petit peuple de banlieue et son christianisme naïf, son monde archaïque, mystique.

On prend souvent en compte cette part des propos de Pasolini néanmoins il faut prendre en compte la totalité de son discours pour tenter de comprendre la personnalité singulière de cet homme : son refus de l'avortement, ses réflexions difficiles sur le droit au divorce, sa volonté de traduire en justice l'ensemble des responsa-

bles de la politique démocrate-chrétienne tandis que l'Italie s'enfoncé, au début des années 70, dans la violence abstraite du mal terroriste. Il établit un diagnostic complet sur la transformation anthropologique de l'Italie et du monde occidental dans ces dernières œuvres et écrits. Il y dénonce l'honneur de la transformation des hommes, la fausse tolérance social-démocrate et le conformisme de l'hédonisme de masse. Finalement il annonce ou rejoint les intuitions de Guy Debord, avec moins de cynisme et plus de catholicisme archaïque. Comme Marx, il voit le capitalisme détruire les plus anciennes solidarités. Sa critique est aussi radicale que Debord, même si elle n'est pas nihiliste. Dans tout les cas, son ultime film, *Salò*, vient à contrepoint de sa Trilogie de la vie qui chantait la beauté et les capacités de résistances des corps. *Salò* est l'expression d'une souffrance profonde et d'un amour déçu du monde.



Accattone, 1961

Accattone est le premier film de Pasolini. On retrouve la même atmosphère que dans ses deux romans, *Les Ragazzi* et *Une vie violente*. Au centre de l'intrigue, on retrouve un homme que tout le monde prénomme Accattone (mendiant, en italien) qui est joué par Franco Citti. Ce dernier subsiste grâce à sa compagne, Maddalena (Silvana Corsini) qu'il met sur le trottoir. Une nuit, cette dernière est ruée de coups et il doit trouver un autre moyen pour gagner sa vie. Il va faire la connaissance de Stella (Franca Pasut) et va tenter de la mettre, elle aussi, sur le trottoir. Seulement cette dernière, trop « pieuse » ou « pure » y renoncera.

Dans ce film, nous retrouvons toutes les thématiques chères à Pasolini ainsi qu'une continuité dans la recherche de réalisme déjà à l'œuvre dans ses précédents romans. Il explore les banlieues de Rome comme il le fera dans *Mamma Roma*. *Accattone* se rapproche particulièrement de son roman *Les Ragazzi*, l'intrigue est mise au second plan tandis que l'on assiste à l'errance somnambulique d'une bande de voyous vivant en dehors de la société bien établie.

Si Pasolini est passé au cinéma, c'est parce qu'il n'était plus satisfait par l'écriture et que le cinéma lui permettait tout simplement de décrire la réalité avec des bribes de cette réalité. Lorsqu'il réalise son premier film, il n'a ni technique ni connaissance précise. Ses référents sont René Clair (il avait assisté à un cycle qui lui était consacré à l'université) et le célèbre *Jeanne D'Arc* de Dreyer (1927) qui était son film favori. Pour débiter, il bénéficie de l'aide de Fel-

lini sur deux scènes, avant que ce dernier ne se rétracte en jugeant que Pasolini ne faisait pas vraiment du « cinéma ». Pasolini est également assisté de Franco et Sergio Citti ainsi que de Bertolucci qui lui apportent une aide précieuse. Selon Bertolucci, la force de Pasolini résulte du fait qu'il n'a pas de préoccupation d'avant-garde et que donc, il demeure authentique, primitif et très libre.

Dans *Accattone*, Pasolini dit avoir voulu représenter la dégradation et l'humble condition humaine des personnages les plus modestes, vivant dans la boue et la poussière. Il y a, dans ce film, quelque chose de sacré, de religieux. Accattone possède un côté christique, sacré, qui est accentué par la musique de Bach (le largo de *La Passion de Saint Matthieu*) très populaire et touchant un vaste public. La mise en scène est frontale, très travaillée avec beaucoup de mouvements. Pasolini invente un style hiératique pour montrer une réalité brutale.

Le tournage de *Mamma Roma* suit de près celui d'*Accattone*. On retrouve la même équipe au travail : Pasolini et Sergio Citti pour le scénario, Tonino Delli Colli pour la photographie, Nino Baragli pour le montage et Franco Citti dans un rôle en continuité, toujours maquereau, désormais affublé d'une moustache postiche. Pasolini choisit ses deux principaux protagonistes en hommage à deux grands artistes ayant marqué la ville éternelle qu'est Rome : Le Caravage, dont il s'inspire pour son personnage d'Ettore Garofolo (joué par Ettore Garofolo) et de Rossellini en reprenant l'actrice phare de *Rome ville ouverte*, Anna Magnani.



Photogrammes d'*Accattone* avec les acteurs Franco Citti (Accattone), Silvana Corsini (Maddalena) et Franca Pasut (Stella)

Mamma Roma : Anna Magnani (1908-1973)

Longtemps, on a cru qu'Anna Magnani était née en Egypte. Elle est en réalité née à Rome le 7 mars 1908, fille de Marina Magnani, tailleur, et de père inconnu. Marina Magnani épouse par la suite un riche Autrichien et déménage à Alexandrie tandis qu'Anna passe son enfance à Rome, chez sa grand-mère. A 19 ans, elle rejoint la prestigieuse école d'art dramatique d'Eleonora Duse et à peine deux ans plus tard elle rejoint sa première compagnie. Anna Magnani débute dans les années 30 où elle travaille au théâtre, à la radio et dans des cabarets. Elle commence aussi par des petits rôles au cinéma, souvent en interprétant des bonnes ou des chanteuses. C'est en 1941 que Vittorio De Sica va lui offrir son premier rôle d'importance dans son film *Mademoiselle Vendredi*.

Mais le vrai succès, Anna Magnani le rencontre après-guerre grâce au film phare du néo-réalisme : *Rome ville ouverte* de Roberto Rossellini (1945) pour lequel elle reçoit un ruban d'argent. En 1947, le succès continue et elle remporte le prix de la meilleure actrice pour son rôle dans *L'Honorable Angelina* de L.Zampa. Les années

cinquante marquent, par la suite, le sommet de sa carrière qui s'internationalise. En 1956, elle est la première actrice italienne à recevoir un oscar pour sa prestation dans *La Rose Tatouée* de Daniel Mann. En 1958, elle reçoit l'ours de la meilleure actrice pour son interprétation dans *Car sauvage est le vent* de G.Cukor.

Avec son usage du dialecte (interdit pendant le fascisme), son corps petit et vigoureux, ses cheveux noirs et son visage expressif, Anna Magnani est l'incarnation même de la femme romaine, courageuse et cynique, opiniâtre et rusée, noble et misérable. Son jeu qui bascule d'un excès à l'autre, du romantisme à la farce en passant par la tragédie n'est pas sans rappeler le théâtre romain (dont elle connaît très bien les codes) qui puise ses sources dans l'esprit même du peuple romain.

Son jeu séduit Pasolini qui cherchait une actrice capable d'incarner à l'écran « l'ambiguïté d'une vie sous prolétaire avec une superstructure bourgeoise ». L'actrice, ayant aimé *Accattone* accepte la proposition et associe son nom à celui du poète/réalisateur. Un choix radical



Anna Magnani dans *Mademoiselle Vendredi*,
De Sica, 1941

pour une star de son envergure, surtout lorsqu'on connaît la réputation sulfureuse de Pasolini. Anna Magnani croit au projet de *Mamma Roma* et accompagnera même le film à Venise afin de soutenir le cinéaste qui devra faire face aux hostilités et aux insultes.

Le tournage fut éprouvant pour l'actrice qui était habituée aux longs cadrages articulés et qui se retrouve à travailler pour un réalisateur optant pour des plans fragmentés, coupant le jeu et empêchant un jeu théâtral. Ce fut en tout cas le dernier grand rôle de l'actrice. Elle meurt à l'âge de 65 ans après avoir fait une brève apparition en tant qu'elle même dans *Fellina*

Roma de Fellini (1972). Clairement, Pasolini a choisi Anna Magnani en hommage à son rôle de la Pina de Roma dans le film de Rossellini. Impossible de ne pas voir, dans la course finale effrénée de *Mamma Roma*, la course folle de Pina courant après le fourgon emportant son mari. C'est parce qu'elle est le symbole d'une ville, d'un mouvement cinématographique et d'une époque particulière que Pasolini puis Fellini reprennent à leur tour Anna Magnani. Trois Romes, Trois époques, Trois personnages : une résistante, une prostituée et une actrice. Anna Magnani est définitivement la romaine par excellence.



Photogrammes : Rome, ville ouverte, Rossellini, 1945 / Mamma Roma Pasolini, 1962



Mamma Roma : Esthétique

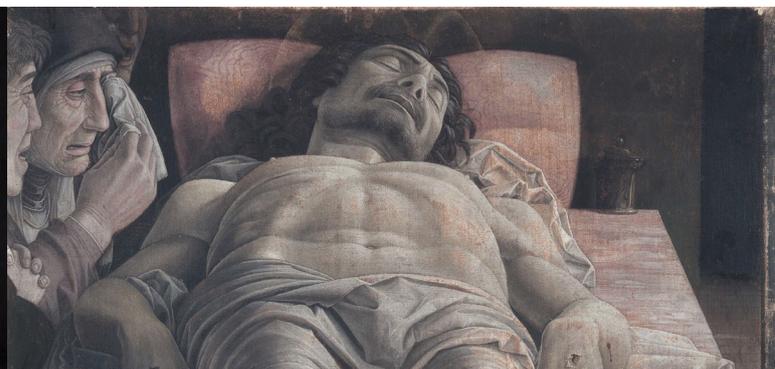
Pasolini avait eu l'idée de *Mamma Roma* avant de réaliser *Accattone*. Il avait appris, dans la rubrique fait-divers d'un quotidien, la mort dramatique de Marcello Elisei, un jeune détenu de la prison de Rebibbia, mort abandonné sur un lit de contention. C'est en partant de ce drame que Pasolini rédige le scénario de *Mamma Roma*, en s'inspirant de ce jeune détenu pour son personnage d'Ettore, tandis qu'Anna Magnani incarne *Mamma Roma*, une prostituée mère de tous les romains, pure création de l'esprit pasolinien.

En reprenant l'actrice du film phare du néo-réalisme *Rome ville ouverte*, Pasolini pose son film en héritier de ce courant cinématographique apparu après-guerre. Il ne s'arrête pas ainsi puisqu'il reprend également l'acteur *Du Voleur de Bicyclette* de De Sica, Lamberto Maggiorani, jouant ici le malade qui se fait voler dans l'hôpital par Ettore. Néanmoins, Pasolini se détache du néo-réalisme thématiquement. En effet, si De Sica appelait dans *Le Voleur de bicyclette* ou dans *Umberto D* à une certaine charité chrétienne, Pasolini dépasse cela en faisant directement de son protagoniste, Ettore, une figure christique.

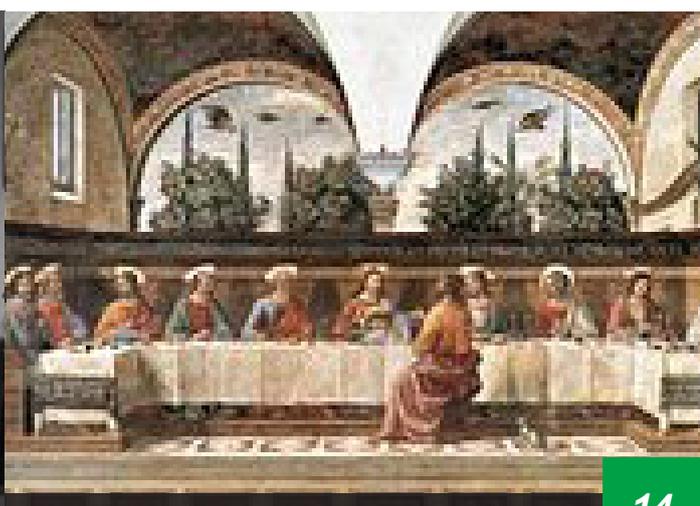
Mise en scène

La mise en scène et l'esthétique de *Mamma Roma* détachent également le film de sa filiation néo-réaliste. L'absence totale de compétence technique et cinématographique de Pasolini fut compensée par une vision claire de l'auteur sur l'aspect désiré du film. Pasolini donne à son photographe, Tonino Delli Colli, deux films modèles : *Les Feux de la rampe* de Charlie Chaplin (1952) et encore une fois, *La Passion de Jeanne D'Arc* de Dreyer (1928).

Pour *Accattone*, Pasolini désirait obtenir une image dure, presque brûlée comme une photo granuleuse dans un hebdomadaire de l'époque. Pour obtenir cela, Tonino Delli Colli avait choisi une pellicule dure, très sensible et de bonne qualité : La Ferrania. Durant la post-production, l'équipe reproduisait le positif grâce à une procédure appelé « contretypage ». La copie négative était alors obtenue en utilisant un filtre orange vif, destiné à exalter les reliefs et les blancs. Du négatif, l'équipe retrouvait une copie positive étalonnée entièrement, équilibrée et bien tirée. Le même procédé est utilisé pour *Mamma Roma* mais pas de façon systématique. Ainsi, lorsqu'il s'agit de filmer les jeunes



La Lamentation sur le Christ mort, Mantegna, 1480



Ultima cena di san Marco, Ghirlandaio, 1486

garçons ou Ettore, le procédé est utilisé mais quand il s'agit de filmer *Mamma Roma*, Pasolini préfère une photographie plus lisse, moins contrastée, proche de celle des films néo-réalistes.

Si Pasolini ne s'appuie pas beaucoup sur des références cinématographiques, il s'appuie au contraire, et tout au long de sa carrière de réalisateur, sur des références picturales issues de l'histoire de l'art, et plus particulièrement des grands peintres italiens de la Renaissance ou du maniérisme comme Ghirlandaio, Mantegna, Le Caravage ou encore Giotto. Parler d'évocation ou d'hommage serait inexacte car chez Pasolini, la composition du cadre, l'équilibre des formes, le choix de la ligne d'horizon est toujours d'origine picturale. Pasolini l'explique lui-même, les images, les champs visuels qui lui apparaissent dans la tête proviennent des fresques de Giotto, sont générées par les œuvres de Masaccio. Giotto demeure sans doute le peintre préféré de Pasolini car il est l'inventeur de la profondeur de champ. On voit dans *Mamma Roma* les balades d'Ettore au milieu des ruines de l'ancien aqueduc romain ; le cadre est giottesque, tandis que le déplacement somnambulique d'Ettore lui, est dantesque.

L'autre point important à soulever dans l'esthétique de *Mamma Roma* est cette alternance entre deux style bien spécifique de mise en scène. La mise en scène s'adapte aux personnages à l'instar de la photographie. Ettore, lui, est filmé comme l'était Accattone, généralement cadré de loin et le plus souvent au centre du paysage. La lumière est vive, les contrastes forts.

Pasolini choisit souvent le plan-séquence ou le panoramique pour le filmer, réduisant ainsi le montage à l'essentiel. Ces choix inscrivent fortement le personnage dans le décor. Ettore ère dans la ville, ne semble faire qu'un avec ce paysage de banlieue. Le fait que Pasolini le cadre le plus souvent de loin équilibre l'impression de mouvement (générée par les panoramiques) par une sorte de stase, d'attente.

Anna Magnani quant à elle est filmée de près, en gros plans, ce qui met en exergue son jeu d'actrice. Les plans sont globalement proches de la manière qu'avait Rossellini de filmer. La lumière est très douce et rappelle, encore une fois, l'esthétique néo-réaliste.

Aussi, tandis qu'Ettore ne fait qu'un avec la lumière aveuglante des périphéries, *Mamma Roma*, elle, évolue dans le monde noir des lucioles qu'elle tente à tout prix de quitter pour rejoindre la grisaille petite bourgeoise. Si Ettore est un personnage sauvage, à l'aise dehors, sous un soleil de plomb, *Mamma Roma* est à l'aise dans l'ombre de son appartement, de l'église. Même lorsqu'elle travaille comme maraîchère, la toiture en tissus et les masses sombres de ses collègues la relègue dans l'ombre. Parfois, ces caractéristiques s'inversent, mais cela présage généralement le pire pour les protagonistes. Comme lorsque *Mamma Roma* pousse son chariot sous le soleil, en attendant des nouvelles d'Ettore qui lui, se meurt progressivement dans l'ombre de sa cellule.



Mamma Roma : La mère et le fils

Mamma Roma est la mère de tout Rome. Carmine, son proxénète, est le seul à l'appeler par son nom « Mme Garafolo », patronyme de l'acteur Ettore Garafolo qui donne ici son nom à sa mère fictive. Mamma Roma elle-même n'hésite pas à appeler Ettore « fils de prostituée » ce qui donne à ce drôle de lignage une nature ambiguë. Parfois, le rapport mère/fils apparaît comme malsain dans le film de Pasolini. Uni par les liens du sang, Mamma Roma et Ettore représente les deux pôles d'un même aimant, animé par la même énergie. Deux signes qui pourtant tendent dans des directions inverses. Les deux se retrouvent, s'abandonnent. Se rapprochent, se repoussent. Ici, la loi de l'amour filial semble empreinter ses codes à la passion érotique. Nous sommes face à une dualité entre l'amour et la mort, essence même de ce qui constitue la tragédie et qui donne à ce couple, des allures parfois incestueuses.

C'est que la mère place tout ses espoirs petit-bourgeois sur son fils. Si elle parvient à s'émanciper au début du film, c'est pour mieux perdre progressivement tout droit à l'initiative jusqu'à complètement revenir à la merci des hommes. Ces hommes, ils font partis de la race

des indolents. Carmine est incapable d'assumer ses responsabilités. Carmine ou Ettore ne semblent désirer aucun changement. Carmine renonce à chaque fois à mener à bien ses décisions tandis qu'Ettore ère, insouciant, dans un éternel présent.

Il ne s'agit pas ici pour Pasolini de remettre sur la table le vieux conflit existant entre activité féminine et l'oisiveté masculine, même si la thématique de l'exploitation d'un sexe sur l'autre est incontestable (et cette dernière était déjà soulevée dans *Accattone*). Ici, c'est moins pour opposer ses personnages que pour montrer une identité commune : malgré les efforts que fournit Mamma Roma, elle n'est pas plus capable de changer son destin que les deux hommes qui n'essaient pas. Tous, en tout cas, possèdent une identité biblique, christique. Ettore et Carmine sont des figures christiques (surtout Ettore qui termine sa vie comme un martyr, tel le Christ sur la croix), tandis que les femmes, et particulièrement Mamma Roma, oscillent entre l'image de la vierge (Marie) et de la putain (Marie-Madeleine).



Mamma Roma : Les Responsables ?

Pasolini explique son film ainsi : « *Dans Mamma Roma, je voulais expliquer l'ambiguïté d'une vie sous-prolétaire avec une structure petite-bourgeoise.* ». Si l'on en réfère au scénario qui a précédé la réalisation du film, ce dernier se termine sur un cri désespéré, poussé par Mamma Roma : « *Les responsables ? Les responsables ?* ». Le film ne suit pas le scénario puisqu'à la place de ce cri nous nous retrouvons face à un enchaînement de quatre plans muets. Le cri est finalement absorbé par la vision du quartier de Cacafumo. La disparition de ce cri est-il le signe d'une culpabilité ressentie par Mamma Roma ?

Déjà, lors des longs travellings nocturnes du film, Mamma Roma s'interroge sur deux principes opposés : la prédestination et le libre arbitre. Le libre arbitre, c'est la vision du prêtre lorsqu'il lui apporte conseils. Il y a quelque chose d'implacable, d'inapplicable. Le libre arbitre est sévère dans le sens où il ne tient pas compte de la vie. Au contraire, la prédestination (notion plutôt socialiste) sauve tout le monde mais est tellement proche de la vie que celle-ci s'y confond. La question « qui est le coupable ? » reste donc sans réponse.

Mais cette non réponse en est déjà une pour

Pasolini car il s'agit bien moins de trouver un coupable (et donc de noyer cette tragédie dans une explication sociale) que de montrer l'impasse de l'héroïne. Si les personnages de réalisateurs comme Bertolt Brecht n'apprennent rien des cataclysmes qui les frappent, Pasolini, lui, donne un éclair de conscience à cette mère qui ne se rend compte, qu'à la toute fin, du piège qu'elle s'est elle même tendu. Le plan du quartier de Cacafumo revient à six reprises durant le film, mais seuls les derniers plans sont des vues subjectives. La mère et les voisins observent ce paysage et ils représentent, à l'instar du chœur d'une tragédie grecque, la conscience collective du drame. Les premiers plans de Cacafumo sont au seul bénéfice du spectateur qui est témoin du piège qui se referme lentement sur les protagonistes. Une telle insistance sur un même plan à une double fonction : installer le suspense et familiariser le public avec la symbolique de cette vue. Au centre de cette vue, un dôme moderne, une mauvaise imitation de la basilique St Pierre. Autour de cette église, des HLM achevés ou en construction. Ces deux éléments ne sont pas seulement l'expression maternelle d'une double morale mais bien le véritable résultat objectif de la politique catholico-communiste menée depuis la fin de la



seconde Guerre Mondiale.

Ce plan final nous en rappelle d'autres, les derniers plans du dôme de la Basilique vaticane dans le film de Rossellini *Rome, ville ouverte*. Ici, Pasolini fait appel à la mémoire cinématographique pour rappeler l'origine historique des quartiers modernes de Rome. Il nous renvoie à l'époque où cette banlieue n'était qu'une vision, un projet commun entre les curés et les résistants du film de Rossellini, engagés ensemble, malgré leurs contradictions, pour lutter pour un « bel avenir ». Le communiste Franc-

esco Grandjacquet dit à Anna Magnani dans *Rome, ville ouverte* : « *Cet avenir doit arriver, nous ne le verrons peut-être pas, mais il faut le faire pour nos enfants* ». Nous remarquons ici l'ironie pasolinienne quant au destin qu'il réserve à Ettore dans son film. Optimisme néo-réaliste est ici refoulé, outragé. Anna Magnani est confronté à son personnage le plus célèbre, la Pina de Rome tandis qu'Ettore, lui, est confronté à celui de Lamberto Maggiorami, acteur non professionnel, comme lui, du film *Le Voleur de bicyclette* de De Sica.



Photogramme *Rome, ville ouverte*
R. Rossellini, 1945



Mamma Roma : Deux desespoirs

Dans *Le Voleur de bicyclette*, Lamberto Maggiorani vole par désespoir la bicyclette de l'un de ses semblables. Dans *Mamma Roma*, le vol est d'une nature différente.

Si dans *Accattone*, les protagonistes erraient dans la rue pour trouver une assiette de pâtes, si dans *La Ricotta*, le pauvre Stracci meurt de faim et se fait dérober sa nourriture par le chien d'une actrice bourgeoise, *Mamma Roma* n'est au contraire pas un film sur la faim. Les personnages travaillent et bénéficient d'un relatif bien être. Ni Mamma Roma, ni Ettore ne sont en danger de famine.

Pasolini est attentif à la question marxiste et il est pour réformer la critique communiste du Capital, mise en difficulté avec la croissance économique du début des années soixante. Le malheur, selon Pasolini, ne vient pas du fait

que le Capital appauvrit mais de ce que le bien être matériel s'accompagne d'une perte d'humanité. Nous nous retrouvons ici face à des propos purement politiques, très ancrés dans la problématique de la crise du marxisme d'après-guerre. D'une question morale, Pasoli en revient à la question sociale. La force du film est ici de ne pas réduire un terme à l'autre mais de tenir la contradiction entre moral et économie. *Mamma Roma* est un questionnement sur l'essence de « l'agir humain » en général.

Pasolini dépasse ici l'idée fataliste de la prédestination ou du malheur. Sa critique est politique : certains choix urbains et sociaux sont lourds de conséquences pour les plus modestes. Pour Pasolini, le progrès matériel apporté par la modernité n'est qu'un leurre.



Mamma Roma : Accueil

Mamma Roma sort à une époque charnière et décisive pour le cinéma italien. Ce film contribue à en dépoussiérer les codes narratifs. Néanmoins, la présentation de *Mamma Roma* à la Mostra de Venise passe presque inaperçue. Les raisons sont multiples. L'attention est détournée par les faits judiciaires auxquels Pasolini doit, encore une fois, faire face et qui accompagne la projection. Les spectateurs sont troublés par l'usage du dialecte romain et déroutés par la filiation ambiguë (cri d'amour et de reproche) qui rattache ce film au néo-réalisme. Ainsi, la critique se réfugie derrière une prudence gênée. L'argot romain scandalisa la salle au point de provoquer une instance judiciaire pour immoral-

ité tandis que lors de la première à Rome, le 22 septembre 1962 au Quattro Fontane Cinéma, Pasolini est attaqué violemment par un pro-fasciste.

Difficile, dans toute cette tempête, de retrouver des critiques et des notes concernant le film. Néanmoins on peut citer le compte rendu sur la Mostra de Jean Douchet pour le numéro 136 des *Cahiers du cinéma* (octobre 1962) : « *Le « Genet » italien chante les amour 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.* »



Franco Citti, Ettore Garofolo, Anna Magnani et Pasolini sur le tournage de *Mamma Roma*

Annexe

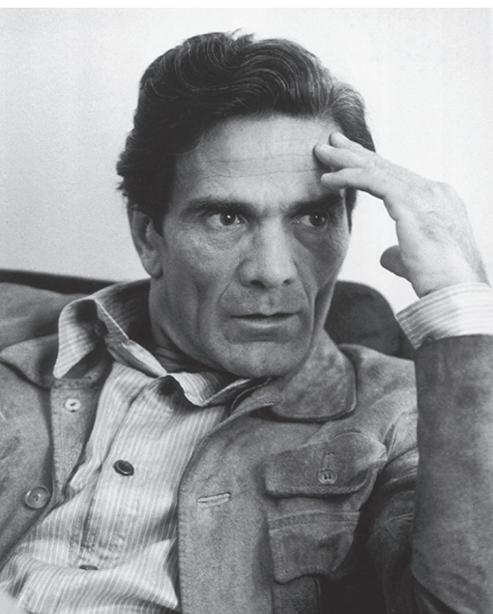
Filmographie de Pier Paolo Pasolini

Longs et courts métrages en tant que réalisateur

1961	Accattone	1967	Che cosa sono le nuvole, dans Capriccio all'italiana
1962	La Ricotta, dans Ro.Go.Pa.G	1967	Oedipe roi
1962	Mamma Roma	1968	Porcherie
1962	Padre selvaggio (court métrage)	1968	Théorème
1963	Enquête sur la sexualité	1969	Carnet de notes pour une orestie africaine
1963	La Rage - 1ère partie	1969	Médée
1964	Repérage en Palestine pour "L'Évangile selon Saint-Matthieu" (court métrage)	1970	Le Décaméron
1964	L'évangile selon Saint-Matthieu	1970	Les Murs de Sanaa (court métrage)
1966	La Terre vue de la lune, dans Les Sorcières	1971	12 dicembre
1966	Toto au cirque (court métrage)	1971	Les Contes de Canterbury
1966	Des oiseaux petits et gros	1973	Les Mille et une nuits
1967	La séquence de la fleur de papier, dans La Contestation	1975	Salo ou les cent vingt jours de Sodome
1967	Notes pour un film sur l'Inde		

Liens disponibles sur internet gratuitement :

- La Ricotta, Pier Paolo Pasolini, 1962 (en VOST) : www.youtube.com/watch?v=pMNZLBBuZFY
- Documentaire sur l'affaire Pasolini (en VF) : www.youtube.com/watch?v=umV9RFC7nHs
- Pier Paolo Pasolini, regards sur l'Italie (documentaire en VF disponible jusqu'au 18 janvier 2019) www.arte.tv/fr/videos/070792-000-A/pier-paolo-pasolini-regard-sur-l-italie/
- Hors champs (radio), 5 épisodes consacrés à Pasolini : www.youtube.com/watch?v=o-PLtNBnRCw



Anna Magnani et Pier Paolo Pasolini sur le tournage de Mamma Roma, 1962