

MAMMA ROMA

un film de

PIER PAOLO PASOLINI

avec

ANNA MAGNANI

et

Ettore GAROFOLO - Franco CITTI

Attaché de presse
Simon MIZRAHI
3 rue d'Artois
75008 PARIS
Tel. ELY 25 79

Distribution
CAPITAL FILMS
20 rue du temple
75004 PARIS
Tel. 277 47 86

MAMMA ROMA
INTERPRETATION

Mamma Roma

Maria

Giuseppe

"Mamma Roma a un fils adolescent avec qui elle veut se refaire une vie. Mais qu'est-ce qu'elle sait, elle, de la vie? Sous-prolétaire et petite bourgeoise, elle refait tout sur le chaos. A travers elle, la société tuera son fils."

Giuseppe

Monsieur Pallavicini

Mario

Leandro

Carlotta

Totino

Pasquale

Angelo

Ugo

Regio

Generoso la Trovata

Un petit pugilier

Un petit peintre

Un élève

L'homme

Le gars de l'apexes

Un maître

Un infirmier

Une prostituée

Une prostituée

ANNA MAGRANI

ETTORE GAROFALO

FRANCO CIFI

PIRE VOLPANI

LEONARDO CONTE

Pier Paolo PASOLINI

Piero MORGAN

Franco CICCARELLI

Mariale BURENTINO

Enrico MICHINO

Franco TOVO

Francesca FERRARESE

Leonardo SANTARELLI

Francesca DI BARI

Antonio SPOLITINI

Nino BIRIKI

Nino VENSI

Maria BERNARDINI

Enrico CIFI

Leandro MAGRANI

Enrico MONTALBANO

Elena CAMERON

Maria BERATI

MAMMA ROMA
INTERPRETATION

Mamma Roma

Ettore

Carmine

Bruna

Blancofiore

Le prêtre

Zacaria

Monsieur Pellissier

Piero

ANNA MAGNANI

ETTORE GAROFOLO

FRANCO CITTI

Silvana CORSINI

Luisa LOIANO

Paolo VOLPONI

Luciano GONINI

Vittorio LA PAGLIA

Piero MORGIA

Les amis d'Ettore

Carletto

Tonino

Pasquale

Augusto

Lino

Franco CECCARELLI

Marcello SORRENTINO

Sandro MESCHINO

Franco TOVO

Pasquale FERRARESE

Begalo

Gennarino le Trouvère

Un petit pompier

Un petit peintre

Un client

L'épouse

Le père de l'épouse

Un malade

Une infirmière

1ère prostituée

2ème prostituée

Leandro SANTARELLI

Emanuele DI BARI

Antonio SPOLETINI

Nino BIONCI

Nino VENZI

Maria BERNARDINI

Santino CITTI

Lamberto MAGGIORANI

Renato MOLTALBANO

Elena CAMERON

Maria BENATI

1er peripatetico
2ème peripatetico
1er goinfre
2ème goinfre
3ème goinfre

Loreto RANALLI
Mario FERRAGUTI
Renato CAPOGNA
Fulvio ORGITANO
Renato TROIANI

1er interné
2ème interné
1er malade
2ème malade
3ème malade
Un infirmier

Mario CIPRIANI
Paolo PROVENZALE
Umberto CONTI
Sergio PROFILI
Gigione URBINATI
Enzo FIORAVANTI

=====

EN GUISE DE SYNOPSIS

Mamma Roma est une projection d'Accatone dans le futur du sous-prolétariat auquel l'un et l'autre appartiennent. Abjection et espérance, bien et mal se mélangent dans son existence jusqu'au moment où, par amour pour son fils, elle décide de se refaire une vie, de lutter pour devenir meilleure. Mais sa révolte individuelle doit se heurter à la réalité qui l'entoure comme un péché originel indélébile. La sous-prolétaire a l'illusion de pouvoir devenir une petite bourgeoise et de pouvoir entraîner son fils avec elle dans le paradis de la respectabilité, faite de symboles plus que de substances. Mais leur nouvelle vie est fictive: ils avancent à tâtons dans le noir, ils ne savent pas prendre la bonne route les rares fois où le hasard les mène devant elle. A Rome, Ettore rencontre des garçons qui naviguent dans le noir comme lui et il rencontre aussi Bruna, une fille gentille qui passe son temps à bercer son petit neveu. Ils tombent amoureux. Ettore demande à sa mère de l'argent pour acheter à sa fiancée une chafnette d'or mais Mamma Roma s'insurge. Elle a bien d'autres projets pour son fils: Bruna n'est pas à la hauteur de ses aspirations. Ainsi vient à manquer au garçon l'un des pivots qui lui permettrait de s'organiser une vie. Déçu, étranger à sa mère et à ses projets Ettore finit par être attiré par la vie basse et grandiose du quartier. Mamma Roma voit cette débandade, mais que peut-elle faire? Son idéal de vie se heurte à un passé rempli d'expériences atroces, vulgaires, fausses. Elle sait vaguement ce qu'elle veut pour elle et pour son fils. Mais elle sait aussi que la ville est pleine de misère, de corruption, forces de la nature que l'on peut vaincre seulement par les armes de la conscience. Et la conscience de Mamma Roma, c'est la chaos. Elle qui a réussi à trouver un emploi à son fils par un chantage, devra subir le chantage de l'homme qui l'exploitait. Et Ettore alors apprendra quel triste métier faisait sa mère, et ce sera l'écroulement. Il quitte son travail, rejoint un groupe de petits voleurs et un jour, après une violente altercation avec sa mère, il tente un coup impossible. Découvert, il se laisse arrêter. Il ne veut plus se battre contre le chaos, il réagit par le silence, par la grève des sentiments et de la volonté aux sollicitations d'une vie qui lui est étrangère.

UN CRI QUI TROUBLERA ET DIVISERA

Son calvaire est foudroyant. L'infirmerie de la prison, la cellule où il est attaché sur un lit de ciment, la délire. L'agonie. Ettore appelle sa mère du fond de sa cellule. Il meurt. Mamma Roma crie sa douleur dans la rue et se précipite dans l'appartement vide. Au delà d'un terrain vague, la ville. Mamma Roma, anéantie, regarde de sa fenêtre Rome qu'elle croyait connaître: c'est une ennemie.

Propos de Pier Paolo PASOLINI recueillis par Franco Calderoni pendant le tournage du film et parus dans:
TEMPO - MILANO le 12 Mai 1962

Pier Paolo PASOLINI

Porto Suro - 1er Septembre 1962

UN CRI QUI TROUBLERA ET IRRITERA

Les hommes pourraient être divisés en trois grands types: ou disons même races, étant donné que je ne suis pas rasciste... La race européenne protestante; la race européenne catholique et la race des zones sous-développées. En Italie 20 ou 25 millions d'habitants appartiennent encore à cette dernière race: "la race grise", comme disait Carlo Levi en parlant d'Accattone. La grise ardeur du soleil sur la grisaille ardente de la misère. Les trois quarts de la population du monde depuis la basse Europe jusqu'à l'Afrique, l'Asie, l'Amérique du Sud, vivent dans cet état inférieur, grouillant au soleil comme des animaux heureux. Mamma Roma est presque en couleur. Pur emblème du sous-prolétariat urbain d'origine agraire. Elle possède à la perfection les lois du monde inférieur qui vit éternellement en banlieue: et elle possède en même temps une aspiration désespérée au centre: à la vie des riches, des bons, des "blancs".

Dans sa misère sous-prolétaire et dans son idéal petit bourgeois, il ne devrait pas y avoir pour elle de lumière. Mais l'amour pour son fils, un fils illégitime, bâtard, un tendre chiot élégant de gens pauvres, la porte malgré elle à vivre une expérience qui transcende les normes de son destin.

Elle va au delà de son destin et parvient même à une conscience morale et sociale qui n'est qu'un cri, qui, j'espère, troublera et irritera les masses des millions d'heureux qui appartiennent aux races supérieures.

Pier Paolo PASOLINI

Paese Sera - 1er Septembre 1962

MAMMA ROMA

Ou

de la responsabilité individuelle à la responsabilité collective

- L'année dernière, en parlant de Accattone, vous avez dit que réalisant votre premier essai cinématographique, vous aviez préféré représenter votre personnage irrémédiablement enfermé dans une tragique "angoisse mortelle"; vous précisiez que la crainte de le surcharger vous avait conduit à différencier l'Accattone du Tommaso de "Une vie violente" qui, bien que ce fût de manière confuse, était traversé dans les derniers chapitres du livre par un éclair de conscience au point de pouvoir faire un choix, sinon idéologique, du moins politique. Est-ce que vous pensez dans Mamma Roma avoir fait un pas en avant en ce qui concerne une "construction idéologique" des "types" représentés cinématographiquement?

- Je pense que oui, parce que Mamma Roma en un certain sens ressemble beaucoup plus au Tommaso Puzilli de "Une vie violente" qu'à Accattone. En effet Mamma Roma a explicitement, d'une façon peut-être grossière, primitive, comme elle peut le faire, une certaine problématique morale qui se développe par degrés. En principe, son "angoisse mortelle" qu'elle partage avec Accattone, cette joie sans histoire (et ça aussi c'est une autre ressemblance avec Accattone) ... mais il y a déjà en elle quelque chose de l'autre monde, c'est à dire de notre monde bourgeois, autrement dit un idéal petit-bourgeois... Ainsi quand elle prend son fils et l'emmène à Rome, chez elle, elle sait très bien déjà ce qu'elle veut, elle a déjà une idéologie à elle, évidemment fausse, confuse: idéologie petite-bourgeoise qui lui vient précisément du monde bourgeois, assimilé à travers les moyens de diffusions que nous connaissons tous... La télévision, les magazines, les bandes dessinées, le cinéma. Donc il y a en elle quelque chose qui n'était pas chez Accattone; il y a déjà la présence du mode petit bourgeois dans "ses idéals"...

Quand elle parle de la nouvelle maison à son fils, quand elle lui dit quels amis il devra fréquenter, quand elle cherche à lui apprendre la manière dont il devra se comporter... elle cherche à s'élever, même d'une façon désordonnée et grossière, au niveau de ce qui, selon elle, est la vraie vie, c'est à dire la vie de ce qu'on appelle le monde comme il faut, en d'autres termes l'idéal, la morale petite-bourgeoise, l'idée du bien-être petit-bourgeois.

Munie de cette idéologie, elle se jette dans cette nouvelle vie avec son fils et c'est le chaos, parce que la contamination entre l'idéologie petite-bourgeoise et ses expériences de prostituée ne peuvent faire naître que le chaos, et alors commence la confusion, commen-

ce l'effondrement de ses espérances, l'échec de sa nouvelle vie avec son fils.

Le premier moment de cet échec est représenté par sa visite au prêtre; voilà, par son initiative elle vient ajouter à son vague idéal petit-bourgeois un premier moment de problématique morale, c'est à dire le sens de sa propre responsabilité, qui jusqu'alors ne lui avait même jamais traversé l'esprit; ni en tant que prostituée, ni en tant que petite-bourgeoise réactionnaire, elle ne pouvait penser être en aucune manière responsable: c'était une réflexion sur elle-même qu'elle ne pouvait pas avoir. Et c'est le prêtre, un prêtre assez intelligent, assez humain, qui pour la première fois lui parle de responsabilité, qui lui donne la première lueur d'une problématique morale, typique du monde "catholique-bourgeois".

Mais ce premier moment de problématique morale ne suffit pas, cela reste un pur et simple "flatus vocis" chez elle: cela n'a aucun effet, si bien qu'elle décide de pratiquer un chantage pour pouvoir donner à son fils une stabilité petite-bourgeoise justement, en se servant de ses connaissances et de son expérience de prostituée. Mais quand, même après le chantage - et elle en a le pressentiment parce qu'elle pleure en voyant son fils qui travaille dans un emploi qu'elle a obtenu de cette façon si sordide, si abjecte, - quand cela aussi échoue, alors la puce que lui avait mise à l'oreille le prêtre commence à se faire sentir, ce premier mouvement de conscience commence à travailler en elle. Jusqu'à ce que - dans le deuxième long travelling sur l'allée des prostituées - elle se dise à elle-même à peu près ceci: "Oui je suis probablement responsable, ce prêtre avait raison, mais si j'étais née dans un monde différent, si mon père avait été différent, ma mère différente, mon milieu différent, j'aurais moi-même été probablement différente.

C'est à dire qu'elle commence à étendre ce sens de la responsabilité concernant sa propre personne telle que l'avait saisie le prêtre, jusqu'à son propre milieu.

Le film continue et à la fin, explicitement dans le scénario, implicitement dans le film, cet élargissement de la responsabilité d'elle même jusqu'à son milieu, s'étend à toute la société. Dans le scénario le film finissait par un cri: "Les responsables, les responsables;". Mais dans le film ça finit simplement avec Mamma Roma en face de la ville blanche qui avance... il y a une sorte de regard silencieux entre ces deux mondes lointains, qui ne peuvent pas communiquer, comme si c'était deux mondes différents.

Pratiquement l'élément qui différencie ce film de Accattone, c'est une problématique morale absente d'Accattone, parce que Accattone est complètement seul dans un monde complètement seul. Et cette thématique de la responsabilité, je le répète, comporte les trois moments suivants: la responsabilité individuelle, la responsabilité du milieu, la responsabilité de la société.

- La séquence de Ettore attaché au lit revient avec insistance au moins trois fois: pourquoi avez-vous senti la nécessité, je pense expressive, de vous répéter ainsi ?

- Eh bien, je voulais créer un motif obsédant. . . Et puis j'ai employé pour la première fois depuis que je fait du cinéma la "dolly"; il y a en fait trois "mouvements de dolly" qui en partant du "premier plan" caressent tout le corps. La "dolly" en effet permet des mouvements très doux qu'aucun autre mouvement d'appareil ne peut rendre, ainsi ce mouvement doux qui se répète trois fois, devrait représenter comme la douceur de l'affection maternelle, la contemplation de ce corps qui est en train de mourir - bref il devrait donner de la douceur à cette mort terrible et je l'ai justement répété trois fois comme l'on caresse trois fois une personne qui est en train de mourir.

Extraits d'une conversation avec Pier Paolo
Pasolini, enregistrée au magnétophone à Venise,
le 3 Septembre 1962, après la présentation de
Mamma Roma au 23ème Festival de Venise.
Film Critica n° 125

JOURNAL DE TOURNAGE AU MAGNETOPHONE

par Pier Paolo PASOLINI

Extraits tirés du journal du 4 Mai 1962

Quelqu'un me dit que la Magnani désire me parler: je me précipité chez elle, dans la petite pièce qu'elle habite chez une famille de Cecafumo. Atmosphère des grands jours. Il y a le problème du plan vu hier, qui nous a angoissés, pour des raisons différentes, tous les deux. Et là dessus, nous sommes tous les deux d'accord: c'est un plan qu'il faut refaire.

La Magnani m'explique ses raisons qui sont fondamentalement semblables aux miennes, mais évidemment avec des motivations différentes.

Moi: Parlons de ce plan, Anna. Le plan où tu ris et où tu demandes à ton fils: "elle est belle, la moto que je t'ai achetée? C'est comme ça que tu la voulais?". Ce rire, parle-moi de ce rire.

Anna: Ce rire. Tu sais mieux que moi que, même en restituant l'esprit avec lequel tu l'as conçu, ce rire peut être exécuté de bien des manières différentes. Le rire peut venir avant, il peut venir après, il peut venir en avance, il peut venir en retard. Je suis une chose très fragile. Il ya eu un moment où j'ai commencé la scène et tu m'as tout de suite crié: "Ris, ris, Anna..." et j'ai eu un rire idiot. Je pense que mon rire est faux dans ce plan, et comme il ne m'est pas venu naturellement - et là-dessus je crois que toi aussi tu es d'accord - il m'a fait perdre l'équilibre du reste de la réplique. Bref je joue mal, oui, je joue mal, moi dont on dit que je suis une actrice habile, un vieux renard...

Moi: En ce qui concerne le ratage de ce plan, nous sommes d'accord. Mais ce que je voudrais te faire remarquer, non pas vraiment à propos de ce plan, mais à propos de beaucoup d'autres plans semblables, c'est ceci: le fait de te dire "Ris, ris..." alors que tu es sur le point de jouer, c'est à dire le fait que je te souffle de l'extérieur, par une sorte d'injection d'expressivité, celà c'est une habitude que j'ai prise en faisant jouer des acteurs de la rue, au visage de qui je dois ajouter un coup de pouce

au moment où ils s'y attendent le moins, presque en traître. Donc tu dois savoir comprendre et excuser mes interventions et les prendre en considération pour ce qu'elles sont : une habitude.

Anna : Bien sûr, et c'est pour celà que nous en parlons avec beaucoup de tendresse et d'amitié. J'ai très bien compris que tu fonctionnes avec des acteurs que tu prends et que tu modèles comme une matière brute. ~~Même~~ avec leur intelligence instinctive, ce sont des robots entre tes mains. Or, moi je ne suis pas un robot, j'ai eu ton scénario entre les mains pendant trois mois, je l'ai lu au moins quatre fois, j'en ai analysé le moindre état d'âme, le plus important, le plus subtil. Or, en actrice (non je déteste être appelée ainsi. . .) en animal instinctif que je suis, je me suis tout de suite mise dans ton personnage. Donc automatiquement - et ceci grâce à toi, à ton scénario. . . - je pourrai fonctionner de la même façon. Mais voici que, par rapport à Mamma Roma, je suis une chose neuve. C'est pour cette raison que tu me cries: "Ris, Anna. . .", "Plus sérieuse, Anna. . .". Il y a une espèce de lutte maintenant en moi, pour te contenter. D'un côté je sens que je devrais fonctionner de la façon que tu veux, même avec mes seules facultés d'interprétation, de l'autre je vois que nos interprétations de ton personnage ne coïncident pas toujours: et alors j'ai perdu l'équilibre; ainsi je ne suis ni une bonne actrice (si Dieu veut, heureusement) ni un robot obéissant. Je devrais être seulement effroyablement vivante, pour ne pas faire l'objet d'un rapprochement très dangereux, Pier Paolo. Les garçons que tu diriges, que tu modèles, que tu manoeuvres, sont beaucoup plus authentiques que moi. C'est une comparaison que je ne dois pas conduire le public à faire.

Moi : Mais c'est une difficulté que j'avais calculée, Anna. T'amalgamer aux autres était le problème principal de mon nouveau travail de metteur en scène: j'en avais pleine conscience au début du film. Est-ce qu'il ne serait pas mieux de marquer là-dessus de la réticence?

Anna : Non, je crois qu'il faut avoir de petits conflits de clarification. Entre deux personnes intelligentes, il y a toujours le moyen de s'entendre. Sinon j'ai la sensation de fonctionner sans avoir la conscience de ce que je fais; or, j'ai un besoin absolu d'avoir cette conscience.

Moi : Celà, plus que te le demander, j'y compte bien. Je ne veux pas que dans tout notre travail il y ait la moindre inconscience dans tout ce que tu fais. Donc: sur la question spécifique de ce plan du "Ris, ris, Anna. . ." nous sommes d'accord sur deux choses: sur le fait que j'ai tort d'intervenir quand tu joues; un tort en partie justifié. . . et sur le fait que tu as accepté que je puisse tourner uniquement comme

je tourne, en petites monades figuratives.

Anna : Ah, quelquefois, prendre une scène et commencer par la fin, ça me déboussole un peu parce que je ne sais pas comment est, comment doit être le début. Bien sûr toi, tu le sais... mais, en actrice consciente, je voudrais le savoir, moi aussi...

Moi : Bien : à l'avenir la seule chose à faire, c'est d'étudier ensemble la scène depuis le début, dans son ordre chronologique, et ensuite, réplique après réplique, de la voir idéalement ensemble, de façon à ce que si tu dois commencer à tourner par la dernière réplique, la difficulté devienne un pur fait technique. Il est certain que nos interprétations de l'âme de Mamma Roma peuvent ne pas coïncider. Parce que même le plus sublime et absolu sonnet de Pétrarque implique des interprétations contrastantes. A plus forte raison un scénario.

Anna : Mais j'ai une confiance aveugle dans les indications de ton scénario: je m'étais fait une idée précise de la scène en question... Simplement j'ai commencé par la fin et je ne sais pas si je l'ai dosée avec justesse: le rire, l'émotion, l'orgasme... Or, ta façon de tourner, je la respecte de la façon la plus absolue, parce que j'ai vu les résultats. Si c'est ta méthode et si ce sont les résultats que j'ai vus dans "Accattone", je peux être rassurée. Il ne s'agit plus maintenant que de m'enlever ce complexe.

Moi : Oui, oui, bien sûr. Si nous avions d'abord discuté de cette fameuse scène du "Ris, Anna", je t'aurais dit que c'est le seul moment du film où la joie est totale, c'est à dire qu'il ne s'y trouve ni ombres ni présages. Et cela justement parce que tout de suite après va éclater la tragédie. Je ne voulais pas que cette scène ait des arrière-plans de douleur, ou de mélancolie; elle devait être d'une joie totale.

Anna : J'aurais peut-être ri un peu plus tard parce que mon ton au début était... non pas de mélancolie, mais de... de...

Moi : ...d'anxiété.

Anna : Non, ce n'était pas de l'anxiété, c'était de la joie intérieure.

Moi : Eh bien, non, je ne voulais même pas ça. Ce devait être une scène de joie simple, commune, extérieure, si tu veux. Et alors il fallait en parler avant, en te laissant ensuite bien sûr libre dans les variantes, parce que même dans un type de joie, disons extérieur, de pure joie, il y a d'innombrables variétés expressives. Il suffisait juste de tracer d'abord la scène d'une manière critique, ensemble.

MAMMA ROMA

par Jean Louis Comolli

Mamma Roma, au sortir de ses déboires sentimentaux, se retrouve invariablement sur le trottoir et reprend, leitmotiv d'effet à la fois tragique et comique, de fonction à la fois dramatique et critique, sa déambulation énergique et son monologue la veille interrompu, accompagnée chaque fois par l'un des plus longs mouvements de caméra qui soit, panoramique et recadrages délirants, lui permettant, tout au long de cette marche excessive, de passer au gré des rencontres avec d'autres passantes nocturnes ou passant de circonstance, du rire au désespoir, du souvenir au rêve, de l'insulte à la confiance, bref, de passer sans rupture de la forme, de sa dimension péroratoire de mère-prostituée à sa dimension onirique de femme-maîtresse de son destin, jouée par lui et le défiant d'autant. Ainsi, tout au long de ces nuits romaines, Mamma Roma (Anna Magnani) accède-t-elle irrésistiblement à la fonction de prophétesse inspirée de son fils qui finira en prison, roué de coups et battu à mort, par mourir les bras en croix. . . Ceci nous livre exemplairement l'un des caractères essentiels de la narration pasolinienne: le passage (à la fois souple et aigu) d'un plan de signification à un autre: du terre à terre à la métaphore, du cliché à l'image, d'une vision presque obscènement néoréaliste de la réalité la plus quotidienne à une transgression exaltée des signes, qui dès lors est authentification et maintien des significations immédiates, et en même temps recouvrement et élucidation de leur portée symbolique et de leur vérité poétique.

Autrement dit, la narration joue le rôle d'un tremplin qui fait passer chaque situation du plan des contingences matérielles et psychologiques à celui des significations critiques, sociales, de celui-ci à celui de la valeur historique, et de celui-ci enfin à l'absolu de la parabole. Le Cinéma de Pasolini est comme toute poésie, transaction.

LE CINEMA SELON PIER PAOLO PASOLINI

entretien avec Pier Paolo Pasolini

par Jean Louis Comolli.

Cahiers du Cinéma n°169 Aout 1965

Jean Louis Comolli: ... Pour en venir à vos propres films, il me semble que c'est précisément l'un des traits de *Mamma Roma*, que de comporter deux films: un premier, sorte de documentaire sur les drames de l'existence des "petits" dans la banlieue romaine, un second en filigrane du premier, où se déroule une sorte de parabole caristique...

Pier Paolo Pasolini: Sans doute y a-t-il ces deux films, mais ce sont presque exactement les mêmes: c'est au fond le même film. C'est à dire que lorsque l'on parle du sous-prolétariat, il y a immédiatement évocation d'une misère subie passivement par ceux qu'on appelle d'ailleurs des "poveri cristi" (pauvres diables). Par ailleurs, ce principe des deux oeuvres est je crois valable pour toute oeuvre véritable. Dante par exemple a écrit un poème qui est en même temps un autre poème qui se fait en dehors de lui-même. Il est impossible de lire "La Divine Comédie" telle qu'elle est écrite: sa lecture se fait sur un autre plan, selon une autre échelle de valeurs. Si cela s'applique tout particulièrement au nouveau cinéma, c'est aussi un lieu commun pouvant s'appliquer à toute oeuvre. En fin de compte, c'est toujours la même histoire: un écrivain, un artiste fait son oeuvre "malgré lui". C'est donc dans un autre sens, plus spécifique, qu'il faut l'entendre pour le nouveau cinéma.

Ce deuxième film est le film que l'auteur n'a probablement pas eu le courage de faire, ou qu'il n'a pas fait parce que ça lui était impossible, ou interdit, ou même parce qu'il était inconcevable, en raison de la situation du cinéma, du rapport entre le film et ses destinataires de faire ainsi ce film à la première personne, de raconter directement ce qu'il voulait dire. Alors l'auteur a besoin d'emprunter le prétexte de ce que j'appelle le "discours libre indirect" (*soggettiva libera indiretta*), c'est à dire qu'il fait de l'état d'âme et des dominantes psychologiques de son personnage dans le film le prétexte de son angle de vision du monde. Mais il y a aussi des films faits directement à la première personne, où le discours libre indirect n'existe pas, où l'auteur ne voit pas le monde à travers ses personnages, mais raconte à la première personne. Par exemple, l'histoire de sa propre enfance: auquel cas les déformations stylistiques ne sont pas fonction du mode de discours indirect, mais sont celles par exemple de la mémoire. Là le second film, le film "non-fait", est au contraire fait.