

Ignoti, banditi, dimenticati:
le (hors-)champ de l'Italie (post-)fasciste/
la fracture interne

ENTRE 1958 ET 1961, PASOLINI compose le commentaire de trois courts métrages de la réalisatrice italienne Cecilia Mangini: *Ignoti alla città* (*Inconnus à la ville*), *Stendali: suonano ancora* (*Stendali: elles sonnent encore*), *La canta delle marane* (*Le Chant des fossés*). Trois films qui font jouer une triple dialectique – géographique (l'ici et l'ailleurs), temporelle (le maintenant et l'Autrefois), identitaire (l'ego et l'*alter*).



Pier Paolo Pasolini, Rome, 1958.
Photographie de Cecilia Mangini.

LE TERRAIN DE LA FRACTURE :
LE FASCISME ET L'« INVENTION DES TRADITIONS »

Antiquité électorale

La fracture anthropologique de l'après-guerre italienne se produit sur le terrain, construit par l'idéologie fasciste, d'une romanité exemplaire, ainsi revendiquée par Mussolini dans un texte intitulé « Passé et futur » :

Rome est notre point de départ et de référence ; elle est notre symbole ou, si l'on veut, notre mythe. Nous rêvons l'Italie romaine, c'est-à-dire sage et forte, disciplinée et impériale. Beaucoup de ce qui fut l'esprit immortel de Rome renaît dans le fascisme. Romain est le lecteur, romaine est notre organisation, romain est notre orgueil et notre courage : *Civis romanus sum*¹.

Mais le passé sur lequel les politiques présentes doivent édifier l'Italie future est un objet construit pour les besoins de la cause. Deux cas concrets permettent de le mettre en évidence : l'archéologie et la politique urbanistique menée par Mussolini d'une part, la rhétorique de l'homme nouveau d'autre part. L'archéologie a été le fer de lance de l'exaltation de la romanité fasciste : plus que l'histoire, elle ramenait à la lumière la preuve tangible de cette Antiquité, et, incluse dans une politique d'urbanisme sans précédent, elle participait – par sa monumentalité – d'une stratégie de rhétorique visuelle propre à frapper le regard et imprimer les consciences. Or cette archéologie fut en grande partie *électorale*, sa tâche étant de corroborer l'idée de la pureté des origines de Rome. L'archéologie grecque dans le sud de l'Italie ne reçut pas le soutien de l'État, et les Étrusques sont l'objet d'un discours, dans la lignée des publications de Giulio Cesare Evola, faisant d'eux les vecteurs d'une contamination venue d'Orient, dont Rome aurait su se purifier. Les fouilles archéologiques du centre de Rome, en mettant au jour les vestiges d'une romanité exemplaire, permettent en outre de laver le cœur historique de l'Empire rêvé de cette autre disgrâce : la pauvreté. La construction des Forums impériaux permit l'expulsion hors du centre de Rome des populations qui l'habitaient depuis des siècles, désormais reléguées sur les marges, rebuts déplacés « hors champs ». C'est cette population qui constituera la première strate des *borgate*

1. MUSSOLINI Benito, « Passato e futuro », in *Il Popolo d'Italia*, 21 avril 1921. Cité par FORO Philippe, *L'Italie fasciste*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 108.

romane, sortes de tours HLM situées à la périphérie de la Ville éternelle, au-delà, même, d'une sorte d'anneau vide garantissant leur invisibilité.

À certains égards, l'homme fasciste doit lui aussi être monumental, fondu dans le même moule que ces statues antiques qui ont su traverser les siècles pour venir nous parler des héros qu'elles représentent. Maciste, le modèle cinématographique par excellence du *forzuto* – l'homme fort – est né sur les antiques terres de *Cabiria*, en 1913, avant de s'émanciper de son récit d'origine pour continuer son chemin dans toutes sortes d'histoires contemporaines jusqu'à son éclipse des écrans en 1926. Or c'est en 1926 qu'est créé l'Institut Luce, producteur des films d'actualité dont la projection devient, dès 1927, obligatoire dans toutes les salles du pays lors des séances de cinéma. Les hommes forts du péplum quittent le grand écran, remplacés par leur plus prestigieux avatar, dont les traits physiques sont d'ailleurs étonnamment proches de ceux de Bartolomeo Pagano, *alias* Maciste : Mussolini.

Reprise classique

Il y a « fracture » là où il y a un ordre à briser, voire à mettre en pièces. Cet ordre, le fascisme l'a conçu sous le signe du « classique ». Dans un texte de 1922 intitulé « Où va le monde ? », Mussolini parle de la nécessité d'une « reprise classique », entendue comme « restauration du passé » et émergence de « nouvelles aristocraties », contre l'« égalitarisme démocratique gris et anonyme » et l'« orgie de l'indiscipline² ». L'étymologie et la circulation du terme « classique » depuis l'Antiquité ont chargé le mot d'un ensemble de valeurs – dans les champs économique, politique, social, artistique – renvoyant à l'idée de supériorité, de légitimité, de pureté, de perfection. Le classique ainsi mobilisé par l'idéologie est rond et lisse, il n'offre plus de prise, il n'est plus contestable. C'est d'ailleurs par rapport à cette perfection revendiquée qu'il y aura fracture : à l'achèvement définitif – le mot perfection venant de la conjugaison au temps du... parfait du verbe *perficere* : faire à fond – s'oppose la puissance de mise en pièces de la fracture – *frangere* : briser, mettre en pièce, voire anéantir. La revendication d'un classicisme esthétique

2. MUSSOLINI Benito, « *Da che parte va il mondo?* », in *Gerarchia*, 2 février 1922, p. 54, cité par Laura Malvano, « Le Mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, février 2003, n° 78, p. 113.

– prôné par le magazine *Valori plastici*³, et dont témoignent la publication en 1921 par Gino Severini du livre *Du cubisme au classicisme*, et la fondation par Margherita Sarfatti du mouvement du *Novecento*, «art de la clarté et de l'équilibre», voué au «retour à la ligne, à la composition, à l'étude des anciens et au culte de l'Antiquité⁴» – a un sens avant tout politique, ce dont les artistes sont parfaitement conscients. Ainsi, Ardengo Soffici écrit :

Ce qu'on définit par le terme «classique», c'était la connexion entre les formes littéraires et artistiques [...] et la construction d'un État à structure solide [...]; un État fort et discipliné, ordonné selon les normes hiérarchiques et respectables de la tradition⁵.

Invention des traditions

L'historien britannique Éric Hobsbawm a proposé l'expression, en apparence contradictoire, d'«invention des traditions», pour définir un type de création d'une continuité «largement fictive» avec le passé ayant pour but d'utiliser l'histoire comme «source de légitimation de l'action et comme ciment de la cohésion du groupe» dans une visée «idéologique» bien souvent liée aux nationalismes⁶. De fait, les exemples de détournement de l'histoire antique par le régime fasciste sont légion : du salut romain et du terme de *Dux* au pas de l'oie, en passant par les faisceaux ou les nombreuses commémorations, l'Antiquité fait l'objet non pas seulement d'un pillage mais d'une falsification réalisée avec l'appui et la caution de cohortes d'archéologues, philologues et historiens⁷. «Là où les vieilles méthodes sont

3. La revue réunira pour un temps Armando Spadini, Carlo Socrate, les frères Alberto Savinio et Giorgio De Chirico, Carlo Carrà ou Ardengo Soffici.

4. SARFATTI Margherita, «Il gruppo del '900», in *Segni, colori e luci. Note d'arte*, Bologna, Zanichelli, 1925, p. 126, cité par Laura Malvano, «Le Mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste», *op. cit.*, p. 113.

5. SOFFICI Ardengo, «Il Fascismo e l'Arte», in *Gerarchia*, 9, 25 octobre 1922, p. 505, cité par Laura Malvano, *op. cit.*, p. 112.

6. HOBBSAWM Eric et RANGER Terence (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 1-14. Il s'agit des actes d'un colloque organisé par la revue *Past and Present*, que l'historien a contribué à fonder en 1952. Les citations sont extraites de l'introduction qu'il a rédigée pour le volume : nous reprenons la traduction d'André Mary, Karim Fghoul et Jean Boutier, publiée dans la revue *Enquête* (<http://enquete.revues.org/319>).

7. GIARDINA Andrea, «Retour au futur : la romanité fasciste», in *Rome, l'idée et le mythe. Du Moyen Âge à nos jours*, GIARDINA Andrea et VAUCHEZ André (dir.), traduit

vivantes, les traditions n'ont besoin d'être ni renouvelées ni inventées », écrit encore Éric Hobsbawm, qui avance l'hypothèse selon laquelle les stratégies d'invention sont plus fréquentes « quand une transformation rapide de la société affaiblit ou détruit les modèles sociaux ». La continuité avec le passé repose sur un « processus de formalisation et de ritualisation caractérisé par la référence au passé, ne serait-ce que par le biais d'une répétition imposée ». Éléments majeurs de ce processus : l'image et la représentation. En effet, l'invention des traditions a bénéficié d'une « politique de l'image », c'est-à-dire l'invasion sans précédent dans le paysage visuel italien d'une romanité faite d'images-symboles, dont la répétitivité et la fréquence agissent sur le public sur un mode « immédiat et primaire, analogue à celui du slogan publicitaire⁸ ». Tous les domaines, depuis l'architecture et la sculpture – le « fascisme de pierre⁹ » – jusqu'aux journaux illustrés, en passant par la publicité, le cinéma, les actualités *Luce*, les symboles fascistes en tout genre, les parades et manifestations, participent de l'élaboration d'un règne des *clichés*, contre lequel se dressera le cinéma de l'après-guerre. La rupture politique passera donc par la fabrication de nouvelles images et par la volonté de faire entrer dans le champ des réalités sciemment reléguées hors champ. Ce qui passera aussi par une autre forme d'invention des traditions.

C'est Pasolini qui nous donne les clés de cette autre forme d'invention des traditions, et, en Pasolini, le philologue, imprégné du sens historique du langage qui permet de le manier pour penser et agir en *politique*.

LES CONDITIONS DE POSSIBILITÉ DE LA FRACTURE : PROPOSITIONS PASOLINIENNES

« Une tradition passée à travers le filtre de l'anti-tradition¹⁰ »

Les premiers textes critiques écrits par Pasolini, qui mettent en évidence une forme de résistance aux logiques fascistes, ont précisément pour cœur la notion de tradition. De retour du Congrès européen d'écrivains organisé

par Marie-Ange Marie-Vigueur, Paris, Fayard, 2000, p. 157-213.

8. MALVANO Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Turin, Boringhieri, 1988, p. 153.

9. GENTILE Emilio, *Fascismo di pietra*, Rome, Laterza, « Robinson. Letture », 2007.

10. PASOLINI Pier Paolo, « Cultura italiana e cultura europea a Weimar », in *Saggi sulla politica e sulla società*, SITI Walter et LAUDE Silvia de (éd.), Milan, Mondadori, 1999, p. 5-9. Le texte fut publié dans la revue *Architrave*, le 31 août 1942.

en octobre 1941 à Weimar par le ministère de la Propagande, dirigé par Joseph Goebbels, Pasolini écrit :

La tradition n'est pas une obligation, une route, ni même un sentiment ou un amour : il faut à présent entendre ce mot dans un sens anti-traditionnel, c'est-à-dire dans le sens d'une transformation continue et infinie, ou anti-tradition, scandée par une ligne immuable, semblable à ce qu'est l'historicité pour l'histoire. Est donc tout à fait anti-historique cette tradition officielle qu'une mauvaise propagande exalte aujourd'hui, dans toutes les nations, comme unique débouché artistique de l'actuelle condition politique et sociale européenne.

Appelant à un « *intelligent* retour à la tradition », Pasolini s'inscrit en faux contre la tradition officielle et opère ainsi un retour à l'étymologie latine du mot tradition – *tradere*, composé du préfixe *trans* (à travers) et *dare* (donner) – dans lequel le préfixe *trans* suppose la dynamique d'un passage, d'une circulation. Mais si la tradition est le geste qui fait du présent un passeur entre le passé et le futur, la dynamique de la tradition implique la capacité du présent à féconder le passé, à le rendre fécond, comme des graines tombées d'un arbre qui, une fois germées, donneront un arbre non pas identique, mais à la fois même et autre. C'est d'ailleurs ce que le mot « culture » – présent dès le titre du texte sur Weimar – signifie. Ou bien, pour utiliser une autre métaphore biologique, on pourrait également dire que la tradition est une « reproduction » – au sens de la perpétuation de l'espèce – et certainement pas au sens reprographique – celui de la copie à l'identique d'un document, copie qui a partie liée, au sens propre comme au figuré, avec le « cliché ». Dans un texte, postérieur de quelques mois, « Discours sur la douleur civile », Pasolini dénonce, à demi-mots, l'enflure rhétorique mussolinienne, l'infini « épique » (celui de la conquête territoriale), l'idéologie du progrès, et il oppose, à la Rome impérialiste et agressive, la Grèce comme référent culturel¹¹. Au-delà « de tout schéma idéaliste ou d'idée de surhomme », le poète propose « une sorte d'humilité consciente » : l'*humus*, contre le surhomme. Il a dans ce texte cette très belle expression : « une mémoire qui s'infuture dans la douleur », ce qui, écrit Hervé Joubert-Laurencin, « ne s'explique que par cette équivalence

11. PASOLINI Pier Paolo, « Ragionamento sul dolore civile », in *Saggi sulla politica e sulla società*, *op. cit.*, p. 21-24. Le texte est traduit par Hervé Joubert-Laurencin dans la revue *Trafic* (« Discours sur la douleur civile », in *Trafic*, printemps 2010, n° 73, p. 126-128).

proprement humaine: «revenir en arrière» = «aller de l'avant»¹². C'est pourquoi l'on trouve à la fin du texte cette exhortation surprenante: «Me sera-t-il donné d'exhorter les Italiens à l'Histoire? Rappeler leur jeunesse et leurs très antiques origines? Peut-être cela ne serait-il pas inutile.» L'Histoire et les origines antiques du peuple italien n'étaient pourtant *apparemment* pas absentes des discours officiels, tant s'en faut. Et pourtant si: manipulée comme elle l'était, imposée *manu militari*, l'Histoire n'était plus que l'ombre d'elle-même, et le peuple italien un peuple en réalité coupé de son passé véritable. La «tradition» devenait «trahison».

L'invention

L'emploi du mot «invention» chez Pasolini est toujours plein de l'étymologie du terme: *invenire*, «venir (*venire*) sur (*in*) quelque chose, trouver, rencontrer». L'invention n'est pas une création *ex nihilo*, si tant est que ce que dit la formation du mot, c'est un phénomène de rencontre entre un sujet engagé dans une démarche vers quelque chose, et un «quelque chose» en attente d'un regard qui le découvre. *L'inventio*, première partie la rhétorique, n'est rien moins que cela, ce qui fait dire à Roland Barthes:

L'invention renvoie moins à une invention (des arguments) qu'à une découverte: tout existe déjà, il faut seulement le retrouver: c'est une notion plus «extractive» que «créative»¹³.

Notion si bien «extractive» que l'inventeur est justement, en archéologie, celui qui découvre un site: qui sait repérer ce que d'autres ne voient pas, par l'acuité d'un regard engagé dans un processus de révélation de ce qui est déjà là. Ce qui n'exclut pas pour autant la créativité, car la démarche en elle-même informe déjà l'objet inventé, le manie et le remanie, l'implique dans un processus d'«affabulation», pour reprendre le titre d'une pièce de théâtre de Pasolini. Parmi les innombrables occurrences du mot «invention» et de ses dérivés chez Pasolini, il en est une qui se trouve dans un très beau texte sur Caravage et Roberto Longhi, dont Pasolini avait suivi les cours à Bologne en 1941-1942:

12. JOUBERT-LAURENCIN Hervé, «La Lumière du temps. Trois notes sur quatre textes de Pasolini», *Trafic*, *op. cit.*, p. 125-126.

13. BARTHES Roland, «L'ancienne rhétorique», in *Communications*, 1970, vol. 16, n° 1, p. 172-223 (voir citation p. 198).

[...] le Caravage a été un grand inventeur, et donc un grand réaliste. Mais qu'est-ce que le Caravage a inventé? Pour répondre à cette question, qui n'est pas de pure rhétorique, je ne peux m'en tenir qu'à Roberto Longhi. Le Caravage a inventé, premièrement, un nouveau monde qui, selon la terminologie cinématographique, peut être appelé «profilmique», je veux dire par là tout ce qui se tient devant la caméra. Le Caravage a donc inventé tout un monde à mettre devant son chevalet, dans son atelier : des types nouveaux de personnes, au sens social et au sens des caractères, des types nouveaux d'objets, des types nouveaux de paysages. Deuxièmement, il a inventé une nouvelle lumière. À la lumière universelle de la Renaissance platonicienne, il a substitué une lumière quotidienne et dramatique. Le Caravage a inventé ces nouveaux types de personnes et de choses, comme ces nouveaux types de lumière, parce qu'il les a vus dans la réalité. Il s'est aperçu qu'autour de lui, exclus par l'idéologie culturelle en place depuis environ deux siècles, il y avait des hommes qui n'étaient jamais apparus dans les grands retables ou dans les tableaux, et qu'il y avait des heures du jour, des formes de lumière, labiles mais absolues, qui n'avaient jamais été reproduites et qui, repoussées toujours plus loin de l'usage et de la norme, avaient fini par devenir scandaleuses et avaient donc été oubliées. Au point qu'on peut supposer que les peintres, et les hommes en général, jusqu'au Caravage, ne les voyaient probablement même pas¹⁴.

Ce texte propose ainsi une théorie de l'*invention* artistique entendue dans un sens archéologique : la mise au jour – à la lumière – de données *invisibles* car exclues du désir du regard. L'invention consiste donc à rendre visible, à faire entrer *dans le champ* ce qui avait été relégué hors champ, sur les marges, hors des frontières.

LA FRACTURE : OUVERTURES DU REGARD

Le néoréalisme et l'ethno-anthropologie

Ce que Longhi a dit du Caravage, Pasolini le dit du néoréalisme, qu'il définit comme «le produit d'une réaction culturelle démocratique à la

14. PASOLINI Pier Paolo, «La Luce di Caravaggio», in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, SITI Walter et LAUDE Silvia de (ed.), Milan, Mondadori, p.2672-2674. Traduit par Hervé Joubert-Laurencin dans Pier Paolo Pasolini, «La Lumière du Caravage», in *Trafic, op. cit.*, p.129-131.

stagnation de l'époque fasciste», qui a consisté à substituer au classicisme décadent, *hypotactique*, imposant un ordre à la réalité, impliquant une

[...] nette distinction stylistique» orientée vers le style *sublimis* [...], un goût de la réalité, *paratactique*, opérant à la façon d'un documentaire au niveau de la réalité représentée, [...] où prévalait le style *humilis* (ou dialectal). [...] Le premier effet de ce renouveau a été la réapparition de l'Italie qui depuis vingt ans avait disparu : l'Italie quotidienne, celle d'en bas, dialectale et petite bourgeoise¹⁵.

C'est à une Italie disparue sous Mussolini, et en voie de disparition, que s'intéresse précisément une discipline que le fascisme avait, sinon déclarée *persona non grata*, du moins réduite à un « asservissement » de ses propres thèses sur la supériorité de la citoyenneté romano-latine¹⁶ : l'ethno-anthropologie. La figure majeure de l'après-guerre italien est, dans ce domaine, celle d'Ernesto De Martino, à l'origine de la création en 1948, avec l'écrivain Cesare Pavese, de la « collection d'études religieuses, ethnologiques et psychologiques », la fameuse « collection violette » d'Einaudi, qui publie les travaux de Jung, De Martino, Lévy-Bruhl, Mauss, Durkheim, Dumézil, etc. Pasolini s'intéresse à l'ethnologue depuis au moins la préparation du *Canzoniere italiano* : dans une lettre du 31 août 1953, il évoque l'aide que lui a promise De Martino pour cette anthologie de la poésie populaire qu'il est en train de composer. Vingt ans plus tard, dans un texte publié le 15 février 1974 sur *Il Tempo*, il écrit :

Ne nous étonnons pas que nos intellectuels ne connaissent pas De Martino, ni les textes scientifiques d'ethnologie. Toute leur soif de connaissance semble s'épuiser dans les rares lectures littéraires et journalistiques obligées. La linguistique et l'ethnologie sont soigneusement ignorées¹⁷.

Ignorance qui a des conséquences graves, en ce qu'elle génère un aveuglement face à une tragédie contemporaine : « La culture du Centre détruit jour après jour, à vue d'œil, les cultures excentriques¹⁸. » Ce que Pasolini dénonce

15. PASOLINI Pier Paolo, « Note sur *Le notti* », in *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films (1958-1974)*, traduit par Hervé Joubert-Laurencin, Paris, Cahiers du cinéma, 2000, p. 29-30.

16. FABIETTI Ugo, *Storia dell'antropologia*, Bologne, Zanichelli, 1996, p. 131.

17. PASOLINI Pier Paolo, « Cultura borghese, cultura marxista, cultura popolare », in *Saggi sulla letteratura e sull'arte, op. cit.*, p. 1995.

18. *Ibid.*

comme un « nouveau fascisme » s'avère bien plus destructeur que le fascisme historique, et il bénéficie d'un déficit d'intérêt officiel en matière d'anthropologie, voire, plus insidieusement, de la méfiance de la démocratie chrétienne et du parti communiste. Dressant ce même constat, Sandro Bernardi montre que le monde de l'art était au contraire très attiré par les survivances auxquelles s'intéressaient les disciplines ignorées, méprisées ou tenues à distance, et qu'il aurait compensé poétiquement le déficit d'intérêt et la méfiance officielle et officieuse en la matière¹⁹. Le cinéma pasolinien en est l'exemple même, mais également tout un courant documentaire italien des années 1950-1960, dont se détachent des figures comme Vittorio De Seta, Luigi Di Gianni, Gianfranco Mingozzi, Giuseppe Ferrara, ou encore Lino Del Fra et Cecilia Mangini. La fracture s'effectue donc en interne : par rapport au fascisme historique, mais également par rapport aux pressions idéologiques contemporaines.

UNE FORME CINÉMATOGRAPHIQUE DE LA FRACTURE :
CECILIA MANGINI AVEC PIER PAOLO PASOLINI

Le néoréalisme et l'ethno-anthropologie demartienne furent précisément, pour la réalisatrice italienne Cecilia Mangini, les vecteurs d'une libération par rapport à la période fasciste : une école du regard pour le premier, un outil d'appréhension et de compréhension de réalités ignorées pour le second. Entre 1958 et 1961, elle réalise trois courts métrages, traversés par cette fracture ethno-anthropologique. Pasolini en fait le commentaire.

Les ragazzi di vita et les borgate romaines

En 1951, Cecilia Mangini quitte Florence pour Rome, qu'elle arpente en long et en large :

Quand je suis arrivée à Rome, que je ne connaissais pas, je me suis promenée, je suis allée sur la *via della Conciliazione*, cette rue horrible qui va de *Lungotevere* à *San Pietro*. Elle avait été construite par le fascisme, qui avait éventré tout un quartier populaire. [...] Je me suis dit : « Mais où diable sont allés tous ces gens ? Que leur est-il arrivé ? » Et j'ai finalement su qu'ils avaient été déportés dans les *borgate* construites spécialement pour eux²⁰.

19. BERNARDI Sandro, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venise, Marsilio Editori, 2002, p. 91.

20. Entretien avec Cecilia Mangini, réalisé le 8 mars 2011 à Créteil.

Un an plus tôt, Pasolini a quitté Casarsa pour Rome, et a emménagé précisément dans une baraque de la *borgata* de Ponte Mammolo. En 1966, il se souvient poétiquement de cette époque :

Nous habitâmes une maison sans toit ni crépi, / une maison de
pauvres, dans l'extrême / banlieue, près d'une prison. / Il y avait un pied
de poussière l'été; / l'hiver c'était un marais. / Mais c'était l'Italie, / l'Italie
nue et fourmillante, / avec ses garçons, ses femmes, / ses odeurs de jasmin
et de pauvres soupes, / les couchers de soleil / sur les champs de l'Aniene,
les tas d'ordures, / et, pour ma part, / mes rêves intègres de poésie²¹.

Il s'engage corps et âme dans les ruelles des faubourgs précaires que le Centre ignore et redoute tout à la fois. À partir de 1950, les *borgate* sont au cœur de l'écriture poétique, romanesque, journalistique, puis cinématographique de Pasolini. En 1955 sort *Ragazzi di vita*, qui met en scène cette jeunesse prolétarienne de Ponte Mammolo, Pietralata, Gordiani, Casal Bertone ou Monteverde Nuovo, où Pasolini emménage même en 1954. Lorsque, en 1958, Cecilia Mangini décide de tourner *Ignoti alla città* – « Inconnus à la ville » – elle reprend *Ragazzi di vita*, et écrit son film à partir du roman de Pasolini. En mai 1958, Pasolini publie justement une enquête intitulée « *Viaggio per Roma e dintorni* », issue d'un « voyage » – quasiment une expédition en terres inconnues – dans la périphérie romaine: il y parle d'une Rome « inconnue du touriste, ignorée par le bienpensant », et sciemment oubliée par le gouvernement démocrate²². À cette époque, il est aussi en train de travailler sur un recueil de poèmes qui sera publié en mai 1961 sous le titre *La Religion de mon temps*, et c'est dans ce travail en cours qu'il puise pour composer le commentaire que Cecilia Mangini lui demande pour *Ignoti alla città*: l'on retrouve ainsi une partie du commentaire d'*Ignoti alla città* dans le poème « Sexe, consolation, misère » de *La Religion de mon temps*, et d'autres passages d'*Ignoti* sont identifiables dans les versions préparatoires du recueil, passages non conservés dans la version publiée.

21. PASOLINI Pier Paolo, *Qui je suis. Poète des cendres* [Poeta delle ceneri, 1980], traduit par Jean-Pierre Milelli, Paris, Arléa, 1999, p.27-28.

22. Enquête parue en trois fois sur *Vie nuove*. Les trois articles (« Il fronte della città », « I campi di concentramento », « I tuguri »), se trouvent dans Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, t.I., SITI Walter et LAUDE Silvia de (éd.), Milan, Mondadori, 1998, p.1454-1466.

En 1961, Cecilia Mangini retourne filmer dans les *borgate*: *La canta delle marane*, «le chant des fossés», est entièrement tourné dans la *marana* en contrebas de la via Tiburtina, à proximité de Ponte Mammolo. «*Marana*» est un terme du dialecte *romanesco*, désignant une sorte de fossé d'eau stagnante. Pasolini vient de tourner son premier film, *Accattone*, pendant cinématographique de *Ragazzi di vita*. *L'Accattone* – le «mendiant» – qui donne son surnom au film est d'ailleurs Franco Citti, un de ces *ragazzi* rencontrés à Monteverde Nuovo, et dont le frère, Sergio, est, pour Pasolini, son guide es us et coutumes des *ragazzi*, et son «dictionnaire vivant» de *romanesco*. Ce troisième et dernier commentaire que Pasolini compose pour Cecilia Mangini est un texte d'une grande beauté, écrit à la première personne et au passé, Pasolini se mettant dans la peau d'un *ragazzo* devenu adulte, et contemplant avec nostalgie ces images d'un âge d'or – le temps de l'innocence. «Quel bon temps c'était, le temps des fossés... Quand j'y repense, il me semble que c'était hier, et pourtant, tant d'années ont passé, et j'm'en suis même pas aperçu», dit le texte vers la fin du film. Le film est justement travaillé par une dialectique de l'identité et de l'altérité, qui trouve son acmé dans les derniers plans, au moment même où le commentaire dit «Quel bon temps c'était, le temps des fossés...»: un plan fixe sur un jeune garçon jouant avec un oiseau et ignorant la caméra, puis un long travelling en plan rapproché sur onze *ragazzi*, assis, couchés, debout, tour à tour, face caméra, invectivent le spectateur, le menacent avec une pierre, lui font une grimace, lui font les cornes, font éclater leur bulle de chewing-gum, détournent la tête; puis un second travelling, qui semble être la continuation du premier – le cut est à peine visible – filme sur le même mode deux autres jeunes garçons, avant de s'arrêter sur le dernier du groupe, absorbé dans son occupation, et qui soudain se tourne vers la caméra et la menace du bras droit, un oiseau dans la main gauche. La quasi invisibilité du montage crée cet effet surprenant d'un travelling latéral gauche-droite qui part d'un *ragazzo* pour le retrouver à son point d'aboutissement, la caméra se retrouvant ainsi à l'extérieur du groupe, qu'elle balaye latéralement, rejetée par les gestes et les regards-caméra, mais comme prise en même temps dans la circularité du groupe.

Le regard-caméra, faisant de l'image un miroir, c'est-à-dire une surface réflexive paradoxale où l'*alter* est au cœur de l'*ego*, et vice versa, devient ainsi la figure même d'une dialectique identité-altérité qui est au cœur de l'entreprise ethnologique. Cette idée d'une confrontation avec l'altérité comme retour sur soi, Pasolini l'exprime dans un texte publié dans *Il Tempo*

le 30 août 1974, où il déplore de nouveau l'étroitesse d'esprit de ses confrères, « dépourvus de notions d'ethnologie et d'anthropologie » :

L'élargissement du territoire des connaissances (qui implique la confrontation directe avec d'autres manières d'être et de penser : celles des peuples archaïques, qui, aussi bien chronologiquement qu'idéalement, sont nos contemporains, parce qu'il est clair que rien en nous ne doit être détruit et que tout coexiste) est enivrant. À la limite, c'est une expérience (comme le note Mircea Eliade) anti-hégélienne. Mais c'est une expérience qui doit être vécue, avec tous les risques qu'elle présente²³.

La Question du Sud

Ignoti alla città avait été censuré pour incitation à la délinquance, tout comme *Ragazzi di vita* avait été dénoncé pour obscénité et pornographie. Le pouvoir semblait préférer que les « inconnus » le restent. Au moment même où Vittorio de Seta réalise en Calabre un court-métrage intitulé *I dimenticati*, les « oubliés », Pasolini est au cœur d'une polémique portant sur son utilisation du mot « *banditi* » – « bandits » ou « bannis » – pour désigner les Calabrais²⁴. Dans une lettre ouverte publiée dans l'édition du 27-28 octobre 1959 de *Paese sera*, Pasolini répond à l'accusation de ne pas avoir su sentir la grandeur de la Grande Grèce, qu'il a utilisé ce terme 1) au sens premier du verbe *bandire* : « bannir », 2) au sens qu'il a dans les westerns, 3) avec une profonde sympathie²⁵. Implicitement comparés aux Indiens des westerns, les Calabrais deviennent des bannis de leur Histoire. Après la guerre, le courant *strapaese* fasciste n'est plus d'actualité²⁶, et la « question méridionale » devient, à partir notamment de la publication en 1945 du livre de Carlo Levi,

23. PASOLINI Pier Paolo, « Mircea Eliade, "Mythe et réalité", Elias Canetti, "Pouvoir et survie" », in *Descriptions de descriptions*, traduit par René de Ceccatty, Paris, Rivages, « Rivages poche », 1995, p. 229.

24. Pasolini effectue alors un reportage sur les côtes italiennes, « La longue route de sable », publié en trois articles dans la revue *Successo* (voir PASOLINI Pier Paolo, *Romanzi e racconti*, *op. cit.*, p. 1511 pour l'emploi du mot « *banditi* »).

25. PASOLINI Pier Paolo, « Una lettera sulla Calabria », in *Saggi sulla politica e sulla società*, *op. cit.*, p. 727.

26. Sous le fascisme, la revue *Il Selvaggio* (Le Sauvage) de Mino Maccari incarnait ce mouvement *strapaese* (litt : « ultra caractéristique du pays ») qui prônait un retour à la tradition rurale, provinciale, anti-moderne, voyant dans le ruralisme l'exaltation des éternelles valeurs italiennes, contribuant notamment à occulter les problèmes réels de l'Italie méridionale.

Le Christ s'est arrêté à Eboli, et de celle, à partir de 1948, des *Carnets de prison* d'Antonio Gramsci, un point ultra-sensible de la vie politique italienne, accaparée par les diverses tendances politiques. Le parti communiste ne voit pas d'un très bon œil un méridionalisme poétique (celui d'un Rocco Scotellaro par exemple) et ethnologique (De Martino), qui lui vole la question du Sud, et qui, parce qu'il s'intéresse un peu trop au « primitif », à l'archaïque, à l'irrationnel, lui semble hérétique par rapport à l'orthodoxie marxiste, tout entière tournée vers « le soleil de la Raison et de l'Avenir²⁷ ». Le documentaire italien de l'après-guerre aux années soixante est sans doute l'un des lieux d'expression privilégiés du profond renouvellement des sciences humaines et sociales en Italie – ce qui fit de lui la cible également privilégiée des organes de censure de la Démocratie Chrétienne, à partir de 1948 – et de la vitalité de l'intérêt politique et culturel pour le Sud du pays. De ce point de vue, *Stendali* est l'un des exemples de l'influence profonde qu'a exercée Ernesto De Martino sur le cinéma italien de cette époque, que ce soit par sa participation aux films, ou par l'influence plus diffuse de ses travaux²⁸.

Cecilia Mangini et Lino Del Fra n'ont pas consulté De Martino avant de tourner *Stendali*, et ne lui ont montré le film qu'une fois terminé : l'ethnologue leur fit alors voir les photographies prises par Franco Pinna lors de l'enquête qu'il venait de mener, en juin 1959, sur un rite agricole de Lucanie, ce qui donna lieu au tournage, par Lino Del Fra, de *La passione del grano*. *Stendali* est né de la lecture du livre de De Martino, *Mort et lamentation funèbre dans le sud de l'Italie*, résultat d'une série d'expéditions en Lucanie pour observer un rite trimillénaire en voie de disparition²⁹. Cecilia Mangini et Lino Del Fra partent sur le champ et tournent le film en quelques jours à Martano, dans la province de Lecce dans les Pouilles. Pour ce documentaire de reconstitution d'une grande beauté, pour lequel des professionnelles

27. PAVESE Cesare et DE MARTINO Ernesto, *La collana viola. Lettere, 1945-1950*, Turin, Bollati Boringhieri, 1991, p. 11.

28. Parmi les réalisateurs directement influencés par Ernesto De Martino, on peut citer : Michele Gandin (*Lamento funebre*), Luigi Di Gianni (*Magia lucana et Nascita e morte del Meridione*), Lino Del Fra (*La passione del grano, L'inceppata*), Gianfranco Mingozzi (*La taranta*), et Giuseppe Ferrara (*I maciari et Il ballo delle vedove*). Notons qu'en décembre 1952, Ernesto De Martino avait publié dans *Filmcritica* un article où il critiquait les représentations habituelles du monde paysan méridional, qui, par le choix du pittoresque, rendent le drame idéologique vécu par ces populations « irréal ».

29. DE MARTINO Ernesto, *Morte e Pianto rituale del mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Turin, Boringhieri, 1958.



Stendali, Cecilia Mangini, 1960, Femmes en lamentation.



Susanna Pasolini dans *L'Évangile selon saint Matthieu*, 1964.

de la lamentation se sont interprétées puis doublées elles-mêmes, et dont la prise de vue et le montage sont marqués par l'influence du cinéma soviétique, les cinéastes font de nouveau appel à Pasolini, mais non plus à celui de *Ragazzi di vita* : à celui du *Canzoniere italiano*. Le poète compose un centon de chants funèbres en griko, qu'il avait découverts, « inventés », lors de ses recherches pour le *Canzoniere*, dans le livre de Giuseppe Morosi, *Studi sui dialetti greci della terra d'Otranto*, paru en 1870. Le griko, survivance du grec byzantin mêlé au salentin, est un dialecte parlé dans l'enclave hellénophone de la « Grecia Salentina », dans la région du Salento : une survivance de cette Grande Grèce, dont on accuse au même moment Pasolini de ne pas sentir la grandeur. Le montage de textes anonymes par Pasolini donne naissance à un commentaire profondément original et personnel, vecteur d'une telle appropriation de l'œuvre que, selon Cecilia Mangini, les femmes en lamentation deviennent les figures de sa propre mère, et le corps du jeune garçon étendu dans le cercueil devient celui de son frère Guido, mort dans les guerres partisans de la Libération.

Terminons sur un concept inventé par Pasolini à peu près à l'époque des trois films de Cecilia Mangini et du tournage d'*Accattone*. Entre les essais d'*Accattone* en septembre 1960, tournés pour la Federiz de Federico Fellini et Angelo Rizzoli, et le début du tournage en avril 1961, Pasolini voyage en Inde et en Afrique, avec Alberto Moravia et Elsa Morante. Or les *borgate* où il tourne *Accattone* et *Mamma Roma* font partie d'une même réalité que ces lieux du Tiers-monde, une réalité qu'il conceptualise, également en 1961, dans « *Resistenza negra* », préface qu'il rédige pour l'anthologie sur la littérature noire dirigée par Mario De Andrade : il s'agit du « concept Afrique » qui, écrit-il, commence à la périphérie de Rome, comprend le *Meridione* italien, parle de l'Espagne, de la Grèce, des Etats méditerranéens, du Moyen Orient³⁰. La fracture, comme remise en cause de systèmes existants, suppose le déplacement, mais ce déplacement n'est pas seulement géographique et physique : il est aussi mental, conceptuel, ou encore linguistique.

Anne-Violaine HOUCKE
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

30. PASOLINI Pier Paolo, « La Resistenza negra », in DE ANDRADE Mario et SAINVILLE Léonard (dir.), *Letteratura negra*, Rome, Editori Riuniti, 1961.