



HAL
open science

Cinéma, politique et ethno-anthropologie: le folklore magico-religieux du Mezzogiorno dans les documentaires “ demartiniens ” (1954-1962)

Zoé Rogez

► To cite this version:

Zoé Rogez. Cinéma, politique et ethno-anthropologie: le folklore magico-religieux du Mezzogiorno dans les documentaires “ demartiniens ” (1954-1962). Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03430453

HAL Id: dumas-03430453

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03430453v1>

Submitted on 16 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE

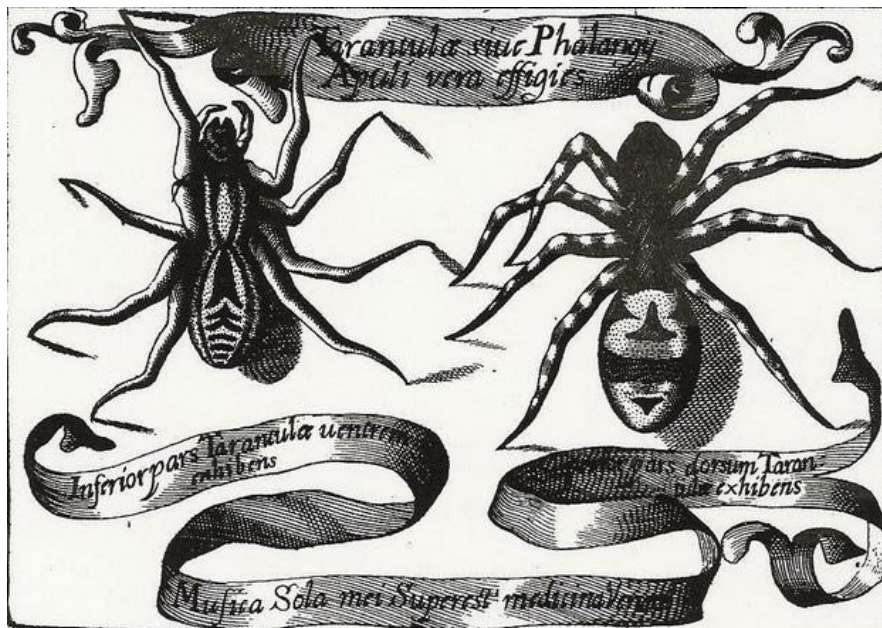
UFR ARTS, LETTRES, COMMUNICATION

DÉPARTEMENT ARTS DU SPECTACLE

MASTER CINÉMA ET AUDIOVISUEL –

HISTOIRE ET ESTHÉTIQUE DU CINÉMA

CINÉMA, POLITIQUE ET ETHNO-ANTHROPOLOGIE : LE FOLKLORE MAGICO-
RELIGIEUX DU *MEZZOGIORNO* DANS LES DOCUMENTAIRES
« DEMARTINIENS » (1954-1962)



Zoé ROGÉZ

SOUS LA DIRECTION DE Mme. Roxane HAMERY

MÉMOIRE DE RECHERCHE – SOUTENU LE 28 JUIN 2021 – ANNÉE UNIVERSITAIRE 2020-2021

1^{ère} ANNÉE EN MOBILITÉ À L'UNIVERSITÉ ALMA MATER STUDIORIUM – BOLOGNE (ITALIE)

Illustration de la couverture : DE MARTINO Ernesto, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milan, Il Saggiatore, 2015 [1961], p. 11.

CINÉMA, POLITIQUE ET ETHNO-ANTHROPOLOGIE : LE FOLKLORE MAGICO-
RELIGIEUX DU *MEZZOGIORNO* DANS LES DOCUMENTAIRES
« DEMARTINIENS » (1954-1962)

*À la mémoire de Luigi Di Gianni et de Cecilia Mangini,
disparus au cours de la réalisation de cette étude.*

*Luigi Di Gianni (20 octobre 1926, Naples – 10 mai 2019, Rome)
Cecilia Mangini (31 juillet 1927, Mola di Bari – 21 janvier 2021, Rome)*

REMERCIEMENTS

En premier lieu je souhaite naturellement remercier Roxane Hamery, directrice de cette recherche, pour son accompagnement, sa confiance et sa patience tout au long de mon cheminement, traversé par une année en mobilité Erasmus à Bologne (Italie), puis d'une année de césure dans cette même ville.

Je remercie également l'ensemble du corps enseignant du département des Études cinématographiques de l'Université Rennes 2, avec une pensée particulière pour Gilles Mouëllic – en tant que coordinateur Erasmus – pour les opportunités qu'il m'a données, pour son écoute et son soutien dans chacune de mes décisions.

J'en profite pour remercier l'Université Alma Mater Studiorum de Bologne (Italie), pour m'avoir accueillie au sein de son établissement, ainsi que le corps enseignant pour sa bienveillance.

J'adresse également mes remerciements à Andrea Meneghelli, responsable des Archives filmiques de la Cinémathèque de Bologne, pour m'avoir ouvert les portes de son service et pour son accompagnement comme tuteur tout au long du stage effectué lors de mon année de césure. Mes pensées s'adressent aussi aux autres membres du Centre de Conservation de la Cinémathèque de Bologne, pour m'avoir transmis leur savoir avec patience et bienveillance, ainsi que de m'avoir soutenue dans mes projets futurs.

Je remercie très chaleureusement Michela Zegna, responsable des archives de la bibliothèque Renzo Renzi de la Cinémathèque de Bologne, pour m'avoir permis d'accéder à de nombreuses ressources, et tout particulièrement pour son accompagnement, son écoute et sa bienveillance tout au long de mon séjour dans la ville de Bologne.

Je pense également à Marco, Cesare, Davide et Valeria, bibliothécaires de la Bibliothèque Renzo Renzi de la Cinémathèque de Bologne pour leur accueil et leur précieuse aide durant mes recherches au sein de leur institution.

Merci à Claudio Olivieri de l'AAMOD (Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico) de m'avoir donné accès à des documents essentiels à ma recherche.

Enfin, je remercie mes amis et ma famille.

Mes camarades de promotions pour leur simple présence, Elie Le Borgne, Quentin Lencou, Thomas Ménard, Chloé Château, Hugo Gernigon, Pierre Gacel, Mahaut Thébault, avec une attention toute particulière pour Marie Marquelet, amie et compagne de travail, que je remercie infiniment pour sa présence, son soutien, ses conseils et ses relectures. Je souhaite à tous qu'ils mènent la vie à laquelle ils aspirent.

J'adresse également mes pensées à mes très chers amis Juliette Laguna-Wilkin (et sa famille), Mélanie Jannot, Giovanna Ludovica Chiara, Maxime Champagne, Lauranne Rodallec.

Enfin je pense à mes parents, Isabelle et Léon, et à mes frères et ma sœur, pour leur soutien, et pour tout ce qu'ils m'ont transmis et continuent de me transmettre.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	p. 8
PARTIE I : LES FILMS « DEMARTINIENS » AU PRISME DE L'HISTOIRE CULTURELLE ITALIENNE : VERS UN RENOUVEAU DU CINÉMA DOCUMENTAIRE ENGAGÉ.....	p. 19
<i>Chapitre 1: Le Mezzogiorno au cinéma: stéréotypisation et sous-représentation (1911-1956)</i>	p. 20
1.1. Pour une anthropologie visuelle du <i>Mezzogiorno</i>	p. 20
1.2. Cinéma mussolinien : le <i>Mezzogiorno</i> voilé.....	p. 25
1.3. Néoréalisme : le monde rural méridional sous-représenté.....	p. 30
<i>Chapitre 2: Ernesto De Martino: pour une historicisation du Mezzogiorno</i>	p. 35
2.1. Renouveler le regard sur le folklore méridional.....	p. 35
2.2. Ernesto De Martino et le Sud : ses expéditions, ses écrits.....	p. 40
2.3. L'horizon mythico-rituel comme résolution de la « crise de la présence ».....	p. 47
<i>Chapitre 3 : Émergence de la filmographie « demartinienne »</i>	p. 50
3.1. L'« indiscutable [...] paternité » d'Ernesto De Martino.....	p. 50
3.2. Cinéastes à la rencontre de l'ethno-anthropologue.....	p. 56
PARTIE II : DÉPLACER LE REGARD : DU CHAMP ETHNO-ANTHROPOLOGIQUE AU CHAMP CINÉMATOGRAPHIQUE.....	p. 62
<i>Chapitre 4 : Le débat sur la cinématographie « demartinienne »</i>	p. 63
4.1. Le biais ethno-anthropologique.....	p. 63

4.2. Documenter des pratiques millénaires en disparition ?.....	p. 69
4.3. Un cas ambigu : <i>La Taranta</i>	p. 77
4.4. Des films « d'inspiration anthropologique ».....	p. 82

Chapitre 5 : Poétiques « demartiniennes ».....p. 87

5.1. Luigi Di Gianni : imprégnation magique du monde méridional.....	p. 87
5.2. <i>Stendali</i> : le rite comme acte de résistance.....	p. 91
5.3. Lino Del Fra : le désir d'émancipation réfréné.....	p. 94
5.4. Giuseppe Ferrara : une culture à l'agonie.....	p. 97

PARTIE III : REPRÉSENTER LE <i>MEZZOGIORNO</i> : EXPÉRIENCES MATÉRIELLES, EXPÉRIENCES RITUELLES.....	p. 103
---	--------

Chapitre 6 : L'espace, le temps et le corps hors rituel.....p. 104

6.1. Le paysage méridional occupé : habiter la nature.....	p. 104
6.2. Architectures liturgiques et rurales : temps superposés, frontières brouillées.....	p. 110
6.3. Soumission au temps et dépossession : le corps en crise.....	p. 114
6.4. Le quotidien comme rituel.....	p. 121

Chapitre 7 : L'expérience du rite.....p. 127

7.1. Surgissement du peuple.....	p. 127
7.2. Des visages, des figures : former le peuple.....	p. 130
7.3. Le rite comme expérience collective.....	p. 134
7.4. Le poids du rite.....	p. 141

CONCLUSION.....	p. 146
-----------------	--------

ANNEXES.....	p. 157
--------------	--------

BIBLIOGRAPHIE.....	p. 188
--------------------	--------

INTRODUCTION

« C'est parce que les peuples sont exposés à disparaître, dans l'usage des mots comme dans celui des images, qu'il faut "résister dans la langue" et, sans relâche, reconstruire les conditions d'une réapparition des peuples dans le spectacle de notre monde¹. »

Voilà ce que Georges Didi-Huberman suggère dans son ouvrage *Peuples exposés, peuples figurants* consacré à une réflexion sur les liens indéfectibles entre esthétique et politique dans les représentations. En s'interrogeant sur les rapports complexes existant entre histoire et image, prenant le cas de la représentation des peuples dans les arts visuels, Georges Didi-Huberman inscrit sa réflexion au croisement de l'histoire de l'art, de la philosophie, de l'histoire et de l'anthropologie de l'image.

L'effort de notre recherche sera justement de s'interroger sur la représentation d'une communauté donnée dont les pratiques ont aujourd'hui disparu (les seules traces restantes se matérialisant par des images et des écrits), au travers d'un unique art visuel : le cinéma.

La mort récente de Cecilia Mangini marque la disparition de la totalité des cinéastes dits « demartiniens », dont la visibilité reste encore limitée en France, à l'exception, peut-être, de cette dernière, reconnue entre autres pour être la première femme documentariste italienne. En 2011, le Festival international de films de femmes de Créteil lui consacrait un hommage – en sa présence – et projetait une dizaine de ses films documentaires, notamment *Stendali (suonano ancora)* (1959), qui s'intègre à notre corpus.

La plus grande visibilité de Cecilia Mangini est aussi liée à ses diverses collaborations avec Pier Paolo Pasolini alors qu'elle tournait ses premiers films, tandis que lui s'appêtait à son tour à prendre la caméra. Au mois d'avril 2021, la Cinémathèque

¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2012, p. 22-23.

du documentaire de la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Pompidou organise le cycle *Pasolini, pasoliniennes, pasoliniens !* : deux films « demartiniens » sont diffusés : *Stendalì (suonano ancora)*, ainsi que *La Passione del grano* (1960), réalisé par le compagnon de vie et de travail de Cecilia Mangini, Lino Del Fra. Ces documentaires ne sont cependant pas présentés sous cette dénomination « demartinienne ». À l'occasion de la séance intitulée « Labeurs et périphéries », qui comprend entre autres *La Passione del grano*, Arnaud Hée invite Romain Lefebvre – co-fondateur de la revue *Débordements*, et auteur d'une thèse sur le réalisateur coréen Hong Sang-Soo – ce qui, comme le fait remarquer Arnaud Hée, « nous éloigne *a priori* du cinéma italien des années 1950 et 1960² ». Ce fait est on ne peut plus révélateur du savoir lacunaire, voire de l'absence d'un savoir spécialisé sur le cinéma dit « demartinien » en France. Beaucoup reste donc à explorer.

L'Italie de la fin des années 1950 et du début des années 1960 est divisée par les contre-coups du régime fasciste, et se remet peu à peu des meurtrissures de la Seconde Guerre mondiale. D'un côté, le Nord du pays jouit du miracle économique, où la culture devient celle de la consommation. D'un autre, le Sud est plongé dans une culture paysanne, mais qui accuse les coups de la fulgurante et massive migration de la population du Sud vers le Nord, menant à la fin brutale de sa lente agonie entamée pendant la période fasciste.

Cette Italie du Sud, appelée *Mezzogiorno* – ou *Meridione* –, désigne d'une manière générale un territoire qui s'étend sous la cité parthénopéenne (Naples), jusqu'aux îles qui bordent les côtes méridionales. Comme nous le précise Pierre Sorlin, la zone géographique qui se cache sous cette « appellation générique » a en réalité des « limites imprécises³ ». Il est acquis cependant que le *Mezzogiorno* comprend au moins les régions suivantes : la Campanie, les Pouilles, la Basilicate⁴, la Calabre, mais aussi la Sicile et la

² Arnaud Hée lors de la présentation du programme « Labeurs et périphéries » du *Cycle Pasolini, pasoliniennes, pasoliniens !* [événement en ligne (non enregistré), le 04/04/2021, reproduit le 21/05/2021]. <https://agenda.bpi.fr/evenement/labeurs-et-peripheries-lavoro-e-periferie/>

³ SORLIN Pierre, « Les paysages italiens. Entre Cinéma et histoire », *Cinémas*, vol. 12, n°1, 2001, p. 44.

⁴ En 1932, cette région prend le nom de la Lucanie, adopté par le régime fasciste en souvenir de l'Empire romain. En 1947, le nom de Basilicate est réadopté, le nom de Lucanie est cependant encore utilisé en langue vernaculaire.

Sardaigne [Fig. 1]. En revanche, ses frontières sont parfois repoussées plus au Nord, englobant également le Molise, les Abruzzes, ainsi que le Latium dit « méridional ».



Fig. 1. Carte de l'Italie

Dans l'imaginaire collectif italien, le *Mezzogiorno* ne raisonne pas seulement comme un territoire, mais renvoie également à une population marquée par une identité et un mode de vie qui lui sont propres. Encore aujourd'hui, dans l'Italie contemporaine, un terme bien précis est parfois utilisé dans le langage courant pour désigner *la gente del Sud*: *i terróni*. Traduisible par « bouseux » et « ignares », cette dénomination est révélatrice de ce que représentait cette classe paysanne méridionale méprisée, aujourd'hui devenue majoritairement ouvrière.

Abandonnée à elle-même pendant la période mussolinienne, la classe paysanne du *Mezzogiorno* d'après-guerre continue de créer ses propres réponses à la misère et l'oppression sociale à travers des pratiques magiques, tandis qu'un certain régime de

représentation ne cesse de la cantonner à l'image d'un peuple arriéré occupant les terres d'une contrée lointaine. Le Nord, quant à lui, « s'occidentalise » et les autorités entretiennent une rupture avec ses paysans méridionaux. La société ne leur accorde pas de place, ils sont les sacrifiés d'une civilisation moderne qui s'installe. Ces « misérables » déjouent alors leurs malheurs par la création d'un « autre monde ».

Exposer la communauté paysanne du Mezzogiorno

Dans la volonté de restituer une certaine dignité à ces corps humiliés et offensés, de jeunes cinéastes (Michele Gandin, Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini, Lino Del Fra, Gianfranco Mingozzi et Giuseppe Ferrara) venus de tout le pays – de l'Emilie-Romagne aux Pouilles en passant par la Toscane ou encore par les villes de Rome et de Naples – vont porter leurs caméras dans le *Mezzogiorno*. Ils se lancent à la (re-)découverte de sa culture considérée comme subalterne, et vont filmer les pratiques magico-religieuses observées et décrites par l'ethno-anthropologue napolitain Ernesto De Martino. En effet, à la sortie de la guerre, une partie restreinte de la communauté intellectuelle va s'appliquer à la restitution de cette dignité en s'appliquant à faire valoir la culture méridionale, principalement à travers la révélation de sa dimension folklorique jusqu'alors ignorée, voire niée. Précisons ici que dans notre étude, nous favoriserons une vision positive du terme « folklore », qui sera utilisé au sens premier, entendu comme l'ensemble de traditions d'un *peuple* donné. Ce choix est motivé par la volonté de se détacher du sens péjoratif que ce terme a acquis au travers de nombreuses études ethno-anthropologiques aux traits colonialistes. Nous choisissons donc de nous positionner loin de la dimension « primitive » et réductrice plaquée sur un arrière-plan aux allures pittoresques. Ce choix s'inscrit également dans la continuité des idées d'Ernesto De Martino, figure centrale de ce mouvement de pensées post-belliqueux. L'ethno-anthropologue s'intéresse à la culture du *Mezzogiorno*, en particulier aux *survivances* d'une sphère magico-religieuse – à mi-chemin entre le catholicisme et le paganisme – qui trouve ses racines dans l'Italie du Sud, lorsque ce territoire appartenait encore à la Grande-Grèce antique. Entre 1958 et 1961, il publie trois ouvrages⁵ au travers desquels il tente de définir les pratiques magiques,

⁵ Respectivement *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria* [Mort et lamentation funèbre dans le Sud de l'Italie] publié en 1958, *Sud e Magia* [Italie du Sud et Magie] publié

analysant la structure de ces techniques et leurs fonctions psychologiques, afin de comprendre les raisons qui ont participé à leur survie dans la vie culturelle méridionale. Ces écrits agissent comme une source d'inspiration pour ces jeunes cinéastes qui vont alors se mettre en quête de restituer à la population paysanne méridionale sa place dans l'histoire nationale, et de revendiquer sa culture comme digne d'être reconnue. Il est l'un des ethno-anthropologues italiens de sa génération les plus conscients des grandes potentialités que le dispositif cinématographique pouvait avoir dans le milieu de la recherche. Alors, une relation va naître entre Ernesto De Martino et ces cinéastes. Celle-ci se décline de plusieurs manières, de sa présence sur le tournage à la simple lecture de ses ouvrages par un cinéaste. Cet ensemble de cinéastes forme alors le premier groupe cinématographique d'inspiration anthropologique en Italie. Au croisement du cinéma, de la politique et de l'ethno-anthropologie, l'objet de notre étude sera de s'interroger sur les différentes représentations du folklore magico-religieux du *Mezzogiorno* dans les documentaires dits « demartiniens ». Notre corpus se compose ainsi : *Lamento funebre* (*Lamentation funèbre*, Michele Gandin, 1954), *Magia lucana* (*Magie lucanienne*, Luigi Di Gianni, 1958), *Nascita e morte nel Meridione* (*Naissance et mort dans le Midi*, Luigi Di Gianni, 1959), *Stendali* (*suonano ancora*) (*Stendali (elles sonnent encore)*, Cecilia Mangini, 1959), *La Passione del grano* (*La Passion du blé*, Lino Del Fra, 1960), *L'inceppata* (Lino Del Fra, 1960), *La Taranta* (Gianfranco Mingozzi, 1961), *I maciari* (*Les sorcières*, Giuseppe Ferrara, 1962)⁶, *Il ballo delle vedove* (*Le bal des veuves*, Giuseppe Ferrara, 1962)⁷.

Ces films, aux titres plus ou moins évocateurs, abordent tous des rites, cérémonies et pratiques magiques qui relatent la naissance, l'amour, le travail, la misère, la mort, étudiés par Ernesto De Martino durant ses expéditions dans le *Mezzogiorno*. Cecilia Mangini, Michele Gandin et Luigi Di Gianni filment la lamentation funèbre, Gianfranco Mingozzi et Giuseppe Ferrara enregistrent le tarentisme, Lino Del Fra fixe sur la pellicule

en 1959 et *La terra del rimorso : contributo a una storia religiosa del Sud* [La terre du remords] publié en 1961.

⁶ Nous précisons au lecteur que la version du film *I maciari* dont nous avons disposé pour cette étude est une version censurée, à laquelle il manque donc certaines séquences (cf. « 5.4. Giuseppe Ferrara : une culture à l'agonie »). Par ailleurs, le lecteur remarquera que les captures choisies pour illustrer nos propos n'apparaissent pas dans le bon format : cela est dû à la qualité du fichier dont nous disposions.

⁷ Nous précisons que ces films ayant été peu diffusés en France, nous avons jugé utile de joindre en annexes les retranscriptions et les traductions de l'italien des textes de chaque film composant le corpus.

l'ancestral rite de la Passion du blé et tous capturent l'essence même des sujets d'étude phares de l'ethno-anthropologue. Quant aux films « demartiniens » les plus tardifs, ceux de Giuseppe Ferrara, ils marquent l'épuisement des grands thèmes étudiés par le scientifique : « il ne restait plus qu'à chercher les bricoles d'un folklore languissant⁸ ».

Filmer, coûte que coûte

L'ignorance soigneusement cultivée à l'égard des disciplines ethno-anthropologiques pendant le régime fasciste et dans l'immédiat après-guerre, mène au phénomène tragique contemporain qu'est la disparition de cette culture subalterne. Pourtant, même si leur fréquence a diminué, les rites sont encore là, ils appartiennent au présent. Et c'est dans cette perspective que certains cinéastes souhaitent les aborder : l'objectif n'est pas de cristalliser ces rites comme les traces d'un passé considéré comme obsolète, mais de les faire reconnaître comme une culture légitime à être considérée dans la pluralité des cultures italiennes. Il s'agit donc d'un cinéma de la contemporanéité qui souhaite montrer la richesse culturelle qui domine dans cette « zone grise » de l'Italie, et de montrer une alternative à la modernité néocapitaliste qui n'est alors pas la seule motrice et dont les métamorphoses ne sont pas que bénéfiques et contrôlables. Les territoires mutent, mais ces cinéastes choisissent de révéler au grand jour une réalité à laquelle ils insufflent une valeur de *résistance* contre l'aseptisation culturelle en marche. Il y a chez certains une volonté d'offrir d'autres perspectives, et de faire en sorte que le *Mezzogiorno* ne soit plus forcément perçu comme un monde dominé par la nature. Néanmoins, il y a chez les cinéastes désignés comme « demartiniens » une forte diversité des formes et quelques divergences de points de vue sur leur propre époque et sur le *Mezzogiorno*. D'autres vont au contraire insister sur les conditions déplorables de ces paysans, pour en dénoncer l'abandon par le système étatique. Ainsi ces films ne peuvent être abordés sur un plan unique : nous pourrions par exemple parler de films « plus demartiniens » que d'autres. Cette nuance relevée, tous souhaitent avant tout retisser le lien entre l'humain et le paysage, redonner une visibilité à ces paysans et dépeindre un

⁸ GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », in MINERVINI Enzo (dir.), *La Ricerca Folklorica*, n°3, « Antropologia visiva. Il cinema », Milan, Grafo, 1981, p. 26. Je traduis « non rimaneva che cercare le bricole di un folklore magico ormai languente ».

aspect en particulier de cette société « de passage » où l'antique et le moderne coexistent. Ainsi, ces cinéastes se font contemporains au sens où Giorgio Agamben le pense :

« La contemporanéité s'inscrit, en fait, dans le présent en le signalant avant tout comme archaïque, et seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être un contemporain⁹. [...] Seul peut se dire contemporain celui qui ne se laisse pas aveugler par les lumières du siècle et parvient à saisir en elles la part de l'ombre, leur sombre intimité¹⁰. »

Mais aujourd'hui, ces films se révèlent inévitablement comme la contemplation de la mort d'une culture, dévorée par les logiques d'une société nouvelle en cours d'édification, qui détruisent peu à peu celles de la communauté méridionale.

Certains cinéastes « demartinien » font le choix de rendre compte de la misère – pas seulement matérielle – de ces paysans tombés dans l'oubli, relégués hors du monde et de l'histoire, et filment alors la quotidienneté, à la recherche « [d]es symptômes d'un temps, d'une société ou d'une civilisation dans des détails infimes de la vie ordinaire¹¹ ». Ils filment les lieux et les paysages qu'hantent ces hommes, ces femmes et ces enfants amochés : les maisons au sol en terre battue, la promiscuité avec l'âne et les poules, l'unique assiette que toute une famille se partage. Il y a donc là une forte dimension politique de dénonciation de la misère de ce peuple, qui subira d'ailleurs la censure étatique dont le genre documentaire est l'une des principales cibles. De format court, et toujours associé à un long-métrage de fiction lors des projections en salle, le documentaire était en effet devenu un genre fréquemment sifflé et « synonyme d'ennui¹² », ramené au rang de « cinéma mineur ». Ces documentaristes doivent faire face à un système méritocratique multipliant les contraintes exercées sur la production et la distribution. À contre-courant de l'industrie cinématographique et de la pensée dominante diffusée sur le *Mezzogiorno*, ils vont pourtant parvenir à créer un espace alternatif dans l'optique de faire valoir leurs regards nouveaux sur le cinéma et leur culture. Les écrits d'Ernesto De Martino leur apparaissent comme une clé qui leur permet d'aller filmer l'état du monde

⁹ AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 33.

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹¹ RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000, p. 50-51.

¹² SORLIN Pierre, « Préface », in BERTOZZI Marco, ROCHE Thierry (dir.), *L'autre Néo-réalisme : une correspondance*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2013, p. 9.

méridional, qui leur donne aussi l'occasion de sortir des cadres cinématographiques conventionnels, de créer des objets hybrides, nouveaux, presque inclassables pour certains.

« *Demartinien-ne(s)* » ?

En Italie, une vingtaine d'années après la production de ces films – et la disparition d'Ernesto De Martino en 1965 –, de nouveaux questionnements en matière d'anthropologie visuelle font surface. C'est à cette occasion que les six cinéastes et neuf court-métrages de notre corpus, réalisés entre 1954 et 1962, sont regroupés sous la dénomination « demartinienne ». Si au premier abord cette convergence semble tout à fait justifiée, nous verrons que ce regroupement ne va pas totalement de soi. La quasi-totalité des génériques de ces documentaires indiquent en effet la « consultation scientifique » d'Ernesto De Martino. Mais qu'en est-il exactement ? Si tous ont un lien incontestable avec les recherches demartinienes, nous verrons que la rencontre s'opère de différentes manières, et prend diverses formes. En outre, la cinématographie « demartinienne » se développe entre les années 1950 et le début des années 1960 qui voient l'introduction de nouvelles techniques dans le monde du cinéma, celle des dispositifs visuels et sonores légers. Par conséquent, les formes esthétiques qui composent la cinématographie « demartinienne » sont multiples. Nous tenterons donc de déconstruire cette « unité » afin de révéler l'originalité de chacun de ces films.

La communauté ethno-anthropologique leur attribue la qualification de films « ethnographiques ». Certes, ces images étaient déjà chargées à l'époque d'un fort caractère mémoriel, et apparaissent aujourd'hui comme les uniques documents filmés témoignant des pratiques d'une culture disparue. Leur geste documentaire n'est pourtant ni ethnographique, ni anthropologique, et de nombreux éléments sont à l'appui pour contester ce caractère qui leur est assigné. Les cinéastes jouissent d'une grande liberté – entravée tout de même par le système de production – dans leurs choix, sans se soucier des règles du genre dit « ethnographique ». Sans la moindre formation en ethno-anthropologie, ils ne revendiquent pas leur cinéma comme tel mais, comme « quelque chose d'autre¹³ » ; ils ne cherchent en aucun cas à respecter l'écoulement du temps réel

¹³ GRASSO Mirko (propos recueillis par), « Il cinema e il mondo. Conversazione con Cecilia Mangini », *in*

ni la distance entre le filmeur et le filmé qu'exige le genre ethnographique. Leur caméra n'est en effet ni observatrice, ni participante. Les rites sont effectués – en grande majorité – uniquement pour la caméra, sans prises directes, sans actions qui se déroulent indépendamment du film. Leur regard n'en est pas pour autant statique. Ils s'écartent d'une position scientifique et méthodique, avec l'idée que cette réalité, incertaine et transitoire, ne parle pas seule. Néanmoins, ils n'exposent pas tous ces rites comme les rémanences d'une civilisation archaïque et barbare. Chaque cinéaste, à sa manière, réélabore ce que propose le réel et s'applique à renouveler le regard du cinéma sur l'homme, dans une volonté d'« expliquer la surface par les couches souterraines et reconstituer des mondes à partir de leurs vestiges¹⁴ ». Le programme de ces cinéastes est alors – si l'on emprunte les mots de Jacques Rancière – « littéraire avant d'être scientifique¹⁵ », ce qui n'est pas sans faire écho à l'œuvre de De Martino. Par une liberté dans le cadrage et dans le montage visuel et sonore, ils créent ainsi des espaces et des temps nouveaux. « Quelque chose d'autre » donc, qui serait « la conséquence d'un choix plus radical, impliquant une mise en cause du système dans lequel on est né et où on a grandi¹⁶ » tel que Cecilia Mangini l'exprime¹⁷, en empruntant les mots de Claude Lévi-Strauss s'interrogeant lui-même sur les fondements de l'anthropologie. Les cinéastes auxquels notre travail est consacré interviennent ainsi sur la réalité pour en donner une vision poétique et politique, offrant parfois à ces corps dépossédés l'espoir d'une réappropriation possible.

Pour aborder ces films de la meilleure manière qu'il soit, la lecture des ouvrages d'Ernesto De Martino était évidemment nécessaire, bien que cette étude ne s'inscrive pas dans le champ de l'ethno-anthropologie. Nos connaissances acquises sur les films et les réalisateurs découlent de lectures de textes italiens tels que ceux de Clara Gallini, ethno-anthropologue et de Diego Carpitella, ethnomusicologue, proches collaborateurs d'Ernesto De Martino. Mais aussi de ceux de Francesco Marano, Pasquale Iaccio,

Stendali. Canti e immagini della morte nella Grecia Salentina, Lecce, Kurumuny, 2005, p. 50. Je traduis « ma qualcos'altro ».

¹⁴ RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible*, *op. cit.*, p. 50-51.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Terre humaine poche, 1984, p. 403.

¹⁷ Cf. GRASSO Mirko (propos recueillis par), « Il cinema e il mondo. Conversazione con Cecilia Mangini », *op. cit.*, p. 50.

Mariangela Palmieri et d'autres, qui ont participé à la reconnaissance de cette filmographie en Italie.

Il est nécessaire de préciser que certains films qui composent ce corpus ont été plus étudiés que d'autres, par exemple *Stendali*, ou encore *La Taranta*. Cependant, ils ont majoritairement été abordés sans que leur appartenance à la cinématographie « demartinienne » ne soit précisée. Nous nous proposons donc ici de penser cette dernière dans son ensemble.

Selon ces considérations préalables, notre étude se déploiera dans des perspectives historique et esthétique et se nourrira des pensées et concepts d'historiens, d'ethno-anthropologues, de critiques de cinéma, de théoriciens et de philosophes – en particulier des écrits de Georges Didi-Huberman – pour aborder les films « demartiniens » d'une façon, nous l'espérons, nouvelle.

Ainsi, suivant un angle historique, la première de nos trois parties s'attachera à l'étude du contexte social, politique et cinématographique ayant participé à l'émergence de la filmographie « demartinienne ». L'objectif sera donc de retracer la rencontre entre le cinéma et la discipline ethno-anthropologique en Italie, mais aussi la rencontre de cet art et de cette discipline avec le Sud de l'Italie. Nous aborderons donc l'évolution des représentations – et des non-représentations – du Sud de l'Italie et de ses populations à l'écran qui précède la filmographie « demartinienne », afin de comprendre l'émergence de cet ensemble qui dénote dans le paysage cinématographique au moment du *boom* économique. Nous retracerons ensuite le parcours d'Ernesto De Martino afin de comprendre l'essence de ses recherches et de ses œuvres qui, en parallèle, se matérialisent comme source d'inspiration pour les cinéastes « demartiniens ». Enfin, nous reviendrons sur les différentes manières dont la rencontre entre l'ethno-anthropologue et les cinéastes se sont déclinées, et sur les parcours de ces derniers, pour comprendre l'émergence de cette cinématographie.

À travers notre seconde partie, nous reviendrons sur la manière dont la filmographie « demartinienne » a été composée *a posteriori* par des acteurs du champ de l'ethno-anthropologie à la fin des années 1970 et sur les critiques qu'ils en ont faites. Il sera ensuite question de revenir sur les formes de ces films qui apparaissent en non-adéquation avec la manière dont ils furent initialement définis – c'est-à-dire comme films « ethnographiques » – afin de justifier la nécessité de déplacer notre regard pour aborder

les films d'une nouvelle manière. Pour ce faire, nous nous attarderons sur les intentions esthétiques et politiques des cinéastes afin de définir les différentes poétiques qui composent cette cinématographie.

Dans une troisième partie, c'est donc au travers d'une analyse esthétique que nous définirons les particularités des différentes manières dont les cinéastes « demartiniens » ont représenté le *Mezzogiorno*. Le premier chapitre sera donc consacré aux cinéastes qui ont choisi de représenter le *Mezzogiorno* aussi à travers les espaces, le temps et les corps qui n'appartiennent pas au temps dédié à un rite magique, c'est-à-dire un temps que nous appellerons « hors rituel ». Autrement dit, nous intéresserons à la portée des espaces que les « demartiniens » filment, ainsi qu'à la manière dont ils représentent le quotidien de ces paysans. Enfin, dans un ultime chapitre, nous nous pencherons sur l'expérience du rite filmé par les « demartiniens ».

PARTIE I

LE FILM « DEMARTINIEN » AU PRISME DE L'HISTOIRE CULTURELLE ITALIENNE : VERS UN RENOUVEAU DU CINÉMA DOCUMENTAIRE ENGAGÉ

Dans le déroulement de cette première partie essentiellement historique, nous nous appliquerons, dans un premier temps, à l'élaboration d'un panorama des diverses représentations plus ou moins fidèles du *Mezzogiorno* et de sa *brava gente* à l'écran, entre anthropologie visuelle et cinéma. Dans un second chapitre, nous traverserons le parcours et l'œuvre d'Ernesto De Martino afin de comprendre l'importance de ses apports en matière d'ethno-anthropologie. Nous définirons ensuite sa théorisation de l'horizon mythico-rituel comme solution à ce qu'il nomme la « crise de la présence ». Pour en venir, dans un troisième chapitre, à l'influence qu'il eut sur les cinéastes de notre corpus qui le rejoignirent dans son implication politique et sa volonté de révéler la réalité du Sud du pays afin de l'inscrire dans la mémoire et l'histoire collectives.

Chapitre 1: Le Mezzogiorno au cinéma : stéréotypisation et sous-représentation (1911-1956)

1.1. Pour une anthropologie visuelle du *Mezzogiorno*

En 1911, Lamberto Loria, président du comité d'organisation de l'Exposition Ethnographique Italienne, propose à l'assemblée le projet « *cinematografo etnografico* ». Intéressé par les apports que pourraient avoir les appareils cinématographiques à la science, Lamberto Loria déclare que les chercheurs italiens ont tendance de ne s'intéresser qu'aux aspects littéraires du folklore : chants, proverbes, fables etc. Il insiste alors sur la nécessité d'étudier également les éléments vocaux et gestuels, invitant à appliquer aux études des traditions populaires une méthodologie s'appuyant sur l'usage d'appareils d'enregistrement. Cette même année, il engage des accords avec la société Pathé afin d'embaucher des opérateurs dans l'intention de créer un corpus filmique représentant la pluralité culturelle italienne. Son projet est alors de « présenter au public une série de documents cinématographiques qui illustreraient, pour chaque région italienne, les fêtes et les cérémonies les plus significatives d'un point de vue ethnographique dans le but de "donner des usages, des coutumes, des industries caractéristiques" des différentes zones ethnico-culturelles qui forment la mosaïque de la nation italienne¹⁸. » Le ministère de l'Instruction publique n'accepte pas le projet¹⁹. En effet, malgré l'arrivée des appareils cinématographiques, les chercheurs italiens dédaignent leur existence et les éventuels avantages méthodologiques qu'ils pourraient apporter à leur domaine de recherche²⁰. L'ethno-anthropologie est considérée comme une science de l'écrit, et le langage filmique est inexploré par méfiance ou ferme opposition.

¹⁸ CHIOZZI Paolo, *Antropologia visuale : riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale*, Florence, La casa Usher, 1984, p. 40. Je traduis « presentare al pubblico una serie di documentari che illustrassero, per ogni regione italiana le feste e le cerimonie più significative dal punto di vista etnografico, in modo tale da "dare un'idea degli usi, dei costumi, delle industrie caratteristiche" delle diverse aree etnico-culturali che formano il mosaico della nazione italiana ».

¹⁹ Cf. MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, Bari, Edizioni di pagina, 2007, p. 6-7.

²⁰ *Ibid.*, p. 5.

En parallèle, une cinématographie à caractère social et ethnographique du *Mezzogiorno* est tout de même entreprise par Giovanni Vitrotti, un opérateur-réalisateur très actif entre 1906 et 1915. Malgré la perte de la majeure partie de ces vues, leurs titres laissent entendre que le Sud de l'Italie – et son folklore – faisait l'objet d'un intérêt particulier : *Tarantella* (1906), *Festa di San Nicola a Bari (Fête de Saint Nicolas à Bari, 1909)*, *Processione a Taranto (Procession à Taranto, 1909)*, *Religione e superstizione (Religion et superstition, 1911)*, *Fra i monti della Calabria (Sur les monts de la Calabre, 1912)*, *Paesi e costumi sardi (Villages et coutumes sardes, 1912)*, *Costumi siciliani (Coutumes siciliennes, 1914)*²¹.

Dans les années 1930, Cesare Caravaglios²² et Luciano de Feo²³ promeuvent l'usage du phonofilm pour la documentation du folklore méridional. Caravaglios disait que « le phonofilm, en effet, offre au chercheur non seulement la possibilité d'une exacte reproduction de la musique et du *parler* populaire, mais donne également à voir [...] l'environnement dans lequel les éléments agissent et sont recueillis au moment où ils agissent²⁴. » Luciano De Feo, directeur de l'Institut International de la Cinématographie Educative, fait l'éloge du phonofilm, soutenant que l'ethnographie ne pouvait ignorer les apports de ce nouvel instrument, et affirme l'importance de l'authenticité des réalités enregistrées, qui ne doivent pas être reconstruites : « un film documentaire folklorique, pour être utile à la science, doit être créé sur le véridique et non sur le vraisemblable, c'est-à-dire que cela doit être un film dans lequel la vérité historique des éléments doit être respectée à cent pour cent²⁵. »

²¹ Cf. CARPITELLA Diego, « Pratica e teoria nel film etnografico italiano : prime osservazioni », in MINERVINI Enzo (dir.), *La Ricerca Folklorica*, n°3, « Antropologia visiva. Il cinema », Milan, Grafo, 1981, p. 13.

²² Compositeur et musicologue, Cesare Caravaglios s'intéresse à partir des années 1920 aux pratiques musicales folkloriques du Sud de l'Italie.

²³ Journaliste et avocat lié à la création de l'Institut Luce en 1925, Luciano De Feo porte un intérêt particulier pour le cinéma comme outil de propagande.

²⁴ CARAVAGLIOS Cesare, « Disco e fonofilm a servizio della ricerca folklorica », *Rendiconti*, n°67, 1934, cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia, op. cit.*, p. 15. Je traduis « il fonofilm, infatti, offre allo studioso non soltanto la possibilità di una esatta riproduzione della musica e della parlata popolare, ma dà anche [...] l'ambiente nel quale si raccoglie e gli elementi che ci agiscono, nel momento in cui agiscono. »

²⁵ DE FEO Luciano, « L'uso del fonofilm per rilievi folcloristici e l'utilizzazione delle stazioni di radiotrasmissione per la esecuzione di dischi fonetici e di musica popolare », in SILLA Lucio (dir.), *Atti della Società Italiana per il Progresso delle Scienze*, Rome, Società Italiana per il progresso delle Scienze,

Ces deux personnalités révèlent que le film peut s'avérer utile à l'étude des techniques corporelles qui accompagnent les données musicales et linguistiques, s'affirmant contre la préférence pour l'écrit et l'oralité. Tandis que d'autres pays ont pris conscience des apports que le cinéma peut amener à la recherche ethno-anthropologique, les contributions italiennes restent rares et fragmentaires.

En 1939, Giacomo Pozzi Bellini, ni anthropologue, ni cinéaste, mais photographe, réalise *Il pianto delle zitelle*²⁶, tourné sur les hautes-plaines du mont Autore. Ce film documente le pèlerinage et le culte au sanctuaire de la Santissima Trinità de Vallepiedra et reconstruit une lamentation effectuée par des femmes qui racontent en chant les épisodes de la Passion et de la mort du Christ Rédempteur. « Premier authentique film ethnographique²⁷ » selon Luigi Di Gianni, *Il pianto delle zitelle* se présente comme un exemple isolé à l'intérieur de la production documentaire dans les années dominées par le fascisme. Giacomo Pozzi Bellini fait appel aux conseils de Luigi Colacicchi, historien de la musique, et le scénario est écrit par Emilio Cecchi. Ces images révèlent pour la première fois au public les caractères archaïques des campagnes italiennes, ici dans le Latium méridional. Le film accuse le coup d'une censure partielle (certaines séquences sont coupées par le ministère de la Culture populaire), et sera rarement projeté en Italie, malgré le prix qu'il reçoit au Festival de Venise²⁸.

Au début des années 1940, les sciences ethno-anthropologiques reçoivent la double impulsion d'Ernesto De Martino et de Remo Cantoni²⁹. Leurs contributions au

1936, p. 41, cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia, op. cit.*, p. 16. Je traduis « Un film documentario folclorico, per essere utile alla scienza, deve essere creato sul veridico e non sul verosimile, cioè deve essere un film in cui la verità storica degli elementi che riproduce deve essere rispettata al cento per cento. »

²⁶ Les *zitelle* désignent littéralement les « fileuses ».

²⁷ DI GIANNI Luigi, « Il cinema documentario meridionale del dopoguerra », in IACCIO Pasquale (dir.), *Nord e Sud*, n°6, « Napoli e il cinema 1896-2000 », Milan, Mondadori, 2000, p. 217. Je traduis « Primo autentico film etnografico ».

²⁸ Par la suite, on notera *Le cinque terre* (Giovanni Paolucci, 1939), *Comacchio* (Fernando Cerchio, 1942) – qui s'intéresse aux pêcheurs d'anguilles à Comacchio, dans la Vallée du Pô –, *Gente del Po* (Michelangelo Antonioni, 1947) comme précurseurs de l'esthétique néoréaliste, mais qui s'intéresse à l'Italie septentrionale et centrale.

²⁹ Remo Cantoni est un philosophe qui s'intéresse particulièrement aux notions de primitivisme, de mythe, du tragique, du quotidien *etc.* Il est considéré comme l'un des majeurs promoteurs de l'anthropologie culturelle en Italie.

développement de l'ethno-anthropologie ne trouvent pas d'équivalent dans le passé : tous deux portent un intérêt particulier pour le film ethnographique. Pour Remo Cantoni les documentaires ethnographiques ont une fonction communicative et peuvent favoriser la diffusion du savoir anthropologique et de la connaissance d'autres cultures, développant chez le spectateur la tolérance de *l'autre*. Il contribue à la création du Festival des Peuples de Florence en 1959, la première grande rencontre internationale du film ethnographique et sociologique³⁰ dont le premier manifeste – nous signale Marc-Henri Piaux – déclare que « le problème le plus important aujourd'hui [...] est de trouver les moyens de familiariser les cinéastes et les spécialistes des sciences sociales de tous les pays avec ce type particulier de production filmique, afin d'élargir le cycle d'échange des expériences et de rendre compte des résultats positifs obtenus³¹ ». Ernesto De Martino n'affrontera que marginalement la question du film ethnographique au niveau théorique, mais c'est dans les années 1950, lors de ses expéditions en Lucanie et dans les Pouilles – nous y reviendrons –, qu'il se fait accompagner par Franco Pinna, photographe professionnel qui réalise *Dalla culla alla bara (Du berceau au cercueil)*, tourné en 1952 à Grottole (Lucanie), ou encore de l'ethnomusicologue Diego Carpitella qui tourne *Meloterapia del tarantismo (Mélothérapie du tarentisme)* en expédition dans le Salento en 1959. Ces films sont malheureusement perdus³².

C'est en 1954 qu'il avait imaginé la constitution d'une encyclopédie de films ethnographiques produite par Filmeco avec le soutien du Musée National des Arts et des Traditions Populaires de Rome, composée de huit courts-métrages documentant différents rites pratiqués dans le Sud de l'Italie. Seulement trois de ces films seront réalisés. *Lamento funebre* présente la reconstitution d'une lamentation funèbre exécutée en Lucanie. Le projet de cette encyclopédie fut finalement abandonné, probablement pour manque de moyens techniques et financiers. L'Italie manque cruellement d'un organisme capable de coordonner les différentes initiatives souvent improvisées et privées d'une réelle consistance théorique et méthodologique.

³⁰ Cf. PIAULT Marc-Henri, *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Téraèdre, coll. « réédition », 2008, p. 149.

³¹ Cf. « Manifesto », Catalogue du XX^{ème} Festival dei Popoli, 1959, p. 3, cité par PIAULT Marc-Henri, *Anthropologie et cinéma.*, op. cit., p. 149-150.

³² Cf. GALLINI Clara, FAETA Francesco, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999, p. 62.

En 1954 est créé le Comité du film ethnographique qui devient le Centre Italien du Film Ethnographique et Sociologique en 1956 à la suite du premier Congrès italien d'études sur le film ethnographique. Les questions traitées sont celles du rapport entre ethno-anthropologue et cinéaste et la nécessité de lancer une campagne de documentation des traditions populaires italiennes pour divulguer l'existence du folklore italien – dans la continuité de la tentative lorientaise, brutalement avortée – en Italie et à l'étranger. Le Musée National des Arts et Traditions Populaires, dirigé par l'anthropologue Tullio Tentori entre 1956 et 1972, ouvre une section cinématographique.

Ces années sont cruciales pour le développement du film ethnographique italien et sa formation comme genre à part entière. Remarquons quelques personnalités dont Romano Calisi, ethno-anthropologue, principal animateur conscient des problèmes entre film et ethnographie – il écrira le commentaire de trois films de Luigi Di Gianni dont *Magia lucana* (1958) et *Nascita e morte nel Meridione* (1959) –, mais aussi Alberto Mario Cirese qui crée en 1953 la revue ethnographique *La Lapa* – jusqu'en 1955 – prêtant toujours une attention particulière au film ethnographique.

Cet intérêt porté sur la scène culturelle et scientifique italienne entraîne un nombre limité de cinéastes à s'intéresser aux recherches ethno-anthropologiques d'Ernesto De Martino qui aboutira à la cinématographie dite « demartinienne ». En parallèle, des chercheurs continueront à se battre, en vain, pour l'institutionnalisation d'une anthropologie visuelle italienne. Le temps révèle encore plus le manque absolu d'une collaboration concrète et réelle entre chercheurs et cinéastes. Ces derniers ne possèdent pas de formation en anthropologie. Et paradoxalement, comme le rappelle Francesco Marano : « les chercheurs [...] ne se préoccupaient pas de se doter d'un bagage technico-linguistique afin de réaliser en autonomie des films ethnographiques d'une pertinente qualité formelle³³ », probablement atteints d'une technophobie liée à la pensée crocienne. Benedetto Croce, philosophe et historien à la grande influence dans la première moitié du XX^{ème} siècle en Italie, qui diffuse ses concepts philosophiques à travers sa revue *La*

³³ MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., p. 25. Je traduis « gli studiosi [...] non si preoccupavano di dotarsi di un bagaglio tecnico-linguistico per realizzare in autonomia film etnografici di rilevante qualità formale ».

Critica entre 1903 et 1944, considère en effet que les « pratiques documentaires » maintiennent une fonction strictement instrumentale, ayant pour unique intérêt de constituer une « préparation pratique à un futur savoir³⁴ ». C'est ainsi que le cinéma, fruit d'un processus inéluctablement technique mettant au second plan l'intuition comme moment créatif, fut considéré comme simple « ustensile » au service de la réflexion crocienne³⁵.

Galvano Della Volpe, professeur d'histoire de la philosophie et d'Esthétique à l'université de Messina (Sicile) dans les années 1950, s'exprime contre « la réduction [crocienne] du langage à un fait purement esthétique mais aussi contre la définition de l'art comme “pure intuition lyrique”, proche du sentiment et de l'imagination et éloignée de tout besoin (et de chaque capacité) de communiquer³⁶. » Il écrit alors en 1954 qu'« il semble indiscutable qu'il soit nécessaire d'abandonner l'esthétique ou théorie esthétisante crocienne³⁷ ».

En somme, sans une critique de l'esthétique crocienne, il aurait été impossible de penser un cinéma de dénonciation, le néoréalisme par exemple. Galvano Della Volpe cherche alors à restituer à la création artistique sa base matérielle et culturelle, sa « nature sociologique » contre l'idée crocienne que « la poésie ne traite pas de “problèmes”, mais forme des images de vie en acte³⁸. »

1.2. Cinéma mussolinien : le *Mezzogiorno* voilé

Après le premier conflit mondial, l'Italie est dévastée, et le fascisme se propose comme solution à la reconstruction du pays aux niveaux social et économique. Avant de

³⁴ CROCE Benedetto, *La storia come pensiero e come azione*, Bari, Laterza, 1930, cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., p. 10. Je traduis « preparazione pratica di un futuro conoscere ».

³⁵ Cf. MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., p. 11.

³⁶ CASETTI Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2015 [1999], p. 74.

³⁷ DELLA VOLPE Galvano, *Il verosimile ed altri scritti di estetica*, Rome, Filmcritica, 1954, cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., p. 11. Je traduis « sembra non discutibile che si debba abbandonare l'estetica o estetizzante teoria crociana ».

³⁸ DELLA VOLPE Galvano, *Critica del gusto*, Milan, Feltrinelli, 1972 [1960], cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., p. 12. Je traduis « La poesia non tratta “problemi”, ma forma immagini di vita in atto ».

s'intéresser à la représentation du Sud dans le cinéma de la période mussolinienne, partons d'abord de l'Italie que Mussolini ambitionne : « 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 impériale³⁹. »

Synonyme de pureté, la romanité que Mussolini revendique comme image vaniteuse de l'Italien nouveau est le vecteur premier sur lequel il s'appuiera pour fondre l'Italie à son image et marquera le début de la représentation d'un territoire et de sa population bien loin des réalités. Les fouilles archéologiques dans le Sud de l'Italie entreprises par Mussolini constitueront, comme nous l'explique Anne-Violaine Houcke dans *Ignoti, banditi, dimenticati : le (hors-)champ de l'Italie (post-)fasciste/la fracture italienne*, une manière de faire ressurgir l'appartenance du peuple italien à la grande lignée de la civilisation grecque, et de façonner l'image de Mussolini comme grande figure impériale. La *gente povera* qui couvre le territoire est alors à masquer.

Mussolini souhaite avant tout uniformiser l'image du pays, et le cinéma s'avère être l'outil adéquat. Les chroniques ciné-journalistiques qui donnent les « actualités » du pays et véhiculent les parades du dictateur sont très vite prises en charge et deviennent obligatoires dans toutes les salles à partir de 1926. Dans ces années, une cinématographie de régime se consolide et annihile progressivement « la nature humaine pour laisser place à la nature morte⁴⁰ ».

Mussolini diffuse alors son idéologie à travers la fiction, le documentaire et les ciné-journaux, et construit l'image d'une Italie partagée entre le ruralisme triomphant porté par la célébration des racines et de la tradition, et la modernisation à travers l'exaltation d'une industrialisation éclair : « Toute pauvreté est éliminée parce que dans l'Italie fasciste la misère n'existe pas ; la satire est éliminée parce qu'il n'y a rien à critiquer [...] dans l'Italie fasciste⁴¹. »

³⁹ MUSSOLINI Benito, « Passato e futuro », *Il Popolo d'Italia*, 21 avril 1921, cité par FORO Philippe, *L'Italie fasciste*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 108, cité par HOUCHE Anne-Violaine, « Ignoti, banditi, dimenticati : le (hors-)champ de l'Italie (post-)fasciste/la fracture interne », in SCHIFANO Laurence, SOMAINI Antonio (dir.), *Eisenstein – Leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*, Paris, Presses Universitaire de Paris Ouest, 2016, p. 265.

⁴⁰ CARPITELLA Diego, « Pratica e teoria nel film etnografico italiano : prime osservazioni », art. cit., p. 15. Je traduis « la natura umana per dare posto alla natura morta ».

⁴¹ GROMO Mario, *Cinema italiano (1903-1953)*, Milan, Mondadori, 1954, cité par GILI Jean A., *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, Henri Veyrier, 1985, p. 71.

Le cinéma devient alors le lieu du mensonge et dessine un mirage social. La période mussolinienne voit naître un cinéma d'évasion ayant pour thématiques la nation, la famille, le colonialisme, le militarisme, ou encore un cinéma d'inspiration historique au caractère romanesque, permettant d'occulter le désordre de l'Italie actuelle. Le cinéma est asphyxié, et devient esclave du fascisme :

« L'amour de la patrie, l'amour de la terre, le retour aux champs, la collaboration entre classe sociales, les affections familiales, le mépris de l'argent, l'esprit du sacrifice [...] sont autant de domaines dans lesquels le film fasciste devrait pouvoir amplement s'étendre⁴². »

La réalité des villes et des campagnes italiennes s'éclipse sous les traits d'un pays aux traditions oppressives et d'un folklore déguisé, sous un rigoureux contrôle despotique : Mussolini uniformise la représentation du pays et masque les déséquilibres socio-économiques entre régions et la pluralité de leurs cultures. Par exemple, les dialectes régionaux, propres à l'identité du territoire, ne sont pas admis à l'écran.

Les ciné-journaux *Luce* n'assument plus aucun aspect qui puisse les rapprocher de la production documentaire pré-1920 de Giovanni Vitrotti. Les thèmes ruraux et « folkloriques » récurrents sont les fêtes du raisin, les expositions de dentelles, les parterres de fleurs, les carnavaux. Mussolini œuvre peu à peu à la représentation d'un *homo rusticus* ; le 2 août 1924 il déclare devant le Congrès national fasciste :

« Je veux accorder mon cordial salut à vous, hommes de la province, de cette bonne, solide et disciplinée province. Je voudrais que vous portiez dans ces villes trop peuplées et raffinées votre esprit plein d'une profondeur sage, votre rusticité, votre manière de savoir appeler le pain du pain et le vin du vin, le parfum de vos campagnes et l'énergie de ce merveilleux peuple agricole et rural. Il faut faire du fascisme un phénomène essentiellement rurale⁴³. »

⁴² CAUDA Ernesto, *Il film italiano*, Rome, Nuova Europea, 1932, cité par GILI Jean A., *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, op. cit., p. 93.

⁴³ Cité par GUERRA Michele, *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta*, Rome, Bulzoni, coll. « Cinema/Studio », 2010, p. 24. Je traduis « Voglio portare il mio cordiale saluto a voi, uomini della provincia, della buona solida, della quadrata provincia. Vorrei che portaste nelle città troppo popolose e troppo raffinate il vostro spirito pieno di profondità saggia, la vostra rozzezza, il vostro dire chiaramente pane al pane e vino al vino, profumo delle vostre campagne e l'energia di questa

La documentation du monde paysan est confiée à la *Confederazione Fascista dei Lavoratori dell'Agricoltura* (CFLA) qui ne réalise que très peu de films, et s'applique à une rigoureuse manipulation du réel dans le domaine de la documentation ethnographique⁴⁴. Seuls deux projets sont connus, dont celui-ci :

« L'élément masculin prédominera [...] dans ce [...] film, qui se déroulera sur le Tavoliere delle Puglie⁴⁵, et illustrera la vie de ces ruraux travailleurs et féconds, bons combattants de deux grandes batailles pour la paix : la bataille du blé et la bataille démographique. [...] les interprètes de ce film seront choisis exclusivement parmi les paysans du lieu⁴⁶. »

La fiction, elle aussi, est le lieu d'une méticuleuse distorsion de la réalité : le film *Terra Madre* (Alessandro Blasetti, 1931), tourné dans les campagnes du Latium, présente un scénario habile qui appelle à une opposition entre la santé de la vie rurale et l'obscénité de celle urbaine. La campagne est représentée comme lieu de conservation « des vertus de la "race"⁴⁷ » et de l'attachement au travail, et la ville est un espace de déchéance, d'oisiveté, de perte. Les paysans, eux, sont les réelles ressources du pays : les campagnes sont le lieu de la discipline, de l'homme fort et fécond, du sens du travail, de l'ordre et de l'abondance qu'offre les terres. Ce sont les valeurs traditionnelles de la « civilisation paysanne » qui sont véhiculées et qui se cristallisent dans l'imaginaire collectif, et ce n'est pourtant que la représentation manipulée d'un microcosme qui, certes, n'est pas nié, mais parfaitement maquillé⁴⁸.

meraviglioso popolo agrario e rurale. Bisogna fare del fascismo un fenomeno prevalentemente rurale. »

⁴⁴ Cf. CARPITELLA Diego, « Pratica e teoria nel film etnografico italiano : prime osservazioni », art. cit., p. 15.

⁴⁵ Désigne une plaine située dans le Nord de la région des Pouilles.

⁴⁶ CARDINALI V., « Il cinema per i rurali », *Cinema II*, n°26, 1937, p. 47-48, cité par CARPITELLA Diego, « Pratica e teoria nel film etnografico italiano : prime osservazioni », art. cit., p. 15. Je traduis « L'elemento maschile predominerà [...] nel [...] film, il quale si svolgerà sul Tavoliere delle Puglie, ed illustrerà la vita di quei rurali laboriosi e fecondi, buoni combattenti di due grandi battaglie di pace : la battaglia del grano e quella demografica. [...] gli interpreti di questo film saranno scelti esclusivamente tra i contadini del luogo ».

⁴⁷ GILI Jean A., *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, op. cit., p. 79.

⁴⁸ Cf. ALOVISIO Silvio, « Les fractures du vrai. Le courant "calligraphique" dans le cinéma italien et la bataille réaliste du début des années 1940 », in TOFFETTI Sergio (dir.), *Un'altra Italia : pour une histoire*

La campagne est un pur lieu de fiction, et les caméras ne s'attardent jamais sur les paysages, qui sont le reflet d'un désastre et de la misère. Notons tout de même *Sole* (Alessandro Blasetti, 1929), *Rotaie* (Mario Camerini, 1929) : deux œuvres qui font exception dans la production cinématographique encore fébrile de la fin des années 1920. Tournés en milieux ruraux, ces films d'inspiration sociale et réaliste sont réalisés par deux cinéastes poussés par une volonté de se rapprocher du public (à travers par exemple l'usage des dialectes régionaux comme identité linguistique nationale – aux temps où Mussolini n'avait pas encore décelé les pouvoirs du cinéma), et de témoigner de l'existence d'une Italie populaire et rurale.

Camicia nera (Giovacchino Forzano, 1933), film de propagande fasciste par excellence, met en scène, dans les dernières images, un groupe de paysans labourant un champ à l'aide d'un tracteur⁴⁹ : l'exaltation de la terre, domptée par l'outil de modernité, est à l'image du travail de Mussolini sur le pays. Ajoutons *Ritorno alla terra* (Mario Franchini, 1934), *Partire* (Amleto Palermi, 1938), *Scarpe grosse* (Dino Falconi, 1940). Ces films s'inscrivent dans le mouvement *strapaese* de la propagande fasciste, qui, dans un esprit patriotique, s'applique à la défense et à la valorisation du territoire national, avec pour objectif la restauration d'une Italie rurale, traditionnelle, paysanne et catholique.

Bien loin de la réalité italienne, la production cinématographique sous le régime fasciste jette un regard sur le monde rural au travers d'une lentille déformante sous contrôle. Le folklore des fêtes populaires est mutilé, présenté – par exemple dans *Quattro passi fra le nuvole* (Alessandro Blasetti, 1942) – en arrière-plan comme artificiel, consensuel, sympathique, lisse et léger. La musique et la danse ne sont que synonymes de festivités liées à la terre et à un travail bravement accompli, bien loin de la tragédie que De Martino décrit. La sphère magique des rites magico-religieux, intrinsèque à la religiosité populaire du monde méridional est ignorée. Elle est pourtant l'héritière d'une culture millénaire de la Grèce Antique, que Mussolini affectionne tant. Cette absence et cette anamorphose sont certes le résultat du filtre fasciste, mais Pasquale Iaccio, professeur en science du patrimoine culturel à l'université de Salerno, relève un autre point important :

du cinéma italien, Paris, Cinémathèque française, 1998, p. 64.

⁴⁹ Cf. GILI Jean A., *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, op. cit., p. 105.

« La réalité est qu'il manque une connaissance équipée et une maîtrise historico-socio-anthropologique du monde paysan, en particulier méridional, aux cinéastes comme à beaucoup d'hommes de lettres qui dans ces années participent à l'élaboration de sujets de scénarios ; une inexistence d'instruments culturels spécifiques et de capacité d'écoute qui se trouve également dans la littérature⁵⁰. »

Les années 1940 sont pourtant celles de la floraison d'un grand nombre d'écrits sur la « question méridionale », mais le Sud est désigné comme une société unidimensionnelle, imperméable aux changements et aux influences externes. Sa dimension magico-religieuse est perçue comme les cendres d'un certain primitivisme, un folklore prosaïque qui ne mérite d'être considéré en objet d'étude. Son système culturel n'est pas considéré comme autonome, mais immergé dans une dimension pré-culturelle⁵¹.

Le cinéma est alors le lieu de bien des stéréotypes, et représente la *gente del Sud* à travers des films comiques, sentimentaux et musicaux, tournés principalement dans la région de la Campanie (particulièrement à Naples), ou encore sur l'île sicilienne. La Lucanie et la région des Pouilles restent anonymes.

Ce phénomène de représentation expose les populations du *Mezzogiorno* et leurs cultures à disparaître : comme l'écrit Georges Didi-Huberman, ils sont « sur-exposés dans la lumière de leurs mises en spectacle⁵² » orchestrées par le régime fasciste.

1.3. Néoréalisme : le monde rural méridional sous-représenté

En réaction au contrôle totalitaire mussolinien, le néoréalisme se met en place afin d'en déconstruire le mythe. C'est alors que naît la volonté de montrer la « vraie Italie »

⁵⁰ IACCIO Pasquale, « Cinema e Mezzogiorno », in GALASSO Giuseppe, ROMEO Rosario (dir.), *Storia del Mezzogiorno*, vol. XIV, Roma, Editalia, 1994, p. 332. Je traduis « La realtà è che ai cineasti come ai molti letterati che in quegli anni collaborano a soggetti sceneggiature manca un'attrezzata conoscenza e padronanza storico-sociologico-antropologica del mondo contadino, in particolare meridionale ; una inesistenza di strumenti culturali peculiari e di capacità di ascolto che si ritrova anche nella letteratura ».

⁵¹ Cf. FORGACS David, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 158-159.

⁵² DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants.*, op. cit., p. 15.

avec ses misères et ses ruines, et que les masses populaires sont propulsées sur la scène centrale, portant à un renouvellement expressif. Cette pulsion novatrice crée des débats intenses, notamment des attaques de la part du gouvernement et de la communauté catholique qui s'opposent à la volonté de liberté qu'inspirent ces images. Les élections de 1948, considérées comme un tournant pour le domaine cinématographique italien, sont à l'origine d'un contexte de guerre froide entre la communauté intellectuelle et les forces politiques qui réduisent au minimum les subventions culturelles dans l'objectif d'affaiblir l'ambition néoréaliste⁵³.

Cette volonté de se confronter à la porosité du réel est présente dès le début des années 1940, et prend doucement forme à l'écran – par exemple *Piccolo mondo antico* (Mario Soldati, 1941) et *I nostri sogni* (Vittorio Cottafavi, 1943) –, mais surtout à travers diverses revues telles que *Bianco e Nero*, *Cinema*, ou encore *Cinema Nuovo*. Au début des années 1940, De Santis est l'un des premiers à manifester cette volonté dans son article « Pour un paysage italien » :

« Comment serait-il possible de comprendre et d'interpréter l'homme si on isole des éléments dans lesquels chaque jour il vit, avec lesquels chaque jour il communique, que ce soient les murs de la maison [...] ; que ce soient les rues de la ville où il rencontre les autres hommes ; que ce soit son engagement craintif, son insertion dans la nature qui l'entoure et qui a tant d'influence sur lui au point de le modeler à son image et ressemblance⁵⁴. »

Le roman autobiographique *Cristo si è fermato a Eboli* de Carlo Levi écrit entre 1943 et 1944 à la suite de son exil imposé par les autorités fascistes pour ses activités anti-régime – dans les villages de Grassano puis Aliano, en Lucanie – apparaît comme une réelle « épiphanie littéraire et anthropologique » qui projette le monde méridional sur le devant de la scène, « du silence de la non-histoire à la parole de la poésie et de la littérature⁵⁵ » qui participe « à [lui] conférer une dignité et surtout à [l'] inscrire dans le

⁵³ Cf. SCIANNAMEO Gianfranco, *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*, Bari, Edizioni del Sud, 2010, p. 35.

⁵⁴ DE SANTIS Giuseppe, « Per un paesaggio italiano », *Cinema*, n°116, avril 1941, cité par GILI Jean A., *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, op. cit., p. 166.

⁵⁵ MARTELLI Sebastiano, *Il crepuscolo dell'identità. Letteratura e dibattito culturale degli anni '50*, Salerno, Pietro Laveglia, 1988, p. 143, cité par PALMIERI Mariangela, *Profondo Sud. Storia, documentario e Mezzogiorno*, Naples, Liguori, 2019, p. 11. Je traduis « Epifania letteraria e antropologica » et « dal

présent⁵⁶. » Après le succès de son roman, Carlo Levi pense à transposer son récit en film, et propose son scénario à diverses reprises jusque dans les années 1960 à plusieurs cinéastes tels que Luigi Comencini, Pietro Germi, Roberto Rossellini ou encore Carlo Lizzani⁵⁷. Son projet n'est pas pris en charge, sans doute pour leur incapacité de raconter avec authenticité le monde paysan méridional⁵⁸.

En effet, les néoréalistes focalisent leur attention presque exclusivement sur le milieu urbain de l'Italie centrale, à l'exception du premier épisode de *Païsa* (Roberto Rossellini, 1946), du début de *Il cammino della speranza* (Pietro Germi, 1950) et de *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948) tourné en Sicile à Aci Trezza, et inspiré du roman vériste du sicilien Giovanni Verga *I Malavoglia* (1881), que Visconti souhaite porter à l'écran à travers une trilogie au caractère documentaire qui n'aboutira pas, bloquée par la censure. En 1960, il écrit dans la revue *Vie Nuove* :

« Au moment où on veut accréditer la version officielle d'un *Mezzogiorno*, d'une Sicile, d'une Sardaigne transformés par un plus grand nombre de routes asphaltées, d'usines, de terres distribuées, d'autonomies administratives assurées, j'ai voulu pour ma part écouter une voix plus profonde qui s'élève de la réalité méridionale : la voix d'une humanité et d'une civilisation qui a eu droit seulement aux miettes du festin dénommé "miracle économique", qui est maintenu par un préjugé typiquement italien dans une position d'infériorité par rapport au reste de la nation et qui attend encore le jour où elle sortira de l'isolement spirituel et moral où l'enferme ce préjugé⁵⁹. »

Malgré la volonté des néoréalistes, exprimée ici par Visconti, d'étendre leur intérêt pour le quotidien des Italiens au *Mezzogiorno*, celui-ci est de nouveau isolé, et l'espace

silenzio della non-storia alla parola della poesia e della letteratura ».

⁵⁶ BERTOZZI Marco, ROCHE Thierry (dir.), *L'autre Néo-réalisme : une correspondance*, op. cit., p. 90.

⁵⁷ Cf. MARTELLI Sebastiano, « Levi, Scotellaro e il cinema », in *Forum Italicum. A Journal of Italian Studies*, vol. 50, 2016, cf. PALMIERI Mariangela, « Da Carlo Levi a Francesco Rosi. Cristo si è fermato a Eboli e la rappresentazione cinematografica del mondo contadino meridionale », *Officina della Storia* [en ligne], 2 juillet 2020. Consultable sur :

https://www.officinadellastoria.eu/it/2020/07/02/da-carlo-levi-a-francesco-rosi-cristo-si-e-fermato-a-eboli-e-la-rappresentazione-cinematografica-del-mondo-contadino-meridionale/#_ftn2.

Dernière consultation le 22/02/2021.

⁵⁸ *Cristo si è fermato a Eboli* sera finalement adapté à l'écran par Francesco Rosi en 1979, dans les années où la question méridionale refait surface.

⁵⁹ Cité par SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Focus Cinéma », 2016 [1995], p. 76.

urbain reste au centre de leur préoccupation. Au début des années 1950 le néoréalisme glisse lentement vers un usage commercial et ne déplacera pas non plus ses caméras dans le Sud de l'Italie. Vittorio De Sica poussera jusqu'à l'invention d'un village qu'il appelle Sagliena pour son film *Pane, amore e fantasia* (Vittorio De Sica, 1953). Les campagnes sont alors le lieu de ces fictions, mais pour y dépeindre, de nouveau, un monde rural épuré de sa dimension magico-religieuse, pour laisser la place à un espace narratif pittoresque, parfaitement hermétique aux aspérités de ce monde aux survivances archaïques. Dans *Due soldi di speranza* (Renato Castellani, 1951), la fête du village, pleine d'allégresse, est le lieu de rencontre des deux amoureux. Dans *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1953), la procession de la Madone se fait le lieu de la séparation d'un couple de bourgeois qui se perdent l'un l'autre, au milieu de la fête populaire. Quant au mélodrame de Pietro Germi, *Gelosia* (1953), il dévoile une procession dédiée à l'espoir que la pluie revienne, où le marquis de Roccaverdina aperçoit la paysanne Agrippina dont il est éperdument amoureux. D'ailleurs, cette histoire sensée se dérouler en Sicile, est tournée en réalité dans les campagnes du Latium : la manœuvre est si bien dirigée, que peu de critiques se rendent compte de la ruse⁶⁰. Ces représentations ne sont donc qu'un prétexte au récit comme éléments de dramatisation.

Ces films participent à définir la construction d'une histoire collective italienne, mais ne parviennent pas à compenser le manque d'une représentation réaliste du folklore italien : les réalisateurs s'y montrent réfractaires. À ce propos, notons qu'en décembre 1952, Ernesto De Martino publie dans *Filmcritica* un article où il critique les représentations habituelles du monde paysan méridional, qui, par le choix du pittoresque, rendent « irréel » le drame idéologique vécu par ces populations. Il écrit :

« Il est sans doute très difficile d'insérer organiquement dans un récit situé dans le monde paysan méridional les aspects les plus saillants du drame idéologique de ses protagonistes : le drame devient irréel, effleuré et non pénétré, lorsque l'on omet toute analyse préparatoire sérieuse de la vie culturelle du monde populaire, ou lorsqu'on se contente de ses aspects pittoresques, étranges, grotesques voire incompréhensibles⁶¹. »

⁶⁰ Cf. ALOVISIO Silvio, « Les fractures du vrai. Le courant "calligraphique" dans le cinéma italien et la bataille réaliste du début des années 1940 », in TOFFETTI Sergio (dir.), *Un'altra Italia : pour une histoire du cinéma italien, op. cit.*, p. 64.

⁶¹ DE MARTINO Ernesto, « Realismo e folklore nel cinema italiano », *Filmcritica*, n°19, 1952, cité par ANGELINI Pietro, *Ernesto De Martino*, Roma, Carocci, 2008, p. 78. Je traduis « è senza dubbio assai difficile

Ernesto De Martino dénonce l'incapacité de la cinématographie – mais qui est aussi celle de la littérature et de la culture italienne en général – à pénétrer dans la géologie complexe du monde paysan méridional : son *être-au-monde*, son idéologie de la vie et de la mort, ses chants populaires, ses rites amoureux et nuptiaux, mais aussi sa médecine populaire, ses rites funéraires et beaucoup d'autres aspects qui forment cette vie culturelle. L'absence d'une représentation d'une lamentation funèbre suite à la mort du père dans *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948) illustre les mots de De Martino.

L'*arte-guida* néoréaliste s'essouffle, et la réalité déconcertante du folklore italien reste hors-champ. Le regard posé sur le *Mezzogiorno* est externe : en effet, la majorité de ces réalisateurs sont originaires du Nord du pays, et se montrent incapables de conscientiser la réalité du Sud. En 1948 est proclamée la République italienne sous le pouvoir du Parti démocratique Chrétien. Giulio Andreotti, nommé sous-secrétaire d'État, et entre autres responsable du spectacle, exerce une influence déterminante et un contrôle absolu sur l'industrie cinématographique en favorisant le boycottage à l'encontre du cinéma engagé, décourageant les néoréalistes de poursuivre leur parcours, qui aurait pu, peut-être, atteindre les horizons magiques du *Mezzogiorno*.

inserire organicamente in un racconto di ambiente contadino meridionale gli aspetti più salienti del dramma ideologico dei suoi protagonisti : sta comunque di fatto che questo dramma diventa irreali, è sfiorito e non penetrato, quando si omette ogni seria analisi preparatoria della vita culturale del mondo popolare, o quando ci si attiene ai suoi aspetti pittoreschi, strani, grotteschi o addirittura incomprensibili. »

Chapitre 2 : Ernesto De Martino : pour une historicisation du Mezzogiorno

2.1. Renouveler le regard sur le folklore méridional

L'échec du fascisme mussolinien a fait émerger les problématiques que le régime avait volontairement ignorées, mais qui étaient restées irrésolues depuis le *Risorgimento*⁶². Le progrès italien fut construit sur l'enfouissement de sa propre identité culturelle et sur les disparités sociales provoquées par le système néocapitaliste⁶³. Parmi les problématiques qui refont surface, l'écart économique et social entre le Nord et le Sud du pays devient de grande actualité dans les années d'après-guerre, un déséquilibre que signale d'ailleurs Carlo Lizzani dans son film *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1950).

C'est dans les années 1940, alors dominées par la pensée libérale et conservatrice de Croce, que celle de De Martino se forme, inévitablement influencée par les concepts crociens. Ces années marquent également un nouvel engagement d'une partie de la communauté intellectuelle italienne au service d'une double nécessité. D'une part, connaître et révéler la réalité de son pays que le régime fasciste avait dissimulé sous une image édulcorée ; d'autre part accomplir un renouvellement dans le domaine des sciences humaines. À travers ses deux premiers ouvrages *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*⁶⁴ et *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*⁶⁵, De Martino reconnaît l'autonomie des cultures subalternes italiennes comme sujet historique et le folklore comme objet d'étude concret. Il se place alors dans la continuité de la pensée

⁶² Littéralement la « Résurgence », qui désigne une période historique italienne s'étalant de 1859 à 1870 durant laquelle différentes entités géographiques sont annexées au Royaume de Sardaigne pour former une seule même zone géographique et politique formant l'Italie d'aujourd'hui. En 1861, l'ensemble des territoires déjà unifiés est désigné comme le royaume d'Italie, et le roi Victor-Emmanuel II de Sardaigne prend le pouvoir sur l'ensemble du territoire. Cette même année, une unité linguistique est également instaurée : l'italien d'aujourd'hui devient la langue nationale, face à la multiplicité des dialectes régionaux.

⁶³ Cf. SCIANNAMEO Gianfranco, *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*, op. cit., p. 52.

⁶⁴ DE MARTINO Ernesto, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Lecce, Argo, 1996 [1941].

⁶⁵ DE MARTINO Ernesto, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Turin, Bollati Boringhieri, 2007 [1948].

gramscienne, diffusée dans les *Cahiers de prisons*⁶⁶ (*Quaderni del carcere*) – écrits par Antonio Gramsci⁶⁷ entre 1926 et jusqu’à sa mort en 1937, pendant son incarcération – publiés pour la première fois en 1948. Ernesto De Martino reprend d’ailleurs la notion de « classe subalterne » théorisée par Antonio Gramsci⁶⁸. Ce dernier soutenait dans les années 1930 que le folklore était étudié essentiellement comme un élément « pittoresque », alors qu’il était nécessaire de le concevoir comme une

« “conception du monde et de la vie”, implicite en grande mesure, de strates déterminées (dans le temps et dans l’espace) de la société, en opposition (elle aussi implicite, mécanique, objective) avec les conceptions officielles du monde (ou en un sens plus large, des parties saisies de la société historiquement déterminée) qui se sont succédées dans le développement historique⁶⁹. »

Ernesto De Martino se positionne alors, tout comme Antonio Gramsci, contre l’hégémonie culturelle⁷⁰ du Nord qui règne sur tout le pays.

Parallèlement, ce sont des œuvres contemporaines, telles que celles de Carlo Levi (*Cristo si è fermato a Eboli*, 1945) ou encore des poésies de Rocco Scotellaro (*Contadini del Sud*, 1954), dépeignant le Sud de l’Italie comme un territoire oublié, un monde calfeutré et immobile, loin du temps et de l’histoire, un monde de peine et de problèmes antiques irrésolus, qui stimuleront l’intérêt ethnographique d’Ernesto De Martino – lui, issu de la classe bourgeoise méridionale – pour les classes subalternes méridionales.

En 1949, la publication de son article « Intorno ad una storia del mondo popolare subalterno » est l’occasion d’un vif débat entre intellectuels. Toujours dans la continuité

⁶⁶ GRAMSCI Antonio, *Cahiers de prison* (tomes 1 à 5), Paris, Gallimard, 1978-1996.

⁶⁷ Antonio Gramsci, membre fondateur du Parti communiste italien, est un homme politique, journaliste et philosophe sarde, qui théorisa entre autres les notions de « classe subalterne » et d’ « hégémonie culturelle ».

⁶⁸ Gramsci désigne « subalternes » des groupes sociaux marginaux soumis à une condition de subordination culturelle ainsi que psychologique.

⁶⁹ GRAMSCI Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Rome, Editore Riuniti, 1991 [1950], p. 261. Je traduis « “concezione del mondo e della vita”, implicita in grande misura, di determinati strati (determinati nel tempo e nello spazio) della società, in contrapposizione (anch’essa per lo più implicita, meccanica, oggettiva) con le concezioni del mondo ufficiali (o in senso più largo, delle parti colte della società storicamente determinante) che si sono successe nella sviluppo storico. »

⁷⁰ Développé par Antonio Gramsci, le concept d’hégémonie culturelle désigne la domination culturelle des classes dirigeantes et son impact sur les pratiques quotidiennes et les croyances collectives, qui influe alors sur l’établissement des systèmes de domination.

d'Antonio Gramsci selon qui le monde intellectuel n'avait pas contribué à créer une unité entre les différentes classes sociales italiennes, Ernesto De Martino écrit que « l'heure de la libération de la servitude de la condition subalterne sonne à l'unisson avec l'heure de la compréhension historiographique du présent et du passé national⁷¹. » Le débat révèle que l'urgence d'affronter la question du folklore italien est globalement partagée, et donne lieu à l'éclosion d'une série d'études sur cet argument, dans la volonté d'historiciser le monde de la culture italienne dite « analphabète ». Les contributions au débat amorcé mettent en évidence une concordance générale sur la dénonciation faite par Ernesto De Martino sur la fausseté des sciences bourgeoises qui tendent à porter un regard dominateur sur les populations étudiées, comme l'explique Ernesto De Martino : « Le monde populaire subalterne constitue pour la société bourgeoise, un monde de choses plus que de personnes, un monde naturel qui se confond avec la nature dominable et exploitable⁷² ». Le risque est de tomber dans une exaltation du « primitif » et de faire prévaloir sur la rigueur scientifique une certaine pitié pour une humanité oubliée par l'histoire. Le concept clé est alors – toujours dans la continuité de la pensée gramscienne – de reconnaître ces classes sociales en marge comme sujet d'histoire à part entière, et, grâce aux luttes d'émancipation, de leur revendiquer un nouveau rôle de protagoniste.

C'est donc à la sortie de la guerre, sous toutes ces influences qui lui sont antérieures ou contemporaines, que naît l'intérêt d'Ernesto De Martino pour les populations du *Mezzogiorno*. Il s'oppose cependant au séparatisme radical entre le Nord et le Sud du pays que soutiennent Levi et Scotellaro, et conteste également la manière dont ils dépeignent les populations du Sud dans l'histoire (le Nord comme partie active du pays, *est* l'histoire, tandis que le Sud, passif, *n'a pas* d'histoire) :

« Paradoxalement, les paysans de Levi luttent [...] contre l'histoire, l'État, la modernité et le temps linéaire des chrétiens. Et si leur lutte est passive – une résistance culturelle qui transcende le fascisme et la Libération – le bien qu'ils défendent n'est pas un amas de misère, c'est une civilisation, la civilisation paysanne, que Levi semble opposer à celle

⁷¹ DE MARTINO Ernesto, « Intorno ad una storia del mondo popolare subalterno », *Società*, n°3, 1949, p. 425. Je traduis « l'ora della liberazione della servitù della condizione subalterna suona all'unisono con l'ora della comprensione storiografica del presente e del passato nazionale. »

⁷² *Ibid.*, p. 412. Je traduis « il mondo popolare subalterno costituisce, per la società borghese, un mondo di cose più che di persone, un mondo naturale che si confonde con la natura dominabile e sfruttabile ».

de la civilisation en crise qu'est l'occidentale⁷³. »

Benedetto Croce, dans les années 1940, distinguait « dans l'humanité deux régimes d'existence : celle des peuples qui dans l'histoire sont des acteurs et qui appartiennent à l'histoire et celle des peuples qui dans l'histoire sont passifs et que les allemands appellent (appelaient) *Naturvölker*, “hommes de la nature”, incapables d'élaborer une culture autonome qui leur serait propre », vision qui « ne pouvait qu'admettre une étude *naturaliste* de la culture voisine des “âmes mortes” du *Mezzogiorno*, réservant à celle-ci au plus une attention sentimentale ou une forme de *pietas* non historique⁷⁴ ». De Martino cherche à se détacher de cette pensée, dans la volonté d'introduire alors la vision d'un « folklore progressif » perçu comme un processus de création populaire en acte, lié au présent, et non pas comme vestige d'un temps passé. Cette conception du folklore s'inscrit dans une ethnographie militante, comme puissance contre le processus de massification de la culture dissolvant les survivances de la vie rurale. Cet intérêt grandissant le portera en 1952, à organiser sa première expédition en Lucanie. En 1953, il écrit :

« La première rencontre entre la civilisation occidentale et les “primitifs” de l'écoumène se fit à travers les conquérants, les commerçants, les missionnaires, les fonctionnaires coloniaux ; et ne fut que sensiblement différente la rencontre entre l'État italien et l'*ethnos* du *Mezzogiorno* et des îles, le monde endolori des paysans et de ses bergers. Mais moi j'entrais dans les maisons des paysans des Pouilles comme un “compagnon”, comme un chercheur d'hommes et d'histoires humaines oubliées, qui dans le même temps espionne et contrôle sa propre humanité, et qui veut se rendre participatif, avec les hommes rencontrés, de la fondation d'un monde meilleur, dans lequel nous serions tous devenus

⁷³ ANGELINI Pietro, *Ernesto De Martino*, *op. cit.*, p. 55-56. Je traduis « Paradossalmente, i contadini di Levi lottano [...] contro la storia, lo Stato, la modernità e il tempo lineare dei cristiani. E se la loro è una lotta passiva – una resistenza culturale che trascende il fascismo e la Liberazione – il bene che essi difendono non è un ammasso di miserie, è una civiltà, la civiltà contadina, che Levi sembra contrapporre a quella civiltà in crisi che è l'occidentale. »

⁷⁴ *Ibid.*, p. 54. Je traduis « nell'umanità due regimi di esistenza : quella dei popoli che nella storia stanno come attori e che alla storia appartengono e quella dei popoli che nella storia stanno come passivi e che i tedeschi chiamano (chiamavano) *Naturvölker*, “uomini della natura”, incapaci di elaborare una propria autonoma cultura. » et « non poteva che ammettere uno studio *naturalistico* della cultura d'accatto delle “anime morte” del *Mezzogiorno*, riservando ad essa tutt'al più una attenzione sentimentale o una qualche forma di *pietas* non storica. »

meilleurs, moi qui cherchais, et eux que je retrouvais. L'être entre nous "compagnons", c'est-à-dire se rencontrer pour tenter d'être ensemble dans une même histoire⁷⁵. »

Ernesto De Martino veut en effet participer à l'histoire, et entreprend un « voyage » où il engage tout son être, dans la rencontre de l'autre, l'objectif est aussi, si l'on peut dire, de comprendre la construction de sa propre individualité. Ses premiers voyages se situent entre 1949 et 1951, toujours accompagné de sa compagne Vittoria De Palma, qui – nous le verrons plus bas – a eu un rôle déterminant dans les recherches sur le terrain effectuées par De Martino. Peu d'éléments ont été retenus de ces voyages, si ce n'est qu'ils se rendent à Tricarico (Lucanie), hébergés par le poète Rocco Scotellaro. Ernesto De Martino y retourne en juin 1952 pour enquêter et documenter les conditions de vie et de travail des paysans. Il est alors à la recherche d'une méthode ethnographique, et se fait accompagner par le photographe Arturo Zavattini pour témoigner de la misère économique. Après sa première rencontre avec les habitants de Tricarico, il écrit :

« J'ai compris qu'il n'y avait pas seulement leur problème, celui de leur émancipation, mais il y avait aussi mon problème, le problème de l'intellectuel petit bourgeois du *Mezzogiorno*, avec une certaine tradition culturelle et une certaine "civilité" absorbée à l'école, qui rencontrait ces hommes et qui était contraint de s'appliquer à un examen de conscience, à devenir, pour ainsi dire, ethnologue de lui-même [...]. J'ai éprouvé un sentiment complexe auquel je cherchais à donner une lueur rationnelle. [...] Devant ces êtres maintenus au rang de bêtes, malgré leur aspiration à devenir des hommes, moi – personnellement moi, intellectuel petit bourgeois du *Mezzogiorno* – j'éprouve de la culpabilité. [...] Poursuivant l'analyse, je découvre qu'à la culpabilité s'associe un autre moment : la colère, la grande colère historique se déployant solennellement dans la profondeur la plus authentique de mon être... Ma colère est exactement la même que celle de ces hommes qui luttent pour sortir des ténèbres du quartier de la Rabata, et ma lutte

⁷⁵ DE MARTINO Ernesto, « Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni », *Società*, n°3, IX, 1953, cité par ANGELINI Pietro, *Ernesto De Martino, op. cit.*, p. 54. Je traduis « Il primo incontro fra la civiltà occidentale e i "primitivi" dell'ecumene si compì attraverso i conquistatori, i commercianti, i missionari, i funzionali coloniali : e non sostanzialmente diverso fu l'incontro fra lo Stato italiano e l'*ethnos* del *Mezzogiorno* e delle isole, il dolorante mondo dei contadini e dei suoi pastori. Ma io entravo nelle case dei contadini pugliesi come un "compagno", come un cercatore di uomini e di umane dimenticate storie, che al tempo stesso spia e controlla la sua propria umanità, e che vuol rendersi partecipe, insieme agli uomini incontrati, della fondazione di un mondo migliore, in cui migliori saremmo diventati tutti, io che cercavo e loro che ritrovavo. L'esser fra di noi "compagni", cioè l'incontrarci per tentare di essere insieme in una stessa storia. »

est exactement la leur⁷⁶... »

Ainsi, Ernesto De Martino introduit une nouvelle conception du folklore se mêlant aux luttes ouvrières et paysannes, privée de paternalisme et chargée d'un explicite engagement social pour l'émancipation politique, économique et culturelle du *Mezzogiorno*. Ses recherches font partie des premières tentatives d'utiliser l'ethnographie (science née pour l'étude des peuples dits « primitifs ») comme instrument d'analyse de la société occidentale : l'objet d'étude demartinien ne constitue pas un élément lointain, mais fait partie intégrante de la culture nationale.

2.2. Ernesto De Martino et le Sud : ses expéditions, ses écrits

De Martino commence alors son activité d'ethnographe. Notons d'abord son usage du terme « expédition », non sans une volonté de provoquer « pour indiquer que l' "ailleurs" pouvait s'ouvrir aussi à l'intérieur des [...] frontières nationales⁷⁷ » comme nous le fait remarquer Clara Gallini⁷⁸.

L'autrice choisit le mot « voyage », d'abord pour une raison pragmatique : la Lucanie et la région des Pouilles, malgré leur proximité à Rome – où résidait Ernesto De Martino – sont péniblement accessibles. Leurs paysages montagneux et rocaillieux ne sont, à cette époque, pas encore dotés de voies ferroviaires, et les rares routes pour accéder

⁷⁶ DE MARTINO Ernesto, « Note lucane », *Società*, VI, n°4, 1950, cité par MINGOZZI Gianfranco, *La Taranta. Il primo documento filmato sul tarantismo*, Calimera, Kurumuny, 2009, p. 11. Je traduis « Ho riflettuto che non c'era soltanto un problema loro, il problema della loro emancipazione, ma c'era anche il problema mio, il problema dell'intellettuale piccolo borghese del *Mezzogiorno*, con una certa tradizione culturale ed una certa "civiltà" assorbita nella scuola, e che si incontrava con questi uomini ed era costretto per ciò stesso a un esame di coscienza, a diventare per così dire l'etnologo di sé stesso. [...] io ho provato un sentimento complesso al quale cercherò di dare un lume razionale. [...] Davanti a questi esseri mantenuti a livello delle bestie, malgrado la loro aspirazione a diventare uomini, io – personalmente io, intellettuale piccolo borghese del *Mezzogiorno* – mi sento in colpa. [...] Proseguendo nell'analisi scopro che al senso di colpa si associa un altro momento : la collera, la grande collera storica solennemente dispiegantesi dal fondo più autentico del proprio essere... La mia collera è proprio la stessa di quello di questi uomini che lottano per uscire dalle tenebre del quartiere rabatano, e la mia lotta è proprio la loro lotta... »

⁷⁷ GALLINI Clara, FAETA Francesco, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, *op. cit.*, p. 127. Je traduis « per indicare che l' "oltre" poteva spalancarsi anche all'interno dei [...] confini nazionali ».

⁷⁸ Signalons ici que Clara Gallini, alors jeune anthropologue lorsqu'Ernesto De Martino disparut en 1965, avait entretenu un rapport privilégié avec l'ethno-anthropologue. Elle consacra une majeure partie de ses écrits à son travail.

aux villages, ne sont pas praticables. Un « voyage » également car l'expédition est perçue comme une « initiation à l'autre monde de la magie, univers qui pour De Martino (et pour beaucoup d'intellectuels qui lui sont associés) se représentait comme dislocation géographique, comme régression temporelle, comme immersion dans les infinités des psychologies⁷⁹. » Enfin, ce « voyage », c'est aussi ce cheminement que De Martino entreprend dans la recherche d'une méthode ethnographique.

Au travers de sa trilogie méridionale, composée de *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria* (1958), *Sud e Magia* (1959) et *La terra del rimorso : contributo a una storia religiosa del Sud* (1961), Ernesto De Martino expose le fruit de ses enquêtes. Il se penche sur ces pratiques magico-religieuses antiques, et s'intéresse notamment à la lamentation funèbre, au tarentisme et aux rites magiques rythmant le quotidien du monde paysan méridional de l'Italie d'après-guerre.

On compte six expéditions majeures effectuées par Ernesto De Martino, entre juin 1952 et juillet 1959. Ces années-là seront rythmées par d'incessants aller-retours entre son domicile romain et les terres oubliées du *Mezzogiorno*.

C'est à la fin du mois de septembre 1952 qu'il organise une véritable expédition autofinancée en Lucanie, d'une durée d'un mois, accompagné cette fois d'une équipe structurée, composée entre autres de l'ethnomusicologue Diego Carpitella, du photographe Franco Pinna et de Vittoria De Palma. Ces derniers composent le noyau solide de tous les voyages qui suivront. Le peintre Lorenzo Vespignani, le critique d'art à *Paese Sera* Marcello Venturoli, et Gerardo Guerrieri, critique de théâtre et, entre autres, scénariste de *Sciuscià* (Vittorio de Sica, 1946) et *Ladri di biciclette* (Vittorio de Sica, 1948) participent à cette expédition. L'objectif de cette dernière était de recueillir des documents sur les chants et d'identifier les pratiques et les croyances magiques.

Notons ici l'*équipe* – terme également utilisé en italien – quelque peu originale qui illustre le fort engagement de De Martino pour une unification concrète et réelle de la culture nationale pour combler la fracture entre la culture d'élite et la culture populaire. Son désir, donc, est de créer une unité culturelle et de militer pour une rencontre entre ces deux mondes :

⁷⁹ GALLINI Clara, FAETA Francesco, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino, op. cit.*, p. 10. Je traduis « iniziazione al mondo altro della magia, universo che per De Martino (e per molti intellettuali a lui affini) si rappresentava assieme come dislocazione geografica, come regresso temporale, come immersione nelle infinitudini delle psiche. »

« Je pense qu'autour de ces expéditions organisées, les intellectuels devraient se rassembler, quelle que soit la catégorie à laquelle ils appartiennent [...]. Le nouveau réalisme, le nouvel humanisme, manque, selon moi, de cette expérience en profondeur, et les expéditions de ce genre constituent une occasion unique de se former à travers cette expérience, pour combler la distance entre peuple et intellectuels que Gramsci signalait comme l'un des caractères saillant de notre culture nationale⁸⁰. »

S'il est une chose à relever dans le cadre de notre étude, c'est bien la présence d'un ethnomusicologue et d'un photographe, qui témoigne de l'intérêt tout particulier de De Martino pour les appareils d'enregistrement. À propos de cette première expédition, Pietro Angelini nous apprend que

« [...] le projet prévoyait le recours à trois types de support audiovisuel : le magnétophone, l'appareil photographique et l'appareil de prises de vues. Le premier, étant donné les dimensions de l'appareil et l'inévitable frayeur qu'il suscitait, n'était pas destiné aux entretiens, mais à l'enregistrement des chants et des musiques, et cela nous en dit déjà sur la position de De Martino par rapport aux recueils des documents sonores : les chants populaires ne sont pas pour lui (à l'inverse de ceux qui l'ont précédé) un patrimoine *littéraire* [...], ils sont en revanche des fragments d'une culture *orale* à étudier dans le contexte historique, social et psychologique dans lequel ils naissent et se reproduisent, et qui doivent donc être recueillis sur le vif⁸¹. »

⁸⁰ DE MARTINO Ernesto, « Una spedizione etnologica studierà scientificamente la vita delle popolazioni contadine del *Mezzogiorno* », *Il Rinnovamento d'Italia*, I, 1952, cité par ANGELINI Pietro, *Ernesto De Martino, op. cit.*, p. 80. Je traduis « Io penso che intorno a queste spedizioni organizzate dovrebbero raccogliersi gli intellettuali italiani, a qualunque categoria essi appartengono [...]. Il nuovo realismo, il nuovo umanesimo, manca, per quel che mi sembra, di questa esperienza in profondità, e spedizioni di questo genere costituiscono una occasione unica di formarsela, per colmare quella distanza tra popolo e intellettuali che Gramsci segnalava come uno dei caratteri salienti della nostra cultura nazionale. »

⁸¹ ANGELINI Pietro, *Ernesto De Martino, op. cit.*, p. 84. Je traduis « il progetto prevedeva il ricorso a tre tipi di supporto audiovisivo : il magnetofono, la macchina fotografica e la cinepresa. Il primo, date le dimensioni dell'apparecchio e l'inevitabile timore che destava, era destinato non alle interviste, ma alla registrazione dei canti e delle musiche, e già questo ci dice qual è la posizione di De Martino rispetto alle raccolte di documenti sonori : i canti popolari non sono per lui (a differenza dei tanti che lo hanno preceduto) un patrimonio *letterario* [...], sono invece frammenti di una cultura *orale* da studiare nel contesto storico, sociale e psicologico in cui nascono e si riproducono, e che quindi vanno colti in flagranti. » C'est l'auteur qui souligne.

De Martino, lors de ses premières recherches sur le terrain, perçoit rapidement que les phénomènes observés sont avant tout oraux, et que – dans la perspective d’une perception dynamique des corps communiquant à travers le geste et la parole –, l’appareil cinématographique s’avère être le plus adéquat. Il rapporte alors l’importance d’une intégration des instruments audiovisuels à la méthodologie ethnographique :

« Le vrai document est celui que le folkloriste réussit à surprendre en acte au cours des fêtes populaires, ou du travail des champs et des ateliers [...] : les moyens techniques plus adéquats pour “fixer” le document sont (dans les limites des possibilités objectives de leur emploi) le document cinématographique, l’enregistrement phonographique⁸² ».

Ernesto De Martino fait quelques tentatives cinématographiques, mais est freiné par le coût du matériel – ce qui témoigne d’une évidente réticence des institutions concernées – qui l’empêchent de mener une véritable application de ses convictions.

Nous savons que lors de cette expédition, Franco Pinna tourne un film noir et blanc en 16 mm, dans le village de Grottole (Lucanie), d’environ trois cents mètres intitulé, *Dalla cula alla bara (Du berceau au cercueil)*. Peu de photographies nous sont également parvenues⁸³.

Pour De Martino, la photographie ne possède pas de fonction discursive, voire scientifique, autonome, mais constitue principalement un support de vérification du terrain qui lui permet de recontextualiser un document audio ou sténographique, par

⁸² DE MARTINO Ernesto, « Il folklore progressivo emiliano », *Emilia*, n°21, 1951, p. 252. Je traduis « il vero documento è quello che il folklorista riesce a sorprendere in flagrante nel corso delle feste popolari, o del lavoro dei campi e delle officine [...] : i mezzi tecnici più adeguati per “fissare” il documento sono (nei limiti delle possibilità obiettive del loro impiego) il documento cinematografico, la registrazione fonografica ».

⁸³ Notons ici qu’à la mort de Franco Pinna en 1978, son épouse, Anna Maria Greci retrouve un message écrit par le défunt : « Si je meurs, payez mes dettes avec l’assurance. S’il n’est pas possible de m’incinérer, enterrez-moi dans une fosse commune avec les pauvres. Détruisez toutes les archives, journaux et notes. » Anna Maria Greci ne réalisera pas le souhait de Pinna, mais cette anecdote pourrait porter à plusieurs hypothèses quant à la disparition de ce film.

GIANCOTTI Patrizia, « Franco Pinna », podcast émis sur Rai Radio 3, 29/07/2020, disponible en ligne : <https://www.raiplayradio.it/audio/2020/07/WIKIRADIO---Franco-Pinna-15b35356-8f20-49a1-8350-a5f2664fcd9f.html>. Dernière consultation le 06/02/2021. Je traduis « Se muoio pagate i miei debiti con l’assicurazione, se non è possibile cremarmi, seppellitemi in una fossa comune con i poveri, distruggete tutto l’archivio, giornali e appunti. ».

exemple. Les photographies de Franco Pinna assument une ambivalence qui s'équilibre entre un certain caractère néoréaliste – filtre du regard de l'époque – et les exigences ethnographiques auxquelles elles doivent répondre. Pinna parvient donc à imposer son propre style figuratif en créant une ambiguïté entre photographie ethnographique et photographie d'auteur. Les photographies de Pinna n'auraient pas été les mêmes sans la présence fondamentale de Vittoria De Palma qui assume, lors de toutes ces expéditions, le rôle de médiatrice entre l'équipe en général, le photographe en particulier. Dans un entretien accordé à Clara Gallini, elle confie que « le monde de la magie est tout un monde de femmes⁸⁴ » et que l'appareil photographique est perçu par les paysannes comme le *malocchio* – le « mauvais œil » – dont il faut surtout protéger les bambins et les femmes enceintes (qui n'apparaissent en effet que sur de rares photographies de Franco Pinna). L'équipe est également peu présente, voire absente, sur les clichés du photographe. Cela s'explique par l'objectif global de l'engagement de De Martino de restituer une place centrale à ces classes subalternes.

La première et véritable approche de De Martino avec le monde du cinéma, se situe en mars 1954. Il se rend à Pisticci (Lucanie) avec Michele Gandin, cinéaste documentaire. Ce voyage n'a qu'un objectif : filmer une lamentation funèbre. Le court-métrage – d'une durée de cinq minutes environ – qui en résultera, était à l'initiative d'Ernesto De Martino avec le soutien du Musée National des Arts et des Traditions Populaires de Rome, qui avaient imaginé une encyclopédie de films ethnographiques composée de huit court-métrages documentant différentes pratiques dans le Sud de l'Italie. Ce film, intitulé *Lamento funebre*, est le premier de notre corpus.

En mai et juin 1957, l'équipe repart de nouveau en Lucanie. Cette fois, l'objet d'étude n'est plus seulement la lamentation funèbre, mais aussi toutes formes de soins et de guérisons opérées par la magie. Ernesto De Martino se fait accompagner de Romano Calisi, et du photographe Ando Gilardi. Diego Carpitella, quant à lui, s'applique à l'enregistrement de témoignages et d'entretiens – guidés par De Martino – d'*affatturamenti* (ensorcellements, envoûtements), de *legamenti* ou *legatura*⁸⁵, de rites

⁸⁴ GALLINI Clara (proposée recueillies par), « Intervista a Vittoria De Palma », in GALLINI Clara, FAETA Francesco (dir.), *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, op. cit., p. 32. Je traduis « Il mondo della magia è tutto un mondo di donne ».

⁸⁵ Fait paranormal selon lequel une personne pouvait se réveiller, pieds et mains liés par une corde, et se

autour du nouveau-né, des histoires amoureuses, etc. dont l'ethnographe fera la synthèse dans son ouvrage publié en 1959 : *Sud e Magia*.

En juin 1959, ils se rendent à San Giorgio Lucano (Lucanie – province de Matera) pour observer « *Il gioco delle falce* » (« Le jeu des faucilles ») – aussi appelé « *il rito dell'ultimo covone* » (« le rite de la dernière gerbe de blé ») ou encore « *La Passione del grano* » (« La Passion du blé ») – un rite qui avait déjà disparu en 1955, dont Lino Del Fra reprendra l'appellation pour son film en 1960. Ce rite, auquel De Martino avait déjà consacré un chapitre intitulé « *La messe del dolore* » (« La moisson de la douleur ») dans *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, se déroule en trois temps. Pour venger la mort du blé (c'est-à-dire la fin des moissons), les paysans miment la chasse d'un « bouc », animal mythologique tenu pour responsable de la perte des récoltes et de la période dite du « *vuoto vegetale* » (« vide végétal »), c'est-à-dire la saison hivernale synonyme, pour ces paysans, de la famine. Dans une seconde phase, les paysans s'appliquent à dévêtir avec leur faucille une paysanne incarnant la fécondité. Dans un troisième et dernier temps, le patron est aussi dévêtu, et contraint à offrir le vin aux paysans.

Ernesto De Martino découvre en 1957 les photographies sur le tarentisme capturées par André Martin « du haut de la tribune *ad audiendum sacrum*⁸⁶ » de l'église Mère de Saint Pierre et Saint Paul à Galatina. Fasciné, il part entre le 20 juin et le 10 juillet 1959 pour Nardò et Galatina, dans le Salento, une zone géographique correspondant à l'extrémité sud-est de la région des Pouilles, le *finis terrae*. Cette fois, ils y observeront le *tarantismo* – tarentisme ou tarentolisme en français – qui désigne un rite millénaire pratiqué collectivement du 26 au 30 juin, jours de la fête de Saint Paul. Selon les croyances populaires du Salento, il consiste en la guérison, par la musique instrumentale et par la danse, d'individus atteints par la morsure symbolique d'une araignée mythique appelée la *tarantola* ou la *taranta* (dérivés du nom de la ville de Taranto, dont les alentours sont réputés pour la présence de cette araignée), l'*argia* ou

retrouvant dans l'incapacité de bouger et de parler. Deux cas sont présents dans notre corpus, respectivement dans : *Magia lucana* (Luigi Di Gianni, 1958), *I maciari* (Giuseppe Ferrara, 1962).

⁸⁶ CAROLI Elina, « “La tarentule est vivante, elle n'est pas morte”. Musique, tradition, anthropologie et tourisme dans le Salento (Pouilles, Italie) », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], n°193-194, 2009, p. 263.

l'*arza*. S'apparentant à une tarentule, cet arachnide, toujours selon les croyances populaires, prendrait possession des corps en y injectant son venin. Le possédé devient alors « tarentulé ». Le tarentisme s'apparente alors à de l'exorcisme : dans un premier temps, la danse et la musique pratiquées au domicile du tarentulé permettent d'instaurer un dialogue entre l'individu et l'araignée, afin qu'ils conviennent ensemble d'un pacte permettant la libération du corps possédé. Dans un second temps, le tarentulé demande la grâce de Saint Paul à la chapelle qui lui est dédiée, à Galatina.

Lors de cette expédition, Diego Carpitella tourne un film en 16 mm intitulé *Meloterapia del tarantismo*. Il ne reste plus de traces de cette seconde tentative demartinienne sur le terrain du film ethnographique.

Après ce voyage, Ernesto De Martino cesse ses expéditions. Le processus d'industrialisation et de modernisation du pays en cours amène une majeure partie de la population du Sud à émigrer au Nord pour des raisons économiques. Ce phénomène conduit au dépeuplement progressif des campagnes méridionales et à une grande baisse de l'intérêt des intellectuels pour la culture paysanne. Les survivances du monde magique du *Mezzogiorno* ne disparaissent pas toutes, certaines se déplacent au Nord et se transforment. À ce propos, Ernesto De Martino, aux débuts des années 1960, commence l'écriture d'un ouvrage intitulé *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* où il sonde le concept de fin du monde comme « représentation, collective et culturelle, de l'Apocalypse en tant qu'image de la fin des Temps⁸⁷ », encourageant la communauté intellectuelle à un engagement politique et culturel qui valorise la notion de « monde » et l'expérience de celui-ci comme « la capacité de relancer le jeu, même quand on pense que la partie est terminée : le désir d'imperturbabilité d'un monde sans risque ne constituant pas un monde du possible⁸⁸. »

⁸⁷ SEVERI Carlo, « Une pensée inachevée. L'utopie anthropologique de Ernesto De Martino », *Gradhiva*, n°26, 1999, p. 103, cité par MAESTRUTTI Marina, « Retour sur *La fine del mondo* d'Ernesto De Martino », *Socio-anthropologie*, n°28, « Apocalypses », 2013, p. 70.

⁸⁸ MAESTRUTTI Marina, « Retour sur *La fine del mondo* d'Ernesto De Martino », art. cit., p. 81.

2.3. L'horizon mythico-rituel comme résolution de la « crise de la présence »

L'œuvre d'Ernesto De Martino coïncide avec la situation historique dans laquelle elle fut élaborée, dans la tentative de donner une concrète contribution au changement du regard porté sur la société méridionale à travers sa reconnaissance. C'est en étudiant les phénomènes magico-religieux déjà présentés qu'il théorise la « perte de la présence »⁸⁹ ou encore la « crise de la présence ». Dans son ouvrage, l'ethno-anthropologue Amalia Signorelli⁹⁰, revient sur ce concept élaboré par l'ethnologue. Il convient de spécifier ce que désigne la « présence » comme la conçoit Ernesto De Martino. Il l'emprunte au concept du *Dasein* (littéralement « être-là », qui, dans la tradition philosophique signifie « être présent ») théorisé par Martin Heidegger dans son essai philosophique *Être et Temps*, publié en 1927. Ce dernier écrivait en effet que « la compréhension de l'être se trouve précisément dans la manière d'être de cette entité que nous appelons "être-là" »⁹¹. » Selon le philosophe Pietro Chiodi, le *sein* du *Dasein* (ou bien l'« être » du « être-là ») pouvait être considéré comme « le lieu où mature la conscience historique et où se construit le sens humain des événements qui constituent l'histoire »⁹². » Mais encore, Giovanni Pizza écrit que la présence se définit comme :

« [...] la capacité de réunir dans l'actualité de la conscience toutes les mémoires et les expériences nécessaires pour répondre de manière adéquate à une situation historique déterminée, s'insérant activement en elle à travers l'initiative personnelle, et allant outre celle-ci à travers l'action »⁹³.

⁸⁹ Ses réflexions à propos de la « crise de la présence » débiteront avant même d'en venir à la recherche sur le terrain, présentes dès son ouvrage *Il mondo magico, prolegomeni a una storia del magismo* (1948), et qui se concrétiseront dans *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958).

⁹⁰ SIGNORELLI Amalia, *Ernesto De Martino, teoria antropologica e metodologia della ricerca*, Rome, Asino d'Oro, 2015.

⁹¹ HEIDEGGER Martin, *Essere e Tempo*, Milan, Longanesi, 1976, cité par SIGNORELLI Amalia, *Ernesto De Martino, op. cit.*, p. 64. Je traduis « La comprensione dell'essere è propria del modo di essere di quell'ente che noi chiamiamo esserci. »

⁹² CHIODI Pietro, « Introduzione », in HEIDEGGER Martin, *Essere e Tempo, op. cit.*, cité par SIGNORELLI Amalia, *Ernesto De Martino, op. cit.*, p. 66. Je traduis « luogo dove matura la coscienza storica e dove si costruisce il significato umano degli accadimenti che costituiscono la storia. »

⁹³ PIZZA Giovanni, « Gramsci e De Martino. Appunti per una riflessione », *Quaderni di Teoria Sociale*, n°13, 2013, p. 80, cité par SIGNORELLI Amalia, *Ernesto De Martino, op. cit.*, p. 67. Je traduis « [...] la capacità di riunire nell'attualità della coscienza tutte le memorie e le esperienze necessarie per rispondere in modo adeguato a una determinata situazione storica, inserendosi attivamente in essa mediante l'iniziativa

Toutefois, le concept de présence d'Ernesto De Martino se détache de celui d'Heidegger. « Être-au-monde » pour Heidegger signifie s'auto-projeter et se réaliser dans l'authenticité, mais ne signifie pas nécessairement projeter ou réaliser le monde. Pour Ernesto De Martino au contraire l'« *esserci* » – en français « être-là » – n'est pas une simple possibilité, mais un devoir. L'ethnographe entend donc que chaque être a pour responsabilité de se « *mondanizzare* », de « mondaniser le monde »⁹⁴, c'est-à-dire de participer à un monde culturel concret, à un monde historique que les êtres trouvent déjà donné, mais auquel ils doivent une participation consciente pour en assurer le maintien, au risque qu'il disparaisse. Selon De Martino, la présence « construit son propre chemin dans le même moment qu'elle le parcourt⁹⁵ », et c'est cette dimension qui comporte le risque même de sa possible et imprévisible crise. Une présence en crise est alors une présence vulnérable à « la menace radicale de ne pouvoir “être” dans aucun monde culturel », risquant de précipiter l'individu dans la « dé-présentification et la dé-mondanisation⁹⁶ », autrement dit d'être précipité hors du monde, et donc, hors de l'histoire.

Ce possible naufrage vers le « *non esserci* », peut se traduire chez un individu sous des formes très variables comme l'absence de projet, l'intersubjectivité, l'angoisse, la phobie, la mélancolie, l'incapacité à l'action et à la prise de décision, mais encore un sentiment de vide (dépersonnalisation) pouvant se remplir d'un autre « soi », jusqu'à l'impression d'« être-agi-par » – en italien « *essere-agito-da* » : la présence « n'est plus une forteresse assiégée, mais une ruine occupée par l'ennemi, intégralement⁹⁷. »

Nous en venons donc aux sujets – entendus comme « êtres » – des films sur lesquels se concentre notre étude : les populations du Sud de l'Italie, isolées et inconsidérées pendant plusieurs siècles, « souffrent » de cette « crise de la présence ». Cette souffrance, comme l'explicite Carlo Prandi avait conduit ces populations « à

personale, e andando oltre di essa mediante l'azione ».

⁹⁴ Les termes entre guillemets qui suivront sont les traductions littérales de l'italien au français de termes utilisés par De Martino.

⁹⁵ SIGNORELLI Amalia, *Ernesto De Martino, op. cit.*, p. 68.

⁹⁶ DE MARTINO Ernesto, *Scritti filosofici*, Bologne, il Mulino, 2005, p. 93, cité par SIGNORELLI Amalia, *Ernesto De Martino, op. cit.*, p. 75. Je traduis « depresentificazione e della demondanizzazione ».

⁹⁷ ANGELINI Pietro, *Ernesto De Martino, op. cit.*, p. 108. Je traduis « non è più una fortezza assediata, ma una rovina occupata dal nemico, integralmente. »

l'institution d'un horizon mythico-rituel – à une *métahistoire* – lié à un complexe de techniques et de pratiques visant à restaurer la présence et la personne menacées dans leur "être-là" et dans leur unité par une insuffisante domination sur le monde (entendu comme nature et comme société)⁹⁸. »

Héritières d'une culture millénaire qui donnait ses propres réponses à des questionnements existentiels au travers d'un potentiel d'élaboration de formes magiques, les populations du Sud concevaient ces pratiques comme solutions envisageables à l'impossibilité qu'elles avaient de surmonter les situations critiques de la vie qui se présentaient dans leur quotidien (la maladie, la faim, la mort, la pénibilité du travail, le chagrin d'amour, etc.). Il s'agit donc d'un surpassement de cette crise dans l'objectif de restaurer leur présence, du moins construire une dimension protectrice contre la puissance du négatif de la vie quotidienne. C'est ce qu'Ernesto De Martino appelle l'« anhistoricisation », définie par Amalia Signorelli comme « [la] modalité selon laquelle *le négatif* (souffrance, problème, maladie etc.), à travers un rituel magique, est ramené au mythe qui en raconte l'origine et la résolution symbolique⁹⁹. » Selon Ernesto De Martino, la résolution de cette crise à travers le rite représentait une constante de la civilisation archaïque, qui finit par peser sur le système de la société occidentale¹⁰⁰.

⁹⁸ PRANDI Carlo, « società e religione nel *Mezzogiorno* d'Italia », in TANONI Italo, *Cinema antropologico e religione*, Loreto, Libreria Editrice Lauretana, 1985, p. 29. Je traduis « Conduce all'istituzione di un orizzonte mitico-rituale collegato ad un complesso di tecniche e di pratiche finalizzate a restaurare la presenza e la persona minacciate nel loro esserci e nella loro unità da un insufficiente dominio sul mondo (inteso come natura e come società). »

⁹⁹ SIGNORELLI Amalia, *Ernesto De Martino*, *op. cit.*, p. 78. Je traduis « modalità secondo cui il negativo (sofferenza, problema, malattia ecc.), attraverso un rituale magico, è riportato al mito che ne narra l'origine e la risoluzione simbolica. »

¹⁰⁰ Cf. SCIANNAMEO Gianfranco, *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*, *op. cit.*, p. 60.

Chapitre 3 : Émergence de la filmographie « demartinienne »

3.1. L' « indiscutable [...] paternité » d'Ernesto De Martino

Pendant la période mussolinienne, l'ethno-anthropologie a été mise au service de Mussolini dans sa construction d'une certaine réviviscence de la grandeur grecque que promettait son régime. Tandis que la communauté intellectuelle d'après-guerre s'applique à réactualiser cette science comme nouvel outil au service d'un certain regard porté sur la réalité du pays, le cinéma néoréaliste n'était pas parvenu à aborder la sphère magique du Sud de l'Italie. Ernesto De Martino, signalera à plusieurs reprises ce manquement, et sollicite implicitement les cinéastes à prendre en compte la totalité de la réalité paysanne méridionale :

« Même s'il est vrai que ces thèmes culturels représentent l'aspect le plus archaïque de la vie culturelle du monde paysan méridional, même s'il est vrai que ces thèmes ne constituent pas en soi la vie paysanne, il est également vrai (comme je peux l'affirmer par expérience directe) que ceux-ci existent et sont encore vivants et opérants, surtout chez les femmes, et que pourtant chaque récit du monde paysan qui veuille mériter le nom de réaliste ne peut pas ne pas en tenir compte¹⁰¹. »

Ernesto De Martino trouvera une réponse à ses sollicitations dans le cinéma documentaire. À un moment où la course à la modernité est déjà bien engagée en Italie, de jeunes documentaristes découvrent en De Martino la clé pour s'engager à la déconstruction des stéréotypes divulgués sur le *Mezzogiorno* et à le libérer de ce « mythe d'une "civilisation paysanne", autonome et immobile dans le temps, intégrée dans les valeurs et dans l'ordre moral du passé¹⁰² ». Ils s'opposent à ce que Alberto Mario Cirese

¹⁰¹ DE MARTINO Ernesto, « Realismo e folklore nel cinema italiano », *op. cit.*, cité par ANGELINI Pietro, *Ernesto De Martino, op. cit.*, p. 78. Je traduis « anche se è vero che questi temi culturali rappresentano l'aspetto più arcaico della vita culturale del mondo contadino meridionale, anche se è vero che questi temi non esauriscono affatto la vita contadina, è anche vero (come posso affermare per esperienza diretta) che essi esistono e sono ancora vivi e operosi, soprattutto fra le donne, e che pertanto ogni racconto di ambiente contadino che voglia meritare il nome realistico non può non tenerne conto. »

¹⁰² CASTRONOVO Valerio, « Il mondo contadino italiano fra mito e realtà », in SPARTI Pepa (dir.), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto : Italia e Francia*, Venise, Marsilio, 1982, p. 14. Je traduis

défini comme l'« historicisme limité de la bourgeoisie¹⁰³ » qui s'applique à faire l'histoire du pays tout en y excluant les populations méridionales et leur culture magique. Ernesto De Martino fait alors l'objet d'une certaine fascination chez ces cinéastes, qui vont s'empresse de porter leurs caméras dans les campagnes profondes du *Meridione*, et inverser la donne du profond déséquilibre qui règne entre la représentation de la misère matérielle et la représentation de la misère culturelle dans la fiction d'après-guerre. Vers un nouveau récit du territoire, ils partent à la découverte de cette « autre Italie » :

« Nous avons été fascinés par le concept demartinien [...]. Nous voulions raconter l'Italie submergée, ses autres cultures, son retard, ses populations marginalisées, et De Martino nous a livré cette grille cognitive dont nous avons besoin¹⁰⁴. »

Dans les deux décennies de l'après-guerre, ces cinéastes vont se dresser contre l'hégémonie culturelle du Nord qui envahit les esprits, ce que Giampaolo Bernagozzi appelle le « nouveau fascisme quotidien¹⁰⁵ ».

Dans les ouvrages de De Martino, ces cinéastes trouvent les traces de ces corps et ces croyances ancestrales qui résistent face au *boom*. Cette dimension « sauvage » du Sud ne doit plus être perçue comme le folklore jovial digne d'une civilisation rétrograde et arriérée, mais comme le résultat d'une créativité, d'une richesse de l'imagination magique, d'une capacité à l'élaboration d'un mythe. Ces « misérables », héritiers d'une culture trimillénaire capable de « fournir une réponse aux grands questionnements existentiels¹⁰⁶ », doivent retrouver leur rôle de protagonistes dans l'histoire et doivent être

« mito di una "civiltà contadina", autonoma e immobile nel tempo, integrata nei valori e nell'ordine morale del passato ».

¹⁰³ Cité par SCIANNAMEO Gianfranco, *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*, op. cit., p. 52. Je traduis « storicismo ristretto della borghesia ».

¹⁰⁴ GRASSO Mirko (propos recueillis par), « Il cinema e il mondo. Conversazione con Cecilia Mangini », op. cit., p. 49. Je traduis « Siamo stati letteralmente affascinati dal concetto demartiniano [...]. Noi avevamo fame di raccontare l'Italia sommersa, le sue culture altre, la sua arretratezza, le sue genti emarginate, e De Martino ci ha consegnato quella griglia conoscitiva di cui avevamo bisogno. »

¹⁰⁵ BERNAGOZZI Giampaolo, *Il cinema corto. Il documentario nella vita degli italiani dagli anni Quaranta agli anni Ottanta*, Florence, La casa Usher, 1979, p. 63. Je traduis « nuovo fascismo quotidiano ».

¹⁰⁶ SCIANNAMEO Gianfranco, *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*, op. cit., p. 53. Je traduis « fornire risposte ai grandi quesiti esistenziali ».

détachés de la vision dominante qu'Antonio Gramsci décrivait, non sans ironie, dans les années 1930 :

« L'idéologie largement diffusée par les propagandistes de la bourgeoisie est bien connue : le *Mezzogiorno* est le boulet de plomb qui empêche de plus rapides progrès au développement civil de l'Italie ; les gens du Sud sont biologiquement des êtres inférieurs, des semi-barbares ou des barbares accomplis, par destin naturel ; si le *Mezzogiorno* est arriéré, la faute n'est pas du système capitaliste ou de quelconque autre cause historique, mais de la nature qui a fait de ces gens des feignants, des incapables, des criminels, des barbares¹⁰⁷ ».

Dans la continuité de la pensée gramscienne, se positionnant contre l'hégémonie culturelle du Nord, ces cinéastes vont s'appliquer à promouvoir la dimension culturelle du *Mezzogiorno* comme « conception du monde et de la vie », comme culture à part entière, qui aurait aussi bien pu être une alternative au mode de développement néocapitaliste.

Une série de modalités productives et de propositions législatives contraignent les documentaristes à délaisser certains thèmes et à abandonner au second plan un certain langage cinématographique pour ne pas aggraver leur position déjà marginale. Ils sont donc forcés de trouver un équilibre entre objectivité et spectacle pour se garantir une place – et une certaine sécurité économique – dans les programmations cinématographiques. Les projections des films documentaires se font rares en salles et le milieu de la production est très pauvre. Pour accéder aux subventions ministérielles, le documentaire doit avoir une durée de maximum dix minutes : la « *formula 10* »¹⁰⁸. En somme, le documentaire fait face aux contre-coups du marché cinématographique et à une

¹⁰⁷ GRAMSCI Antonio, *La questione meridionale*, Editori Riuniti, Roma, 1974, p. 135, cité par GRASSO Mirko, *Stendali. Canti e immagini della morte nella Grecia Salentina*, op. cit., p. 18. Je traduis « è noto quale ideologia sia stata diffusa in forma capillare dai propagandisti della borghesia nelle masse del Settentrione : il *Mezzogiorno* è la palla di piombo che impedisce più rapidi progressi allo sviluppo civile dell'Italia ; i meridionali sono biologicamente degli esseri inferiori, dei semibarbari o dei barbari completi, per destino naturale ; se il *Mezzogiorno* è arretrato, la colpa non è del sistema capitalistico o di qualsivoglia altra causa storica, ma della natura che ha fatto i meridionali poltroni, incapaci, criminali, barbari ».

¹⁰⁸ Deux films appartenant à la cinématographie « demartinienne » ne respectent pas cette formule : *Magia lucana* (Luigi Di Gianni, 1958) et *La Taranta* (Gianfranco Mingozzi, 1961).

opposition politique et culturelle portée par des promoteurs de la modernisation tolérant peu les voix opposantes¹⁰⁹. Malgré ces contraintes, de jeunes documentaristes aboutissent à la création d'un espace alternatif et anticonformiste, dans une certaine pauvreté certes, mais avec une autonomie créative¹¹⁰. C'est donc un cinéma de résistance – contre la pensée dominante et contre le système de production cinématographique – que Michele Gandin, Luigi Di Gianni, Cecilia Mangini, Lino Del Fra, Giuseppe Ferrara et Gianfranco Mingozzi vont exercer, après la lecture des écrits d'Ernesto De Martino. Face au processus de modernisation en marche, les rites qu'ils filment flanchent peu à peu sous les coups de la fulgurante émigration des populations du Sud vers le Nord qui les menace sérieusement, comme nous le signale Cecilia Mangini :

« La diaspora a aspiré au Nord trois générations de méridionaux, des familles entières, grands-parents, parents, enfants : ça n'a pas été une transition, mais un déchirement violent, une mutilation qui a contribué, et pas qu'un peu, à la disparition du monde paysan et à l'abrasion de sa civilisation imprégnée de magie¹¹¹. »

L'objectif est alors de montrer l'identité ignorée du *Mezzogiorno* face à la nouvelle culture de consommation qui se met en place. Ces cinéastes veulent sortir le monde paysan de l'isolement et l'encourager à s'émanciper à travers la revendication des traits de leur propre culture. Ils incitent l'ensemble des Italiens – en passant d'abord par les intellectuels – à réunifier l'Italie afin de recréer un tissu social homogène, en tenant compte de la pluralité. La dimension politique que nous trouvons dans les recherches d'Ernesto De Martino est donc bien là : le cinéaste n'est pas neutre et affirme son militantisme.

¹⁰⁹ Cf. SCIANNAMEO Gianfranco, *Con ostinata passione. Il cinema documentario di Cecilia Mangini*, op. cit., p. 51.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 43.

¹¹¹ MANGINI Cecilia, « lettre du 1^{er} février 2007 adressée à Mirko Grasso », in GRASSO Mirko, *Scoprire l'Italia. Inchieste e documentari degli anni Cinquanta*, Calimera, Kurumuny, 2007, p. 120. Je traduis « La diaspora ha risucchiato al Nord tre generazioni di meridionali, famiglie intere, nonni, genitori, ragazzini : non è stata una transizione, è stato uno strappo violento, una mutilazione che ha contribuito, e non di poco, alla scomparsa del mondo contadino e all'abrasione della sua civiltà imbevuta di magia. »

C'est aussi un lien sentimental qui les pousse à filmer le Sud : certains naissent et grandissent immergés dans cette culture. Le regard porté sur le *Mezzogiorno* n'est plus externe, mais bien interne.

Cecilia Mangini naît à Mola di Bari, dans les Pouilles. Elle passe les six premières années de vie dans cette région. Lorsque la tannerie de son père fait faillite, la famille migre à Florence où Cecilia Mangini intègre la jeunesse fasciste et participe aux CineGUF : les ciné-clubs des Groupes Universitaires Fascistes où elle découvre le cinéma propagandiste. Elle se souvient de ses vacances dans les Pouilles :

« J'étais pleinement immergée dans le monde "pré-national et pré-industriel" aimé par Pier Paolo Pasolini, regardé avec hauteur et pitié par mes oncles et tantes toscans, craint par ma mère, hantée par les idées de trachome, de typhus, de poux ; moi en revanche je me sentais faire partie de ce monde, je vivais en empathie avec ces gens capables de s'élancer émotivement dans tout ce qui les impliquait¹¹². »

Notons qu'en 1960, Cecilia Mangini réalise *Maria e i giorni*. Elle y dresse le portrait intime de Maria, vieille paysanne d'une ferme proche de la maison de son grand-père, épouse morganatique d'un petit noble vivant entre Naples et Mola di Bari. Cecilia Mangini l'avait fréquentée durant son enfance, et avait observé la magie qui rythmait son quotidien. Ce film exprime combien Cecilia Mangini était positionnée à l'intérieur même du paradigme méridional.

Gianfranco Mingozzi grandit à Molinella, un village dans la région d'Emilie-Romagne, où un certain folklore magico-religieux était également présent. C'est d'ailleurs dans cette région qu'Ernesto De Martino organise ses toutes premières observations, avant de s'intéresser au *Mezzogiorno*. Mingozzi se souvient de son enfance, et de la manière dont il redécouvrit le monde de la magie :

« Depuis toujours, ma famille était religieuse, [...] une tante me mettait discrètement dans les poches des icônes de Padre Pio (une autre fois, j'avais trouvé, cousu à l'intérieur d'une

¹¹² GRASSO Mirko (propos recueillis par), « Il cinema e il mondo. Conversazione con Cecilia Mangini », *op. cit.*, p. 49. Je traduis « Ero in immersione piena nel "mondo pre-nazionale e pre-industriale" amato da Pier Paolo Pasolini, guardato con alterigia e commiserazione dai i miei zii toscani, temuto da mia madre alle prese con i fantasmi di tracoma, tifo, pidocchi : io invece mi sentivo parte di quel mondo, vivevo in empatia con la sua gente capace di slanciarsi emotivamente in tutto quello che la coinvolgeva. »

doublure, un petit bout de relique. De qui ? La tante, clairement coupable, n'avait pas voulu me répondre) [...]. Je m'étais rebellé à tout ce monde, fuyant tout juste finies les études, vers une ville qui me permettait d'être différent dans la vie et les idées – autres personnes, autres idoles – et vers un mirage qui avait fait partie de mon enfance et de mon adolescence (moi, fils d'un opérateur cinématographique, grandit à l'ombre de l'écran) : le cinéma. [...] Ce fut un besoin de retourner à l'enfance, de retrouver un climat perdu, et peut-être regretté, de rites rassurants et familiers ? Je ne sais pas, certes il y avait aussi cette volonté de découvrir cet "ailleurs" – dans des environnement pauvres, lointains et inconnus¹¹³. »

Luigi Di Gianni, originaire de Naples, sort du département réalisation du Centro sperimentale cinematografico en 1954, après un diplôme en philosophie à l'université La Sapienza, à Rome. Dans un entretien guidé par Pepa Sparti, il se souvient :

« Quand, en 1958, j'ai commencé à m'intéresser au monde paysan en rapport aux révélations demartiniennes, je m'y suis rapproché à travers la magie. [...] C'était un monde que je connaissais depuis tout petit et que j'avais émotivement ressenti lorsque j'accompagnais mon père dans son village, Pescopagano, en Lucanie. [...] Le monde paysan est en train de disparaître de la scène : ils restent des épaves, des îles archaïques, mais au milieu d'une mer de mélanges, de contaminations et de déformations. La nostalgie dont je parle, est une nostalgie qui ne regarde pas seulement l'archaïque mais le lointain en général, et répond, probablement, à des exigences de caractère métaphysico-religieux qui resurgissent, au-delà des orientalismes, des modes et de certains pseudo-ésotérismes¹¹⁴. »

¹¹³ MINGOZZI Gianfranco, *La Taranta*, *op. cit.*, p. 12. Je traduis « da sempre, la mia era una famiglia religiosa, ma non ossessivamente beghina, anche se una zia mi metteva in tasca, di nascosto, santini di Padre Pio (una volta avevo anche trovati, cucito all'interno di una fodera, un pezzetto di reliquia. Di qui ? La zia, chiaramente colpevole, non avevo voluto rispondermi. [...] mi ero ribellato a tutto questo mondo fuggendo appena finiti gli studi verso una città che me permetteva di essere diverso nella vita e nelle idee – altre persone, altri idoli – e verso un miraggio che aveva fatto parte della mia infanzia e della mia adolescenza (io, figlio di un esercente cinematografico, scresciuto all'ombra dello schermo : il cinema.[...] Fu un bisogno di tornare all'infanzia, di ritrovare un clima perduto, e forse rimpianto, di riti rassicuranti e famigliari ? Non so, certo c'era anche questo oltre a voler scoprire – in ambienti poveri, lontani e sconosciuti. »

¹¹⁴ SPARTI Pepa (propos recueillis par), « Intervista a Luigi Di Gianni », in *Cinema e mondo contadino*, *op.cit.*, p. 125-129. Je traduis « Quando, nel 1958, ho cominciato a occuparmi del mondo contadino in rapporto alle rivelazioni demartiniane, mi ci sono avvicinato attraverso la magia. [...] Comunque, si trattava di un mondo che conoscevo fin da ragazzo e che emotivamente avevo sentito accompagnando mio padre

À la sortie de la guerre, ces cinéastes découvrent le cinéma soviétique et américain, et héritent entre autres des préoccupations des réalisateurs et photographes américains qui dans les années 1930 documentent la Grande Dépression – Walker Evans par exemple (dont le style et les thématiques abordés se rapprochent des photographies de Franco Pinna). Ils s’emparent de la capacité communicative du cinéma et de l’image comme instrument de connaissance, en réponse aux refoulements pratiqués par la communauté scientifique pour des raisons essentiellement idéologiques et politiques. Le cinéma devient un vrai instrument d’analyse et d’intervention sur la société italienne.

3.2. Cinéastes à la rencontre de l’ethno-anthropologue

Nous distinguons deux manières dont la rencontre entre les cinéastes et Ernesto De Martino se décline. Parfois, la rencontre est effective, et se fait entre individus. D’autres fois, ce n’est pas une réelle rencontre, mais une simple réponse de la part de De Martino à la demande d’un cinéaste. Dans le cas le plus extrême, la rencontre se fait dans la simple appropriation des textes de De Martino, sans aucun contact au préalable avec le scientifique. C’est ici que nous définirons ces différentes rencontres.

La contribution d’Ernesto De Martino aux films « demartiniens » est donc plutôt limitée. Pourtant, l’ethno-anthropologue et ces cinéastes travaillent à un même objectif, mais se mettent à la tâche, pourrait-on dire, presque séparément, bien que ces rencontres épisodiques s’opèrent. Ernesto De Martino adopte le statut de consultant scientifique, ce qui constitue la première tentative en Italie d’un cinéma anthropologique, à l’exception de quelques cas isolés du passé. Les films « demartiniens » adhèrent aux travaux d’Ernesto De Martino, dans le sens où ils souhaitent inscrire leurs personnages – non fictifs mais bien réels – dans l’histoire contemporaine italienne. Bien que ces films puissent être considérés comme un cinéma de la mémoire qui documente des rites

al suo paese, Pescopagano, in Lucania. [...] Il mondo contadino sta scomparendo dalla scena : rimangono dei relitti, delle isole arcaiche, ma in mezzo a un more di commistioni, di contaminazioni e di deformazioni. La nostalgia di cui parlo, è una nostalgia che non riguarda soltanto l’arcaico ma il remoto in genere, e risponde, probabilmente, a esiguenze di carattere metafisico-religioso che stanno tornando fuori, al di là degli orientalismo, delle mode e di alcuno pseudoesoterismi. »

trimillénaires comme résidus du passé, la volonté des cinéastes est bien de révéler cette réalité et les disciplines qui s’y intéressent à leurs contemporains qui ne cessent de la nier. C’est ce que Pier Paolo Pasolini, fera remarquer en 1974 dans *Il Tempo* : « 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 ignorées¹¹⁵. » Notons qu’en 1953, Pier Paolo Pasolini portait déjà un grand intérêt aux travaux de l’ethno-anthropologue, alors qu’il lui avait demandé de l’aide pour l’élaboration de son anthologie de la poésie populaire : le *Canzoniere italiano* publié en 1955 chez l’éditeur Guanda¹¹⁶.

Le premier film désigné comme « demartinien » est celui de Michele Gandin : *Lamento funebre* (1954). Il est tourné en la présence d’Ernesto De Martino à Pisticci (Lucanie). *Magia lucana* (Luigi Di Gianni, 1958), second film « demartinien », représente également une lamentation funèbre, mais il n’est pas l’unique rituel abordé dans ce film : Luigi Di Gianni compose un large panorama des différentes pratiques magico-religieuses exercées en Lucanie : nous y découvrons divers rites liés aux éléments célestes (la chasse des « mauvais nuages », la salutation au soleil), à l’amour, aux nouveau-nés (« le baptême des sept fées »), et d’autres faits de sorcellerie (la *legatura*).

C’est en découvrant une carte retraçant le parcours de l’une des expéditions d’Ernesto De Martino que Luigi Di Gianni entreprend la réalisation de ce film. Il contacte De Martino et lui présente un projet de film conçu avec son ami Romano Calisi. C’est une fois le montage terminé que l’ethno-anthropologue voit le film et accepte de paraître au générique comme « consultant scientifique »¹¹⁷. Dans un entretien, il raconte que la

¹¹⁵ PASOLINI Pier Paolo, « Cultura borghese, cultura marxista, cultura popolare », *Il Tempo*, 15 février 1974 cité par HOUCKE Anne-Violaine, « Ignoti, banditi, dimenticati : le (hors-)champ de l’Italie (post-)fasciste/la fracture interne », *op. cit.*, p. 271.

¹¹⁶ Cf. HOUCKE Anne-Violaine, « Ignoti, banditi, dimenticati : le (hors-)champ de l’Italie (post-)fasciste/la fracture interne », *op. cit.*, p. 271.

¹¹⁷ Cf. LAVAGNINI Enzo, *Rapporto confidenziale. Luigi Di Gianni : cinema e vita*, Rome, Nuova Cultura, 2012, p. 62.

maison de production Documento avait accepté de lui procurer une caméra et la pellicule, il finance le reste, notamment grâce à l'aide de sa famille¹¹⁸.

Pour *I maciari* (Giuseppe Ferrara, 1962) – littéralement « les sorciers » en dialecte – De Martino et Clara Gallini communiquent au cinéaste les témoignages à recueillir. De Martino aurait été présent pour le tournage de quelques scènes¹¹⁹. Giuseppe Ferrara nous présente trois sorciers : d'abord l'oncle Giuseppe (que l'on retrouve entre autres sur les photographies de Franco Pinna capturées lors de l'expédition intitulée par De Martino « I guaritori e la loro clientela » – « Les guérisseurs et leur clientèle » – en Lucanie), qui habite à Calvello, dans les campagnes entre Albano di Lucania et Castelmezzano.

Giuseppe Ferrara va ensuite à la rencontre d'un enfant de douze ans, fils de la sainte du village de Petilia (Calabre – province de Crotona), morte depuis peu, et dont l'âme se serait logée dans le corps du fils. Tour à tour, des clientes viennent le consulter en échange de quelques lires. Enfin, Ferrara suit une femme âgée, « amie des serpents¹²⁰ » – la Santa Paolara –, qui marche de village en village pour délivrer corps et habitats du mauvais œil grâce au soutien de Saint Paul, dont elle distribue les icônes aux paysans.

Pour *La Passione del grano* (Lino Del Fra¹²¹, 1960), c'est Ernesto De Martino qui contacte directement le duo de cinéastes. Alors qu'il revient de son expédition en Lucanie consacrée à l'observation de cette cérémonie « agricole », il leur montre les photographies de Franco Pinna¹²² et les encourage à aller filmer « *Il gioco delle falce* » à San Giorgio Lucano. Lino Del Fra – et Cecilia Mangini¹²³ – s'y rend et rencontre les paysans précédemment observés par l'ethnologue (nous retrouvons à nouveau les visages des

¹¹⁸ Cf. MENEGHELLI Andrea (propos recueillis par.), « Il culto dell'immagine. Conversazione con Luigi Di Gianni », in *Uomini e spiriti. I documentari di Luigi Di Gianni* (livret DVD), Bologna, Fondazione Cineteca di Bologna, 2013, p. 8-9.

¹¹⁹ Cf. MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., p. 33.

¹²⁰ Commentaire off de *I maciari* (Giuseppe Ferrara, 1962).

¹²¹ Notons que Lino Del Fra réalisera ce film sous le pseudonyme de Antonio Michetti.

¹²² HOUCHE Anne-Violaine, « Ignoti, banditi, dimenticati : le (hors-)champ de l'Italie (post-)fasciste/la fracture interne », op. cit., p. 276.

¹²³ Cecilia Mangini et Lino Del Fra se rencontrent dans les années 1940 à la FICC (Federazione dei Circoli del Cinema – Fédération des Cercles du Cinéma) de Rome, alors que Cecilia Mangini y est employée. Ils collaborent étroitement jusqu'à la disparition de Lino Del Fra en 1997. Nous savons que sur la quasi-totalité des tournages qu'ils ont effectués, les deux cinéastes étaient présents, mais seulement l'un des deux est crédité à la réalisation. La raison de ce choix nous est inconnue.

photographies de Franco Pinna). De Martino écrira également le commentaire récité par la voix *off*, et sera présent au montage.

Gianfranco Mingozzi aussi rencontre Ernesto De Martino. Il découvre la série photographique de Chiara Samugheo sur le tarentisme salentin publiée dans *Cinema Nuovo* en janvier 1955 dans un article intitulé « Le invasate » (« Les possédées »). Ces photographies, prises en juin 1954 à Galatina, montrent les gestes, les regards, les postures des protagonistes de ce phénomène encore peu étudié à l'époque¹²⁴. Mingozzi entreprend alors la réalisation de son premier film documentaire : *La Taranta* (1961). Il se souvient de sa première rencontre avec Ernesto De Martino :

« C'est Annabella Rossi¹²⁵ qui m'indiqua et me présenta Ernesto De Martino [...]. Je me souviens [...] de la méfiance avec laquelle il m'accueillit [...]. Face à ma candeur d'ethnologue néophyte, il s'apaisa face à mon enthousiasme de cinéaste. [...] De Martino, au bout du troisième entretien – il en fallut autant pour le convaincre – m'offrit son livre sur le tarentisme qu'il avait à peine fini : *La terra del rimorso*. C'était le brouillon qu'il venait tout juste de corriger, que j'ai dévoré en une nuit. Mais à l'interrogatoire qui suivit [...], De Martino s'aperçut que beaucoup de choses m'étaient encore obscures. Mais j'avais réussi l'examen et De Martino, bénévolement, me dicta toutes les indications nécessaires (noms d'ami(e)s, collaborateurs, lieux, dates), écrivit certaines lettres, et me poussa à partir pour les Pouilles¹²⁶. »

¹²⁴ Chiara Samugheo n'est précédée que par Francesco De Raho, médecin né en 1881, qui photographie le tarentisme en 1908. Dans ces années, la psychanalyse et de la psychiatrie s'ouvrent à des aspects purement psychologiques, se concentrant sur le concept d'hystérie comme maladie nerveuse plus diffuse. Francesco De Raho fait des recherches sur le terrain pour comprendre l'origine du phénomène du tarentisme des Pouilles, et entame des expériences en laboratoire sur des animaux pour comprendre quelle araignée serait à l'origine de ce mal (qui était encore attribué au réel venin d'un arachnide). Mais les mystères de sa cyclicité dans le temps restent.

Francesco De Raho effectue les premiers travaux destinés à comprendre le tarentisme, mais sous un regard scientifique et biomédical, ignorant sa portée magique et païenne, vision qui décrète sa lente disparition. Les quatre photographies qu'il capture en 1908 sont aujourd'hui visibles dans l'ouvrage suivant : DE RAHO Francesco, *Il tarantolismo nella superstizione e nella scienza*, Nardò, Controluce, coll. « Riflessi », 2017 [1908].

¹²⁵ Annabella Rossi est une anthropologue, compagne du documentariste Michele Gandin, qui accompagne Ernesto De Martino dans son expédition sur le tarentisme à Nardò et à Galatina, en 1959.

¹²⁶ MINGOZZI Gianfranco, *La Taranta*, *op. cit.*, p. 13-14-15. Je traduis « fu Annabella Rossi ad indicarmi e presentarmi Ernesto De Martino [...]. Ricordo [...] la diffidenza con cui mi accolse [...] davanti al mio candore di etnologo neofita, si sciolse quasi davanti al mio entusiasmo di cineasta. [...] De Martino, al terzo colloquio – tanti furono necessari per convincerlo – mi offrì da leggere il libro sul tarantismo che aveva

Cette rencontre portera à la production d'un film faisant exception dans la filmographie « demartinienne » (cf. « 4.3. un cas ambigu : *La Taranta* »).

Pour *L'inceppata* (Lino Del Fra, 1960) – qui reconstruit un rituel d'amour où un jeune homme coupe un arbre pour en déposer la souche devant la porte de sa bien-aimée en guise de déclaration de ses sentiments amoureux –, Ernesto De Martino assiste au montage, et aidera également à l'écriture du commentaire *off*¹²⁷.

Quant aux autres films, leurs réalisations se contentent de brefs échanges. Pour *Nascita e morte nel Meridione* (1959), Luigi Di Gianni reçoit simplement l'indication de De Martino sur les lieux où aller filmer : il tourne à San Cataldo (Lucanie) où Ernesto De Martino et son équipe s'étaient rendus en 1956 pour y étudier les rites funéraires. Nous retrouvons, dans le film de Luigi Di Gianni, les mêmes hommes et femmes photographiés par Franco Pinna pendant l'expédition. Il nous fait voir la vie désolante que mènent ces villageois, dans l'attente d'un accouchement et pendant une veille funèbre¹²⁸.

Pour *Il ballo delle vedove* (Giuseppe Ferrara, 1962) Ernesto De Martino et Clara Gallini indiquent au réalisateur le village où se rendre, cette fois en Sardaigne, dans la haute-Barbagia, une région reculée au centre de l'île. Ce film nous montre la version sarde du tarentisme : vingt-et-une femmes dansent en ronde autour du « tarentulé », jusqu'à ce qu'il éclate de rire pour évacuer le mal injecté par l'araignée mythique.

Quant à *Stendali (suonano ancora)* (Cecilia Mangini, 1959), troisième film désigné comme « demartinien », Cecilia Mangini lit *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (Ernesto De Martino, 1958), et s'empresse d'aller filmer la reconstitution d'une lamentation funèbre à Martano, dans le Salento (Pouilles) – ancien territoire de la Grande-Grèce, dont les populations des Pouilles héritent de certains chants du dialecte *griko* –

appena finito : *La terra del rimorso*. Erano le bozze, appena corrette da lui, che io divorai in una notte. Ma all'interrogatorio che ne seguì [...], De Martino si accorse che molte cose mi restavano oscure. Ma avevo superato l'esame e De Martino benevolmente mi dette tutte le indicazioni necessarie (nomi di amici, amiche, collaboratori, località, date), alcune lettere e mi spinse a partire per la Puglia. »

¹²⁷ SCIANNAMEO Gianfranco, *Nelle indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico italiano*, Bari, Palomar, 2006, p. 48.

¹²⁸ Luigi Di Gianni retourne filmer à San Cataldo en 2014. Dans son film *Lucania persa (ritorno a San Cataldo)*, il tente de mesurer les changements subis par cette ville depuis 1959, et réfléchit à la rencontre difficile entre les habitants de San Cataldo et la caméra.

« Stendalì » signifie en langue *grika* « elles sonnent encore », tel que l'indique le sous-titre du film « (*suonano ancora*) ». Martano n'était pas un village qu'Ernesto De Martino avait traversé pendant ses recherches. Dans un entretien, elle explique son choix :

« Durant les repérages nous avons ratissé tous les villages de langue *grika* du Salento : à Calimera il y avait une femme qui connaissait ce rituel, une autre à Sternatia, ou peut-être deux, seulement à Martano la lamentation funèbre subsistait dans la mémoire du groupe de femmes qui dans le documentaire se mettent elles-mêmes en scène. Filomena et Nunziata, les plus âgées, en étaient si conscientes qu'elles me disaient : “Nous mourrons, et le pleur mourra”¹²⁹. »

Entre Ernesto De Martino et la réalisatrice, il n'y donc aucune réelle interaction. Ernesto De Martino découvrira le film seulement une fois monté : « Bien qu'il n'ait pas été mentionné dans le générique, son quotient de paternité était indiscutable¹³⁰ ». La lecture de *Morte e pianto rituale nel mondo antico* est le seul élément de pré et de post-production qui témoigne de l'influence d'Ernesto De Martino pour *Stendalì*.

¹²⁹ GRASSO Mirko (propos recueillis par), « Il cinema e il mondo. Conversazione con Cecilia Mangini », *op. cit.*, p. 50. Je traduis « Durante i sopralluoghi abbiamo setacciato tutti i paesi di lingua grika del Salento : a Calimera c'era una donna che conosceva il rituale, a Sternatia un'altra o forse due, soltanto a Martano il pianto funebre sussisteva come memoria del gruppo delle donne che nel documentario hanno impersonato loro stesse. Filomena e Nunziata, le più anziane, erano tanto consapevoli da dirmi : “Moriamo noi e il pianto se ne muore” ».

¹³⁰ *Id.*, je traduis « Per quanto non fosse stato menzionato nei titoli di testa, il suo quoziente di paternità era indiscutibile ».

PARTIE II

DÉPLACER LE REGARD : DU CHAMP ETHNO-ANTHROPOLOGIQUE AU CHAMP CINÉMATOGRAPHIQUE

Maintenant que le contexte culturel, social et politique italien qui a contribué à l'émergence de cette filmographie « demartinienne » a été développé et que les motivations de ces cinéastes ont été exposées, nous nous intéresserons dans un premier chapitre à l'appellation de « film ethnographique » qui a été attribuée aux films « demartiniens » dans les années 1970 par certains membres de la communauté ethno-anthropologique italienne. Au cours de notre second chapitre, nous nous appliquerons à mettre en avant l'hétérogénéité de la cinématographie dite « demartinienne », c'est-à-dire la pluralité des esthétiques qui la composent. Car le cinéma « demartinien » n'est pas le résultat de la volonté de la formation d'un groupe par les cinéastes eux-mêmes, mais d'intérêts qui se sont développés indépendamment et simultanément à la suite de l'introduction des thématiques demartiniennes dans le panorama culturel italien. Se crée alors un espace d'expression alternatif, où se développent diverses propositions esthétiques nouvelles, à la recherche de langages inexpérimentés dans le panorama cinématographique italien.

Leurs motivations communes sont l'intérêt politique pour le *Mezzogiorno*, mais aussi la recherche d'images fortes et inédites. Ainsi, le ritualisme du monde paysan méridional, avec sa théâtralité et la richesse de ses techniques corporelles, se montre à leurs yeux comme le lieu d'expérimentation de styles nouveaux. Mais surtout, il s'agit de répondre à la nécessité historique de révéler l'existence de ce peuple et de sa culture. C'est ainsi que la filmographie « demartinienne » introduit la religiosité populaire du *Mezzogiorno* dans le panorama cinématographique italien, qui avait toujours été sous-représentée et montrée dans des formes stéréotypées¹³¹.

¹³¹ Cf. GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », art. cit., p. 28.

Chapitre 4 : Le débat sur la cinématographie « demartinienne »

4.1. Le biais ethno-anthropologique

Dans la seconde partie des années 1970, un regain d'intérêt pour l'étude du monde paysan méridional et de sa culture populaire s'installe dans le débat culturel italien, dans une volonté plus large d'effectuer une mise à jour en matière d'études ethno-anthropologiques, notamment par la prise en considération des supports cinématographiques dans ce domaine de recherche. Ainsi, une série de journées d'études consacrées au film ethnographique italien (les *Giornate del film etnografico*) est organisée. La communauté scientifique s'efforce de retracer l'histoire nationale de la discipline, et remonte ainsi à la figure d'Ernesto De Martino.

Dans son article publié en 1986 dans *La Ricerca Folclorica*, l'historien Mario Gandini, nous apprend que c'est la réédition de *Il mondo magico* (Ernesto De Martino, 1948) en 1973 qui est à l'origine de ce nouvel intérêt pour ses travaux et donc de ce nouvel élan méridional. Il manquait en effet un « débat culturel à la hauteur du personnage et à l'importance de son œuvre scientifique¹³² », écrit Gandini. Des dizaines de chercheurs se livrent à la tâche – notamment Diego Carpitella, Tullio Tentori, Annabella Signorelli, Francesco Faeta que nous avons déjà cités – sous la tutelle de Clara Gallini, qui questionne également la situation actuelle en termes de cinéma ethnographique en Italie, en 1981 :

« Qu'avons-nous de nouveau à proposer ? Existe-t-il aujourd'hui en Italie une cinématographie documentaire ethnographique cohérente dans les développements et d'un bon niveau scientifique ? Quels sont (ou plutôt : quels devraient être, parce que le discours me semble encore à construire) les présupposés théoriques ? Quel rapport doit-il y avoir entre approche scientifique et destination à un public de masse ? Les

¹³² GANDINI Mario, « La ripresa e lo sviluppo degli studi demartiniani (1974-1985). Note bibliografica essenziale », in GALLINI Clara (dir.), *La Ricerca Folklorica*, n°13, « Ernesto De Martino. La ricerca e i suoi percorsi », Milan, Grafo, 1986, p. 101. Je traduis « un dibattito culturale adeguato alla statura del personaggio e all'importanza della sua opera scientifica ».

interrogations sont multiples, et encore toutes ouvertes, autant sur le plan théorique que sur le plan concrètement pratique¹³³. »

La question du documentaire d'une manière plus générale s'intègre donc au débat¹³⁴.

Clara Gallini et Diego Carpitella prêteront une attention particulière – mais limitée et tardive – à la nature de la collaboration entre Ernesto De Martino et nos cinéastes. C'est donc à cette période, que la communauté scientifique italienne cherche rétrospectivement à unifier une filmographie variée dont la source d'inspiration avait été les recherches d'Ernesto De Martino. Les neuf films qui composent notre corpus sont alors regroupés sous la dénomination de films « *demartiniani* ». En 1981, Clara Gallini définit la filmographie « demartinienne » comme « une production [...] caractérisée par la présence de De Martino [...] et avec une prévalence d'arguments pour la plupart se limitant à son domaine d'intérêt¹³⁵ »¹³⁶. Les arguments mis en avant pour appuyer ce regroupement à l'époque ne nous sont pas clairement connus, mais comme l'écrit ici Clara Gallini, les raisons qui y mènent sont de toute évidence la collaboration plus ou moins directe avec l'ethno-anthropologue et la reprise de ses thèmes abordés dans ses ouvrages.

À notre connaissance, les premiers écrits mentionnant une « filmographie demartinienne » sont deux articles de Clara Gallini et de Diego Carpitella publiés en 1977. Pour le lien qu'ils assument avec les travaux d'Ernesto De Martino, les films « demartiniani » sont abordés à l'époque sous un angle scientifique, et sont envisagés

¹³³ GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », art. cit., p. 23. Je traduis « Che cosa abbiamo di nuovo da proporre ? Esiste oggi in Italia una documentaristica etnografica coerente negli sviluppi e di buon livello scientifico ? Quali ne sono (o piuttosto : ne dovrebbero essere, perché il discorso mi sembra ancor tutto da fare) i presupposti teorici ? Che rapporto ci deve essere tra approccio scientifico e destinazione per un pubblico di massa ? Gli interrogativi sono molti, e ancor tutti aperti, sia sul piano teorico che su quello più concretamente pratico. »

¹³⁴ La télévision remplace le circuit cinématographique et devient l'unique lieu de production et de diffusion du cinéma documentaire. En matière d'anthropologie visuelle, l'intérêt des ethno-anthropologues pour les moyens de communication de masse se généralise. Mais les tentatives entre cinéma et ethno-anthropologie restent limitées.

¹³⁵ GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », art. cit., p. 23. Je traduis « una produzione [...] caratterizzata dalla presenza di De Martino [...] e con una prevalenza di argomenti per lo più circoscritti entro il suo campo di interessi ».

¹³⁶ Dans ce même article, Clara Gallini définit en réalité une seconde cinématographie « demartinienne » située entre 1965 (année de la disparition d'Ernesto De Martino) et le début des années 1970, regroupant des films qui documentent cette fois – nous citons Clara Gallini – « les grandes fêtes religieuses, et qui recourt éventuellement à la consultation d'autres chercheurs ».

comme la forme d'une certaine anthropologie visuelle, ou encore, comme l'écrit Thierry Roche, d'une « anthropologie d'urgence¹³⁷ »¹³⁸ ; jusqu'à les qualifier d'« ethnographiques ». En effet, les films « demartiniens » acquièrent cette valeur aux yeux des chercheurs pour leurs images uniques « documentant » et témoignant de pratiques qui n'étaient déjà plus en vigueur. Quant à leurs formes, ils sont jugés impropres et scientifiquement inappropriés, mais cela est mis sur le compte des circonstances déterminantes auxquelles les réalisateurs étaient confrontés. Ainsi, comme nous le signale le critique Olla Gianni, la filmographie « demartinienne » a été sauvée par les musées ethnographiques, et constituait aux yeux des chercheurs une spécialisation cinématographique à usage scientifique. Cette filmographie formait alors un « répertoire d'images [...] provenant d'un monde perdu¹³⁹ ».

Les films « demartiniens » reçoivent alors rétrospectivement tout une série de critiques, notamment de la part de Diego Carpitella et de Clara Gallini. L'ethnomusicologue reproche quatre grandes erreurs aux cinéastes. D'abord, il blâme les trop courtes durées des films « demartiniens ». Ensuite, la voix *off*, selon lui, « cherche à compenser ce qui n'a pas pu (*ou su*) être filmé¹⁴⁰ » et assume un caractère « ethnocentrique, larmoyant, pédant, intensément péremptoire » alors que « dans d'autre pays (*depuis longtemps*) il n'était plus question de discuter de “la prise directe” du son » tandis qu'en Italie « il y avait encore la mauvaise habitude de coller des bandes sons (répondant aussi à une logique de profit des “éditions musicales”) imposées par les productions¹⁴¹ ». Enfin, il reproche aux films « demartiniens » leurs montages trop rapides, dénués de longs plans ou de plans-séquence : « ils ne s'arrêtent pas sur les personnes, sur leurs effectives conditions sociale ou historique (par exemple à travers l'entretien ou bien par un rendu sonore de l'environnement, autant en un sens linguistico-

¹³⁷ BERTOZZI Marco, ROCHE Thierry (dir.), *L'autre Néo-réalisme : une correspondance*, op. cit., p. 103.

¹³⁸ L' « urgent anthropology » est une branche de l'ethno-anthropologie qui s'appuie sur l'usage d'appareils d'enregistrement afin de sauvegarder des pratiques dont la disparition serait imminente.

¹³⁹ OLLA Gianni, « Tra Neorealismo e De Martino », *Cineforum*, n°499, p. 65.

¹⁴⁰ CARPITELLA Diego, « Informazione e ricerca nel film etnografico in Italia : 1959-1976 », in *ISRE (Istituto Superiore Regionale Etnografico)*, 1977, p. 26, cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., p. 57. Je traduis « che cerca di supplire a ciò che non si è potuto (*o saputo*) riprendere ».

¹⁴¹ *Id.*, je traduis « etnocentrico, larmoyant, saccente, intensamente perentorio » et « mentre in altri paesi (da tempo) non si metteva ormai in discussione “la presa diretta” del suono » et « si aveva il malvezzo di appiccicare le colonne sonore (anche questo secondo una logica del profitto delle “edizioni musicali”) imposte dalle produzioni ».

dialectal que phonique)¹⁴². » Diego Carpitella critique également le « ritualisme » qui comparait dans ces films, relevant le manque d'une cinématographie ethnographique documentant les techniques de travail ou encore une culture matérielle, et favorisant l'événement « particulier exceptionnel¹⁴³ » qui se présente à l'évidence comme « spectacle ». Clara Gallini s'y opposera dans son article, écrivant que ce « ritualisme » faisait « partie intégrante des conditions de misère psychologique et économique des classes subalternes méridionales et donc [que les cinéastes] ne pouvaient pas filmer des paysans du Sud en dehors du contexte magique dans lequel ils vivaient¹⁴⁴. » Gallini défend également leur « autonomie linguistique » et leur « partialité dans la représentation¹⁴⁵ », mais relève que les limites de cette cinématographie sont au fond les mêmes que celles des théories d'Ernesto De Martino et qu'ainsi cette filmographie « demartinienne » privilégie

« une vision pathétique du paysan du Sud, vision qui court tous les risques d'être l'héritière d'un vieux populisme jamais disparu dans notre tradition culturelle [...] Dans chaque film, la misère est toujours la grande protagoniste. [...] Chez De Martino, malgré ses généreuses intentions, il manque l'élaboration suffisamment probante du concept de formation sociale [...] Ni dans les œuvres de De Martino, ni beaucoup plus dans nos documentaires méridionaux nous ne voyons une société en action. C'est une grande limite qui a deux conséquences : avant tout une certaine emphase (et cela beaucoup moins chez De Martino que dans les documentaires) sur les aspects « autres » [...] d'un rituel qui [...] ne nous appartient [désormais] plus et qui d'une certaine manière nous est proposé comme exotique. En somme, un voyage dans le Sud comme un voyage en Afrique¹⁴⁶. »

¹⁴² *Id.*, je traduis « spesso non ci si sofferma sulle persone, sulla loro effettiva condizione sociale o storica (ad esempio attraverso l'intervista o la resa sonora dell'ambiente, sia in senso linguistico dialettale che fonica). »

¹⁴³ GALLINI Clara, « Introduzione ai documentari sui temi delle ricerche di Ernesto De Martino », in *ISRE (Istituto Superiore Regionale Etnografico)*, 1977, p. 35, cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia, op. cit.*, p. 58. Je traduis « particolare eccezionale ».

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 31. Je traduis « parte integrante delle condizioni di miseria psicologica ed economica delle classi subalterne meridionali e dunque non si potevano riprendere i contadini di Sud al di fuori del contesto magico nel quale costantemente vivevano. »

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 35. Je traduis « autonomia linguistica » et « parzialità nella rappresentazione ».

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 36, cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia, op. cit.*, p. 59. Je traduis « una visione patetica del contadino del Sud, visione che corre tutti i rischi di essere erede di un vecchio populismo, mai morto nella nostra tradizione culturale [...] In ogni caso è la miseria la grande protagonista. [...] In De Martino, nonostante le generose intenzioni, manca una elaborazione sufficientemente probante del concetto di formazione sociale [...] Né dietro le opere di De Martino, né tanto meno dietro la nostra

En conclusion de chacun de leurs articles, les deux scientifiques nous exposent leurs définitions respectives d'un film ethnographique tel qu'ils le conçoivent, donnant des points de méthodologie. Carpitella nous dit que par film ethnographique « on entend un relevé pertinent de données informatives (selon un présupposé théorique ou une hypothèse empirique) placées méthodiquement (c'est-à-dire scientifiquement) à des fins d'une définition de normes et de lois qui amplifient le champ des connaissances¹⁴⁷ » tandis que Clara Gallini adopte une position interprétative et écrit que la qualité d'un film ethnographique « dépendra [...] autant de la manière dont sont utilisés les appareils d'enregistrement par le cinéaste, que du degrés de scientificité de son approche à la réalité ethnographique que celui-ci entendra non pas “documenter”, mais “analyser”¹⁴⁸. »

C'est là que leur point de vue divergent. Diego Carpitella perçoit le « film ethnographique » comme un « document filmé » c'est-à-dire un travail de description qui puisse être un support d'analyse scientifique, tandis que Clara Gallini pense en réalité à un *documentaire* ethnographique qui présenterait une analyse (ou un résultat d'analyse) et qui aurait donc vocation à être diffusé. Cette divergence de point de vue explique leurs manières différentes de lire la cinématographie « demartinienne ».

En somme, ils reprochent à ces cinéastes un manque de réflexions méthodologiques qui les avait menés, selon eux, à produire de graves erreurs scientifiques : leurs films, tant sur le plan visuel que sonore, ne font en rien preuve d'une objectivité scientifique. En réalité, les films « demartiniens » sont abordés dans les années 1960 et 1970 par une communauté scientifique qui avait espéré voir l'amorce d'une réelle

documentaristica meridionalistica noi vediamo una società in azione. È questo un grosso limite, che comporta due conseguenze : innanzitutto, una certa enfasi (e questo molto meno in De Martino che nella documentaristica) sugli aspetti “altri”, “diversi” di un rituale che comunque non ci appartiene più e che ci viene in qualche modo proposto come esotico. Insomma : un viaggio nel Sud come un viaggio in Africa. »

¹⁴⁷ CARPITELLA Diego, « Informazione e ricerca nel film etnografico in Italia : 1959-1976 », art. cit., p. 28, cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia, op. cit.*, p. 57. Je traduis « s'intende un rilevamento pertinente di dati informativi (secondo un presupposto teorico o un'ipotesi empirica) sistemati metodicamente (cioè scientificamente) ai fini di una definizione di norme e di leggi che ampliano il campo di conoscenza ».

¹⁴⁸ GALLINI Clara, « Introduzione ai documentari sui temi delle ricerche di Ernesto De Martino », art. cit., p. 38, cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia, op. cit.*, p. 59. Je traduis « dipenderà [...] sia dal modo di utilizzazione del mezzo da parte del regista, sia dal grado di scientificità del suo approccio alla realtà etnografica che egli intenderà non tanto “documentare”, quanto “analizzare”. »

anthropologie visuelle italienne, tout comme l'avait cru aussi Luc De Heusch en 1962 lorsqu'il écrivait « il est intéressant de noter que plusieurs de ces films ont été réalisés sous le patronage du *Centro Italiano per il Film etnografico e sociologico*¹⁴⁹. [...] il semble qu'une collaboration féconde entre les cinéastes professionnels et les chercheurs scientifiques se soit amorcée en Italie¹⁵⁰. » En 1981, Clara Gallini écrivait finalement que la rencontre entre l'ethno-anthropologue et les cinéastes avait été « tout autre que facile », et que le problème d'une réelle collaboration entre chercheurs et cinéastes italiens était « encore irrésolu¹⁵¹ ». Des regards scientifiques plus tardifs se poseront à nouveaux sur les films « demartiniens » : en 1997, dans son article intitulé « Visualiser la pensée : la cinématographie “demartinienne” », Vincenzo Padiglione définit cette filmographie comme une *traduction visuelle* des textes demartiniens¹⁵², tout comme Paolo Chiozzi l'avait déjà avancé dans son ouvrage *Manuale di antropologia visuale*, en 1992. Ils construisent leur pensée dans la continuité d'une idée déjà amorcée par Clara Gallini lorsqu'elle écrivait que les films avaient été réalisés sur la base de recherches « déjà aboutis ou en phase avancée de l'élaboration¹⁵³. »

Les films se présentent donc à leurs yeux comme le résultat en image de données déjà récoltées, analysées et synthétisées par Ernesto De Martino, adoptant un rôle secondaire de mise en image des résultats de l'enquête préalable. L'action de filmer se présente donc, selon eux, comme un parcours de l'itinéraire qu'Ernesto De Martino avait déjà effectué avec son équipe. Paolo Chiozzi conclura donc que ces films se montrent peu utiles en matière d'anthropologie visuelle.

¹⁴⁹ C'est le cas des deux films « demartiniens » de Luigi Di Gianni.

¹⁵⁰ DE HEUSCH Luc, *Cinéma et sciences sociales : panorama du film ethnographique et sociologique*, Rapports et document de sciences sociales, n°16, Paris, Unesco, 1962, p. 54.

¹⁵¹ GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », art. cit, p. 25. Je traduis « tutt'altro che facile » et « non risolto ».

¹⁵² Cf. MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., p. 60.

¹⁵³ GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », art. cit, p. 25. Je traduis « già concluso o e in fase di avanzata elaborazione. »

4.2. Documenter des pratiques millénaires en disparition ?

Malgré les nombreuses critiques prononcées par Carpitella, celui-ci reconnaîtra tout de même à *La Taranta* et à *Lamento funebre* l'utilité de leurs images à la recherche. Mais surtout, il conclut que « nous devrions parler pour la majeure partie de ces films d'*essais cinématographiques avec des ingrédients ethnographiques* [...]. En somme, nous avons l'impression de nous trouver toujours devant une œuvre "d'auteur", ce qui d'un point de vue scientifique, est contradictoire¹⁵⁴. » Diego Carpitella parle alors d'une « impression », mais c'est en réalité plus que ça. Ici, il admet à demi-mots ce que les films « demartinien » sont en réalité. Quant à Clara Gallini, c'est dans son article de 1981 qu'elle reconnaît aussi aux cinéastes leur première intention, celle de « faire du cinéma » qui, comme elle l'écrit :

« n'était pas secondaire et était au contraire autant (si pas plus) présente que l'intention de faire une enquête anthropologique. Mingozzi, Di Gianni etc. [...] se rendirent sur le terrain comme cinéastes, non comme des ethnologues, même s'ils voulurent appuyer leur travail sur de consistantes considérations scientifiques préalables. Nous devrions alors nous demander ce qu'ils allèrent chercher chez les paysans du Sud, et plus généralement, ce que le monde du cinéma avait vu dans ces années¹⁵⁵. »

Ainsi, les mots sont lâchés. Pourtant, Clara Gallini continue, dans le même article, de juger ces films à travers un filtre scientifique : elle écrit par exemple à propos du commentaire *off* de *Stendali (suonano ancora)* (Cecilia Mangini, 1959) – écrit par Pier Paolo Pasolini et récité par l'actrice Lilla Brignone – qu'il « couvre et détruit la beauté de

¹⁵⁴ CARPITELLA Diego, « Informazione e ricerca nel film etnografico in Italia : 1959-1976 », art. cit., p. 27, cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia, op. cit.*, p. 57, je traduis « si dovrebbe parlare, per la maggior parte dei casi, di saggi cinematografici con ingredienti etnografici [...]. Si ha insomma l'impressione di trovarsi sempre dinanzi ad un'opera "d'autore", cosa questa dal punto di vista scientifico contraddittoria. » Je souligne.

¹⁵⁵ GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », art. cit., p. 27. Je traduis « non era affatto secondario ed era anzi almeno altrettanto (se non più) presente dell'intento di compiere un'inchiesta antropologica. I vari Mingozzi, Di Gianni [...] si recarono sul campo anzitutto come registi, non come etnologi, anche se vollero poggiare il loro lavoro su consistenti premesse scientifiche. Dovremo allora chiederci che cosa andassero cercando tra i contadini del Sud e, più in generale, che cosa in quegli anni il mondo del cinema avesse visto. »

la lamentation funèbre » et agit ainsi comme un « élément perturbateur¹⁵⁶ ». Elle tient donc à signaler sa « totale incongruence » qui révèle alors, selon elle, « les pratiques d'une cinématographie qui ne s'était pas encore posé le problème [...] du rapport entre témoignage oral et interprétation scientifique¹⁵⁷ ». Toujours à propos de *Stendali*, cette fois, c'est Cecilia Mangini qui nous raconte :

« Sur *Stendali*, l'excommunication des ethnologues qui travaillaient au Musée National des Arts et des Traditions de Rome avait été renversée : selon eux, un vrai documentaire ethnographique devait être tourné avec un dispositif fixe, c'est-à-dire avec un seul plan, et cela était l'impératif de l'objectivité scientifique. Quand j'ai avancé que le choix de l'angle de la caméra, même unique, impliquait la négation de cette dite objectivité scientifique, ils n'ont pas bougé leur position d'un millimètre, que je crois basée sur le modèle des documents ethnographiques filmés par les Américains. Mais un document filmé n'est pas un documentaire. Et surtout, De Martino n'était pas un *travet*¹⁵⁸ de l'ethnologie¹⁵⁹. »

Cecilia Mangini se trouvait ainsi face à des chercheurs qui avaient « le rêve fou [...] d'une recherche cinématographique [...] libérée de l'humanité¹⁶⁰ », et relève ici que quoi qu'il en soit, « l'anthropologie visuelle est toujours une interprétation de la réalité¹⁶¹ » et donc, que « tout film scientifique doit accepter – écrit Edgar Morin – [...]

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 25. Je traduis « copre e distrugge la bellezza anche formale dei lamenti funebri » et « elemento di disturbo ».

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 24. Je traduis « la totale incongruenza » et « prassi cinematografica che ancora non si era posta il problema [...] del rapporto tra testimonianza orale e interpretazione scientifica. »

¹⁵⁸ Expression italienne pour désigner un « petit bureaucrate ».

¹⁵⁹ GRASSO Mirko (propos recueillis par), « Il cinema e il mondo. Conversazione con Cecilia Mangini », *op. cit.*, p. 51. Je traduis « Su *Stendali*, si era rovesciata la scomunica degli etnologi che lavoravano nell'ambito del Museo Nazionale delle Arti e Tradizionali : a loro dire, un vero documentario etnografico doveva essere girato a macchina fissa, cioè con una sola sempiterna inquadratura, e questo era l'imperativo dell'obiettività scientifica. Quando io ho obiettato che la sola scelta dell'angolazione della macchina da presa, unica che fosse, implicava la negazione della cosiddetta obiettività scientifica, non si sono spostati di un millimetro dalla loro formula, credo basata sulla falsariga dei documenti etnografici filmati dagli americani. ma un documento filmico non è un documentario. E soprattutto De Martino non era un *travet* dell'etnologia. »

¹⁶⁰ MORIN Edgar, « Préface », in DE HEUSCH Luc, *Cinéma et sciences sociales : panorama du film ethnographique et sociologique*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁶¹ CHIOZZI Paolo, *Manuale di antropologia visuale*, *op. cit.*, p. 10. Je traduis « l'antropologia è sempre una interpretazione della realtà ».

la poésie et l'art¹⁶². » Quand bien même Cecilia Mangini défend ici cette idée qu'un film scientifique ne pourra jamais atteindre l'objectivité tant convoitée par les ethno-anthropologues de son époque, cette dernière – tout comme les autres cinéastes désignés « demartiniens » – ne prétendait à aucun moment vouloir produire un film chargé d'une certaine scientificité et respectant les règles d'un film ethnographique. En effet, si les films « demartiniens » ont pu acquérir une certaine valeur dans une perspective muséale, l'appellation de « film ethnographique » qui leur a été attribuée est à interroger. En réalité, c'est ce que fait déjà la communauté scientifique des années 1980, tout comme ceux des années 1990, qui contribuent eux-mêmes à déconstruire de l'intérieur la thèse initiale selon laquelle ces films pouvaient légitimement être regroupés dans la catégorie des films ethnographiques.

Re-enactment et reconstitution

La grande majorité des cinéastes, tout comme l'ethno-anthropologue, ont recours à la reconstitution (ou reconstruction) du rite qu'ils observent ou filment.

Si l'on choisit d'y poser un regard scientifique, c'est cette fois sur un plan pratique que les films « demartiniens » assument les mêmes limites que les recherches d'Ernesto De Martino. En effet, en ethnographie comme en anthropologie visuelle, c'est l'événement « pris sur le vif » qui est privilégié.

Nous avons précédemment signifié qu'Ernesto De Martino était présent sur le tournage de *Lamento funebre* (Michele Gandin, 1954) (cf. « 3.2. Cinéastes à la rencontre de l'ethno-anthropologue »). Bien que la lamentation funèbre soit un rite intime, c'est-à-dire effectué dans l'habitat même du défunt, elle est ici reproduite en extérieur. Un choix qui peut paraître très étonnant – voire totalement absurde – aux yeux de la communauté ethno-anthropologique, étant donné la présence d'un tel chercheur. L'hypothèse que ce rite a été filmé en extérieur pour des raisons techniques est partagée. Diego Carpitella écrit en effet dans un article de 1968 qu'« autant la photographie que la phonographie

¹⁶² MORIN Edgar, « Préface », *op. cit.*, p. 4.

préfèrent le *plein air* pour la réfraction de la lumière et pour la réverbération du son¹⁶³ ». Les raisons de ce tournage en plein air pour *Lamento funebre* sont en revanche plus complexes. Vittoria De Palma – compagne d’Ernesto De Martino et médiatrice pendant leurs expéditions – dans un entretien accordé à Clara Gallini, parle d’une « résistance à la photographie¹⁶⁴ » de la part des paysans, puis cite De Martino qui écrit dans *Morte e pianto rituale nel mondo antico* que « la pleureuse refusa d’exécuter la lamentation comme il lui avait été demandé, expliquant son refus par la crainte de protestations de la part du voisinage qui n’aurait pas manqué de relever les faits : il fut donc nécessaire de la porter dans la campagne pour “la faire pleurer” avec le soutien d’une amie de confiance¹⁶⁵. »

Lamento funebre fait en effet exception dans la filmographie : le film est tourné à la demande d’Ernesto De Martino et en sa présence. Cependant, ce fait montre que, même dans des cas où la rencontre entre cinéaste – ici Michele Gandin – et ethno-anthropologue semble réunir les conditions idéales pour la réalisation d’un film ethnographique, ceux-ci peuvent rencontrer des « barrières » qui ne dépendent pas forcément d’eux.

Ernesto De Martino a mené ses recherches sur un monde magique en déperissement, sur des rites qui étaient en train de disparaître. À propos des films « demartinienis », Clara Gallini nous informe qu’en effet « les lamentatrices de *Stendali* sont des femmes âgées qui répètent un rite désormais très rarement exécuté ; *il gioco della falce* – filmé par Lino Del Fra dans *La Passione del grano* en 1960 – observé par De Martino, avait été interrompu autour de 1955. Une partie du matériel ethnographique de *Magia lucana* (rite contre l’orage, baptême des sept fées, invocation au soleil) était aussi de moins en moins pratiqué¹⁶⁶. » Ainsi, les rites qu’Ernesto De Martino observait étaient

¹⁶³ cité par GALLINI Clara, FAETA Francesco, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, op. cit., p. 30. Je traduis « sia la fotografia che la fonografia prediligono il *plein air* per la rifrazione di luce e per il riverbero del suono ».

¹⁶⁴ GALLINI Clara (proposé recueillis par), « Intervista a Vittoria De Palma », op. cit., p. 31. Je traduis « resistenza alla fotografia ».

¹⁶⁵ *Id.*, cf. DE MARTINO Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Turin, Einaudi, 2021 [1958], p. 351. Je traduis « la lamentatrice si rifiuto di eseguire in paese quanto le veniva richiesto, motivando il suo rifiuto con le proteste che il vicinato non avrebbe mancato di sollevare : fu quindi necessario portarla in campagna per “farla piangere” con l’aiuto di una sua amica fidata. »

¹⁶⁶ GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », art. cit., p. 28. Je traduis « Le lamentatrici di *Stendali* sono donne anziane che ripetono un rito ormai rarissimamente eseguito ; *il gioco della falce*, che De Martino aveva visto in atto, era stato interrotto attorno al 1955. Una parte del materiale etnografico

toujours – ou presque – reproduits à sa demande, et ne constituaient donc pas des événements qui se déroulaient indépendamment de sa présence¹⁶⁷. Alors qu’il effectue ses recherches sur la lamentation funèbre en Lucanie, il écrit en 1953 :

« La lamentation rituelle est toujours, par sa nature, en quelque sorte “artificielle” [...]. Pour *diminuer* et dans certains cas presque *annuler* la distance entre la vraie lamentation et le pleur à la demande de l’ethnographe, il est toutefois possible d’avoir recours à deux expédients techniques de collecte : l’invitation à la lamentatrice à répéter une lamentation déjà réellement réalisée par elle-même, et la reconstruction du scénario de la vraie lamentation (un faux mort sur le lit, sur la table ou au sol, la pénombre ambiante, etc.)¹⁶⁸. »

Les mots de De Martino ne sont pas sans rappeler ceux de Jean Rouch, qui écrit en 1968 que les « cérémonies [...] comportent en elles leur propre mise en scène¹⁶⁹ », et que c’est d’ailleurs pour cela qu’il conseillait aux jeunes ethno-cinéastes de s’intéresser à ce genre d’événements.

Il faut savoir – comme nous l’apprend le commentaire de *Lamento funebre* – que les pleureuses sont, comme l’écrit De Martino, des « femmes tout à fait exercées à la mise en œuvre [de] ce dispositif de sécurité contre l’angoisse de la mort : ce sont les femmes qui “pleurent bien”¹⁷⁰ ». Ce sont des professionnelles de la lamentation.

di Magia lucana (riti contro il temporale, battesimo delle sette fate, invocazione del Sole) erano pure in disuso. »

¹⁶⁷ Notons également que bien qu’Ernesto De Martino se réclamait d’une ethno-anthropologie participante, (cf. « 2.1. Renouveler le regard sur le folklore méridional »), en pratique, ça ne l’était pas tout à fait. Certes, Ernesto De Martino a fait de nombreux aller-retours entre Rome et le *Mezzogiorno*, mais il ne s’y est jamais « installé » : ses séjours étaient toujours relativement courts (rarement plus de deux semaines). De plus, il traversait toujours de nombreux villages, et ne fréquentait donc pas toujours les mêmes paysans.

¹⁶⁸ DE MARTINO, « Note di viaggio », *Nuovi argomenti*, I, n°2, 1953, p. 67-69, cité par GALLINI Clara, FAETA Francesco, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino, op. cit.*, p. 40. Je traduis « il lamento rituale è sempre, per sua propria natura, in qualche misura “artificiale” [...]. Per diminuire e in dati casi praticamente annullare la distanza fra il lamento vero e il lamento a richiesta dell’etnografo, si ricorre tuttavia a due espedienti tecnici di raccolta : e cioè l’invito alla lamentatrice di ripetere un lamento già da essa realmente reso in qualche occasione del suo lutto, e la ricostruzione dello scenario della lamentazione vera (un finto morto sul letto, sul tavolo o al suolo, la penombra dell’ambiente, ecc.). » Je souligne.

¹⁶⁹ ROUCH Jean, « Le film ethnographique », in *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 454, cité par CAILLET Aline, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 112.

¹⁷⁰ DE MARTINO Ernesto, « Note di viaggio », art. cit., p. 77, cité par HOUCKE Anne-Violaine, « Affinités électives entre Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini », *Trafic*, n°89, 2014, p. 57.

Ici, Ernesto De Martino nous explique qu'il avait souvent recours à ce qu'Aline Caillet nomme le *re-enactment*, c'est-à-dire la « répétition performative ou la ré-création [sic] de situations et d'événements historiques connus ou moins connus de l'histoire¹⁷¹. » Ainsi, il demande à ces femmes – actrices de la lamentation funèbre – de rejouer un moment de leur vie, pour ses yeux d'ethnologue et pour le microphone de Diego Carpitella. C'est donc, comme l'écrit Aline Caillet, « une reprise dans le présent et pour le présent d'un fait passé¹⁷² ». Ici, cela n'implique pas forcément que les « acteurs » du rite – du *re-enactment* – se mettent dans la peau d'un autre, si ce n'est – évidemment – pour la personne qui « jouera » le ou la défunt(e), dans le cas d'une lamentation funèbre. Ernesto De Martino a donc parfois recours au *re-enactment* pour ses recherches, lui permettant de se rapprocher d'une certaine objectivité face à des événements dont l'usage se raréfie, s'il n'est pas déjà abandonné. Mais d'une manière plus générale, il sollicite la reconstruction d'un rite, sans que cela implique forcément que les paysans à qui il s'adresse doivent « jouer » un événement déjà passé, mais simplement reproduire les gestes et les vocalités qui appartiennent au rite en question. Si c'est bien ce que fait Ernesto De Martino, il est impossible de dire si les cinéastes procédaient de la même manière que l'ethno-anthropologue, c'est-à-dire de demander aux paysans de reproduire des gestes devant la caméra tout en se projetant dans un passé, rejouant une cérémonie précise déjà effectuée à laquelle ils avaient eux-mêmes participé. Quoi qu'il en soit, tous les cinéastes « demartiniens » – à l'exception de Mingozi – ne filment que des reconstitutions des rites. Ainsi, ils s'éloignent encore des attendus scientifiques de l'époque : en 1957, Marcel Griaule écrit que le film ethnographique doit être « un document exact se rapportant à des phénomènes originaux non reconstitués¹⁷³ », ce dernier n'aurait donc pas décerné cette appellation aux films « demartiniens ». Mais encore une fois, la reconstitution pratiquée dans ces films n'est pas une « reconstitution ethnographique », mais plutôt – comme nous le dit Francesco Marano – une

¹⁷¹ CAILLET Aline, « Le *re-enactment* : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, n°17, « Remake, reprise, répétition », novembre 2013, p. 66.

¹⁷² *Ibid.*, p. 67.

¹⁷³ GRIAULE Marcel, *Méthode de l'ethnographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 85-89, cité par DE HEUSCH Luc, *Cinéma et sciences sociales : panorama du film ethnographique et sociologique*, *op. cit.*, p. 20.

« reconstruction dramatique [...] à des fins de dénonciation sociale¹⁷⁴ ». Dans un entretien, Luigi Di Gianni confiera d'ailleurs :

« J'ai toujours cherché à me mouvoir dans une dimension personnelle, à la recherche, pas vraiment de données objectives, en lesquelles je ne crois pas (parce que c'est absolument insaisissable), mais d'une subjectivité, d'une façon d'affronter avec ma propre sensibilité, histoires, paysages, personnes, un mode de vie. [...] Tout était reconstruit : construit, mais selon une manière classique de construire sur la base de certaines vérités acceptables et avérées¹⁷⁵. »

Ainsi, dans un montage soutenu ne correspondant pas aux attendus du cinéma ethnographique, les personnages qui apparaissent à l'écran ne refont des gestes rien que pour la caméra. Frappés par une mise en scène qui ne se dissimule pas, nous sommes bien loin d'une caméra discrète enregistrant crument des événements saisis sur le vif. Tout est reconstruction et mise en scène ; même les morts sont en réalité bien vivants.

Triomphe de la voix off

Si déjà la reconstitution éloigne les films « demartiniens » d'une interprétation scientifique, le traitement de la bande son n'en n'est pas plus objective.

Bien que les années 1960 soient marquées par d'énormes progrès techniques permettant aux documentaristes une plus grande liberté dans la capture des images et des sons, le paysage sonore du documentaire « demartinien » semble avoir hérité de la prédominance de la voix *off* du documentaire positiviste et des ciné-journaux produits par le régime fasciste. La bande son apparaissait comme l'unique lieu en capacité de construire un sens. En effet, les images ne semblent plus être considérées comme suffisantes à la création d'un discours sur les phénomènes qu'elles montrent. Le

¹⁷⁴ MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., p. 34.

¹⁷⁵ IACCIO Pasquale (propos recueillis par), « Entretien avec Luigi Di Gianni. 14 septembre 1991 », in *Il Mezzogiorno tra cinema e storia. Ricordi e testimonianze*, Naples, Liguori, 2002, p. 141. Je traduis « Io ho cercato sempre di muovermi in una dimensione personale, alla ricerca, non tanto del dato obiettivo, nel quale non credo (perché è assolutamente inafferrabile), ma di una soggettività, di un modo di affrontare con la mia sensibilità, vicende, paesaggi, gente, un modo di vita. [...] Era tutto ricostruito : costruito, però, secondo una maniera classica di costruire sulla base di certe verità accettabili ed accertate. »

commentaire *off* n'ajoute généralement pas d'informations supplémentaires mais semble vouloir fournir des instruments retenus indispensables à la compréhension du contenu visuel par le spectateur. La finalité principale semble alors d'accroître l'effet réaliste des images¹⁷⁶.

La voix *off* des films « demartiniens » n'est quasiment jamais descriptive ou interprétative, tel que le voudrait le documentaire ethnographique. Vincenzo Padiglione reproche en effet à la voix *off* « demartinienne » le manque de rigueur scientifique. Si nous prenons l'exemple de *La Passione del grano*, dont Ernesto De Martino a écrit le texte, le commentaire assume une certaine scientificité descriptive, mais ne s'en contente jamais, y ajoutant une forte dimension politique, parfois misérabiliste. Padiglione définit la voix *off* « demartinienne » comme

« indélicate et autoritaire dans une *triple direction* : d'abord à l'encontre de l'œuvre visuelle, car elle prétend réduire la fatale polysémie intrinsèque des images et leur capacité autonome narrative, à des significations univoques véhiculées par le texte de la voix ; à notre égard en tant que spectateur, car [la voix *off*] prétend contrôler totalement la communication, et de nous guider paternellement vers des résultats entièrement prévus par l'auteur ; enfin, à l'égard des paysans qui figurent à nos yeux, qui ne semblent pas pouvoir jouir du droit à l'interprétation autonome de leurs conditions¹⁷⁷. »

Cela implique donc, selon Padiglione, une évidente subordination du langage visuel par le langage verbal, risquant de faire des images un simple outil permettant d'illustrer un discours proposé. Le réalisateur se positionne comme guide, posant la parole comme une sorte de barrage contre l'existence d'une pluralité des sens que l'image pouvait contenir, et donc prenant le risque de priver le spectateur de la possibilité d'une interprétation personnelle.

¹⁷⁶ Cf. SCIANNAMEO Gianfranco, *Nelle indie di quaggiù*, *op. cit.*

¹⁷⁷ PADIGLIONE Vincenzo, « Visualizzare un pensiero : la cinematografia "demartiniana" », *Ossimori*, 1997, n°8, p. 71, cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, *op. cit.*, p. 61. Je traduis « ci appare irriguardosa e autoritaria in una triplice direzione : nei confronti dell'opera visiva, poiché presume di ridurre la fatale polisemia delle immagini, e comunque la loro autonoma capacità narrativa, ai significati univoci iscritti nel testo della speaker ; nei nostri confronti come spettatori, poiché pretende di controllare totalmente la comunicazione, di guidarci paternalisticamente verso esiti previsti del tutto dall'autore; nei confronti dei contadini raffigurati, che non sembravano godere del diritto ad un'interpretazione autonoma della loro condizione. » Je souligne.

4.3. Un cas ambigu : *La Taranta*

Si *La Taranta* fait exception dans la filmographie « demartinienne », c'est parce que le rite, ici, n'est pas une reconstruction. Le rite du tarentisme se déroule devant la caméra de Mingozi, tout comme un an auparavant, devant les yeux de De Martino. Après sa rencontre avec l'ethno-anthropologue, Mingozi, sur les traces de ce dernier, va à la rencontre des personnages qu'il avait alors côtoyés.

Il descend à Nardò (Pouilles) au début du mois de mai, à la rencontre de Luigi Stifani – barbier, et à l'occasion violoniste et guérisseur (ou violoniste-thérapeute) chaque mois de juin, pour les rites du tarentisme – qui avait précédemment été un précieux guide pour Ernesto De Martino. Il fait visiter à Mingozi les lieux cruciaux du rite, notamment la chapelle de Saint Pierre et de Saint Paul de Galatina, où les tarentulés se livrent à des prières aux yeux de tous. Mais aussi, le puits où ils boivent l'eau miraculeuse. Mingozi rencontre aussi les familles des malades, dans différents petits villages du Salento. Il remonte à Rome quelques jours plus tard, en attendant le 26 juin, date du commencement des festivités. Mais c'est le 2 juin, alors que Mingozi travaille sur un tournage¹⁷⁸, qu'il reçoit un télégramme de Luigi Stifani : « Assuntina danse ! Viens tout de suite !¹⁷⁹ » : la chaleur de cette année-là avait poussé le « *monstrum* mythique¹⁸⁰ » à sortir plus tôt, précipitant ainsi les crises des malades¹⁸¹. Mingozi part le soir même pour Nardò, avec Ugo Piccone, un jeune opérateur tout juste sorti du Centro Sperimentale di Cinematografia de Rome, équipé d'une Arriflex 35 mm. Assuntina – plus connue sous son surnom Maria di Nardò, attribué par Ernesto De Martino – est une jeune femme de 25 ans, dont le mari est absent depuis trois ans, parti travailler en Allemagne¹⁸². À l'arrivée de Mingozi, elle danse encore :

¹⁷⁸ Mingozi était alors assistant réalisateur sur le tournage de *Le tentazioni del dottor Antonio*, épisode réalisé par Federico Fellini du film à sketch *Boccaccio '70* (Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti, 1962).

¹⁷⁹ MINGOZZI Gianfranco, *La Taranta*, op. cit., p. 19. Je traduis « Assuntina balla ! Vieni subito. »

¹⁸⁰ CAROLI Elina, « “La tarentule est vivante, elle n'est pas morte”. Musique, tradition, anthropologie et tourisme dans le Salento (Pouilles, Italie) », art. cit., 2009, p. 270.

¹⁸¹ Cf. MINGOZZI Gianfranco, « Documentarista e regista », in LANDRICINA Cesare (dir.), *Gianfranco Mingozi. I documentari*, Milan, SE, coll. « l'immagine esclusa », 1988, p. 12.

¹⁸² Dans son livre *Morso d'amore. Viaggio nel tarentismo salentino* (Calimera, Kurumuny, 2011), l'auteur Luigi Chiaritti retrace l'histoire du tarentisme *pugliese* et recueille des témoignages. Il nous explique que dans certains cas, le « mal » dont souffraient les tarentulées étaient en réalité des désillusions amoureuses.

« Assuntina dansait encore dans une chambre au rez-de-chaussée, dont le sol était couvert d'un drap blanc. Sa robe blanche tenait avec une ceinture très serrée, ses cheveux noirs et frisés étaient en pagaille, ses pieds enveloppés dans des chaussettes noires bougeaient rythmiquement sur l'onde de la musique. Les instrumentistes étaient trois, dans un angle de la chambre : Stifani, avec son violon, guidait la "pizzica", les autres instruments – un tambour, un accordéon – le suivaient puis se succédaient aux commandes du rythme. Assuntina dansait depuis plus de 24 heures, mais ne semblait pas fatiguée¹⁸³. »

Mingozzi s'improvise électricien, preneur de son, assistant opérateur. Après plusieurs heures de danse, la tarentulée ne réagit plus à la musique. Mingozzi et Piccone suivent alors Assuntina et sa mère à la chapelle de Saint Pierre et Saint Paul à Galatina, où la cérémonie se poursuit. À son achèvement, le duo repart à Rome. Luigi Stifani leur donne rendez-vous à la fin du mois, pour filmer la suite des événements¹⁸⁴. À propos de cette première expérience, Mingozzi écrira : « Nous étions dans les conditions optimales (sans aucune troupe) hypothétisées par Jean Rouch pour réaliser un parfait film ethnographique¹⁸⁵. »

Mingozzi retourne donc dans le Salento du 25 au 29 juin. Cette fois, il est réalisateur et organisateur ; il part avec un électricien, un preneur de son, un assistant opérateur, mais aussi Piccone, toujours à la caméra. Le 26 juin, ils filment Lea – une jeune femme veuve et mère d'un garçon de six ans – à son domicile. Le 27, à la suite d'un incident les empêchant de filmer une seconde tarentulée¹⁸⁶, ils s'en vont filmer les

¹⁸³ MINGOZZI Gianfranco, *La Taranta*, *op. cit.*, p. 19. Je traduis « Assuntina stava ancora ballando in una stanza al pianterreno, il pavimento coperto da un lenzuolo bianco. E bianca era la sua veste con una cintura stretta alla vita, i neri capelli ricciuti scomposti, calze nere ai piedi che si muovevano ritmicamente sull'onda della musica. I suonatori erano tre, in un angolo della stanza : Stifani col violino conduceva la "pizzica", gli altri strumenti – un tamburello, una fisarmonica – lo seguivano alternandosi poi al comando del ritmo. Assuntina ballava ormai da più di 24 ore, ma non sembrava stanca. ».

¹⁸⁴ Cesare Zavattini découvre entre temps les images capturées par Mingozzi dans le Salento, et lui propose de réaliser un épisode pour son film *Le Italiane e l'amore* (Cesare Zavattini, 1962), qui s'intéresse aux conditions des femmes italiennes. Mingozzi retourne donc dans les Pouilles dans l'optique de tourner cet épisode et de compléter son documentaire.

¹⁸⁵ MINGOZZI Gianfranco, « Documentarista e regista », *op. cit.*, p. 12. Je traduis « eravamo quasi nella condizione ottimale (nessun troupe) ipotizzata da Jean Rouch per realizzare un perfetto film etnografico. »

¹⁸⁶ Le 27 juin, Luigi Stifani donne rendez-vous à l'équipe de Mingozzi à La Ruga (entre Neviano et Torrenova), chez une tarentulée qu'il doit guérir grâce à son instrument. L'équipe arrive, Luigi Stifani n'est pas encore là. La porte entrouverte d'une maison laisse entrevoir une cuisine où une femme inerte est allongée sur un drap blanc. Ugo Piccone entre, et mesure la lumière près du corps de la femme à l'aide de

paysages et architectures des environs. Le lendemain, l'équipe se positionne sur un balcon donnant sur le parvis de la chapelle – le même qu'André Martin en 1957, et que Franco Pinna en 1959 – et filme la foule qui encerclent les femmes aux corps désarticulés, qui hurlent, chantent, dansent, courent, tombent.

Selon Clara Gallini et Diego Carpitella, *La Taranta* est donc le film « demartinien » qui se rapproche le plus des intentions d'Ernesto De Martino. La rencontre entre l'ethno-anthropologue et le cinéaste reste cependant toujours aussi limitée : De Martino fournit à Mingozzi tous les renseignements utiles et participe au montage. Encore une fois, le film n'est pas partie intégrante de la recherche, l'ethno-anthropologue conserve donc son statut de consultant. Cependant, les images filmées par Ugo Piccone assument une valeur particulière en matière d'anthropologie visuelle : l'opérateur réalise des plans-séquence descriptifs qui conjuguent sa subjectivité avec le regard objectif d'un ethno-anthropologue ; il garde relativement ses distances pour filmer l'ensemble du déroulement des événements, isolant parfois dans le cadre les membres de la tarentulée.

Le problème, toujours selon les scientifiques, réside essentiellement dans la bande son. *La Taranta* sort la même année que *Chronique d'un été* (Jean Rouch, Edgar Morin, 1961). À l'ouverture du film, une seule phrase est prononcée par une voix *off* : « ce film n'a pas été joué par les acteurs mais vécu par des hommes et des femmes... ». Puis elle se tait, et laisse place au son direct pour toute la durée du film. Dans *La Taranta* en revanche, elle prédomine.

Comparant le commentaire *off* aux images, Clara Gallini nous dit que « le texte "littéraire" » écrit par le poète Salvatore Quasimodo est en revanche « plus daté¹⁸⁷ ». C'est d'ailleurs une mise en garde qu'avait énoncé Jean Rouch, comme nous l'apprend Silvia Paggi, ethno-cinéaste, « le commentaire vieillit plus vite que les images, qui au contraire, acquièrent avec le temps une plus grande valeur documentaire¹⁸⁸ ».

son appareil. Un homme – le mari – surgit, et chasse violemment l'opérateur, et une bagarre éclate. Luigi Stifani arrive et sépare les deux hommes. Après l'incident, la famille refuse finalement d'être filmée.

¹⁸⁷ GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », art. cit., p. 23. Je traduis « il testo "letterario" di Quasimodo » et « più datato ».

¹⁸⁸ PAGGI Silvia, « Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique », *Cahiers de*

Gianfranco Mingozi, adopte une double stratégie de mise en scène dans l'usage de la voix *off* : certaines séquences sont dominées par celle-ci, adoptant une fonction descriptive du texte visuel, tandis qu'elle s'efface partiellement durant les danses de possession, pour laisser place à la musique « diégétique » – qui sont en réalité des enregistrements de Diego Carpitella postsynchronisés –, qui laisse alors la libre interprétation des images au spectateur. Faute de qualité de ses enregistrements ne permettant pas toujours de distinguer les mots prononcés – en dialecte – par les personnes qui apparaissent à l'écran, Mingozi fait parfois intervenir la voix *off* dans l'objectif de décrire ce que les images montrent, comme le démontre cet exemple : « La possédée a demandé à Saint Paul si elle doit poursuivre son tourment rythmique ou si la grâce de la quiétude lui a été accordée¹⁸⁹. »

Même si le texte du commentaire avait été lu, quelque peu modifié puis approuvé par De Martino, le propos qu'adopte la voix *off* dérange : trop littéraire et poétique selon les scientifiques, cela amplifie l'aspect daté : « La tarentulée se transforme en araignée, elle devient l'araignée qui est en elle : sa pensée devient rythme pur et dans ce mouvement presque mécanique surgissent des figures de libération, ébranlées pourtant encore par des ombres désespérées ». En effet, les paroles énoncées, tout comme le ton adopté par la voix tendent à ajouter une forme de *dramatisation* aux images. Paolo Chiozzi suggère que la présence de cette « élégance rhétorique » aurait été souhaitée afin d'« anoblir » la rudesse des images¹⁹⁰.

Au-delà des réserves exprimées quant à la voix *off*, *La Taranta* se fait remarquer pour son usage d'enregistrements originaux de musiques et de chants effectués par Diego Carpitella lors de ses observations auprès d'Ernesto De Martino, ajoutés en post-production. Ce qui nous apparaît, au premier abord cohérent, devient rapidement problématique : les musiques ne sont pas synchrones, et n'apparaissent donc pas – toujours d'un point de vue scientifique – pertinentes. Dans une séquence, alors que nous entendons le violon de Luigi Stifani enregistré dans un lieu clos, apparaît à l'image un enfant traversant une place, en extérieur donc. Cela n'ajoute de sens ni aux espaces, ni aux actions filmées. L'objectif ici, est en réalité de plonger le spectateur dans

narratologie, analyse et théorie narratives, n°20, 2011, p. 6.

¹⁸⁹ Commentaire *off* de *La Taranta* (Gianfranco Mingozi, 1961).

¹⁹⁰ Cf. PIAULT Marc-Henri, *Anthropologie et cinéma., op. cit.*, p. 150.

l'atmosphère du rite avant qu'il n'apparaisse à l'écran. En effet, les images successives nous font découvrir le barbier-violoniste-thérapeute et son violon. Ici le but est donc d'alimenter une narration. Mingozzi écrit que « pour le final » il avait choisi « un morceau de la “Norma” jouée par la bande de Galatina » : il explique donc ici qu'il y intègre des sons enregistrés par lui-même. Or, ce sont les raisons de ce choix qui laisseraient un scientifique un peu plus perplexe ; il écrit en effet, que cela lui semblait juste « pour conclure *dans la manière d'un opéra à l'italienne, les images fortement dramatiques de la fête*¹⁹¹. » Ainsi ici, Mingozzi révèle qu'il concevait ces images et ces pratiques comme « spectaculaires ». À ce propos, Marc-Henri Piault écrit – à propos de *La Taranta* – qu'il est en effet « singulier de voir une expérience liée de près à une démarche anthropologique, céder à une conception du spectaculaire au moment où, à l'inverse, la leçon du néoréalisme entraînait le cinéma de fiction vers une déconstruction des effets de mise en scène¹⁹² » et ajoute que à la réticence des sciences sociales « à l'égard d'un cinéma qui serait lié à l'invention créative de l'artiste [...]. Le spectacle détournerait du dévoilement scientifique¹⁹³. »

Comme De Martino (cf. « 2.1. Renouveler le regard sur le folklore méridional »), Mingozzi exprimera ses questionnements que soulève sa curiosité pour les phénomènes de l'Italie du Sud : « Pourquoi étais-je là ? Qu'est-ce qui m'intriguait ? Qu'est-ce qui m'avait porté à fixer sur la pellicule un rite méridional loin de mes intérêts apparents, moi, un bourgeois du Nord grandit dans un environnement soi-disant normal, régulier ?¹⁹⁴ ». Après plusieurs autres voyages dans le Salento pour retourner filmer le tarentisme¹⁹⁵ – en 1977 et en 1982 –, il finira par répondre lui-même à ses questionnements :

¹⁹¹ MINGOZZI Gianfranco, « Documentarista e regista », *op. cit.*, p. 13. Je traduis « con in più, nel finale, un brano della “Norma” suonata dal vivo dalla banda di Galatina » et « per chiudere in maniera operistica all'italiana, le immagini fortemente drammatiche della festa. » Je souligne.

¹⁹² PIAULT Marc-Henri, *Anthropologie et cinéma.*, *op. cit.*, p. 150.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 151.

¹⁹⁴ MINGOZZI Gianfranco, *La Taranta.*, *op. cit.*, p. 11. Je traduis « Ma perché ero lì, cosa mi attirava, cosa mi incuriosiva, cosa mi aveva portato a fissare sulla pellicola un rito meridionale lontano dai miei interessi apparenti, io, un borghese del nord cresciuto in un ambiente cosiddetto normale, regolare ? »

¹⁹⁵ En 1977, Mingozzi retourne filmer le tarentisme dans l'objectif de réaliser une série documentaire en quatre épisodes pour la télévision, intitulée *Sud e Magia, in ricordo di Ernesto De Martino*. Il est à la réalisation, et est accompagné de Annabella Rossi comme consultante scientifique et de Claudio Barbati, journaliste à la RAI.

« En vérité, je cherchais avant tout à documenter, à travers les problèmes du Sud [...], une carte des maladies sociales et individuelles d'une société différente avec laquelle, moi bourgeois du Nord, j'essayais de me refléter dans l'espérance de trouver quelque chose qui puisse m'aider à comprendre comment mes "altérités" s'étaient développées ; et dans un second temps (et Gallini avait raison) je cherchais de m'exprimer "en faisant le cinéaste", ambition qui me porta ensuite – pour tenter d'encadrer la charge visuelle du matériel enregistré et de la rendre moins de l'ordre de la chronique – à chercher la collaboration d'un poète¹⁹⁶. »

4.4. Des films « d'inspiration anthropologique »

Comme nous venons de le voir, la communauté ethno-anthropologique a posé son regard sur la cinématographie « demartinienne » au travers d'un filtre scientifique.

Si ces films peuvent peut-être assumer un caractère « ethnographique », toujours est-il que ce n'était pas leur intention première. En effet, la démarche des cinéastes « demartiniens » ne répond à aucune méthode, et leurs films ne répondent à aucune règle scientifique. Ces cinéastes n'ont d'ailleurs pas de formation en anthropologie visuelle, ni même en ethno-anthropologie, et comme nous l'avons vu précédemment (cf. « 3.2. Cinéastes à la rencontre de l'ethno-anthropologue »), le rapport qui s'installe entre ces

Après la diffusion de *La Taranta* (Gianfranco Mingozzi, 1961), le tarentisme devient une attraction touristique, où la foule vient observer, photographier et filmer ce qui était devenu un « spectacle » d'exhibition attirant toutes les curiosités. Cette fois, ce n'était plus quatre ou cinq tarentulées, mais des dizaines. Gianfranco Mingozzi retrouve Maria Di Nardò, qui avait abandonné la danse pour les médicaments, et qui refusait désormais de prêter son image au réalisateur. Enfin, il y retourne une dernière fois en juin 1982 pour tourner – toujours pour la télévision – *Ritorno alla terra del rimorso* (Gianfranco Mingozzi, 1982). Cette fois, « le vent de la modernité semblait avoir balayé les antiques rituels du tarentisme [...] la chapelle était vide : pas de malades, pas de proches, pas de danses sans musique sur le parvis, ni cri, ni chants ». Seuls les illuminations, l'orchestre de musique populaires et les vendeurs de friandises sont restés, au profit des touristes.

¹⁹⁶ MINGOZZI Gianfranco, « Documentarista e regista », *op. cit.*, p. 13. Je traduis « In verità io cercavo in primo luogo di documentare, attraverso i problemi del Sud [...] una mappa delle malattie sociali ed individuali di una società diversa con cui, io borghese del Nord cercavo di riflettermi nella speranza di aver aiuto per spiegarmi come le mie "alterità" si fossero sviluppate ; e, in secondo luogo (e aveva ragione la Gallini) cercavo di esprimermi "facendo il regista", ambizione che mi porto poi – per cercare di incorniciare la carica visiva del materiale girato e renderla meno cronachistica – a cercare la collaborazione di un poeta. » Je souligne.

derniers et Ernesto De Martino n'est pas suffisant pour pouvoir parler d'une collaboration au sens strict. Les « demartiniens » ne sont donc pas des ethno-cinéastes, endossant des compétences scientifiques et interprétatives d'un ethno-anthropologue. Leur démarche ne s'apparentent pas plus à celle de l'« urgent anthropology » : il n'y a pas de leur part une intention archéologique visant à enregistrer les formes d'un comportement social ou culturel des paysans du Sud¹⁹⁷.

Carpitella et Gallini finissent par admettre l'intention première des cinéastes (« faire du cinéma »), ainsi que la réelle nature de ces films (« œuvre d'« auteur » »). En effet, les films « demartiniens » ne font pas preuve d'un juste équilibre entre scientificité de l'ethno-anthropologue et subjectivité du réalisateur, c'est bien le cinéaste et sa subjectivité qui l'emportent. En portant un regard scientifique sur les films « demartiniens », les ethno-anthropologues ont négligé les différentes poétiques d'un cinéaste à l'autre, pour n'exprimer que des réserves sur la filmographie globale. En ce sens, il est juste de reconnaître que la cinématographie « demartinienne » n'assume pas une vraie homogénéité : chaque cinéaste a soutenu son propre point de vue, et ses propres moyens de mise en scène pour aborder la dimension magico-religieuse qui appartient à la réalité paysanne du *Mezzogiorno*.

Il conviendrait alors de *déplacer le regard*, pour ne plus voir certains aspects des films « demartiniens » comme des « défauts », des « erreurs », ou encore des « limites ». Ce changement de posture permet ainsi de dévoiler les dimensions esthétiques et politiques dans toute leur complexité, et de révéler la pluralité des subjectivités dans le complexe « demartinien ». Enfin, ce changement de point de vue permet de révéler que pour la *cinématographie « demartinienne »*, il est possible de parler, non pas d'un cinéma « ethnographique », mais d'un *cinéma d'inspiration anthropologique*. C'est d'ailleurs de cette manière que Luigi Di Gianni définira ses propres films, en affirmant que la science n'était pas son point de départ :

« J'ai tourné ce documentaire en le pensant comme quelque chose où le cinéma est au premier rang, j'ai toujours cherché la dominante de l'image. [...] si le documentaire a aussi une valeur scientifique, tant mieux, mais sans partir de la science. Mes

¹⁹⁷ Cf. GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », art. cit., p. 28.

documentaires peuvent se définir comme de petits *essais d'inspiration anthropologique* où l'appareil cinématographique n'assume pas une position subalterne ou comme simple instrument d'enregistrement, mais veut maintenir sa valeur initiale¹⁹⁸. »

Tel que l'exprime Clara Gallini, les films portent tout de même en eux le fond théorique de l'œuvre d'Ernesto De Martino. Cependant, celle-ci le présente comme une limite. Par l'usage du terme « limite », Clara Gallini relève en effet un paradoxe au sein de la pensée demartinienne, visible également dans certains films.

De Martino – comme nous le disions précédemment (cf. 2.1. Renouveler le regard sur le folklore méridional) – se réclame d'une ethno-anthropologie militante et pose le problème des conditions de vie des paysans méridionaux. Dans de « généreuses intentions » – pour reprendre les mots précédemment cités de Clara Gallini –, il souhaite introduire la vision d'un *Mezzogiorno* doté d'une culture magico-religieuse comme d'un monde en acte, lié au présent, immergé dans une « *immensité temporelle*¹⁹⁹ » – tel que l'écrit Pasolini dans « Étroitesse de l'histoire et immensité du monde paysan » – et lutte pour que cette population et sa culture soient considérés, *historicisés*. Mais – nous dit Clara Gallini –, « il manque l'élaboration suffisamment probante du concept de formation sociale » qui empêche en effet cette vision d'« une société en action ».

C'est un paradoxe que relèvera aussi Carlo Tullio Atlan dans son article « Le “due Italie” » où il écrit qu'il perçoit « un décalage entre le De Martino rigoureux historien de la culture religieuse du *Meridione*, et le De Martino politique, attiré et touché par le vaste phénomène des luttes paysannes du Sud²⁰⁰ » : De Martino affronte la question

¹⁹⁸ SOLE Giovanni (propos recueillis par), « Intervista a Luigi Di Gianni », in *Trentacinque millimetri di terra : la Calabria nel cinema etnografico*, Cosenza, Università delle Calabria, 1992, p. 144. Je traduis « il documentario io l'ho girato pensato come qualcosa in cui il cinema è al primo posto, ho sempre cercato la dominante dell'immagine. [...] se poi il documentario ha anche un valore scientifico tanto meglio, ma senza partire dalla scienza. I miei documentari si possono definire come piccoli saggi di ispirazione antropologica dove il mezzo cinematografico non viene assunto come subalterno o come semplice strumento di registrazione, ma vuole mantenere un suo valore primario. » Je souligne.

¹⁹⁹ PASOLINI Pier Paolo, « Étroitesse de l'histoire et immensité du monde paysan » (1974), in *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 2005 [1976], p. 181, cité par DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants.*, op. cit., p. 219. C'est l'auteur qui souligne.

²⁰⁰ ATLAN Carlo Tullio, « Le “due Italie” », in GALLINI Clara (dir.), *La Ricerca Folklorica*, n°13, « Ernesto De Martino. La ricerca e i suoi percorsi », Milan, Grafo, 1986, p. 72. Je traduis « sfasatura fra il De Martino storico rigoroso della cultura e del costume religioso del Meridione, e il De Martino politico, attratto e commosso dal vasto fenomeno delle lotte contadine nel sud ».

méridionale sur deux plans différents, l'un historico-culturel, l'autre politico-idéologique, mais sans jamais créer un véritable rapport entre les deux.

Ainsi, c'est dans la littérature demartinienne même qu'un autre stéréotype du paysan lucanien est créé : celui d'un paysan *enfermé dans un monde aux pratiques magiques archaïques*. Car en effet, De Martino ne s'intéresse qu'à la dimension magico-religieuse de la culture méridionale, en omettant tous ses autres aspects²⁰¹.

Marc Piauxt écrit en effet que le point de vue de De Martino justifie la dénomination donnée à ces films pour « l'insistance portée sur le caractère "archaïque" de croyances qui seraient emblématiques d'une société tout entière²⁰². » Et en effet, ce paradoxe présent chez De Martino, nous le retrouvons également dans certains des films « demartiniens » – parfois seulement dans certaines séquences –, où s'instaure ainsi un décalage entre image et son. En effet, tandis que les commentaires *off* s'appliquent à dépeindre tous les drames d'une société paysanne oubliée, immergée dans un monde archaïque, les images, quant à elles, représentent paradoxalement un monde paysan animé par un certain dynamisme et dont la dimension culturelle magique est signe d'une puissance de vitalité et d'une force de résistance. C'est le cas par exemple de *La Passione del grano* (Lino Del Fra, 1960) – nous y reviendrons plus en détails dans le prochain chapitre.

Mais pour d'autres films « demartiniens », c'est la dimension « archaïque » qui prend le dessus à tous les niveaux (sonores et visuels) du film. Pour se démarquer du fascisme et de l'image d'un *Mezzogiorno* traditionaliste triomphant, ces cinéastes « prennent une direction esthétique et idéologique rigoureusement inverse », ainsi « la campagne devient obscure, pauvre, sans perspective, engluée dans des pratiques archaïques²⁰³ » à la vue, comme à l'écoute. En effet, à travers des procédés de mises en scènes rigoureusement orchestrés pour certains, un peu moins travaillés pour d'autres, les cinéastes vont s'appliquer à dépeindre un monde « archaïque », où tout est rudesse et amertume. C'est ainsi que la voix *off* prend la fonction explicative d'un monde oublié et misérable. Ainsi, comme l'écrit Marc Piauxt à propos de *La Taranta*, cette rencontre entre

²⁰¹ Cf. MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., p. 43-44.

²⁰² PIAULT Marc-Henri, *Anthropologie et cinéma*, op. cit., p. 150-151.

²⁰³ BERTOZZI Marco, ROCHE Thierry (dir.), *L'autre Néo-réalisme : une correspondance*, op. cit., p. 93.

voix *off* et images « renforce un sentiment de hiératisme et de grandeur mystique populaire » et que « c'est sans doute là que s'accorde réalisateur et anthropologue, situant ces manifestations de la croyance paysanne, dans la trame presque immobilisée d'une histoire enracinée dans une antique culture gréco-romaine²⁰⁴. »

Les « demartiniens » filment ainsi des gestes considérés aberrants, voire anachroniques, surtout dans une nécessité de témoigner de l'existence de ces paysans, de leurs conditions de vie déplorables, et mettent ainsi les spectateurs face à une réalité qui leur est contemporaine mais qui ne leur avait jamais été révélée. Pour ce faire, les cinéastes exposent dans « un voyage dans le Sud comme un voyage en Afrique » – comme l'écrit Clara Gallini – une certaine altérité des paysans pour construire et « dramatiser la distance historique entre nous et eux pour ensuite en relancer la rencontre dans un nouvel humanisme²⁰⁵. » C'est ainsi que les cinéastes rendent visibles la dimension dramatique de la condition de ces paysans qui vivent dans les « zones périphériques » du pays et contribuent à « populariser cette représentation d'un Sud italien marqué par la persistance de manifestation “magico-religieuse” significative d'un syncrétisme catholico-païen, qui serait spécifique d'une “culture populaire”²⁰⁶ ».

En somme, certains abordent seulement le rite, tandis que d'autres s'attardent aussi sur des aspects différents de la vie des paysans, contrairement à De Martino qui ne s'était intéressé qu'à la sphère magico-religieuse du *Mezzogiorno*. Certains refusent fermement un discours réaliste, et n'informent pas le spectateur : les lieux de tournage ne sont pas indiqués, le recours à la reconstruction d'un rite n'est pas signalé, ni même si ces pratiques sont en réalité encore d'actualité. Même les personnages qui apparaissent à l'écran, ces délaissés du système, ne sont pas nommés.

²⁰⁴ PIAULT Marc-Henri, *Anthropologie et cinéma*, op. cit., p. 150.

²⁰⁵ PADIGLIONE Vincenzo, « Visualizzare un pensiero : la cinematografia “demartiniana” », art. cit., cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., p. 61. Je traduis « dramattizzare la distanza storica tra noi e loro per poi rilanciarne l'incontro in nuovo umanesimo. »

²⁰⁶ PIAULT Marc-Henri, *Anthropologie et cinéma*, op. cit., p. 150-151.

Chapitre 5 : Poétiques « demartinienes »

5.1. Luigi Di Gianni : imprégnation magique du monde méridional

Luigi Di Gianni, pour son constant intérêt porté aux pratiques magico-religieuses du Sud, peut être considéré comme le plus « demartinien » des cinéastes de notre corpus. En effet, entre 1958 (avec *Magia lucana*) et 1971, il réalise près de 60 court-métrages documentaires dans le Sud de l'Italie. Ceux-ci sont entièrement dédiés à la question méridionale et en particulier à la religiosité populaire qui l'anime. En revanche, pour l'essence de son discours sur le *Mezzogiorno*, il peut aussi être considéré comme le moins « demartinien ». En effet, bien que la Lucanie d'Ernesto De Martino soit animée par d'antiques survivances, elle est *historique*, « immergée dans un devenir sans fin²⁰⁷ ». En revanche, celle de Luigi Di Gianni rejoint avec plus d'évidence le point de vue véhiculé par Carlo Levi qui perçoit notamment le Sud comme immobile dans le temps, hors de l'histoire. Le *Mezzogiorno* de Di Gianni est « fait de visages et de gestes antiques, fixés dans la lente solennité des mouvements, dans des regards immobiles qui semblent provenir de distances immémorables et hors du temps²⁰⁸. »

Magia lucana s'ouvre en nous donnant à voir de vastes paysages peuplés par des corps au travail. Nous découvrons ensuite un village désolé où ceux qui restent attendent. Puis, une lamentation funèbre est effectuée dans les calanques d'argile blanche avant que la caméra nous fasse finalement découvrir des espaces clos où se déroulent divers rites qui relèvent de l'intime. Luigi Di Gianni construit la représentation d'un *Mezzogiorno* où chaque jour est une histoire qui se répète « depuis des siècles²⁰⁹ », et met ainsi en scène une certaine cyclicité du temps, sur laquelle la voix *off* insiste fortement (« C'est un antique dialogue qui se répète chaque jour » ; « C'est comme une émigration qui se renouvelle chaque jour » ; « C'est la répétition presque obsessionnelle de mouvements effectués depuis toujours²¹⁰ »). Dans un entretien, il confie :

²⁰⁷ GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », art. cit., p. 27. Je traduis « immersa in un divenire mai concluso ».

²⁰⁸ *Id.*, je traduis « fatti di volti e gesti antichi, fissati nella lenta solennità dei movimenti, in sguardi immobili che sembrano provenire da distanze immemorabili e senza tempo. »

²⁰⁹ Commentaire *off* de *Magia lucana* (Luigi Di Gianni, 1958).

²¹⁰ *Id.*

« Au-delà des “événements” exposés dans certains documentaires, souvent frontalement, il y a de ma part une attention particulière à la “répétitivité” du quotidien qui, cependant, ne se résout pas dans la “description” du quotidien mais dans le fait de pointer le regard sur certaines “circularités”, sur certaines “répétitivités” qui donnent l’idée d’un quotidien sans le décrire dans des aspects naturalistes. Dans le monde paysan il y a une répétitivité antique, une ritualité qui s’exprime dans des gestes précis qui participent à un rythme qui peut-être n’est pas le fidèle miroir de leur quotidien. Si ce que le monde paysan “est” coïncide avec ce qu’il signifie pour moi, je laisse les autres le dire²¹¹. »

Magia lucana est tourné en couleur, mais exploité en noir et blanc. Le but ici n’est pas d’esthétiser la misère dans laquelle vivent les hommes et les femmes filmés, mais de magnifier la magie de ce monde et d’insister sur la dureté de l’existence de ces paysans. Il donne ainsi l’impression que le soleil, lui aussi, est noir²¹². Les rayons qui en émanent emplissent les ruelles et les intérieurs d’une lumière comme épaisse, que l’on semblerait pouvoir palper [Fig. 2 et 3]. Se dégage alors une atmosphère mystique, renforcée par la musique d’Egisto Macchi qui exprime les aspects émotifs des rituels et contribue à rendre cette atmosphère « onirique, irréelle, étrangère », donnant au spectateur l’impression d’un « autre monde que le nôtre²¹³. » À ce propos, le cinéaste exprime que « la musique choisie pour [s]es documentaires participe au texte visuel sans recourir à des effets mélodiques et pathétiques. C’est une musique aussi qui souligne les effets cachés d’une réalité dissonante et dissolue²¹⁴. » Ce film sera en effet applaudi à sa sortie par le critique Mario

²¹¹ SPARTI Pepa (propos recueillis par), « Intervista a Luigi Di Gianni », *op.cit.*, p. 127. Je traduis « Al di là degli “avvenimenti”, che vengono mostrati in alcuni documentari, spesso anche frontalmente, da parte mia c’è un’attenzione particolare propria alla “ripetitività” del quotidiano che però non si risolve nella “descrizione” del quotidiano ma nel puntare lo sguardo su certe “circularità”, su certe “ripetitività” che danno l’idea del quotidiano senza descriverlo nei suoi aspetti naturalistici. Nel mondo contadino c’è una ripetitività antica, una ritualità che si esprime in determinato gesti che rientrano in un ritmo che forse non è lo specchio fedele della cronaca del quotidiano. Se poi quello che il mondo contadino “è” coincide con quello che significa per me, lo lascio dire agli altri. »

²¹² Cf. BERTOZZI Marco, ROCHE Thierry (dir.), *L’altre Néo-réalisme : une correspondance*, *op. cit.*, p. 93.

²¹³ GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », art. cit., p. 24. Je traduis « onirica, irreal, estraniata » et « un mondo diverso dal nostro. »

²¹⁴ FERRARO Domenico, *Tra magia e realtà. Il Meridione nell’opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Rome, Squilibri, 2004. Je traduis « la musica scelta per i miei documentari partecipa al testo visivo senza avvalersi di facili effetti melodici e patetici. È una musica anche punta a sottolineare gli aspetti nascosti di una realtà di per sé dissonante e disgregata. »

Verdone « pour son style limpide, le visuel vertueux, les valeurs allusives et poétiques²¹⁵. »



De la gauche vers la droite, l'atmosphère mystique chez Luigi Di Gianni. Fig. 2 (plan n°48, 00'09'46) et 3 (plan 85, 00'16'09) – *Magia lucana*, Luigi Di Gianni, 1958.

C'est ici « une expérience religieuse éternelle que Di Gianni veut restituer [...] presque dans le sens emblématique et archétypal²¹⁶. » En effet, aucun élément historique n'apparaît : pas une simple mobylette garée dans une rue, un vêtement « moderne », ou encore un prêtre. Clara Gallini parle alors d'une lecture « jungienne » du *Mezzogiorno*, c'est-à-dire d'un monde où tout est religiosité, où – comme le dit Elie G. Humbert – l'« âme est naturellement religieuse », où l'« homme ne peut pas trouver [...] le sentiment de son intégrité [...] sans être en rapport avec [...] des zones de la réalité qui sont sacrées [...] pour son corps comme pour son esprit²¹⁷. » En ce sens donc, Luigi Di Gianni représente un monde qui ne peut exister sans sa dimension sacrée.

Face aux contraintes de production, Luigi Di Gianni fait des choix pour exprimer son propos le plus efficacement. Pour *Nascita e morte nel Meridione* il choisit, sur les conseils d'Ernesto De Martino, de tourner à San Cataldo, un village de Lucanie isolé dans

²¹⁵ VERDONE Mario, « La Mostra internazionale del documentario », *Bianco e Nero*, n°9, 1958, p. 42-47, cité par PALMIERI Mariangela, *Profondo Sud. Storia, documentario e Mezzogiorno*, op. cit., p. 21. Je traduis « per il limpido stile, il virtuosissimo visuale, i valori allusivi e poetici. »

²¹⁶ *Id.*, je traduis « un'esperienza religiosa eterna quella che Di Gianni ci vuol restituire [...] quasi nel senso di emblematica ed archetipale. »

²¹⁷ CAZENAVE Michel, VOUILLOUX Marie, « Une vie, une œuvre : Carl Gustav Jung », émis sur France Culture, 14/11/1985, disponible en ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=IEqCLFIRFh4>. Dernière consultation le 18/05/2021.

les montagnes, sans rue, sans eau courante ni électricité. Les aspects de l'univers magico-religieux autour de la mort et la naissance sont là, mais Luigi Di Gianni semble davantage vouloir explorer les durées de la vie quotidienne de ce village. Le rite – et par conséquent, les écrits demartiniens – ne semble qu'un prétexte pour montrer les conditions de vie de ces paysans méridionaux. Il dit en réalité ne pas vouloir faire valoir un aspect sur l'autre, « mais plutôt [faire] une synthèse²¹⁸ » de ces deux aspects. Tout cela avec une certaine efficacité que Luigi Di Gianni réussit à mettre en place grâce à certains choix dont un qu'il révèle ici :

« Pour situer l'histoire, entièrement reconstruite, je choisis une maison dans laquelle les animaux habitaient avec les hommes, chose qui en réalité n'était pas le cas dans toutes les maisons du village. Je ne choisis jamais le meilleur mais le pire parce qu'il est plus emblématique et éloquent. Si tu dois raconter l'essentiel en dix minutes, laissant émerger la tragédie des situations, les demi-teintes ne te servent pas²¹⁹. »

Il dépeint ainsi un monde engourdi, où « entre la naissance et la mort, il est difficile de survivre²²⁰. » Ces images nous rappellent celles de *Terre sans pain* (Luis Buñuel, 1933), où Buñuel aussi nous emmène à la rencontre d'une population extrêmement pauvre vivant au milieu de terres arides espagnoles. La voix *off* récite un commentaire sur les conditions de vie de ces gens dans un style objectif, tandis que chez Luigi Di Gianni celle-ci appuie parfois lourdement sur la gravité des conditions de vie de ces paysans.

Tout comme pour *Magia lucana*, Luigi Di Gianni filme sans microphone²²¹. Il monte donc des films muets, qu'il sonorise ensuite en y ajoutant une voix *off*, et des sons « diégétiques » recréés en studio, parfois peu réalistes.

²¹⁸ SPARTI Pepa (propos recueillis par), « Intervista a Luigi Di Gianni », *op. cit.*, p. 127. Je traduis « ma piuttosto una sintesi ».

²¹⁹ FERRERO Domenico (propos recueillis par), *Tra magia e realtà : il Meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Roma, Squilibri, 2001, p. 15. Je traduis « per ambientare la vicenda, interamente ricostruita, scelsi una casa in cui gli animali stavano con gli uomini, cosa che in realtà non succedeva in tutte le case del paese. Io non scelgo mai il meglio ma il peggio perché se devi raccontare in dieci minuti l'essenziale, lasciando emergere la tragicità delle situazioni, le mezze tinte non ti servono. »

²²⁰ Commentaire *off* de *Nascita e morte nel Meridione* (Luigi Di Gianni, 1959).

²²¹ Cf. PALMIERI Mariangela, *Profondo Sud. Storia, documentario e Mezzogiorno*, *op. cit.*, p. 21.

L'absence d'un enregistrement sonore est peut-être aussi liée à la résistance exercée par les paysans face aux appareils d'enregistrement. Dans un entretien, Luigi Di Gianni revient sur son arrivée à San Cataldo et précise que les paysans « n'étaient pas très contents, pour employer un euphémisme, de se voir reproduits sur la pellicule, de voir leur propre vie, leur propre misère représentée. Ils nous regardaient avec des yeux menaçants, hostiles. Prêts à passer à l'acte²²². » Mais tous lucides sur leurs propres conditions, ils acceptent d'être filmés.

C'est bien l'image qui intéresse le cinéaste avant tout, et ce dernier ne se soucie pas de vouloir restituer une certaine réalité par le son ou la description. Son objectif réside dans l'aspect politique qu'il cherche à communiquer le plus efficacement en montrant la misère de ces paysans, cherchant donc à susciter un regard pathétique chez le spectateur²²³. Ainsi avec ces images d'un monde en déviance et dépouillé, il produit une dénonciation sociale : le *Mezzogiorno* de Di Gianni est un monde coupé de la société moderne, englué dans un monde magique, aux marges du pays. La poétique et les intentions du cinéaste apparaissent ici évidentes. Il crée une dimension autre où il place des figures qui ne peuvent en sortir. Une dimension magique et intemporelle, instaurée par une atmosphère particulière tendant à insister sur l'archaïsme du *Mezzogiorno* qui devient alors « lieu de la mémoire²²⁴. » En ce sens, le *Meridione* de Luigi Di Gianni ne s'historicise pas tel que le voudrait De Martino, mais stagne et se cristallise, se fossilise.

5.2. *Stendali*: le rite comme acte de résistance

Avec *Stendali* (*suonano ancora*), Cecilia Mangini livre l'un des films les plus travaillés de la cinématographie « demartinienne », tant sur le plan visuel que sonore, et donne à la lamentation funèbre un souffle de modernité.

²²² LAVAGNINI Enzo (propos recueillis par), *Rapporto confidenziale. Luigi Di Gianni. Cinema e vita*, Rome, Nuova Cultura, 2012, p. 65. Je traduis « Non erano molto contenti, per usare un eufemismo, di vedersi mettere sulla pellicola, di veder rappresentata la propria vita, la propria miseria. Ci guardavano minacciosi, ostili. Pronti a passare alle vie del fatto. »

²²³ Cf. PADIGLIONE Vincenzo, « Visualizzare un pensiero : la cinematografia "demartiniana" », art. cit., p. 73, cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., p. 62.

²²⁴ GALLINI Clara, cité par MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., p. 42.

Les restrictions de durée qui contraignent les cinéastes « demartiniens » ne leur permettent pas de laisser parler le réel. Ainsi, ils se voient parfois dans l'obligation de recourir à des formes sonores extradiégétiques (notamment la voix *off*, qui elle était quasi-systématiquement imposée) pour donner une plus grande efficacité à leurs propos. Or Cecilia Mangini est contre l'usage de la voix *off* qui, à l'époque, assume un caractère omnipotent. Dans un entretien, elle déclare :

« J'ai toujours travaillé avec Macchi, il y avait entre nous une grande amitié [...] Je crois que la musique a une valeur plus communicative et explicative que les mots, envers lesquels j'ai toujours ressenti une certaine méfiance. Pour cela j'ai souvent lutté contre l'usage du *speaker in off*, qui me nuit et me répulse, parce qu'il me semblait imposer sa propre voix, son propos, aux personnes qui regardaient le film. J'en suis arrivée à tourner des documentaires complètement privés de textes, accompagnés seulement par de la musique²²⁵. »

En 1961, dans son film *Divino amore*, Cecilia Mangini filme le culte de la vierge à travers le pèlerinage vers le sanctuaire de l'Amour Divin, à une quinzaine de kilomètres de Rome. Cette fois, le film est dénué de commentaire, laissant la place à une partition musicale.

Forcée par la production pour *Stendali*, elle choisit la poésie de Pasolini²²⁶. Sur les images, trois niveaux sonores se superposent : les bandes sonores de lamentations (enregistrées par les mêmes femmes de Martano en salle de montage, puis synchronisées en post-production), la musique d'Egisto Macchi, et le texte écrit par Pier Paolo Pasolini, lu par l'actrice Lilla Brignone.

Une fois le film terminé, Cecilia Mangini fait appel au poète qui découvre le film déjà monté, puis écrit le commentaire *off*. Dans la première partie des années 1950,

²²⁵ ALFONSI Valentina (propos recueillis par), « In viaggio con Cecilia. Intervista a Cecilia Mangini e Mariangela Barbanente », *Cineforum*, n°536, p. 46-47. Je traduis « Ho sempre lavorato con Macchi, c'era tra noi grande amicizia [...]. Credo che la musica abbia un valore comunicativo ed esplicativo maggiore delle parole, nei confronti delle quali ho sempre provato diffidenza. Per questo ho spesso combattuto contro l'uso dello *speaker in off*, con fastidio e repulsione, perché mi sembrava che imponesse la propria voce, quello che lui diceva, alle persone che guardavano il film. Sono arrivata a girare dei documentari completamente privi di testo, accompagnati solo dalla musica. »

²²⁶ Il écrit également les commentaires des deux documentaires de Cecilia Mangini : *Ignoti alla città* (1958) et *La canta delle marane* (1961), tous les deux tournés dans les *borgate* romaines.

Pasolini avait fait des recherches pour l'écriture du *Canzonere italiano*. C'est à cette occasion qu'il découvre les chants populaires des Pouilles grâce à l'ouvrage de Giuseppe Morosi, *Studi sui dialetti greci della terra d'Otranto* paru en 1870²²⁷. Il y trouve la traduction de nombreux textes, dont ceux de lamentations néo-grecques, en langue *grikà* (survivance du grec byzantin mêlé au salentin, parlé dans l'enclave hellénophone de la « Grecia Salentina », dans la région du Salento²²⁸).

Ernesto De Martino disait que « le chant populaire erre, pour ainsi dire, de chanteur en chanteur, menant une existence plastique et comme rêveuse, qui comprend des développements, des diminutions, des transpositions, des contaminations, des dédoublements, des transformations métriques, etc.²²⁹. » Ainsi, Anne-Violaine Houcke précise que ces chants sans auteur se prêtent à toute sortes de re-modulations. Pasolini recompose alors un monologue à partir de quatre chants dialogiques : « deux lamentations d'une mère pour sa fille, l'une de Calimera et l'autre de Martano, une lamentation de Zollino d'une mère pour son fils, et une autre de Martano d'une fille pour sa mère. » De cette manière, le poète *invente* « au sens archéologique » en faisant ressurgir des chants qui disparaissent pour leur redonner vie par de nouvelles formes²³⁰.

Comme le suggère Cecilia Mangini, c'est aussi une sorte d'appropriation de l'œuvre que Pasolini effectue ici : le jeune homme occupant le cercueil devient ainsi son propre frère, Guido, tué dans les guerres partisans de la Libération. Ainsi, le monologue qu'il compose devient la voix de sa mère Susanna pleurant son fils, qui cinq ans plus tard, interprétera la vierge dans *Il Vangelo secondo Matteo* (Pier, Paolo, Pasolini, 1964), cette *mater dolorosa* pleurant sur le corps de Jésus²³¹.

C'est donc un vrai « *poème des peuples* » que Cecilia Mangini et Pasolini composent ici, « de façon à mettre sous les yeux une réalité historique que seule une forme poétique permet justement d'appréhender²³² ». C'est ainsi un cinéma politique, qui révèle le rite d'une résistance face à la douleur, mais que Mangini fait apparaître aussi comme

²²⁷ Cf. HOUCKE Anne-Violaine, « Ignoti, banditi, dimenticati : le (hors-)champ de l'Italie (post-)fasciste/la fracture interne », *op. cit.*, p. 278.

²²⁸ *Id.*

²²⁹ DE MARTINO Ernesto, « Note di viaggio », art. cit., p. 60-61, cité par HOUCKE Anne-Violaine, « Affinités électives entre Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini », art. cit., p. 58.

²³⁰ Cf. HOUCKE Anne-Violaine, « Affinités électives entre Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini », art. cit., p. 58.

²³¹ *Id.*

²³² DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants.*, *op. cit.*, p. 159.

résistance contre le temps qui passe et contre une société moderne qui se met en place dans ces années-là. Pasolini, de cette manière réussit indirectement à « *rendre aux peuples leurs paroles*²³³ » en puisant dans des langues antiques qui continuent d'être parlées. Nous savons en effet, combien Pasolini était attaché à la multiplicité des dialectes et à leur complexité.

Ainsi, le rite est ici montré comme une survivance : Cecilia Mangini ne montre la lamentation funèbre ni comme le résidu d'une culture obsolète ni comme la nostalgie d'un temps passé (Georges Didi-Huberman écrit d'ailleurs à propos de Pasolini qu'il « n'a rien d'un nostalgique des "âges d'or"²³⁴. »), mais telle une « protestation capable de reconfigurer le futur²³⁵ » par une mise en scène de la parole et des corps. C'est en cela que son documentaire rejoint de très près la pensée demartinienne : elle montre ici la puissance du rite archaïque, capable de donner l'occasion à ces hommes et à ces femmes de dépasser un état de crise et de se réintégrer dans leur propre culture, et de cette manière dans le monde et dans l'histoire. En effet, Clara Gallini reconnaît l'évidence chez Cecilia Mangini de « la recherche d'un langage autonome, qui soutient les aspects rythmiques et visionnaires du rituel, très distants des canons néoréalistes²³⁶. » Le montage suit le rythme du rituel et parvient à recréer la montée en tension des corps et de l'atmosphère : les cadres se resserrent, le rythme s'accélère. Ici, ces hommes et ces femmes sont ancrés dans leurs temps, nous y voyons même un prêtre présent à la veille funèbre et accompagnant le cercueil au cimetière.

5.3. Lino Del Fra : le désir d'émancipation réfréné

Le style visuel de *Stendali* se retrouve dans *La Passione del grano* (Lino Del Fra, 1960). En revanche, la dimension dramatique de la cérémonie est ici atténuée : la mise en scène du rite assume un aspect jovial, presque festif. En effet, le réalisateur semble avoir

²³³ *Ibid.*, p. 170. C'est l'auteur qui souligne.

²³⁴ *Ibid.*, p. 213.

²³⁵ DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, p. 28.

²³⁶ GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », art. cit., p. 25. Je traduis « la ricerca di un linguaggio autonomo, che sottolinea gli aspetti ritmici e visionari del rituale e che è quanto mai distante da canoni neorealistici. »

pris à la lettre le nom que porte ce rite : « le *jeu* des faucilles ». Sur une musique composée par Domenico Guaccero, les paysans chassent le bouc. Une fois mort, ils le portent sous un arbre et célèbrent la réussite de leur vengeance contre la mort du blé. Puis, comme si le blé avait ressuscité, les paysans effectuent dans le vide les gestes précis de la moisson. La théâtralité de leurs gestes suggère à l'image une atmosphère presque « ludique », qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs la dimension de jeu que le *re-enactment* peut assumer, comme l'explique Aline Caillet²³⁷.

En réalité, selon l'interprétation du « *gioco della falce* » par Ernesto De Martino, la cérémonie assumait un caractère tragique, car il s'agit ici de la scène macabre d'un double meurtre : le bouc est tué par les paysans, pour venger la mort du blé causée par la moisson.

Le commentaire *off* qu'écrit Ernesto De Martino vient alors fissurer l'image. Le contenu de l'image et le montage soutenant le rythme du rite tendent vers la représentation d'un monde paysan dynamique et *historique* (notons le simple détail des lunettes de soleil « moderne » que porte le patron). En revanche, le commentaire s'applique à dramatiser l'événement (« Le temps de la récolte n'est pas une joie, c'est un crime à cacher par cette misérable ruse²³⁸ ») et à décrire un monde oublié et « arriéré », forcé de s'en remettre à la magie et à la nature pour exorciser la terreur que provoque la menace de la famine et de l'ennui causés par le « vide végétal » (« En mimant le martyr du bouc, la terreur du futur s'atténue²³⁹ »).

C'est dans la dernière partie du film que les niveaux sonore et visuel se rejoignent : Lino Del Fra s'attarde sur la troisième et dernière phase du rite – celle où le patron subit la spoliation par les paysans à l'aide de leurs faucilles –, qui prend alors un air plus dramatique²⁴⁰. Par une habile combinaison de l'image et de la voix *off*, le cinéaste vient introduire une dimension purement politique au rite, chose qui en réalité lui est inhérente, mais sur laquelle il vient appuyer.

²³⁷ Cf. CAILLET Aline, « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », art. cit., p. 66.

²³⁸ Commentaire *off* de *La Passione del grano* (Lino Del Fra, 1960).

²³⁹ *Id.*

²⁴⁰ Cf. PALMIERI Mariangela, *Profondo Sud. Storia, documentario e Mezzogiorno*, op. cit., p. 29.



De haut en bas, la colère des paysans. Fig. 4 (plan n°63, 00'08'67), 5 (plan n°67, 00'09'14) et 6 (plan n°69, 00'09'17) – *La Passione del grano*, Lino Del Fra, 1960.

Ici, Lino Del Fra représente une communauté paysanne en colère, soudée face à son bourreau, prête à se mutiner. Mais cet éclat de colère est rapidement réfréné. Les paysans sont animés par une violence qu'ils doivent domestiquer, maîtriser. Ici, c'est en réalité la représentation d'une communauté paysanne incapable de s'émanciper car rien ne lui permet d'y croire, ni même d'en rêver. Ainsi, le rite et ses règles agissent comme

Alors que les paysans s'appliquent à déboutonner la chemise du patron (interprété par le maire du village de San Giorgio Lucano) et à défaire la ceinture du bout de leurs faucilles, la musique devient grave, la voix *off* s'agite et prend un ton déclamateur : « C'est la vieille colère paysanne contre les patrons qui se réveille, à peine atténuée par les règles du rite. Il vaut mieux que cette colère se décharge de cette manière, avec une violence domestiquée. Il vaut mieux subir cette spoliation que la réelle révolte de Spartacus²⁴¹. » À l'écran, des images dont émane une certaine violence s'enchaînent [Fig. 4, 5 et 6] dans un montage qui s'accélère, plusieurs gros plans se répètent, captant la tension dans les visages des paysans, et l'inquiétude dans celui du patron.

Mais sans attendre, le rite reprend une dimension ludique et la voix *off* son ton joueur (« C'est un jeu, naturellement », « Le patron se prend au jeu²⁴² »), et une fois la spoliation finie, le patron ridiculisé aux yeux des villageois spectateurs de la scène, elle nous dit : « même les moqueries doivent être supportées pour conserver le pouvoir de patron. »

²⁴¹ Commentaire *off* de *La Passione del grano* (Lino Del Fra, 1960).

²⁴² *Id.*

une camisole de force, qui apprend aux paysans à se contenter de leur condition, sans ne désirer rien d'autre. Et c'est le vin qui calmera les ardeurs révolutionnaires de ces paysans, leur portant un peu de réconfort : « il suffira d'offrir un peu de vin aux moissonneurs. Spartacus, c'est autre chose²⁴³. »

Un aspect que nous retrouvons dans le second film « demartinien » de Lino Del Fra, *L'inceppata* (1960) : alors qu'un rite amoureux se déploie, Lino Del Fra met parallèlement en scène des hommes jouant aux cartes. Le vin est mis en jeu, mais c'est en réalité « [eux]-mêmes, [leurs] désirs » qu'ils jouent sur la table. Leurs désirs de pouvoir « finalement [s']imposer aux autres, non plus subir²⁴⁴. » Ainsi, nous retrouvons à nouveau le jeu, le désir auto-réfréné d'une révolution paysanne, et le vin comme réconfort. C'est un monde soumis, peuplé de paysans victimes de leur sort qui les laisse dans l'impouvoir, c'est-à-dire dans l'impossibilité d'organiser ou d'improviser un soulèvement pour s'émanciper – nous reviendrons ultérieurement sur ce point (cf. « 6.3. Soumission au temps et dépossession : le corps en crise »).

5.4. Giuseppe Ferrara : une culture à l'agonie

Les deux films de Giuseppe Ferrara suivent de près *La Taranta* (Gianfranco Mingozzi, 1961), premier film de la cinématographie « demartinienne » à être tourné avec un dispositif léger permettant au réalisateur d'atténuer la distance avec les corps impliqués dans le rite qu'il filme. *I maciari* et *Il ballo delle vedove* (1962), tournés en 1962 sont en effet les films les plus tardifs de la cinématographie « demartinienne », tournés également avec un dispositif léger. Ainsi, avec *La Taranta*, ces trois films se différencient clairement des esthétiques précédentes : nous passons d'un régime fixe à un régime instable. Les cinéastes expérimentent les potentialités esthétiques de ce nouveau dispositif.

Si Mingozzi avait filmé un rite qui se déroulait indépendamment de sa présence, Giuseppe Ferrara quant à lui a de nouveau recours à la reconstruction (d'un rite ou d'une situation). Bien que cette disposition soit utilisée, Giuseppe Ferrara choisit une mise en

²⁴³ Commentaire *off* de *La Passione del grano* (Lino Del Fra, 1960).

²⁴⁴ Commentaire *off* de *L'inceppata* (Lino Del Fra, 1960).

scène plus « objective » que celle de *Stendali* ou encore de *La Passione del grano*. La voix *off* se fait plus discrète et intervient principalement pour présenter une situation ou donner au spectateur les clés pour comprendre ce qui se passe à l'image. Le réalisateur laisse ensuite place au son diégétique, que la voix *off* ne vient jamais couper, se contentant seulement d'introduire les situations que le film nous donne à voir.

Ainsi, dans *I maciari*, nous entendons la voix de ces paysans qui échangent dans leur dialecte régional, et l'on découvre alors que, comme l'écrivait Luigi Comencini en 1938 dans la revue *Corrente*, « les italiens ne parlent pas l'italien ; [mais] un dialecte ; [...] une langue qui est parlée et non écrite²⁴⁵ ». Si ce n'est pas tout à fait la première fois dans la cinématographie « demartienne » – au début de *Magia lucana* nous entendons un homme parlant en dialecte lucanien, s'adressant au ciel –, cela reste tout de même chose rare. Cependant, la qualité de l'enregistrement reste mauvaise. Certains passages des dialogues sont donc coupés au montage et finissent par perdre leur sens (nous pensons particulièrement à la séquence du jeune saint de Petilia)²⁴⁶.

La voix *off* de *I maciari* assume, comme chez Lino Del Fra, un discours politique qui invite le spectateur à réfléchir sur le pouvoir que la magie exerce sur la réalité paysanne soumise à la misère psychologique et matérielle. Elle ouvre le film d'un ton cynique alors que la caméra accompagne un homme se rendant chez le sorcier appelé l'oncle Giuseppe, « l'un des nombreux magiciens [...] que la foi populaire *imagine* investis de pouvoirs surnaturels²⁴⁷. » Dès la première minute du film, Giuseppe Ferrara exprime en effet la méfiance qu'il a à l'égard de ces pratiques.

Dans la seconde partie du film nous découvrons l'enfant saint, possédé par l'âme de sa mère, qui reçoit plusieurs clientes venues chercher des réponses à propos de membres de leur famille, sans doute partis dans le Nord du pays. Dans une grande salle peuplée de femmes, l'enfant se tient accoudé à un bureau. Il se cache les yeux et prend en main les photographies que les clientes lui portent, feinte la réflexion, puis donne des réponses approximatives, puis sa bénédiction, et empoche l'argent. En conclusion de cette séquence, alors que la caméra survole un cimetière, la voix *off* nous dit : « Vivent encore des ruses et des impostures. Les proches de la sainte, pour ne pas perdre le gain, exploitent

²⁴⁵ Cité par GILI Jean A., *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, op. cit., p. 161.

²⁴⁶ Cela explique l'incomplétude de la retranscription et de la traduction du texte de ce film que le lecteur pourra retrouver dans les annexes.

²⁴⁷ Commentaire *off* de *I maciari* (Giuseppe Ferrara, 1962).

un enfant sans s'exposer, en y mêlant Dieu, ignorance et mort. » Giuseppe Ferrara n'hésite pas à se positionner face à ces pratiques et à accuser certains qui profitent de la misère psychologique et culturelle due à la pauvreté et à la marginalisation rendant les personnes plus vulnérables face aux croyances magiques et à l'irrationnel.

Aux images s'ajoute la musique de Werther Pierazzuoli qui plonge le spectateur dans une atmosphère sombre et inquiétante. Giuseppe Ferrara restitue ici l'idée d'un monde où la magie n'est plus vectrice de quelque chose de positif, mais l'objet qui n'en fait profiter que certains. De cette manière, il dénonce les conditions de vie auxquelles ces oubliés du système sont réduits, et le rôle de la religion « comme unique défense aux adversités de l'histoire²⁴⁸ » qu'elle endosse pour eux.

Cette image du *Mezzogiorno* ne se retrouve pas dans le second film « demartinien » de Giuseppe Ferrara, où il filme la version sarde du tarentisme. La dimension sonore de *Il ballo delle vedove* s'avère sans doute la plus objective de toute la cinématographie « demartinienne » : la musique se fait discrète, la voix *off* intervient peu, sans émettre de jugement sur ce qui nous est montré. Elle nous livre des éléments sur le déroulement du rite, pour finalement s'effacer et laisser place à l'enregistrement des voix des femmes, dont l'écho laisse penser qu'il ne s'agit pas de son synchrone mais d'enregistrements faits ultérieurement puis postsynchronisés.

Entre observation et participation, Giuseppe Ferrara filme le rite par des plans essentiellement larges et d'ensemble pour contextualiser le rite. Il utilise un dispositif léger dont il expérimente les nouvelles potentialités : trois hommes accompagnent une charrette tirée par deux bœufs. Depuis la charrette même, Giuseppe Ferrara filme un vieil homme allongé au milieu de branchages, enveloppé de la tête aux pieds dans un drap blanc ne laissant apparaître que son visage décharné. Puis, celle-ci s'arrête au bord d'une route, devant un édifice religieux de pierres grises. Les trois hommes agrippent le corps du malade et le déposent délicatement au milieu du chemin caillouteux. Giuseppe Ferrara pose sa caméra à terre, à quelques mètres du malade. Dans le champ, nous voyons au loin les vingt-et-une femmes qui s'approchent du corps. L'une se penche sur l'homme souffrant et récite quelques vers, lui pose des questions, tandis que les autres femmes se positionnent en cercle autour du corps. Il est clair que le rite est ici reproduit pour la

²⁴⁸ *Id.*

caméra : les femmes s'écartent pour que ne pas cacher la visibilité. Nous percevons le mouvement d'hésitation de l'une d'entre elles, cherchant sa place dans la ronde qui se forme [Fig. 7]. Puis, les femmes s'attrapent par les bras et commencent à tourner [Fig. 8].



De haut en bas, la ronde se forme autour du tarentulé.
Fig. 7 (plan n°34, 00'04'14), 8 (plan n°40, 00'05'02) et 9 (plan n°44, 00'05'28) – *Il ballo delle vedove*, Giuseppe Ferrara, 1962.

La voix *off* et la musique extradiégétique n'interviennent pas, laissant ainsi toute sa place au rite. Rapidement, le cercle se brise, les paysannes sautent au-dessus du corps du malade, parfois seule, ou bien à deux [Fig. 9]. L'enchaînement de plans d'ensemble se brise également pour laisser place à des gros plans sur les visages. Giuseppe Ferrara filme ces femmes qui sautent, tombent, se bousculent autour du malade, avant que ce dernier ne finisse par être pris d'un éclat de rire qui doit le libérer du mal dont il est victime (causé par la piqûre d'un arachnide mythique, qui n'est en réalité qu'un homme submergé par le désespoir).

Comme pour *La Passione del grano*, le rite semble presque être un jeu : les sourires qui se dessinent sur les visages de ces femmes traduisent leur joie [Fig. 10]. Nous comprenons que c'est aussi la présence de la caméra, à laquelle elles lancent de nombreux regards, qui les amuse. Puis, c'est Giuseppe Ferrara qui se prend au jeu, à deux reprises il saute au-dessus du corps de l'homme [Fig. 11], expérimentant ainsi les potentialités du dispositif léger.



De haut en bas, la joie des femmes, et le saut de Giuseppe Ferrara au-dessus du corps du tarentulé. Fig. 10 (plan n°52, 00'05'59) et 11 (plan n°53, 00'06'12) – *Il ballo delle vedove*, Giuseppe Ferrara, 1962.

Si le rite est ici mis en scène, Ferrara semble n'avoir donné aucune directive particulière à ces femmes. Se dégage alors des images une certaine légèreté. Mais deux séquences représentant des moments cruciaux du rite, jugées violentes et érotiques, furent censurées : une première où une femme éjecte du lait de son sein sur le visage du malade, ainsi qu'une seconde montrant la décapitation d'une poule²⁴⁹. Quoi qu'il en soit, nous comprenons ici que l'aspect tragique du rite n'est plus d'actualité : les femmes reproduisent ces gestes pour la caméra, conscientes que le malade ne l'est pas, que ce rite est désormais désuet, et qu'ainsi, plus rien n'est en jeu.

²⁴⁹ Ces séquences sont diffusées dans le documentaire réalisé pour la télévision *Italiani come noi* (Pasquale Prunas, 1966), un film à épisode vantant les miracles du *boom* économique de l'Italie et présentant ces images comme le témoignage d'un monde méridional barbare et ridicule faisant obstacle au progrès.

PARTIE III

REPRÉSENTER LE *MEZZOGIORNO* : EXPÉRIENCES MATÉRIELLES, EXPÉRIENCES RITUELLES

Nous sommes revenus sur le débat que la cinématographie « demartinienne » a suscité pour conclure que la formule la plus appropriée pour les définir serait « films d'inspiration anthropologique ». Ainsi, nous pouvons envisager les films d'une autre manière, et dans un premier temps, repérer les différentes manières dont les « demartiniens » ont abordé la sphère magico-religieuse du *Mezzogiorno*. Mais tous les « demartiniens » ne se sont pas limités à filmer les pratiques magiques. En effet, certains s'attardent sur les habitations, le quotidien de ces paysans, mais aussi sur les paysages. À l'aube du néoréalisme, Giuseppe De Santis écrivait dans la revue *Cinema* que « le paysage n'aura aucune importance s'il n'y a pas l'homme, et vice et versa²⁵⁰. » Cependant, les néoréalistes – comme nous l'avons déjà dit plus haut – arpentent majoritairement les espaces urbains et leurs périphéries. Quelques années plus tard, alors que le *boom* bat son plein, les paysages des grandes villes du Nord comme du Sud (Brindisi, Bari, Naples etc.) se transforment : des usines imposantes sortent des sols et défigurent les grandes plaines désertes, non loin des métropoles²⁵¹. Les zones rurales de l'intérieur des terres du *Mezzogiorno*, quant à elles, restent telles quelles, et les paysans qui les habitent aussi. Alors, nous nous intéresserons d'abord à la place des paysages et des espaces dans la cinématographie « demartinienne » ainsi qu'aux corps qui y résident et y éprouvent le temps. Dans un ultime chapitre, nous reviendrons sur l'expérience du rite. Certains « demartiniens » chargent leurs images d'une certaine puissance capable de nous faire éprouver la force d'un peuple qui prend forme devant nos yeux : les corps surgissent dans le cadre, les visages de ces « anonymes » nous sont révélés. D'autres « demartiniens » vont au contraire représenter le rite comme un poids qui pèse sur les épaules des méridionaux, les condamnant à ne pas avoir la possibilité d'espérer une autre vie.

²⁵⁰ DE SANTIS Giuseppe, « Per un paesaggio italiano », *Cinema*, n°116, avril 1941, cité par GILI Jean A., *L'Italie de Mussolini et son cinéma, op. cit.*, p. 166.

²⁵¹ Dans *Tommaso* (1965) et *Brindisi '65* (1966), Cecilia Mangini filme à plusieurs reprises la transformation des paysages autour de Brindisi (Pouilles, province de Lecce), ville aux traditions paysannes où, dans les années 1960, à quatre kilomètres du centre, est construit le plus grand site pétrochimique d'Italie par la compagnie pétrolière Monteshell.

Chapitre 6 : L'espace, le temps et le corps hors rituel

6.1. Le paysage méridional occupé : habiter la nature

Quand bien même le rite est l'objet central de ces documentaires, certains cinéastes « demartinien » choisissent de s'attarder sur les paysages. Filmer ces paysans dans leur environnement, c'est d'abord une façon de situer le récit. Mais ces cinéastes s'arrêtent sur ces « paysages avec figures²⁵² » et travaillent la composition des cadres dans une volonté de témoigner autrement que par la parole de la condition de cette population et de leur rapport à la nature. C'est particulièrement dans *Lamento funebre* (Michele Gandin, 1954), *Magia lucana* (Luigi Di Gianni, 1958) et *L'inceppata* (Lino Del Fra, 1960) que le paysage assume une place particulière.

« Le paysage de Lucanie, entre Pisticci et Ferrandina, présente un aspect dévasté, chaotique, lunaire²⁵³. » C'est ainsi qu'une voix *off* introduit le premier film « demartinien », *Lamento funebre* (Michele Gandin, 1954), empruntant à Carlo Levi certains adjectifs que l'écrivain avait utilisés pour décrire les paysages qu'il découvrait à son arrivée à Grassano.

Alors que nous entendons un chant traditionnel, les quatre premiers plans, par de courts panoramiques, nous font découvrir un paysage montagneux. À perte de vue, un paysage minéral, où le peu de végétation qui se débat pour pousser dans la roche, fini brûlée par un soleil amer. Pour reprendre la formule de Georges Didi-Huberman, « ce n'est pas ici, à première vue, que les peuples vont apparaître²⁵⁴. » C'est d'emblée le lieu qui s'impose à la vue : un plateau en altitude d'où émergent des cônes rocheux dont les reliefs créés par l'érosion sont soulignés par des zones d'ombres [Fig. 12]. Au loin, nous entrevoyons d'autres montagnes qui encerclent le plateau, dont les lignes s'effacent dans la densité de l'air. Mais des corps ne tardent pas à entrer dans le cadre : un homme mène un âne bâté chargé de branchages et portant une paysanne sur son dos. Non loin, une chèvre angora suit leurs pas. Las, leurs corps parcourent un sentier d'argile blanche

²⁵² THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, coll. « Penser le cinéma », 2019, p. 35.

²⁵³ Commentaire *off* de *Lamento funebre* (Michele Gandin, 1954).

²⁵⁴ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants.*, *op. cit.*, p. 235.

[Fig. 13]. Soudain, le chant traditionnel s'arrête, interrompu par « le cri lacérant qui annonce le malheur²⁵⁵ », celui de la mort. Place alors au *lamento funebre*.

Nous retrouvons des paysages similaires et de mêmes figures dans *Magia lucana* (Luigi Di Gianni, 1958). Pendant près de trois minutes, Luigi Di Gianni filme, dans un silence de plomb, les corps au travail : au sommet d'une colline, deux mulets aux côtes saillantes tractent une charrue à versoir. Un homme, sur le flanc d'une montagne, creuse la terre sèche à l'aide de sa bêche. Puis, depuis le contrebas de la montagne, le cinéaste filme les silhouettes de deux bœufs et d'un homme qui se démarquent sur le fond d'un ciel sans nuage, comme déposées sur une ligne verticale qui vient fendre le cadre en deux. « Le labeur dure l'entière journée, alors que le soleil, au zénith, rend uniforme le paysage, et accable la vigueur²⁵⁶ » nous dit la voix *off* ; après un long jour dans les champs, les paysans entament le retour vers leur village dont le nom et la localisation ne sont pas révélés au spectateur²⁵⁷ – comme une manière de garder un mystère pour renforcer l'image d'une contrée lointaine, habitée par des sans-noms. Dans une succession de plans brefs, trois hommes, une femme et un âne marchent les uns derrière les autres²⁵⁸, dans des paysages qu'ils ne contemplent pas [Fig. 14 et 15]. Le silence pèse, brisé par le seul bruit des sabots de l'âne contre le sol rocailleux. Malgré la grande distance de la caméra avec les corps, le montage sonore nous fait entendre les bruits de sabots de l'âne contre la roche : le point d'écoute nous approche au plus près de lui. Les bruits des sabots dont sont chaussés les paysans en revanche, sont absents. Les corps, dans la difficulté de leurs mouvements, sont lourds et peinent à avancer. Pourtant, leur poids leur est enlevé : aucune trace sonore ne retranscrit le bruit de leurs pas sur le sol rocailleux ; ils se déplacent comme des fantômes, sans un bruit. Nous découvrons ensuite le village blotti contre une falaise, décrit par la voix *off* comme « un mirage [...] convoit[é] et inaccessible²⁵⁹. »

²⁵⁵ Commentaire *off* de *Lamento funebre* (Michele Gandin, 1954).

²⁵⁶ Commentaire *off* de *Magia lucana* (Luigi Di Gianni, 1958).

²⁵⁷ Nous reconnaissons tout de même ici le village de Pietrapertosa, perdu dans les paysages de dolomites en Basilicate, non loin de Tricarico où Ernesto De Martino fit ses premiers voyages dans le *Mezzogiorno*.

²⁵⁸ Remarquons que dans cette même séquence, un des plans précédents présente non pas trois hommes mais quatre, et non pas un âne, mais deux. Ce manque de cohérence – qui ne saute pas aux yeux à première vue – peut être révélateur du peu de souci que Luigi Di Gianni se fait de ces détails ; ces faux-raccords sont fréquents dans ses documentaires. Ce qui importe est bien plus son propos qu'une cohérence dans la continuité filmique.

²⁵⁹ Commentaire *off* de *Magia lucana* (Luigi Di Gianni, 1958).



De la gauche vers la droite. Fig. 12 (plan n°3, 00'00'40) et 13 (plan n°5, 00'00'58) – *Lamento funebre*, Michele Gandin, 1954



De la gauche vers la droite. Fig. 14 (plan n°20, 00'05'08) et 15 (plan n°24, 00'05'57) – *Magia lucana*, Luigi Di Gianni, 1958



De la gauche vers la droite. Fig. 16 (plan n°13, 00'03'45) et 17 (plan n°15, 00'04'08) – *L'inceppata*, Lino Del Fra, 1960

Les paysages arides de Lucanie, arpentés par les paysans.

Ainsi, ces paysans pratiquent la montagne tel que Martin de la Soudière le décrit : « *faire* de la montagne, comme disaient nos aînés, c'était en effet littéralement gagner une autre contrée, austère, exigeante surtout : un pays d'en haut, sévère de promesses en même temps que de dangers, nécessitant à la fois endurance et agilité²⁶⁰. » C'est alors un « corps-à-corps » entre l'homme et la montagne qui se répète chaque jour. L'espace devient lieu car plus que d'être *traversé* – ce qui pourrait sous-entendre l'événement ponctuel d'un corps de passage –, il est *arpenté* chaque jour par ce peuple. C'est à une « géographie *vécue*²⁶¹ » par ces paysans, un lieu que « le corps que [nous voyons] à l'écran *éprouve*²⁶². »

C'est peut-être à travers l'exemple d'une séquence de *L'inceptata* (Lino Del Fra, 1960) que cette formule prend tout son sens : un plan nous montre une plaine déserte de cailloux, où un cours d'eau est parvenu à se frayer un chemin. C'est à peine si l'on voit le ciel, le cadre est bouché, sans horizon, sans ligne de fuite. La caméra effectue un léger mouvement vers le bas, et tout de suite entre dans le cadre par la gauche, le jeune homme portant la souche, celle qu'il déposera devant la porte de sa bien-aimée. Il avance doucement. Portant ce fardeau sur ses épaules, sa posture n'est pas sans rappeler la figure mythologique d'Atlas, condamné à porter le monde pour l'éternité, à la suite de sa défaite contre les dieux de l'Olympe et Zeus. Ici, c'est le poids de sa misère et de son isolement que l'homme soutient, mais aussi celui du rite, que sa condition l'oblige à perpétuer. Arrivé au bord du cours d'eau, il se libère violemment de la souche en la jetant à terre. Il courbe l'échine et s'étale finalement de tout son long pour s'abreuver, plongeant directement ses lèvres dans l'eau [Fig. 16]. Sans s'attarder, il se remet sur pieds, récupère la souche qu'il porte sur son dos, puis reprend son chemin. Il nous tourne le dos, et s'éloigne lentement dans un plan toujours aussi saturé par le sol rocailleux, dénué de toute ouverture [Fig. 17].

Cet espace, qui semble alors mort, est ravivé par la présence de ce corps mis à l'épreuve. Bien que ces paysans n'aient aucun contrôle sur ces espaces, ce sont ceux qu'ils

²⁶⁰ DE LA SOUDIÈRE Martin, *Arpenter le paysage. Poètes, géographes, montagnards*, Paris, Anamosa, 2019, p. 69. C'est l'auteur qui souligne.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 87. Je souligne.

²⁶² THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde.*, *op. cit.*, p. 39. C'est l'auteur qui souligne.

habitent, qu'ils possèdent²⁶³. Le paysage se fait alors « *présence pleine et entière* » qui devient « *indissociable des corps qui y évoluent*²⁶⁴. »

I maciari (Giuseppe Ferrara, 1962) s'ouvre sur un plan très court faisant découvrir au spectateur un pont de pierre traversant une rivière presque asséchée. Un homme entre dans le plan et traverse le pont. Il se rend chez « Zio Giuseppe », l'un des sorciers habitant ces montagnes. Le plan se clôt sur un zoom très rapide vers un gigantesque rocher surplombant la vallée, accompagné par la musique de Werther Pierazzuoli, qui confère aux images un caractère étrange et inquiétant. Dans un plan suivant, l'homme avance sur un sentier envahi par de hauts arbustes aux branches épineuses. Puis, filmé en contre-plongée, il gravit une colline. Littéralement pris dans les « griffes de la Nature », sa silhouette est filmée au travers d'une végétation hostile, qui semble déjà morte avant d'avoir atteint l'âge de la maturité [Fig. 18].



Un paysan pris dans les « griffes de la Nature ». Fig. 18 (plan n°7, 00'00'32) – *I maciari*, Giuseppe Ferrara, 1962.

Abandonnés par le système étatique, les paysans n'ont plus le choix que de s'en remettre à la nature et doivent agir pour subvenir tant bien que mal à leurs besoins, pris au piège dans ces vastes landes désolées. La météorologie est elle aussi adverse plutôt que complice. Un paysan de *Magia lucana* lève sa faucille vers le ciel : « Nuage, nuage sombre, qu'es-tu venu faire ? Va-t'en, va-t'en loin, va-t'en vers les bois. Disperse-toi ! »,

²⁶³ Habiter dérive du latin *habere* – “avoir” en italien – qui signifie “posséder”, sans quoi « la vie serait un continu “errer” » Cf. TURRI Eugenio, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venise, Marsilio, 2006 [1998], p. 27. Je traduis « la vita sarebbe un continuo “errare” ».

²⁶⁴ THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde., op. cit.*, p. 10. C'est l'auteur qui souligne.

Tandis que nous découvrons les paysages arides aux arêtes tranchantes et dentelées, la voix *off* nous dit : « Ils parlent avec les nuages, avec le ciel²⁶⁵ », avant qu'un plan large ne cadre le groupe de paysans dont les contours, à peine discernables, sont dominés par un monumental massif rocheux. Malveillante ou aimante, la nature est divinité, chaque élément qui la constitue est sacré : « Dehors, le soleil qui se lève peut être ami ou ennemi. Il t'aide avec la chaleur, il t'abat avec son éclat qui alourdit la tête, et déforme l'existence. "Aide-nous, soleil."²⁶⁶ . »

Ainsi, les cadres se dilatent et les corps de ces paysans se perdent dans l'amplitude de certains plans. Façon d'exposer la petitesse de ces êtres dans l'immensité de cette nature dominante et « plein[e] de dangers, dans le silence qui pèse et terrifie²⁶⁷. » Et si la caméra s'en approche, c'est toujours pour les montrer au travail et souligner l'effort de ces corps écrasés par le poids du labeur et de la souffrance sociale que provoque leur isolement. Alors, les paysans se révèlent à nous dans leur force et leur vulnérabilité face à la nature, dans des espaces ouverts où l'air semble manquer. Mais surtout, ils ravivent par leur présence, des espaces qui semblaient jusqu'alors morts. Ainsi nous voyons, tel que l'écrit Benjamin Thomas, « *des corps être ce qu'ils sont parce qu'ils appartiennent à ce lieu, et un lieu qui achève de se définir parce que ces corps y actualisent une manière de se déplacer plutôt qu'une autre*²⁶⁸ ... »

Si ces films « demartiniens » nous révèlent d'abord le paysage par le biais de vastes plans, nous verrons que pour d'autres, c'est le peuple qui apparaît en premier à nos yeux, pour ensuite s'ancrer dans un paysage qui devient un « fragment de monde [réduit] à l'état de décor²⁶⁹ ». Ainsi, la formule « paysage avec figures » bascule, pour devenir « figures dans un paysage²⁷⁰ » (cf. « 7.1. Surgissement du peuple »).

²⁶⁵ Commentaire *off* de *Magia lucana* (Luigi Di Gianni, 1958).

²⁶⁶ *Id.*

²⁶⁷ *Id.*

²⁶⁸ THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde.*, *op. cit.*, p. 22. C'est l'auteur qui souligne.

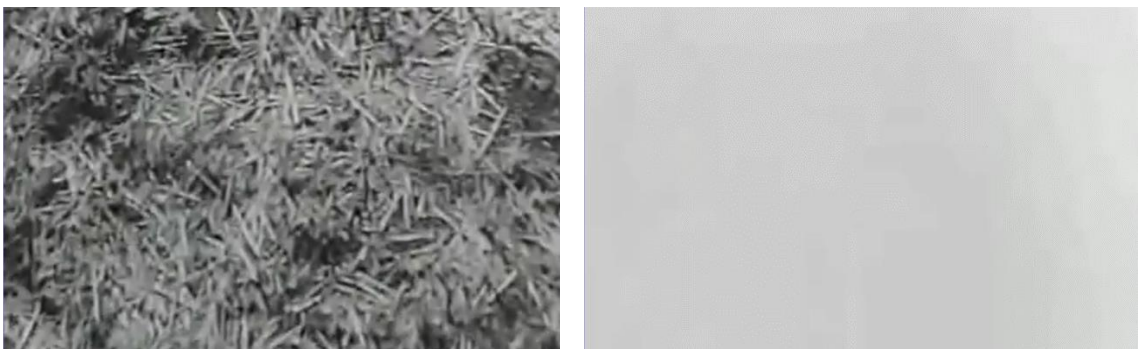
²⁶⁹ *Ibid.*, p. 35.

²⁷⁰ *Id.*

6.2. Architectures liturgiques et rurales : temps superposés, frontières brouillées

Dans *La Taranta* (1961), Mingozzi s'attarde lui aussi – pendant près de quatre minutes – sur des espaces ouverts et en plein air. Mais la présence de l'homme cette fois, est manifestée à l'écran par la présence d'architectures, mais des architectures en ruines, ouvertes donc, sur le monde naturel. Nous verrons ensuite comment certains espaces de *Nascita e morte nel Meridione* (Luigi Di Gianni, 1959), même s'ils ne sont pas en ruine, agissent semblablement à nos yeux.

Caméra à l'épaule, Ugo Piccone, opérateur de Mingozzi, filme à ses pieds la terre labourée d'un champ parsemé de cadavres de pousses de blé, laissés sur place après la dernière moisson [Fig. 19]. Par un mouvement de caméra sec et rapide vers le haut, il s'arrête sur un ciel nu [Fig. 20]. Ainsi s'ouvre *La Taranta* (Gianfranco Mingozzi, 1961). Dès les premières images, le ton est donné. Par le biais d'un geste poétique, le spectateur est prévenu : le film traitera des survivances d'un monde entre ciel et terre, entre profane et sacré, entre croyances catholiques et païennes, en l'occurrence, le tarentisme. S'en suit un panoramique sur un désert de cailloux sans aspérités, se perdant jusqu'à l'horizon, flouté par un nuage de poussière stagnant au-dessus du sol.



De la gauche vers la droite, premier plan du film. Fig. 19 (plan n°1, 00'01'10) et 20 (plan n°1, 00'01'14) – *La Taranta*, Gianfranco Mingozzi, 1961.

Puis, dans un montage frénétique, des plans s'arrêtant sur toutes sortes d'éléments architecturaux se succèdent. Nous découvrons un complexe religieux abandonné dont l'intérieur, orné de moulures au style baroque, tombe en ruine [Fig. 21]. Nous devinons

un portrait de la Madone voilée et de l'enfant dont la peinture s'écaille ; la chaire a perdu son plancher, la croix s'est décrochée du mur, y laissant son empreinte. Puis, dans un plan présentant un léger mouvement vers le haut – la caméra semble presque en lévitation au-dessus du sol – Piccone cadre la carcasse de l'église, dont la façade est encore habillée d'ornements au style *barocco leccese* [Fig. 22]. Nous reconnaissons alors l'ancien monastère des Augustiniens (*Covento degli Agostiniani*)²⁷¹, et son église Notre-Dame du Mont Carmel (*Chiesa della Madonna del Carmine*), aux marges du village de Melpignano, dans les terres du Salento. La construction de cette église avait été ordonnée par l'Église latine en 1573, pour imposer sa présence dans une aire fortement liée à l'orthodoxie grecque. Ainsi, ces ruines nous apparaissent comme la figuration d'un monde qui s'est écroulé : celui du catholicisme qui, sur *la terra del rimorso*, n'a pas réussi à supplanter les autres croyances. Ce film manifeste alors de l'échec cuisant de l'Église dans la tentative de faire disparaître ces pratiques païennes. C'est aussi l'effondrement de l'image d'une Italie pieuse que Mussolini avait voulu dessiner que ce film dépeint, puisque ce rite est encore pratiqué devant la caméra de Mingozi, dans les années 1960.



De la gauche vers la droite, l'église abandonnée Notre-Dame du Mont Carmel à Melpignano (Pouilles). Fig. 21 (plan n°6, 00'01'47) et 22 (plan n°14, 00'02'16) – *La Taranta*, Gianfranco Mingozi, 1961.

Dans un dispositif instable et fuyant²⁷², soumis à une incessante tension vers le haut, l'opérateur – notons que c'est le premier film que Mingozi et Piccone tournent, il y a donc aussi une volonté d'expérimentation – réanime ces ruines et leur rend une

²⁷¹ Cf. CAROLI Elina, « “La tarentule est vivante, elle n'est pas morte”. Musique, tradition, anthropologie et tourisme dans le Salento (Pouilles, Italie) », *op. cit.*, p. 262.

²⁷² La majorité des plans se concluent par un mouvement rapide et sec, provoquant à l'image la déformation des éléments montrés.

certaine vitalité. Celles-ci ne sont alors plus perçues comme la substance d'un temps passé, mais appartenant au présent. Un procédé qui n'est pas sans rappeler ce que fera Pasolini trois ans plus tard, sur le tournage de l'*Évangile selon Saint Matthieu* (1964), choisissant un dispositif léger pour filmer les ruines des quartiers historiques de Matera (Basilicate) appelés *Sassi* (littéralement « cailloux »), abandonnés par ses résidents dans les années 1950 pour cause d'insalubrité²⁷³.

Par une succession de plans fixes, l'opérateur et le cinéaste donnent ensuite à voir les autres espaces du couvent, désormais ouverts sur le monde naturel : une chapelle aux voûtes abîmées, un cloître aux arcades délabrées, des murs éventrés, effondrés. En somme, des espaces décharnés et désacralisés, des pierres qui « se dessèchent et tombent dans le silence²⁷⁴ ». Nous apercevons aussi, des statues dévisagées, au milieu desquelles se trouve curieusement une bicyclette : ainsi figure la coexistence d'un culte sacré presque désuet, avec un monde de la modernité. Entre les ruines, quelques femmes et hommes préparent des feuilles de tabac pour les faire sécher. À leurs côtés, un enfant dort. Cloisonnés dans le passé, leurs gestes sont ceux d'un autre temps. Pourtant leur présence permet de les conjuguer à nouveau au présent. De cette manière, Mingozzi nous annonce ce qui nous sera donné à voir : les survivances d'un monde du passé. À travers ces espaces désaccordés, faisant preuve d'une certaine discontinuité, le réalisateur fait parler les lieux, exhume des subsistances en travaillant leur mémoire, à la recherche des *traces* d'un passé dans des espaces qui ne sont désormais plus des lieux en mouvement. La caméra, comme la main de Rembrandt selon Henri Focillon, « accumule les siècles dans le momentané de l'instant²⁷⁵ », fait figurer plusieurs temps qui coexistent et fait émerger les résidus d'un antique passé qui persiste. Ainsi, le cinéaste témoigne d'une résistance qui donne à ressentir l'épaisseur historique du présent, dans la condensation d'un temps passé que le présent de l'image actualise. Nous pouvons alors qualifier sa démarche d'« archéologique », puisqu'attentive aux traditions architecturales, sculpturales, mais

²⁷³ Cf. MARGUET Damien, « Textes et paysages en ruine chez Pasolini, Huillet et Straub, Tarr », in BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, ROLLET Sylvie (dir.), *Paysages de mémoire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, *Théorème*, n°19, 2014, p. 115 et 117.

²⁷⁴ Commentaire *off* de *La Taranta* (Gianfranco Mingozzi, 1961).

²⁷⁵ FOCILLON Henri, « Éloge de la main », in *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943 [1934], p. 114.

aussi – nous y reviendrons – gestuelles et linguistiques²⁷⁶, pour porter à la lumière des survivances que la modernité refoule²⁷⁷.

Si dans *La Taranta* les ruines se font évidentes, les bâtisses du village de *Nascita e morte nel Meridione* – San Cataldo (Lucanie) – n’en sont pas, mais agissent comme telles à nos yeux. Le film s’ouvre sur un plan large : deux lignes de fuite de part et d’autre du cadre, dessinées par des constructions basses et alignées, ouvrent sur la perspective d’un horizon lointain. À première vue, nous devinerions plutôt un corps de ferme : une étable d’un côté, des habitations de l’autre, séparées par un parterre d’herbe. Ce sont pourtant bien dans ces bâtisses que les protagonistes de Luigi Di Gianni habitent. Au fond du cadre, un bœuf surgit d’entre deux maisons, s’arrête, et frontalement, regarde la caméra, tandis qu’une poule traverse l’espace, et se faufile dans une maison. Le plan suivant suit le mouvement d’un paysan aux bras chargés de foin. Ici, il n’y a pas de rues ; c’est pourtant bien un village – sinon un hameau. Les maisons semblent prêtes à s’écrouler, et les espaces sont jonchés de tas de gravats et de bois, peut-être les restes d’anciennes habitations. Les espaces sont vides, seuls quelques poules et bovins les parcourent, brouillant les repères entre espaces publics et espaces privés, entre nature et civilisation²⁷⁸. Le seuil des maisons n’opère pas comme une ligne de frontière entre l’un et l’autre, chose que nous retrouvons aussi dans *Magia lucana*, où les enfants en bas âge jouent à hauteur des poules et des cochons. Comme les ruines, cet ensemble de bâtisses, isolé en haute montagne, est un espace ouvert, sans délimitation entre le monde naturel et le monde culturel. Et en effet, « c’est le propre de la ruine que d’encadrer sans clore, que d’être un lieu d’indécidabilité tant spatiale que temporelle²⁷⁹. » Ainsi ces images font

²⁷⁶ Cf. MARGUET Damien, « Textes et paysages en ruines chez Pasolini, Huillet et Straub, Tarr », art. cit., p. 117.

²⁷⁷ Toujours par le biais de l’architecture, Mingozi nous rapproche de la civilisation, des lieux habités, là où le récit se déroulera : nous reconnaissons d’abord la façade de la cathédrale de *Santa Maria Assunta* à Nardò – ville où se déroule la première partie du rite, et donc, du film –, construite au XVII^{ème} siècle, elle aussi sur les vestiges d’un précédent édifice religieux où des rites grecs étaient célébrés. Puis, toujours à Nardò, l’église de Saint Dominique (*Chiesa di San Domenico*) dont la façade chargée est ornée de volutes, d’éléments décoratifs floraux, de chérubins adoptant des positions étranges, et de deux figures saintes se nichant dans des renforcements. Enfin, l’église de Saint Joseph (*Chiesa di San Giuseppe Patriarca*) d’où surgit un enfant vêtu d’un habit de communion, et traverse la place pour se réfugier dans le creux d’une porte.

²⁷⁸ Cf. BERTOZZI Marco, ROCHE Thierry (dir.), *L’autre Néo-réalisme : une correspondance*, op. cit., p. 91.

²⁷⁹ MARGUET Damien, « Textes et paysages en ruines chez Pasolini, Huillet et Straub, Tarr », art. cit., p. 119.

également écho à ce monde où « chaque élément de la nature participe à [la] magie²⁸⁰ », où « le climat de la sacralité est donné par la présence de la nature, qui par elle-même, est sainte²⁸¹ ». Comme en témoignent ces commentaires, c'est une idée que nous retrouvons dans plusieurs films « demartiniens ». Ces hommes vivent au rythme de la nature, *avec* la nature, voire *dans* la nature.

6.3. Soumission au temps et dépossession : le corps en crise

Nous nous sommes dans un premier temps intéressés aux corps distants, perdus dans les paysages. À présent, les caméras s'en rapprochent, et filment les hommes dans leurs villages, leurs maisons étroites, pour capter l'état émotionnel de ces « simples », tel qu'Antonio Gramsci les appelait. Ici, nous verrons comment Cecilia Mangini, Lino Del Fra, et particulièrement Luigi Di Gianni s'appliquent à mettre en scène à travers les corps l'idée d'un monde soumis au temps.

Dans une petite maison aux murs blancs, par un lent panoramique vers la gauche, en légère plongée, Cecilia Mangini filme quatre figures parfaitement immobiles. Nous découvrons d'abord un vieillard vêtu de noir, assis sur une petite banquette, adossé au mur. Sa main droite est posée sur son genou gauche, l'autre sur son avant-bras, et son visage est tourné de trois quarts. La lumière provenant d'une fenêtre à la droite du cadre, plonge l'exacte moitié de son visage dans l'ombre noire. Les yeux baissés, il regarde au sol. À sa droite, nous percevons le bas du corps d'un homme vêtu d'un costume bleu nuit, appuyant son poids sur une imposante amphore en terre cuite. Son buste et sa tête sont hors-champ, nous ne découvrirons pas son visage. Adossé au mur, un enfant est assis, les jambes fléchies, les pieds posés sur une pierre façonnée. Enfin, devant une cheminée éteinte, un vieil homme, le visage dur, est assis de profil, comme figé. La caméra semble presque se déplacer dans un tableau, mais une mouche courant sur la jambe de l'enfant vient trahir cette impression. Ces personnages s'apprêtent à assister à la lamentation funèbre d'un jeune homme de seize ans. Nous découvrons en effet ces figures, tandis

²⁸⁰ Commentaire *off* de *Magia lucana* (Luigi Di Gianni, 1958).

²⁸¹ Commentaire *off* de *Il ballo delle vedove* (Giuseppe Ferrara, 1962).

qu'une voix de femme – dont le visage est révélé dans le plan suivant – chante en *griko*. Ainsi apparaissent les premiers visages de *Stendalì (suonano ancora)*, à la suite de plans fixes nous révélant les rues désertes du village de Martano, sur un fond sonore de cloches qui sonnent solennellement.

Nous retrouvons un panoramique similaire dans *La Passione del grano*, cette fois en conclusion, et de gauche à droite. Après que « *Il gioco delle falce* » – le rite contre le « vide végétal » – nous ait été révélé, nous retrouvons les sept acteurs de la cérémonie. Le rite est fini, la (sur)vie reprend son cours. Sur les vestiges d'un ouvrage d'irrigation en béton, nous découvrons les hommes en position d'attente, tandis que la voix *off* – dont le texte est, rappelons-le, écrit par Ernesto De Martino – clôt son propos : « le drame de l'insécurité et de la précarité lève à nouveau son rideau, dans l'attente d'un épilogue que l'on puisse dire humain²⁸². » Le temps de la moisson s'achève, c'est le retour « des journées sans travail, du chômage paysan²⁸³ », et d'un temps qu'ils ne sauraient occuper. L'un s'abreuve dans un seau de fer. Les autres, tous munis d'une faucille, s'occupent avec leur objet respectif. L'un gratte le béton, un autre examine minutieusement son outil. Plus loin, un troisième l'observe d'un air hébété, louchant sur sa pointe. Un dernier, assis sur le bord de la fontaine, caresse les derniers épis de blé restants. La caméra semble à nouveau se déplacer dans un tableau en mouvement. Rappelons que Cecilia Mangini et Lino Del Fra travaillent ensemble. Et c'est avec ces deux plans semblables que débute et s'achève leur courte filmographie « demartinienne ».

Mais c'est sans aucun doute le geste documentaire de Luigi Di Gianni qui opère le mieux à l'expression de l'impression d'un monde « dans l'attente ». Comme nous l'avons précédemment signifié (cf. « 5.1. Luigi Di Gianni : imprégnation magique du monde méridional »), le cinéaste cherche à rendre à l'écran une certaine cyclicité du temps tel qu'il s'écoule dans le monde méridional.

C'est peut-être dans une séquence de *Nascita e morte nel Meridione*, par une succession de onze plans brefs et fixes – à l'exception d'un – que Luigi Di Gianni témoigne de cette cyclicité d'une manière encore plus signifiante. Dans un intérieur sombre et étroit, deux hommes et une femme vêtus de haillons sont assis autour d'une petite table basse sur laquelle est posée une unique assiette où chacun plonge sa main

²⁸² Commentaire *off* de *La Passione del grano* (Lino Del Fra, 1960).

²⁸³ *Id.*

[Fig. 23]. Aucune interaction, les trois personnages ne s'adressent pas la parole, ne se touchent pas. Leurs corps penchent vers l'avant, et leur regard est tourné vers le sol. Ils mâchent leur nourriture en silence.

Par un enchaînement de plans larges puis rapprochés, nous découvrons les autres êtres qui habitent cet espace clos. D'abord, une vieille femme toute vêtue de noir, assise sur un banc, dont le corps basculant vers l'avant est retenu par sa canne (nous la retrouvons dans un plan suivant, un chapelet à la main). Plus loin, un vieil homme alité finit par s'assoupir, un cigare consumé coincé entre ses lèvres. La caméra suit ensuite le mouvement d'une femme traversant l'espace. Dans un renforcement de la pièce, un enfant perché sur une table, chaussé de sabots crottés, se gratte violemment le bras. Nous retrouvons finalement le trio assis autour de l'assiette envahie par les mouches. Leurs membres semblent lourds, comme attirés par le sol. En plus de portraiturer la misère de ces « gens de peu », Luigi Di Gianni – tout comme Cecilia Mangini et Lino Del Fra à travers les deux plans décrits plus haut – fait part d'un monde où la vie est en suspens, où les hommes, éprouvant un temps du passé qui se répète chaque jour, sont privés de leurs émotions. Le plan le plus symptomatique de cela est sans doute celui de cette femme qui se tient assise sur une chaise en bois, la tête recouverte d'un tissu noir [Fig. 24]. Les yeux au sol, nous percevons un rapide clignement d'œil suivi d'un mouvement des commissures des lèvres. La peau de son visage, abîmée par le temps, dessine des traits que tout semble entraîner vers le bas. Son corps est là devant nous, mais elle semble absente, ne penser à rien, ne rien ressentir. Son corps est comme une enveloppe où le temps creuse les marques d'une expression mélancolique qu'elle eut toute sa vie, celle d'un mortel ennui, que l'on retrouve déjà sur le visage des enfants.



De la gauche vers la droite, les paysans de San Cataldo. Fig. 23 (plan n°5, 00'01'33) et 24 (plan n°14, 00'02'33) – *Nascita e morte nel Meridione*, Luigi Di Gianni, 1959.

Ces paysans attendent, prisonniers de leurs conditions. Cette attente peut acquérir un double sens ; d'abord, ils attendent que « quelque chose se passe » là où « se produit quelque chose seulement si quelqu'un naît, ou si quelqu'un meurt²⁸⁴ ». Or, « à San Cataldo – nous dit la voix *off* – on vient au monde en silence²⁸⁵. » Ce silence, c'est celui que leur a imposé l'histoire : ces paysans qui habitent des espaces oubliés par les pouvoirs et par l'histoire, sont dans l'attente d'être libérés du silence dans lequel ils sont contraints de rester, imposé par le régime fasciste italien, et perpétué par le parti démocrate chrétien qui lui succède. C'est précisément ce que Pasolini dénonce dans les années 1970, lorsqu'il écrit que « le régime démocrate-chrétien était encore la continuation pure et simple du régime fasciste », et parlait d'un « fascisme [...] nouveau²⁸⁶ » voire d'un « génocide » pour désigner un « mouvement général de *dépérissement culturel*²⁸⁷ » généré par un régime « qui s'en prend aux valeurs, aux âmes, aux langages, aux gestes, aux corps du peuple²⁸⁸. » Ainsi, contraints à la passivité, ces êtres attendent que le reste du monde se rende compte de leur existence et de celle de leur culture *en dépérissement*, et qu'ainsi une place dans l'histoire leur soit attribuée.

²⁸⁴ Commentaire *off* de *Nascita e morte nel Meridione* (Luigi Di Gianni, 1959).

²⁸⁵ *Id.*

²⁸⁶ PASOLINI Pier Paolo, « L'article des lucioles » (1975), in *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 2005 [1976], p. 181, cité par DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 22.

²⁸⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 23. C'est l'auteur qui souligne.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 24.

Nous retrouvons des figures identiques dans le premier film « demartinien » de Luigi Di Gianni : *Magia lucana*. Après les séquences de corps au travail (cf. « 6.1. Le paysage méridional occupé : habiter la nature »), s'en suivent plusieurs séquences qui rendent l'idée précédemment signifiée.

« Qui reste au village, attend. Une attente privée d'émotions, avec monotonie. Se répète la même histoire quotidienne²⁸⁹. » Ainsi est introduite la séquence sur laquelle nous allons nous attarder. Nous retrouvons le village sans nom ni localisation. Nous y rencontrons des figures immobiles qui jalonnent les ruelles en pente et au sol pavé. La caméra de Luigi Di Gianni s'arrête sur ces figures, toujours à la hauteur de leurs corps. Ainsi, nous découvrons divers visages de femmes. D'abord, un plan rapproché sur une vieille femme assise sur le seuil d'une maison, portant un tablier à la taille. Elle regarde fixement la caméra d'un air inquiet. Nous percevons qu'elle n'est pas à l'aise, et semble hésiter à se cacher le visage : sa main droite posée sur son front, glisse doucement le long de son visage. Ensuite, une jeune femme avec son enfant en bas-âge sur les genoux, est assise sur un escalier de pierre. Une autre, observe les femmes qui s'activent entre ces murs de pierre friable. Ses yeux enfoncés, sont soulignés par des cernes marquées [Fig. 25]. À hauteur du sol, Luigi Di Gianni filme un enfant jouant sur les pavés au milieu des gallinacés, qui nous offre un tendre regard-caméra. Plus loin, sur un muret de pierre, s'alignent six hommes immobiles [Fig. 26].



De la gauche vers la droite, des paysans occupant les ruelles d'un village lucanien. Fig. 25 (plan n°37, 00'08'06) et 26 (plan n°40, 00'08'23) – *Magia lucana*, Luigi Di Gianni, 1958.

²⁸⁹ Commentaire *off* de *Magia lucana* (Luigi Di Gianni, 1958).

La séquence suivante se résume par un panoramique vers la gauche dans un espace clos. Nous sommes dans une auberge presque vide. Au premier plan, une chaise est retournée sur une table. Derrière, un vieillard assis seul à une table, comme pétrifié, retient sa tête à l'aide de sa main posée sur son chapeau. Attablé un peu plus loin, un homme, le regard dans le vide, finit son verre et le pose sur la table, où sont posées deux béquilles en bois. Enfin, une dernière séquence nous fait découvrir un foyer où cohabitent trois générations. Un couple de vieillards s'est réfugié près du feu. Une fillette, assise sur un meuble branlant est occupée à la couture. En face, une femme est elle aussi occupée de raccommoder un haillon, et balance d'un bras un couffin accroché au plafond par de simples bouts de cordes. Les seuls bruits ambiants sont ceux du berceau grinçant et des crépitements qui émanent de la cheminée.

Ces lieux décrépits – ruelles, maisons – sont hantés par ces figures fantomatiques, qui, comme cloisonnées dans le passé, déambulent dans les rues, puis se figent dans leurs lieux d'habitations. Ainsi, ces corps ne sont « rien que des quantités de force “en relation de tension” les unes avec les autres²⁹⁰. » Mais ici, même cette « relation de tension » dont Gilles Deleuze parle semble s'être annulée. Autrement dit, les corps sont ici déliés, aucune interaction ne s'instaure entre eux. Impassibles, leurs visages ne manifestent aucune émotion et se pétrifient face à l'impossible domestication des jours qui défilent. Incapables d'agir, vides, ils sont dépossédés de leur « *esserci* ». Ces êtres éprouvent le temps en habitant physiquement l'espace. Inertes et résignés, les corps mis en scène par Di Gianni sont « dé-présentifiés », c'est la « crise de la présence » de ces hommes qui nous est exposée. Le spectateur est confronté au drame de leur quotidien, dans la représentation d'un cycle délesté de toute sinuosité expressive. Ainsi, le cinéaste représente l'« émotion qui tient au passage du temps lui-même²⁹¹ », mais plus qu'un temps vécu, c'est un temps subi.

Malgré les contraintes de production, Luigi Di Gianni, réussit en quelques plans à traduire visuellement – toujours appuyé par le commentaire *off* – le vécu d'un monde

²⁹⁰ DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, p. 81, cité par DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 157.

²⁹¹ LAPOUJADE David, *Puissances du temps, versions de Bergson*, Paris, Minuit, 1990, p. 9, cité par BERTHET Frédérique, « Filmer le quotidien, reconstruire le fil des jours », in LEPERCHEY Sarah, MOURE José (dir.), *Filmer le quotidien*, Paris, Les impressions nouvelles, coll. « caméras subjectives », 2019, p. 117.

soumis au temps. Cela ne se fait pas dans la durée mais d'une manière bien plus brève et fragmentaire, il réussit à communiquer l'idée d'un « “maintenant” qui contient “l'auparavant” du temps passé et de la mémoire²⁹² », mais aussi que l'aujourd'hui est comme l'hier, et que le demain sera identique. Pour Luigi Di Gianni, la représentation du quotidien opère comme un support pour dépeindre une certaine cyclicité du temps, d'une histoire du passé qui se répète chaque jour, dans laquelle ces paysans sont enfermés et à laquelle ils ne peuvent échapper. C'est ici une représentation qui se veut de dénoncer l'ostracisation de ce peuple, et chez Di Gianni, pas même le rite n'acquiert une dimension d'« événement » ; nous aurons l'occasion de revenir sur ce point (cf. « 7.4. Le poids du rite »).

Dans, *L'inceppata* (Lino Del Fra, 1960), l'attente de la jeune fille peut aussi être interprétée comme celle de cette population tout entière qui attend que la parole lui soit donnée, et que celle-ci soit écoutée. La phrase conclusive du commentaire *off* nous dit « Nous pouvons sourire un peu, en attendant que l'histoire, *lorsque nous irons à sa rencontre*, nous rende aussi libres d'aimer comme nous le souhaitons²⁹³. » Ainsi, Lino Del Fra introduit ici une nouvelle dimension politique par rapport aux films « demartinien » de Luigi Di Gianni : certes, le cinéaste représente également le *Mezzogiorno* comme un arrière-pays oublié et immobile, dont le sort ne dépend pas des habitants. Mais il ajoute en conclusion que ces paysans pourraient aussi agir pour aller « à la rencontre » de l'histoire dans l'action de *prendre* la parole, sans attendre que celle-ci leur soit *donnée*. Ainsi, alors que l'entièreté du film s'applique à les dépeindre comme des êtres abandonnés, qui ne dépendent que d'eux-mêmes et de leurs rites, sans la possibilité d'une émancipation (« Il n'est pas possible de fantasmer, c'est dangereux. Quand on rêve, il est facile de tomber dans l'instinct de liberté, de rébellion. Nous pouvons être libres seulement dans la fiction²⁹⁴ »). La phrase conclusive, elle, les dépeint comme de potentiels acteurs d'une révolution paysanne, et d'une certaine manière, leur reproche leur passivité. L'usage du « nous » cependant – c'est le seul film « demartinien » dans lequel il est utilisé –, est déjà une manière de leur donner la parole. Le « nous »

²⁹² BERTHET Frédérique, « Filmer le quotidien, reconstruire le fil des jours », *op. cit.*, p. 111, cf. RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 183.

²⁹³ Commentaire *off* de *L'inceppata* (Lino Del Fra, 1960). Je souligne.

²⁹⁴ *Id.*

encourage à la formation d'un collectif, et englobe également le spectateur. De cette manière, il incite non pas seulement les paysans méridionaux, mais l'Italie tout entière à se soulever. En somme, leur « libération », relève de la totalité du peuple italien. Le commentaire *off* assume ainsi un caractère ambivalent. La dimension politique, en tout cas, est clairement prononcée.

6.4. Le quotidien comme rituel

Un rite, comme nous le savons, est un ensemble de gestes – lents ou rapides, intentionnés ou incontrôlés – et de vocalités – chantées ou parlées, hurlées ou chuchotées – rigoureusement rythmés ou bien improvisés, dans un temps déterminé ou flottant. Le corps peut s'y engager pleinement, ou partiellement. Si les caméras dites « ethnographiques » préconisaient une certaine distance avec ces corps impliqués dans le rite afin d'en capturer les moindres mouvements, certains cinéastes « demartiniens » – particulièrement Cecilia Mangini, Lino Del Fra ou encore Giuseppe Ferrara – s'en approchent au plus près. Ils découpent, fragmentent le corps engagé dans le rite, portant une attention particulière aux mains, aux pieds, aux expressions du visage. Impliquée dans le rite comme dans des gestes appartenant au quotidien, la main, engagée dans diverses actions, est isolée dans de multiples gros plans. Ainsi, ces cinéastes nous donnent à voir des mains qui tirent des cheveux et d'autres qui en caressent. Des mains qui essuient des larmes, qui cachent un visage, qui agrippent, se balancent, bénissent, qui espèrent, soutiennent, hésitent. Mais aussi des mains qui en serrent d'autres, qui s'adressent au soleil, qui dénoncent, qui proposent (avec insistance), qui tapent (contre un sol, un mur, une table), ou tout simplement, des mains au repos, immobiles. Si la plupart du temps la main est nue, elle peut aussi être prolongée par un outil, un objet : les mains d'un enfant qui serrent un crucifix, des mains d'hommes qui brandissent une faucille (vers un nuage, un patron), qui mélangent des cartes ou qui tiennent une hache, qui jouent d'un instrument ou agitent un foulard.

Si cette attention toute particulière portée aux mains – et à d'autres parties du corps, nous y reviendrons – manifestée par le gros plan transparait dans ces films « demartiniens » lorsque celles-ci sont engagées dans le rite, *L'inceppata* (Lino Del Fra,

1960), fait exception. Le cinéaste n'hésite pas à utiliser cet élément de mise en scène pour filmer aussi les gestes appartenant au quotidien, c'est-à-dire du temps hors rituel.

Alors que l'homme s'achemine vers la maison de sa bien-aimée, portant la souche sur ces épaules (cf. « 6.1. Le paysage méridional occupé : habiter la nature »), Lino Del Fra nous donne à voir l'attente de la jeune fille, enfermée, en compagnie de sa mère, entre les quatre murs de son lieu d'habitation dont les volets sont fermés. Avec elles, cinq hommes – dont l'un doit être le père – se sont réunis pour jouer aux cartes, et « font semblant de rien²⁹⁵ ». La jeune fille tourne en rond, cherche à « remplir ces heures d'une manière ou d'une autre, faire quelque chose qui [l']aide à cacher [ses] sentiments²⁹⁶ » et se dédie à quelques tâches ménagères, sous l'œil attentif de sa mère, qui veille à ce que les règles du rite soient minutieusement respectées (la jeune fille ne doit pas regarder dehors). Les hommes discutent en partageant un verre de vin. Des doigts pianotent sur la table, tandis que d'autres s'agitent dans l'air, accompagnant la parole de leur propriétaire. Puis, un premier gros plan sur une main vient rompre l'usage répétitif des plans moyens qui nous permettent de situer les personnages dans l'espace clos. C'est ici la jeune fille, dont la main boursouflée tenant un petit bâton, dessine ce qui semble être un œil – en tout cas une forme en amande –, dans les cendres froides de la cheminée [Fig. 27]. Cette main appartient à un corps directement impliqué dans le rite, puisqu'elle est la destinataire de la souche.



La main de la jeune fille. Fig. 27 (plan n°17, 00'04'31) – *L'inceppata*, Lino Del Fra, 1960.

Les actions effectuées par les mains des hommes, en revanche, « appartiennent à une autre cérémonie, à un autre moment d'une même existence » nous dit la voix *off*,

²⁹⁵ Commentaire *off* de *L'inceppata* (Lino Del Fra, 1960).

²⁹⁶ *Id.*

parlant de « leurs voix, leurs gestes²⁹⁷ ». La caméra se rapproche progressivement au plus près des corps des hommes attablés. Dans une succession de gros plans, nous découvrons leurs mains abîmées et leurs visages en sueur. Leur peau, brunie par le soleil, est creusée des rides profondes. Un second gros plan isole les mains de l'homme qui mélange les cartes [Fig. 28]. Il les tient dans le creux de sa main gauche, tandis que la droite s'applique à les mélanger. Le quart droit du plan est occupé par le pichet contenant le vin, et dans le coin gauche du cadre, un verre de vin aqueux est à moitié rempli. Sur le dos de sa main droite transparaissent ses os, ses ligaments et ses veines, qui actionnent ses cinq doigts épais aux larges articulations. Sa peau grisâtre a perdu sa couleur chair, et les contours de ses ongles sont encrassés par de la terre. Quelques minutes avant, la voix *off* indiquait : « Nos jeux sont antiques comme l'usage de la souche, eux aussi sont des rites, avec ses rôles stabilisés²⁹⁸. » Nous reconnaissons en effet les cartes napolitaines (*carte napoletane*) de style espagnol (*stile spagnolo*) dont les origines remontent au XIV^{ème} siècle en Espagne (diffusées par le biais de la colonisation arabe), et qui seraient ensuite arrivées en Italie au XVI^{ème} siècle par le biais de l'occupation espagnole du Royaume de Naples, qui comprenait alors tout le *Mezzogiorno*.



De la gauche vers la droite, les mains des paysans jouant aux cartes. Fig. 28 (plan n°21, 00'04'50) et 29 (plan n°23, 00'05'16) – *L'inceppata*, Lino Del Fra, 1960.

Dans un plan suivant, en légère plongée, Lino Del Fra cadre la surface de la table, où se trouve au milieu le pichet de vin, entouré de quelques verres presque vides. Une

²⁹⁷ *Id.*

²⁹⁸ *Id.*

mouche s'y promène, et vient absorber les taches de vins. Le cadre est bordé par neuf mains, celles des cinq hommes (la dixième se sera réfugiée sous la table), dont les volumes et les reliefs sont soulignés par la lumière (provenant clairement d'un projecteur). Il filme la lente distribution des cartes. En haut du cadre, deux mains immobiles se tiennent jointes. À côté, les doigts d'une jeune main disparaissent dans l'ombre. En bas du cadre, deux autres s'occupent de trier leur jeu, qui nous est alors révélé. Une autre encore s'avance dans le cadre pour récupérer un tas de cartes [Fig. 29]. Elle porte une alliance à l'annulaire, tandis que le majeur de sa jumelle est habillé d'un pansement artisanal fait de tissu et de ficelle. Dans ce film, Lino Del Fra nous donne à voir ces mains comme des parties anatomiques « douées d'un génie énergétique et libre, d'une physionomie – visages sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent²⁹⁹. » Ces mains en effet, nous disent quelque chose. Si leurs aspects et leurs habillages parlent déjà de leurs propriétaires et de la vie qu'ils mènent, leurs mouvements renseignent aussi sur l'état émotionnel des hommes en question, dans ce fragment de vie qui nous est exposé ici. Au fur et à mesure que les séquences se succèdent, la gestuelle de leurs mains s'intensifie. Et c'est à travers la fragmentation des corps par le gros plan et un montage qui va légèrement en s'accéléralant que Lino Del Fra recrée la tension montante du rite qui se déroule en parallèle de la partie de cartes. Cette séquence, en effet, est entrecoupée de plans divers nous montrant la jeune fille perdant patience, et l'homme à la souche, s'approchant de plus en plus de la maison. La tension liée au rite est retranscrite à l'image – et à l'écoute, grâce à la composition musicale aiguisée de Domenico Guaccero – par la tension montante de la partie de cartes. Les mains se crispent, les poings se serrent, c'est la tension du jeu qui monte tout comme celle du rite, qui arrive à son acmé : l'arrivée du jeune homme devant la porte. Le pied aussi assume une importance particulière dans le filmage du rite effectué par certains « demartiniens ». Ici, le cinéaste filme une paire de pieds croisés rangés sous la table, chaussés de vieux souliers en cuir. Son pied droit effectue nerveusement de légers mouvements vers le haut [Fig. 30]. Les gros plans sur les visages se resserrent toujours plus. Les hommes embrassent les cartes, les observent minutieusement en se grattant le menton, froncent les sourcils, ou éclatent de rire, « confondant dans le jeu tous les poids qui pèsent sur [leurs] épaules³⁰⁰. »

²⁹⁹ FOCILLON Henri, « Éloge de la main », *op. cit.*, p. 101.

³⁰⁰ Commentaire *off* de *L'inceppata* (Lino Del Fra, 1960).



Le pied agité d'un paysan jouant aux cartes.
Fig. 30 (plan n°27, 00'05'42) – *L'inceppata*,
Lino Del Fra, 1960.

Comme nous l'avons précédemment signifié, certains « demartiniens » portent une attention particulière – par le gros plan – aux visages, aux mains, mais aussi aux pieds, lorsqu'ils s'appliquent au filmage d'un rite, ou plus généralement d'une pratique magique. Ici, la particularité est que Lino Del Fra applique ce procédé de mise en scène au filmage de gestes qui – nous soulignons – *n'appartiennent pas au rite*. Certes, les gestes de ces hommes jouant aux cartes relèvent d'un temps qui est parallèlement consacré à un rite, et dont les personnages sont conscients. Mais ici, les gestes filmés en gros plan sont extérieurs au rite, et *appartiennent bien au quotidien*, donc à un temps hors rituel. Ce choix assume deux conséquences : d'abord, la tension montante du rite n'est pas recréée par une succession rapide de gros plans cadrant directement les protagonistes du rite (tel que le fera Cecilia Mangini pour *Stendali*, ou lui-même dans *La Passione del grano* – nous aurons l'occasion d'y revenir), mais des visages et des gestes de personnages qui y sont extérieurs : il procède donc de manière indirecte à la retranscription de la tension du rite, ce qui différencie ce film des autres documentaires « demartiniens ». La seconde conséquence est que de cette manière, il nous donne à voir le quotidien – un temps lié à un ensemble de gestes donc qui, *a priori*, n'appartiennent pas au rite – comme un temps ritualisé, c'est-à-dire fait de gestes minutieusement effectués, dont la combinaison est généralement parfaitement orchestrée. Ici, la partie de cartes qui nous est montrée est donc représentée comme une « cérémonie » (c'est d'ailleurs un mot que la voix *off* utilise pour la désigner). Dès la première minute du film, la voix *off* l'introduit comme un événement qui se réitère chaque jour après les heures de travail (il a donc déjà cette répétitivité qui est esquissée par la parole, et qui assume aussi

la valeur d'une habitude, celle-ci étant directement reliée à l'idée de la quotidienneté). Cette représentation est ensuite progressivement renforcée par l'introduction des gros plans et de l'attention particulière portée à la main, qui constitue elle-même un élément central du rite. Ainsi, les images de Lino Del Fra – toujours soutenues et appuyées par la voix *off* – dépeignent le quotidien comme un temps qui assume lui aussi une certaine ritualité, et confère ainsi à ces gestes une certaine « sacralité » que les paysans aussi leur prêtent.

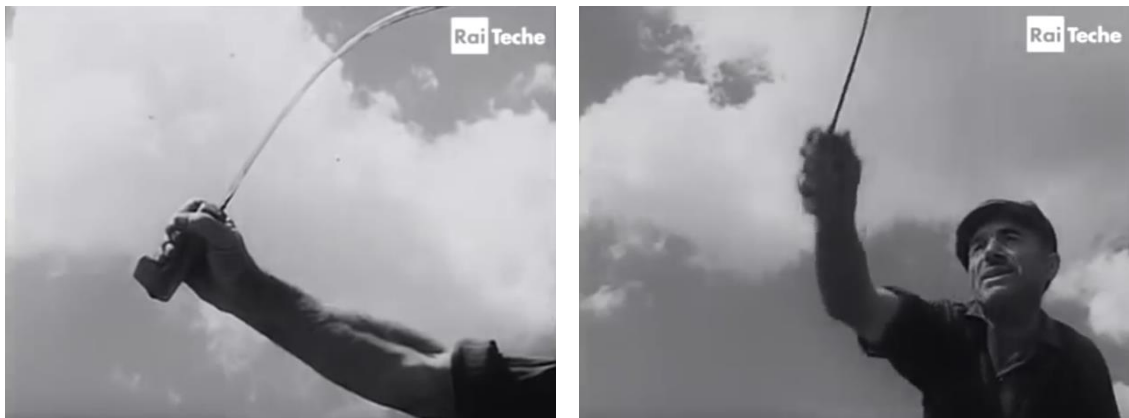
À nouveau, des frontières spatiales et temporelles sont brouillées : temporelles, parce que – comme nous l'avons tout juste développé – le temps du rite et le temps du quotidien se chevauchent. Et spatiales, car ces hommes effectuent des gestes de l'ordre de leur quotidien, mais ils occupent les espaces où le rite se déroule et se conclut. Ainsi, ils n'assument qu'un rôle de figuration dans le rite (mais se font pourtant les protagonistes du film) qui est en train de se dérouler : cela fait écho à leur statut de « figurants de l'histoire », nous développerons cela dans le chapitre suivant.

Chapitre 7 : L'expérience du rite

7.1. Surgissement du peuple

Si pour certains films « demartiniens » c'est d'abord le paysage qui nous est donné à voir, pour d'autres, les corps sont d'emblée exposés. Le paysage n'assume alors plus aucune importance, voire est absent. Les cinéastes filment les gestes de ces *presenze malate* (« présences malades » comme les appelait parfois Ernesto De Martino) impliquées dans le rite : cela constitue déjà une manière de restituer une dignité à cette population. Mais plus encore, certains « demartiniens », par des procédés de mise en scène, rendent évidente cette volonté de montrer l'existence de ces présences.

Magia lucana (Luigi Di Gianni, 1958), s'ouvre sur un plan présentant un ciel aux nuages menaçants où défilent les noms des techniciens, d'Ernesto De Martino, et enfin de Luigi Di Gianni. Par un fondu enchaîné, un autre fragment de ciel nous est donné à voir, cette fois fendu dans sa diagonale par le bras d'un homme qui traverse le cadre, filmé en contre-plongée [Fig. 31]. Sa manche retroussée laisse apparaître les reliefs d'un avant-bras musclé et épais. Son poing tient fermement une faucille, longue et aiguisée, qu'il dresse vers le ciel : nous retrouvons l'homme qui implore le ciel, menace les nuages.



De la gauche vers la droite, le paysan chassant l'orage. Fig. 31 (plan n°2, 00'01'06) et 32 (plan n°7, 00'01'36) – *Magia lucana*, Luigi Di Gianni, 1958.

Avec une certaine hésitation, le bras se hisse doucement dans le cadre. Nous comprenons alors que le paysan ajuste la position de son bras suivant les indications du cinéaste soucieux de la composition de son cadre. Un plan plus large, toujours en contre-plongée, nous fait découvrir son visage dont les mouvements labiaux paraissent peu réalistes – rappelons que le son est postsynchronisé. Alors que le plan suivant nous révèle qu'il est entouré par deux hommes, deux femmes et un âne, perchés sur une hauteur, la voix de l'une des paysannes rejoint la sienne. L'homme se penche et gratte le sol avec son outil. Puis, le plan suivant nous ramène à nouveau sur un ciel encombré : l'homme surgit par le bas du cadre et agite cette fois son bras puissant, comme s'il venait griffer le ciel du bout de sa faucille [Fig. 32].

La faucille est considérée comme le symbole de la lutte paysanne. Nous repensons alors à l'engagement politique des cinéastes « demartiniens » lié à celui d'Ernesto De Martino, qui lui-même admirait Gramsci. Mais ici c'est une lutte vaine, contre une puissance que cet homme ne contrôle pas, celle de la Nature. Cependant, une seconde lecture de ce plan peut être faite. Suivant une pratique superstitieuse, ce bras qui s'élève, représente ici une culture qui est montrée dans toute sa force. Ainsi, cet homme ne représente plus seulement lui-même, mais toute sa communauté, qui s'affirme dans l'existence de ses croyances et de ses pratiques. Nous pouvons alors parler d'un corps unique, acteur d'une culture tout entière, qui, se montrant à nous dans la pratique de ses croyances, représente tout un peuple qui se démarque par sa culture millénaire.

Dans le premier film « demartinien » de Lino Del Fra, nous retrouvons une entrée similaire du peuple, peut-être encore plus significative. *La Passione del grano* s'ouvre sur un plan en plongée qui cadre un champ de blé. En un instant, le « bouc », traqué par les paysans, surgit dans le cadre par le bas [Fig. 33 et 34].



De la gauche vers la droite, le « bouc » surgissant dans le cadre par le bas. Fig. 33 (plan n°1, 00'00'59) et 34 (plan n°1, 00'01'00) – *La Passione del grano*, Lino Del Fra, 1960.

L'apparition fulgurante dans le cadre de ce corps engagé dans le rite s'apparente à un cri silencieux. Le paysan, dans toute la puissance de la pratique de sa propre culture, se révèle alors au spectateur et semble dire au nom de tous ses semblables « nous sommes là ». Lino Del Fra renouvelle ce schéma dans les premières secondes de *L'inceppata* : le jeune homme à la souche surgit dans le cadre comme un animal sauvage. Le plan présente un sentier de terre argileuse éclairé par un rayon de soleil passant entre les feuillages. De derrière un tronc de chêne recouvert de lichen, l'homme surgit à quatre pattes, propulsant brutalement la souche vers le chemin [Fig. 35 et 36]. Le peuple semble apparaître ici dans toute sa dimension « sauvage », il y a ici quelque chose de primitif, d'animal.



De la gauche vers la droite, l'homme surgissant dans le cadre comme un animal sauvage. Fig. 35 (plan n°1, 00'00'31) et 36 (plan n°1, 00'00'40) – *L'inceppata*, Lino Del Fra, 1960.

S'il y a dans ces trois représentations – particulièrement les deux dernières – une forme de spectacularisation du rite, c'est surtout une manière de faire apparaître les paysans du *Mezzogiorno*, population opprimée depuis toujours, comme une communauté qui s'affirme et se montre dans toute sa puissance à travers le rite comme partie intégrante de sa culture. Les corps surgissent dans le plan comme un cri pour exprimer leur présence « de chair et d'os³⁰¹ », tel que l'écrit Ernesto De Martino pour le commentaire *off* de *La Passione del grano* à propos de la « Madone rustique » qu'il décrit. Le peuple est là, les cinéastes l'exposent à nos yeux : ce ne sont pas des figures noyées dans des paysages immenses, mais un homme au premier plan, incarnant son peuple et sa culture, qui nous apparaissent en premier. Ainsi, cette mise en exergue fulgurante d'un corps populaire est une manière de donner la parole à ces paysans qui s'expriment au travers de techniques corporelles. Ils surgissent dans le cadre comme ils semblent surgir du passé pour s'intégrer au présent, avec leur histoire et leur mémoire. Ici, Lino Del Fra fait figurer le cri du « petit peuple » (« *popolino* ») qui, comme l'écrit Georges Didi-Huberman, « revendique sa souveraineté, sa capacité de résistance au “corps politique intégral” – qui veut l'aliéner –, à travers des patrimoines, des savoirs, des savoir-faire, des traditions qui concernent particulièrement la poétique du langage et les techniques du corps³⁰². » Dans de telles ouvertures, l'existence du peuple méridional, ainsi que celle de sa culture magico-religieuse, ne peuvent plus être niées.

7.2. Des visages, des figures : former le peuple

Dans la représentation de cette communauté, les « demartiniens » tiennent aussi à donner un visage au *Mezzogiorno*, rompant la distanciation avec les corps, pour les filmer au plus près et capter les singularités de leurs traits. Ce sont en particulier quatre de ces cinéastes – Cecilia Mangini, Lino Del Fra, Giuseppe Ferrara et Gianfranco Mingozzi –, qui vont utiliser le gros plan plus ou moins abondamment. De cette manière, les hommes et les femmes ne nous apparaissent plus comme des figures spectrales et « hors du temps » – c'est ainsi que Carlo Levi décrivait les visages de ces paysans – qui errent dans les rues

³⁰¹ Commentaire *off* de *La Passione del grano* (Lino Del Fra, 1960).

³⁰² DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants.*, *op. cit.*, p. 221.

comme dans les films de Luigi Di Gianni, mais bien des figures qui assument une réelle corporéité dotée d'une humanité. Nous découvrons alors des visages aux traits et aux formes parfois archaïques comme le visage d'un des enfants observant la scène de la spoliation du patron dans *La Passione del grano*, ou encore celui de la femme accouchant dans *Nascita e morte nel Meridione*.

Dans *L'inceppata*, Lino Del Fra s'arrête sur les visages des paysans jouant aux cartes après leur journée de travail. En particulier sur l'un d'eux en train de rire [Fig. 37], tandis que la voix *off* nous dit qu'« avec le jeu, [ces paysans peuvent] finalement [s']imposer aux autres, non plus subir³⁰³. » Son expression laisse apparaître sa dentition usée et fait disparaître ses yeux noirs dans les plissures de ses rides.



L'éclat de rire d'un paysan. Fig. 37 (plan n°36, 00'06'38) – *L'inceppata*, Lino Del Fra, 1960.

Si c'est un visage qui rit, les traits qui se creusent dans ses joues dessinent le chemin des larmes. Son visage apparaît « comme l'espace, par excellence, du temps au travail³⁰⁴. » C'est le visage fin et abîmé d'un homme d'une cinquantaine d'années, qui paraît en avoir une soixante-dizaine. Un visage qui porte les marques d'une vie de labeur sous un soleil qui assèche les sols et les peaux. C'est la joie d'un instant, tandis qu'il joue aux cartes avec ses compagnons après une journée de travail, un moment qui lui permet enfin de trouver un soulagement après tout « ce que le jour [lui] a nié³⁰⁵. » C'est alors un visage où l'on pourrait lire ce que Pasolini appelle l'*abgoia*, qu'il définit comme un mot

³⁰³ Commentaire *off* de *L'inceppata* (Lino Del Fra, 1960).

³⁰⁴ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants.*, *op. cit.*, p. 87.

³⁰⁵ Commentaire *off* de *L'inceppata* (Lino Del Fra, 1960).

qui exprime « de la joie et de la souffrance. En même temps³⁰⁶. » George Didi-Huberman la caractérise comme

« une joie fondamentale qui doit nécessairement sortir d'elle-même pour assumer la souffrance qui forme son fond ou son destin provisoirement déjoué. [...] C'est la *joie malgré tout*, la joie éprouvée par celui qui sait l'omniprésence des affrontements mais qui veut y trouver jusqu'au principe-même du désir, de l'approche, du contact³⁰⁷. »

Ainsi, c'est le visage d'une joie triste, ou d'une tristesse joyeuse. Le paysan trouve dans cet instant quelque chose qui peut l'extraire momentanément de sa condition. Alors il sourit, mais les traits de son visage le trahissent. Cohabitent alors sur une même figure un désespoir éternel et une joie fugace, éphémère. C'est aussi une force du travail et une vulnérabilité de l'être qui apparaissent instantanément sous de mêmes traits.

Si c'est un plan qui contient en lui la double expression d'une force et d'une faiblesse, certains autres plans nous donnent uniquement à voir la communauté méridionale comme un peuple solide et soudé. Dans un plan de *Il ballo delle vedove*, Giuseppe Ferrara filme frontalement une femme qui avance solennellement vers la caméra, à laquelle elle adresse un regard furtif [Fig. 38]. Derrière elle, d'autres femmes suivent le mouvement : elles rejoignent le corps du tarentulé, déposé sur le chemin, devant l'entrée d'une cour donnant sur une petite église. Elles sont vingt-et-une, de tous âges, à avancer d'un pas décidé, têtes relevées. Nous repensons alors à Vittoria De Palma parlant du monde magique, le désignant comme « un monde de femmes » (cf. « 2.2. Ernesto De Martino et le Sud : ses expéditions, ses écrits »). Elles semblent former une seule et même entité élancée : le corps de la femme située premier plan paraît se prolonger dans ceux des autres. La caméra qui les devance ne semble pas constituer un obstacle, au contraire le cinéaste se soude au groupe et suit le mouvement. Ainsi, de ces plans qui se succèdent se dégage une certaine force du groupe constitué uniquement de femmes, prêtes à exorciser le tarentulé.

³⁰⁶ PASOLINI Pier Paolo, « Pasolini l'enragé (dialogue avec Jean-André Fieschi) », *Cahiers du cinéma*, hors-série 1981, « Pasolini cinéaste », p. 50, cité par DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants.*, *op. cit.*, p. 186.

³⁰⁷ DIDI-HUBERMAN George, *Peuples exposés, peuples figurants.*, *op. cit.*, p. 186-187.



Le groupe de femmes rejoignant le corps du tarentulé.

Fig. 38 (plan n°21, 00'03'17) – *Il ballo delle vedove*, Giuseppe Ferrara, 1962.

Les gros et moyens plans dotés d'une intensité particulière sont nombreux chez les « demartiniens ». De cette manière, ils nous dévoilent d'abord l'humanité de cette population, mais en souligne aussi la force, dans une volonté de contrer la vision d'un *Mezzogiorno* peuplé d'une population « sauvage » à la culture « barbare ». C'est donc une manière pour eux de faire politiquement apparaître ce peuple méridional, héritier d'une culture millénaire. D'ailleurs, Hannah Arendt concevait notamment la représentation politique d'un peuple dans la monstration de *visages* car « les peuples – écrit à ce propos George Didi-Huberman – ne sont pas des abstractions, ils sont faits de corps parlant et agissant. Ils présentent, ils exposent leurs visages³⁰⁸. » Des visages qui cachent une *multiplicité* car : « tout cela fait une foule innombrable de singularités³⁰⁹. » Les cinéastes que nous venons d'évoquer filment des visages aux traits et aux expressions singulières. De cette manière, ils contribuent à la reconstruction de l'image de cette population. C'est une manière de la reconnaître, d'attester de son existence, et de lui accorder une place en lui « donn[ant] figure³¹⁰ ». « Figurants de l'histoire » parce que ceux qui la forment en sont la « part maudite³¹¹ », c'est-à-dire la part qui est à dissimuler, à reléguer à son second plan. Ils habillent une toile de fond, ils sont là, mais personne ne doit le savoir. Les cinéastes « demartiniens » les font entrer dans le cadre, mais surtout, les font apparaître au premier plan. S'ils sont les figurants de l'histoire, ils deviennent ici

³⁰⁸ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants.*, *op. cit.*, p. 24.

³⁰⁹ *Id.*

³¹⁰ *Ibid.*, p. 161.

³¹¹ *Ibid.*, 149.

protagonistes au cinéma. Enfin, à travers tous ces visages, les « demartiniens » nous montrent les problèmes auxquels chaque individualité est confrontée, qui « tous additionnés, deviennent en même temps des problèmes collectifs³¹² » tel que l'écrit Lino Micciché³¹³. C'est un ensemble de « je » qui s'entremêlent, non plus une masse anonyme, mais une communauté « actrice principale – active et non passive – de l'histoire réelle³¹⁴. »

7.3. Le rite comme expérience collective

La représentation d'une unité collective la plus probante et construite est peut-être celle qui figure dans *Stendali* (Cecilia Mangini, 1959), qui s'inspire des procédés de mise en scène d'un « maître soviétique », Eisenstein³¹⁵.

Comme nous l'avons précédemment signifié (cf. « 5.2. *Stendali* : le rite comme acte de résistance »), le commentaire *off* accompagnant les images est récité par Lilla Brignone qui commence d'une voix basse et grave. Puis, celle-ci s'emballa et tremble, sanglote, implore, jusqu'à hurler la douleur d'une mère ayant perdu son fils. À l'image, le montage, d'un rythme soutenu, nous saisit. À mesure que la tension du rite va *crescendo*, l'enchaînement des plans s'accélère, jusqu'à son point d'acmé, alors que le cercueil encore ouvert est emporté vers le cimetière par les hommes. Selon les règles du rite, les femmes, elles, restent auprès de la mère, et continuent à pleurer leur douleur, éprouvant l'absence du corps.

Par la répétition de plans à la composition soignée, Cecilia Mangini retranscrit la répétitivité du geste, la circularité qui s'opère et plus largement, la ritualisation du monde paysan. Les procédés de mise en scène font ressentir l'évidente influence du cinéma soviétique, en particulier celle de Eisenstein, que Cecilia Mangini découvre dans les ciné-

³¹² MICCICHÈ Lino, *Cinema italiano : gli anni 60' e oltre*, Marsilio, Venezia, 1995, p. 221. Je traduis « sommati tra loro, diventano a loro volta problemi collettivi ».

³¹³ Critique et historien du cinéma, Lino Micciché co-réalisa avec Cecilia Mangini et Lino Del Fra le film *All'armi, siamo fascisti !*, en 1962.

³¹⁴ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants.*, *op. cit.*, p. 153.

³¹⁵ Cecilia Mangini revendiquera cette influence dans un entretien accordé à Federico Rossin en 2009 (cf. ROSSIN Federico (propos recueillis par), « Cecilia Mangini : essere documentarista », in *Catalogo NodoDocFest*, Trieste, 2009).

clubs de Florence au lendemain de la guerre. Nous pouvons en effet faire un parallèle avec la lamentation funèbre du *Cuirassé Potemkine* (Sergueï Eisenstein, 1925), lorsque dans les premières minutes de l'acte III intitulé « La mort demande justice », le cadavre du marin Vakoulintchouk, tué pendant la mutinerie, est déposé sur le port par la foule d'Odessa, sous une sorte de tipi. Des pleureuses viennent se pencher sur son corps sans vie et lui allument une bougie entre les mains, tandis qu'une foule entière s'agglutine autour, avant que la colère du peuple n'éclate.

Dans *Stendali*, la lamentation funèbre est de l'ordre de l'intime : une dizaine de femmes, dans un espace clos, toutes vêtues de noir, têtes recouvertes, se regroupent autour d'un cercueil où gît le corps d'un jeune homme au visage imberbe. Dans un enchaînement de gros plans et de plans rapprochés, nous découvrons leurs visages, leurs corps qui se balancent. Elles chantent, et tiennent chacune un mouchoir en tissu blanc qu'elles agitent rythmiquement de gauche à droite au-dessus du corps inanimé. Leurs gestes s'accroissent, deviennent de plus en plus secs, et amples. Leurs têtes tanguent, sur un rythme donné par le bruit sourd et grave d'un tambour. Divers plans se répètent, notamment un frontal, où l'on voit une pleureuse se tirer les cheveux [Fig. 39], rappelant le célèbre gros plan – qu'Eisenstein fait se répéter aussi – sur le visage horrifié et révolté de la mère tzigane d'Odessa [Fig. 40] qui voit son fils mourir, piétiné par la foule dévalant l'escalier.



De la gauche vers la droite, une pleureuse du village de Martano et la mère tzigane d'Odessa. Similitude de la composition de ces deux plans. Fig. 39 (plan n°22, 00'03'57) – *Stendali* (*suonano ancora*), Cecilia Mangini, 1959 et 40 (00'50'01) – *Le cuirassé Potemkine*, Sergueï Eisenstein, 1925.

Les traits des lamentatrices se dessinent dans une lumière intense, presque divine, qui vient percer le noir profond dans lequel elles sont plongées. Des plans défilent montrant leurs visages, leurs mains qui se balancent. Quelques plans larges, ou au contraire, de très gros plans, viennent rompre l'enchaînement : une alternance très contrastée qui nous rappelle également celle dans la séquence de la lamentation funèbre faite sur le corps du marin d'Eisenstein. Nous retrouvons alors dans *Stendali* – mais aussi dans *La Passione del grano* – des angles de prises de vue similaires à ceux du film d'Eisenstein. Un exemple est celui d'un plan en plongée, alors que la caméra d'Eisenstein filme la foule d'Odessa se regroupant autour du corps du marin. Dans *Stendali*, Cecilia Mangini positionne sa caméra au-dessus du cercueil, autour duquel se rassemblent les pleureuses balançant leurs mouchoirs blancs au-dessus du mort [Fig. 41]. Nous retrouvons ce même angle de prise de vue dans *La Passione grano* (Lino, Del Fra, 1960) lorsque les paysans poussent le patron à assumer son rôle dans le rite [Fig. 42]. Plus encore, dans *Stendali*, comme dans *La Passione del grano*, nous pouvons repérer deux très gros plans sur une bouche. Celle d'une pleureuse qui chante [Fig. 43], celle d'un paysan claquant la mâchoire à plusieurs reprises [Fig. 44]. Une attention portée à la bouche qui rappelle à nouveau la puissance expressive des célèbres plans d'Eisenstein sur les visages « extatisés », yeux écarquillés et bouches grandes ouvertes³¹⁶.

Un dernier plan similaire entre ces deux films « demartiniens » – que l'on ne retrouve pas cette fois dans la séquence de la lamentation eisensteinienne – est un plan très suggestif : Cecilia Mangini n'hésite pas à placer la caméra du point de vue du mort [Fig. 45], tout comme Lino Del Fra qui met le spectateur dans la peau du « bouc » tout juste tué par les paysans [Fig. 46]. Une manière de la part des deux réalisateurs d'immerger le spectateur dans l'instant du rite en plaçant son regard au centre par un plan en contre-plongée. Par ailleurs, les cinéastes semblent vouloir confronter le spectateur aux regards de ces paysans et de ces femmes, en inversant les rôles, comme si c'était désormais eux qui posaient leurs regards sur le spectateur – cet homme « moderne », celui qui va au cinéma – et sa culture aliénante.

³¹⁶ Cf. DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, Paris, Minit, coll. « Paradoxe », 2016, p. 245.



Fig. 41 (plan n°22, 00'03'57) – *Stendalì (suonano ancora)*, Cecilia Mangini, 1959 et 42 (plan n°46, 00'07'40) – *La Passione del grano*, Lino Del Fra, 1960



Fig. 43 (plan n°25, 00'04'33) – *Stendalì (suonano ancora)*, Cecilia Mangini, 1959 et 44 (plan n°4, 00'01'40) – *La Passione del grano*, Lino Del Fra, 1960



Fig. 45 (plan n°55, 00'07'58) – *Stendalì (suonano ancora)*, Cecilia Mangini, 1959 et 46 (plan n°19, 00'03'11) – *La Passione del grano*, Lino Del Fra, 1960.

Plusieurs plans similaires de *Stendalì* et de *La Passione del grano*.

Chez Mangini, à nouveau une attention particulière est portée aux mains. Dans l'acte III du *Cuirassé Potemkine*, Eisenstein isole dans de nombreux gros plans, un poing qui se serre, une main qui se crispe, pour signifier la colère montante du peuple face à l'injustice. Puis les poings des hommes comme des femmes s'élèvent au-dessus des têtes : la révolte est engagée. Dans *Stendali*, Cecilia Mangini nous donne à voir de nombreux plans dans lesquels des mains, ces « maîtresse des cadences³¹⁷ » comme les appelle Henri Focillon, se balancent lentement au-dessus du cercueil [Fig. 47 et 48], avant qu'elles aussi ne s'élèvent dans l'air et agitent des mouchoirs blancs au-dessus de leurs têtes [Fig. 49 et 50]³¹⁸.



De la gauche vers la droite, de haut en bas, mains des pleureuses au-dessus du cercueil, puis s'élevant au-dessus des têtes. Fig. 47 (plan n°32, 00'06'00), 48 (plan n°33, 00'06'13), 49 (plan n°47, 00'07'03) et 50 (plan n°48, 00'07'10) – *Stendali (suonano ancora)*, Cecilia Mangini, 1959.

³¹⁷ FOCILLON Henri, « Éloge de la main », *op. cit.*, p. 107.

³¹⁸ La main impliquée dans le rite fait aussi l'objet de certains plans rapprochés de *La Taranta*, alors que la tarentulée subit l'exorcisme musical effectué par un petit orchestre (*orchestrina*), espérant pouvoir expulser le poison et recevoir la grâce de Saint Paul, protecteur des tarentules et des tarentulés.

Comme le peuple d'Odessa qui s'unit dans la colère face à l'injustice de la mort du marin, ici les femmes s'unissent dans la douleur, face à la mort révoltante d'un de leurs fils. Cecilia Mangini se concentre aussi sur les pieds des femmes chaussés de souliers noirs, qui sautent en rythme, toujours en s'accélération. Dans la lamentation funèbre d'Eisenstein, ce sont d'abord les visages chargés d'un certain *pathos* qui défilent à l'écran pour signifier au spectateur l'intime sentiment de douleur d'un personnage, qui en réalité s'étend à toute la foule. Puis, c'est ensuite la main qui vient signifier le sentiment de fureur collective du peuple d'Odessa.

Nous le savons, le cinéma d'Eisenstein est un cinéma de la révolution, du soulèvement populaire, de la lutte des classes, étroitement lié à la tradition philosophique matérialiste de Karl Marx marquée par une anti-religiosité accrue. Marx se positionne contre l'idée de l'existence d'un monde de la transcendance, d'un monde spirituel, mais pour un monde de l'immanence. Il n'analyse le monde qu'à travers des rapports de force régissant le monde matériel. Ici, l'originalité réside dans le fait que Cecilia Mangini s'inspire de la poétique et de l'esthétique eisensteinienne qui, à travers l'écran, fait éprouver le concept marxiste du matérialisme. Or, elle l'applique à la représentation d'une pratique appartenant à une culture du symbolisme, un monde de l'« anhistorique », c'est-à-dire qui – comme nous l'avons précédemment signifié (cf. « 2.3. L'horizon mythico-rituel comme résolution de la “crise de la présence” ») – trouve la résolution de certains phénomènes du monde matériel à travers la croyance de mythes. Antonio Gramsci, marxiste de formation, se positionne en effet contre la vision marxiste d'un monde dénué d'une religiosité populaire. Selon lui, un monde où le destin peut se jouer autrement que matériellement est possible. Ainsi, Mangini réutilise la dynamique de montage eisensteinienne pour la représentation d'un peuple qui s'unit dans un monde de la transcendance. De cette manière, elle vient mettre en crise la pensée marxiste et soutient celle de Gramsci qui ne nie pas l'existence d'un réel régi par la magie. Cecilia Mangini reconstruit cette tension et ce sentiment de révolte à la manière d'Eisenstein : les cadres se dilatent à nouveau pour accueillir tout le groupe de femmes qui crient leur désespoir alors que le cercueil est emporté. Des bras se tendent vers le corps qui s'éloigne, un homme suffoque, une femme se mord les doigts puis se jette contre un mur. Or, si la cinéaste italienne s'inspire du maître soviétique pour la composition de ces plans, l'analyse permet d'y voir une autre compréhension des principes marxistes où la

religiosité n'est pas exclue. Ainsi, cette dernière, n'empêche pas cette scène d'acquérir une portée politique.

Ici, ce sont des femmes qui résistent et s'unissent face à la douleur. Mais c'est aussi un acte de résistance collectif face à la société moderne, dans le simple fait d'effectuer cette lamentation qui constitue une *survivance* c'est-à-dire une « résistance historique, donc politique³¹⁹ ». Et résister, comme l'écrit Agamben selon les propos que Deleuze tient dans l'*Abécédaire* (Pierre-André Boutang, 1995) à propos de l'œuvre d'art, « signifie toujours libérer une puissance de vie qui avait été emprisonnée ou offensée³²⁰ ». Ici, la lamentation funèbre effectuée par ces femmes est la concentration d'une puissance de vie dont elles sont privées dans leur quotidien. Face à la douleur, la lamentation funèbre leur permet de contourner la « crise de la présence », c'est-à-dire de ne pas tomber dans le désespoir, mais aussi de contrer la terreur de l'inéluctabilité de la mort.

Ainsi, dans un morne quotidien que rien ne semble pouvoir ébranler, le rite, par sa densité émotionnelle, vient briser l'ordre naturel des choses et trouble la morosité de leur environnement. Les corps de ces femmes reprennent vie face à la mort, se mettent en action et s'impliquent finalement dans quelque chose qui puisse faire sens. Comme Pasolini filmant les gestes « immémoriaux et pourtant bien modernes³²¹ » de Ninetto Davoli dans les rues de Rome (*La séquence de la fleur de papier*, 1969), Cecilia Mangini filme ces gestes en leur accordant « une nouvelle actualité, une nouvelle valeur d'usage, une nouvelle nécessité³²² ».

Mais en clôture, les femmes, assises en arc de cercle, dans la pénombre d'une petite pièce, s'embrassent, s'enlacent, avant que les mains s'immobilisent sur les genoux et que les figures féminines ne se figent. Le silence règne à nouveau, la (sur)vie reprend son cours.

³¹⁹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 27.

³²⁰ AGAMBEN Giorgio, *Le feu et le récit*, Paris, Payot & Rivages, 2015 [2014], p. 44.

³²¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants.*, *op. cit.*, p. 223.

³²² *Id.*

7.4. Le poids du rite

Dans la filmographie « demartinienne », les pratiques magiques n'assument pas toujours une valeur positive, mais nous sont données à voir comme les lambeaux d'une culture millénaire en décomposition qui pèse sur la société paysanne méridionale.

Par exemple, les autres lamentations funèbres représentées dans le cinéma « demartinien » assument une valeur tout à fait différente de celle de *Stendalì*. Dans *Magia lucana*, Luigi Di Gianni semble avoir reproduit le schéma de *Lamento funebre* : il place un « défunt » au milieu de calanques et quelques « spectateurs » qui regardent la scène en tenant leurs distances [Fig. 51]. Nous retrouvons en effet ces figures hiératiques, étranges, perchées sur les petites hauteurs présentes dans le film de Michele Gandin [Fig. 53]. Mais aussi les lamentatrices [Fig. 52 et 54] couvertes de longs châles noir tombant jusqu'à leurs pieds. Les pleureuses de *Lamento funebre* ont chacune une place dont elles ne bougent pas, et se penchent sur un corps posé à terre recouvert d'un drap blanc, tout en chantant une à une. La lamentation funèbre de *Magia lucana* assume un caractère plus dynamique : Luigi Di Gianni cadre d'abord un cercueil en bois posé à même le sol. Par un lent travelling arrière, le cadre s'élargit : apparaissent alors trois pleureuses qui s'approchent du cercueil en courant, les bras tendus vers le ciel. Chacune un mouchoir blanc à la main, elles tapent contre le cercueil (la résonance fait comprendre au spectateur qu'il est en réalité vide), s'accroupissent et se relèvent, sautent. La séquence dure trois minutes, et Luigi Di Gianni garde relativement ses distances avec l'action : il se place lui aussi comme « spectateur ». La voix *off* n'intervient à aucun moment, et laisse au spectateur l'écoute des chants postsynchronisés, antérieurement enregistrés par Diego Carpitella.



De la gauche vers la droite. Fig. 51 (plan n°11, 00°01'56) et 52 (plan n°14, 00°02'28) – *Lamento funebre*, Michele Gandin, 1954.



De la gauche vers la droite. Fig. 53 (plan n°67, 00°12'25) et 54 (plan n°66, 00°12'18) – *Magia lucana*, Luigi Di Gianni, 1958.

Plusieurs plans similaires de *Lamento funebre* et de *Magia lucana*.

Au contraire, la voix *off* de *Lamento funebre* est présente, mais fait moins la description des phases de la cérémonie qu'un « état des lieux », énonce un constat : la lamentation funèbre est un rite désuet. Ainsi, dans *Magia lucana* comme dans *Lamento funebre*, les images semblent manquer de sens, et il n'est pas caché au spectateur la fausseté des événements qui sont montrés.

Dans *Nascita e morte nel Meridione*, la lamentation funèbre assume encore moins d'importance. L'approche de Luigi Di Gianni est ici purement narrative, aucune information « objective » ne nous est donc donnée. La mort et la naissance font partie du quotidien et n'agissent pas comme quelque chose qui puisse en rompre le cours. La scène

de l'accouchement témoigne bien de cela : tandis que la paysanne enceinte est sur le point de mettre un enfant au monde, les autres femmes, dans la même pièce, continuent leurs travaux. L'une file la laine, tandis qu'une autre coud. Celle qui est sur le point d'accoucher ne semble ressentir aucune émotion : son visage reste presque impassible, nous n'y percevons que quelques mimiques discrètes traduisant la douleur.

Quant à la représentation de la veille funèbre, ce sont deux femmes qui se recueillent sur le corps d'un homme couché sur une table et caché sous un drap blanc [Fig. 55]. Leurs corps restent immobiles. Seules leurs mains s'actionnent : leurs doigts se replient répétitivement sur leurs paumes, tandis que leurs lèvres marmonnent des prières.



Pleureuses effectuant une lamentation funèbre.

Fig. 55 (plan n°25, 00'04'26) – *Nascita e morte nel Meridione*, Luigi Di Gianni, 1959.

Pas d'amples gestes, pas de cris, pas de chants ni de pieds qui battent un rythme contre le sol : la lamentation de *Nascita e morte nel Meridione* n'assume en rien la densité émotionnelle que l'on trouve chez Cecilia Mangini. Nous en revenons donc au monde privé d'émotions de Di Gianni, plongé dans une atmosphère mystique et irréelle.

Si chez Cecilia Mangini le rite apparaît comme une forme de résistance, ça n'est pas le cas ici. Le rite ne fait pas irruption dans le quotidien de ces « *banditi*³²³ » (« bannis »), comme les appelait Pasolini. Le rite, quel qu'il soit, se noie dans le flux temporel (*lo scorrere del tempo*), ce qui en réalité renforce l'idée qu'il n'y pas de temps,

³²³ HOUCKE Anne-Violaine, « Ignoti, banditi, dimenticati : le (hors-)champ de l'Italie (post-)fasciste/la fracture interne », *op. cit.*, p. 275.

mais seulement un schéma qui se répète en boucle. Il ne semble pas agir sur l'état émotionnel des personnages, qui paraissent s'être stabilisés à un état de passivité. Le rite n'est plus le soulagement de rien, et se donne à voir comme un ensemble de gestes reproduits parce qu'il doit en être ainsi. Ce sont des êtres qui ne se posent pas de questions, qui subissent. Ainsi, le rite n'est plus le lieu d'aucun enjeu, il ne déjoue plus l'histoire et ne constitue plus un remède à la « crise de la présence ».

Dans *L'inceppata*, le rite n'est également pas dépeint comme une puissance de vitalité et une force de résistance. Certes, il fait événement, mais se présente surtout comme une pratique que les paysans sont obligés de perpétuer pour survivre, non plus comme le vecteur d'une certaine libération : ils « dépend[ent] des instruments de défense que sont [leurs] rites » qui « imposent l'inconfort, la peine, pour ne pas les oublier, pour ne pas [les] habituer à la joie³²⁴. »

Ici, le rôle initial du rite – les libérer d'un poids et résoudre momentanément la « crise de la présence » – n'est plus d'actualité. Désormais il ne constitue plus qu'un poids enfermant encore plus dans la misère, comme un phénomène qui contraint les paysans à rester tels qu'ils sont, et les prive d'aspirer à autre chose. À ce moment, le rite n'est donc plus une résistance face à un monde moderne qui permet au peuple de se démarquer, mais une culture qui les empêche de progresser et de sortir de leur misère. Ceci rejoint alors d'une certaine manière le point de vue de Giuseppe Ferrara, sur lequel nous nous sommes attardés précédemment (cf. « 5.4. Giuseppe Ferrara : une culture à l'agonie »).

Ainsi, le rite n'agit même plus de façon à ce que « la terreur du futur s'atténue³²⁵ » et à « rendre la réalité moins amère³²⁶ » comme dans *La Passione del grano*. Nous évoquions précédemment la joie qui se dégage des images de ce film, mais il est tout de même nécessaire d'en reconnaître la dimension dramatique. La théâtralisation de ces gestes, bien qu'elle fasse partie intégrante de la mise en scène du rite, reflète clairement que les paysans reproduisent ces gestes uniquement pour la caméra, se montrant soucieux de les effectuer avec rigueur et précision. Ces paysans sont conscients qu'ils participent à une manifestation qui n'aura plus lieu d'être lorsque Lino Del Fra quittera leur village. La culture de leur société est en déclin, et ils le savent. Ainsi, cet aspect du film nous

³²⁴ Commentaire *off* de *L'inceppata* (Lino Del Fra, 1960).

³²⁵ Commentaire *off* de *La Passione del grano* (Lino Del Fra, 1960).

³²⁶ *Id.*

renvoie aux propos de Giorgio Agamben lorsqu'il écrit que « dans le cinéma, une société qui a perdu ses gestes cherche à se réapproprier ce qu'elle a perdu, et en consigne en même temps la perte³²⁷ ». Alors que ces paysans reproduisent une dernière fois ces gestes devant une caméra, ils se les réapproprient en y engageant leur propre image. Dans le même temps, laisser ces gestes être filmés, c'est admettre qu'ils appartiennent désormais à un passé qui ne reviendra plus. Ainsi, ils cèdent leurs gestes à un enregistrement, et consignent alors la perte de cette pratique. C'est ici le dernier acte de la tragédie d'une culture qui, par le film, permet de garder une trace de son histoire.

³²⁷ AGAMBEN Giorgio, « Notes sur le geste », in *Moyens sans fins, notes sur la politique*, Paris, Payot et Rivages, 1995, p. 63.

CONCLUSION

« Quand je descendais par les ruelles irrégulières du quartier, hommes et femmes sortaient de leurs tanières immondes et me priaient de dire, de raconter, de rendre publique l'histoire de leurs souffrances et de leur révolte qui fermente. Ils veulent entrer dans l'histoire [...]. Ils veulent que ces journées sans lumière, vécues dans des tanières immondes, entre le tombeau, la grotte et l'étable, soient *signifiées au monde*, qu'elles acquièrent un caractère public [...] et du fond de leurs cavernes, ces corps déformés et rongés par l'humidité, les ténèbres et la faim, couverts de boue et de fiente, jettent sur le visage de ceux qui les tiennent enchaînés le vers du défi "*Nuie simme a' mamma d'a' bellezza*", nous sommes la jeunesse du monde³²⁸. »

Voici ce qu'écrivait Ernesto De Martino en 1950, alors qu'il revenait sur le texte de la *Canzone della Rabata*, un chant écrit par son ami et poète Rocco Scotellaro, également maire du village de Tricarico (Lucanie). De Martino avait logé chez lui, alors qu'il effectuait ses premiers voyages en Lucanie. L'ethno-anthropologue dédia alors toute son œuvre à ce que l'appel de ces paysans soit entendu. « Nous ne sommes pas de mauvaises herbes comme disent les messieurs », chantaient les habitants de Tricarico, « mais les créateurs et les pourvoyeurs des nouvelles *valeurs positives*³²⁹. »

C'est grâce aux écrits de De Martino, que les cinéastes « demartiniens » ont entendu leur appel. Ainsi, avec un profond respect pour ce qu'ils filmaient, ils se sont engagés à la réaffirmation d'une mémoire populaire. Face à l'invisibilisation de cette population et de sa culture, ils ont cherché à rendre une dignité à ces acteurs de « *l'altra faccia del miracolo* » (« l'autre face du miracle »), et ont dressé le portrait d'un peuple pratiquant une « religion non officielle, mais antique et résistante³³⁰ » en opposition à

³²⁸ DE MARTINO Ernesto, « Note lucane », *op. cit.*, in *Furore Simbolo Valore*, Milano, Feltrinelli, 2002 [1962], p. 127. Je traduis « Quando scendevo per le viuzze sconnesse del quartiere, uomini e donne uscivano dalle loro tane immonde e mi pregavano di dire, di raccontare, di rendere pubblica la storia dei loro patimenti e della loro fermentante ribellione. Essi vogliono entrare nella storia [...]. Essi vogliono che queste giornate senza luce, vissute in tane immonde, che stanno di mezzo fra la tomba, la grotta e la stalla, siano notificate al mondo, acquistino carattere pubblico [...] e dal fondo delle loro spelonche, deformati nei corpi logorati dell'umido, dalle tenebre e dalla fame, coperti di fango e di sterco, essi gettano sul viso di coloro che iniquamente li tengono in catene il verso di sfida "*Nuie simme a' mamma d'a' bellezza*", noi siamo la giovinezza del mondo ». Je souligne.

³²⁹ *Id.* Je traduis « Non siamo erbaccia come dicono i signori » et « i creatori e gli alimentatori dei nuovi positivi valori ». Je souligne.

³³⁰ Commentaire *off* de *I maciari* (Giuseppe Ferrara, 1962).

celle de l' « *uomo civile* » (« l'homme civilisé »), l'homme « moderne », dont la religion nouvelle était devenue le consumérisme.

La cinématographie « demartinienne » ayant fait l'objet de peu de travaux, France et Italie confondues, nous avons jugé nécessaire, dans une première partie, de revenir sur le contexte culturel et politique italien qui a favorisé son émergence. Nous sommes donc revenus sur la manière dont le *Mezzogiorno* et son folklore avaient été sous-représentés. Puis, il fallait aussi revenir sur la figure de De Martino et retracer son parcours pour mieux appréhender les films de notre corpus.

Dans un second temps, nous avons voulu montrer la nécessité de ne pas percevoir la cinématographie « demartinienne » comme le lieu d'un rendez-vous manqué entre ethnologue et cinéaste dont la motivation initiale aurait été la fondation d'une réelle anthropologie visuelle italienne. Pour cela, nous avons voulu réaffirmer les intentions premières des cinéastes. Celles-ci, esthétiques et politiques, nous ont permis d'introduire une nouvelle manière de les aborder : les « demartiniens » n'ont pas voulu *documenter la culture d'un peuple*, mais avant tout *exposer un peuple*. Leur volonté première était alors de « signifier au monde » la misère de ce peuple ostracisé. Ils souhaitaient en révéler l'impulsion subversive et créatrice qui résistait encore au temps comme au pouvoir, « contre tout culte de la nouveauté en tant que modèle des évolutions, contre tout culte de la table rase en tant que modèle de révolution³³¹. » Ainsi, les cinéastes ont révélé « un “état de la société” à travers les corps³³² » de ces paysans impliqués dans leurs pratiques magico-religieuses qui constituent leur manière d'envisager et d'affronter la vie.

Les films de notre corpus font preuve d'une justesse politique, au sens où, comme l'écrit Georges Didi-Huberman, ils s'appliquent « à rendre leur place et leur visage aux sans-noms, aux sans-parts de la représentation sociale habituelle³³³ » et participent ainsi au désenclavement de ce peuple. Il nous semble alors important de souligner que le cinéma « demartinien » est un cinéma nouveau, car si les néoréalistes avaient déjà filmé des italiens marginalisés, jamais le « *magismo* » méridional, ni même ces visages et ces paysages, n'avaient été filmés. Ainsi, les films « demartiniens » restituent au

³³¹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants.*, op. cit., p. 135.

³³² *Ibid.*, p. 84.

³³³ *Ibid.*, p. 159.

Mezzogiorno l'image de sa véritable nature, c'est-à-dire une zone de survivances. Par leur geste documentaire, ils introduisent un nouvel imaginaire et une culture visuelle nouvelle, révélant à l'écran le monde sensible d'un fragment du monde, lui-même lieu d'une fragmentation.

Après avoir mis en évidence les motivations de ces cinéastes, nous avons tenté au mieux de révéler ce qui se cachait derrière l'appellation « demartinienne ». Car si ces films ont été regroupés sous ce nom pour l'incontestable lien qu'ils entretiennent avec les travaux de De Martino, il était nécessaire de constater que « consultation scientifique » n'est qu'une expression générique qui renferme une pluralité de sens. Mais cette hétérogénéité ne réside pas essentiellement en cela : les cinéastes « demartiniens » envisagent le monde méridional et sa culture magico-religieuse chacun à leur manière avec des motivations esthétiques et politiques – parfois scientifiques – qui diffèrent d'un cinéaste à l'autre. Nous avons donc pu démontrer que la cinématographie « demartinienne » est en réalité un ensemble aux multiples poétiques. Certains films tendent vers une représentation du *Mezzogiorno* comme un territoire en sous-développement, hiératique et sans issue, nécrosé par les restes d'un passé archaïque. Il apparaît alors comme un espace physique abandonné, mais habité par un espace mental colonisé, contrôlé par ce qu'Ernesto De Martino appelait le « négatif », auquel la seule réponse est celle d'une magie résiduelle d'un passé lointain. D'autres au contraire, représentent les pratiques magiques du *Mezzogiorno* comme les manifestations d'une puissance faite de « valeurs positives » face au « nouveau monde » qui se met en place. Alors, les pratiques magiques apparaissent comme une fonction sociale nécessaire qui s'insère pleinement dans le temps présent. Si chaque film tend plus vers l'une ou l'autre de ces tendances, notre analyse nous permet de conclure qu'en réalité, chacun est porteur d'un double discours qui oscille entre la représentation du monde magique méridional comme un monde résiduel « exposé à disparaître » autant que comme le lieu d'une « résistance ou survivance vouée à maintenir, malgré tout, son projet vital³³⁴. » Ainsi, au travers d'une articulation du cinéma et du politique, les « demartiniens » donnent à voir l'altérité par la monstration de survivances culturelles. La volonté des cinéastes n'était pas en premier lieu d'en laisser une trace matérielle, même s'ils étaient conscients que cette culture vivait ses dernières heures. En effet, il n'aura fallu que quelques années

³³⁴ *Ibid.*, p. 40.

encore pour que l'univers magique méridional longtemps menacé ne soit anéanti. Leur cinéma est celui de la fin d'un monde éprouvée par des « créatures humaines » qui, « comme les lucioles, ont été vaincues, anéanties, épinglées ou desséchées sous la lumière artificielle des projecteurs³³⁵. » Ainsi, à l'aube d'une époque qui tendait toujours plus vers un système dictatorial industriel et consumériste, le cinéma « demartinien » opère comme une lucarne. C'est le cinéma d'une interrogation sur son propre temps, et d'une lutte contre une normalisation qui a pour effet de neutraliser les altérités. Il est alors le lieu d'un refus face à ce qu'Ernesto De Martino appelle une « apocalypse culturelle ». Le pouvoir archivant du cinéma a alors fini par opérer, puisque ces images peuvent aujourd'hui être considérées comme les témoignages de ces survivances qui constituent une « puissance intrinsèque – matérielle et corporelle – de leur mémoire³³⁶. »

La première motivation de notre étude était de nous pencher sur cette cinématographie qui reste encore peu connue. Ce présent travail se pose alors comme une sorte d'introduction à la cinématographie « demartinienne », où nous avons tenté de dégager certains axes d'analyse parmi d'autres encore possibles. En effet, la richesse de cette filmographie ne nous a évidemment pas permis d'en aborder tous les aspects, et certains films ont été plus traités que d'autres.

Par ailleurs, au terme de cette étude, il nous paraît important de signaler que la cinématographie « demartinienne » pourrait être élargie. Rappelons que le photographe Franco Pinna a réalisé un film intitulé *Dalla culla alla bara (Du berceau au cercueil)* en 1952 à Grottole (Lucanie), lors de la première « vraie » expédition – c'est-à-dire avec la présence d'une équipe multidisciplinaire – organisée par Ernesto De Martino. Seul un document de l'ethno-anthropologue livre quelques informations sur son contenu, indiquant que celui-ci documentait des « aspects de la misère, du travail, [mais aussi] une lamentation funèbre, danses populaires, noces, etc.³³⁷ » Puis, un second film sera réalisé durant les voyages demartiniens : cette fois c'est l'ethnomusicologue Diego Carpitella

³³⁵ DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, op. cit., p. 49.

³³⁶ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, op. cit., p. 135.

³³⁷ DE MARTINO Ernesto, « Relazione sulla spedizione folkloristica in Lucania, 30 sett. – 31 ott. 1952 », cité par GALLINI Clara (dir.), *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla spedizione etnologica in Lucania*, Lecce, Argo, 1996, p. 85. Je traduis « aspetti della miseria, della "fatica", la cronaca di un funerale, danze popolari, nozze ecc. ».

qui tourne *Meloterapia del tarantismo* en 16 mm pendant l'expédition dans le Salento en 1959. Ces films ont été perdus, cependant il est certain que pour leur lien avec De Martino, ils auraient été à considérer dans la cinématographie « demartinienne ».

Il nous paraît également qu'il serait intéressant de mener une étude sur les renvois intertextuels qui s'opèrent entre les films « demartiniens » et les écrits de l'ethno-anthropologue. C'est-à-dire se poser la question du degré de fidélité des pratiques magico-religieuses représentées dans le cinéma « demartiniens » aux descriptions qu'Ernesto De Martino en a donné. Il s'agirait d'un travail qui prolongerait celui dont De Martino nous a livré une esquisse dans les dernières pages de son ouvrage *Morte e pianto rituale nel mondo antico* publié en 1958 alors qu'il écrit à propos de *Lamento funebre* (Michele Gandin, 1954) :

« Bien qu'à cette occasion toutes les conditions n'avaient pas été obtenues pour un bon film sur une lamentation artificielle, il fut tout de même possible d'avoir la confirmation de [son] caractère stéréotypé [...] : la lamentatrice répète sans interruption une même succession de gestes, agitant d'abord le mouchoir au-dessus du mort recouvert d'un drap de lin, puis s'abaisse en ouvrant les bras, et enfin se relève portant le mouchoir à son nez. La mimique stéréotypée avec le mouchoir est une caractéristique de la lamentation funèbre de Pisticci³³⁸ ».

Ici, Ernesto De Martino revient sur les gestes que le film nous donne à voir et dont seul lui, à l'époque, pouvait percevoir la spécificité. Aujourd'hui, il serait intéressant d'étendre ce regard aux autres films « demartiniens ». Notre approche s'inscrivant dans le champ des études cinématographiques et non dans celui de l'ethno-anthropologie, nous avons privilégié les aspects esthétiques de ces films. La filmographie « demartinienne » aborde en effet des rites dont nous ne maîtrisons évidemment pas toutes les complexités. Cependant, nous laissons ici cette suggestion, adressée à un lecteur plus aguerri en matière d'ethno-anthropologie.

³³⁸ DE MARTINO Ernesto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, op. cit., p. 351. Je traduis « Per quanto in tale occasione non fossero rispettate tutte le condizioni per ottenere un buon saggio di lamento artificiale, fu tuttavia possibile avere conferma del carattere stereotipo [...] : la lamentatrice nella parte di moglie iterò senza sosta sul ritmo della melopea una stessa successione di atti, agitando dapprima il fazzoletto sul morto ricoperto di un lino, poi abbassandosi sulle gambe e allargando le braccia, e infine rialzandosi portando il fazzoletto al naso. La mimica stereotipa col fazzoletto è caratteristica del lamento funebre di Pisticci ».

Précisons que dans les années 1950 et 1960, les cinéastes « demartiniens » ne sont pas les seuls, à explorer les terres du *Mezzogiorno*. Vittorio De Seta, filme les paysans de Calabre et de Sicile en mer (*Vinni lu tempu di li pisci spata*, 1954), ou aux champs (*Parabola d'oro*, 1955). Il nous donne aussi à voir des fêtes populaires comme la « *festa dell'abete* » (« La fête du sapin ») à Alessandria del Carretto dans *I dimenticati* (1959) ou la procession des saints dans *Pasqua in Sicilia* (1955). Comme la plupart des « demartiniens », Vittorio De Seta représente un Sud immobile et fermé, vivant au rythme d'une nature hostile, mais porte peut-être une attention plus grande aux émotions des sujets filmés. Et si ses thématiques ne sont pas purement demartiniennes, ce réalisateur contribue, comme nos cinéastes, à briser l'invisibilisation des paysans méridionaux³³⁹.

En outre, rappelons que Clara Gallini parlait en 1981 d'une seconde filmographie « demartinienne » située après la mort de De Martino en 1965 et se développant jusqu'au tout début des années 1970. Gallini écrit que cette dernière se caractérise par un intérêt pour « les grandes fêtes religieuses, et qui recourt éventuellement à la consultation d'autres chercheurs³⁴⁰. » Cette seconde cinématographie « demartinienne » se composerait alors essentiellement de films de Luigi Di Gianni, notamment : *Il male di San Donato* (*Le mal de Saint Donat*, 1965), *Il culto delle pietre* (*Le culte des pierres*, 1967), *Nascita di un culto* (*Naissance d'un culte*, 1968), *La potenza degli spiriti* (*La puissance des esprits*, 1968) et enfin *La Madonna del Pollino* (*La Madone du Pollino*, 1971)³⁴¹ qui clorait la cinématographie dite « demartinienne » selon Clara Gallini³⁴². Sur l'ensemble de ces films, Di Gianni collabore avec Annabella Rossi – ethno-anthropologue proche d'Ernesto De Martino – qui écrira aussi certains commentaires *off*.

Alors, si des films ayant pour thèmes d'autres formes du folklore méridional comme des cultes, des croyances, des fêtes populaires religieuses qui ne

³³⁹ Parmi bien d'autres, nous pourrions aussi citer Fiorenzo Serra, qui dédia toute sa carrière à filmer la culture sarde.

³⁴⁰ GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », art. cit., p. 23. Je traduis « le grandi feste religiose del Sud, ed eventualmente ricorre alla consulenza di altri studiosi. »

³⁴¹ Par la suite, les années 1970 sont marquées par les « enquêtes ethnographiques » financée par la RAI (Radio-télévision Italienne) qui ne marque pas une évolution du rapport entre ethnologues et cinéastes. Parmi ces « enquêtes » figurent celles de Mingozzi qui, comme nous l'avons précédemment signifié (cf. « 4.3. Un cas ambigu : *La Taranta* »), retourne filmer le tarentisme des Pouilles en 1977 puis en 1982 pour la RAI. Quant aux autres « demartiniens » de notre corpus, ils retournent filmer dans le *Mezzogiorno*, mais délaissant le folklore méridional pour s'intéresser à d'autres méfaits du *boom* économique, notamment l'industrialisation des Pouilles, l'émigration des paysans méridionaux du Sud vers le Nord etc.

³⁴² Cf. MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, op. cit., p. 80.

figurent pas dans les écrits demartinien, et que le cinéaste en question ne bénéficie de la consultation de De Martino, la dénomination « demartinienne » accordée à ces films remet à nouveau en question le sens de cette appellation. En effet, selon ces considérations, l'adjectif « demartinien » pourrait être attribuée à d'autres films et d'autres cinéastes. Nous pouvons alors nous demander dans quelle mesure certains films de Vittorio De Seta pourraient correspondre à cette entité ?

Enfin, remarquons que ce sont les gestes antiques du *Mezzogiorno* qui ont fasciné les jeunes cinéastes « demartinien » dans les années 1950 et ont permis la mise en forme de nouvelles poétiques documentaires. Aujourd'hui, l'univers de De Martino continue de subsister au travers d'un certain cinéma italien contemporain³⁴³ proposant une nouvelle expérience magique du *Mezzogiorno*. Aussi, si « demartinien » est encore aujourd'hui une appellation trop souvent perçue comme figée, ne pourrait-elle pas être le lieu de nouvelles poétiques ? Ainsi, tout comme l'ethno-anthropologue se positionnait contre une normalisation de la culture, à notre tour nous pourrions nous positionner pour l'élargissement de l'appellation « demartinienne » à d'autres poétiques.

³⁴³ Un exemple pourrait être le cinéma du réalisateur calabrais Michelangelo Frammartino, qui décrit lui-même sa région comme « animiste ». À ce propos nous renvoyons à l'ouvrage suivant : RASMI Jacopo, *Le hors-champs est dedans ! : Michelangelo Frammartino, écologie, cinéma*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2021.

FILMOGRAPHIE DÉTAILLÉE

***Lamento funebre*, 1954, 5', noir et blanc, sonore.**

Réalisation : Michele Gandin

Scénario : Michele Gandin

Consultation scientifique : Ernesto De Martino

Production : Filmeco

Parrainage : Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari

***Magia lucana*, 1958, 19', noir et blanc, sonore.**

Réalisation : Luigi Di Gianni

Sur une idée originale de : Luigi Di Gianni, Romano Calisi

Image : Claudio Racca

Assistants opérateur : Emilio Varriano, Sergio D'Offizi

Montage : Maria Rosada

Consultation scientifique : Ernesto De Martino, Diego Carpitella

Commentaire : Romano Calisi, Luigi Di Gianni

Voix *off* : Arnaldo Foà

Musique : Egisto Macchi, enregistrements de chants populaires effectués par Diego Carpitella, adaptés par Silvano Agosti (Maria Rosada)

Secrétaire de production : Livio Rossilli

Production : Documento Film, Luigi Di Gianni

Parrainage : Museo Nazionale delle Arti e delle Tradizioni Popolari, Centro Italiano per il Film Etnografico et Sociologico

***Nascita e morte nel Meridione*, 1959, 10', noir et blanc, sonore.**

Réalisation : Luigi Di Gianni

Sur une idée originale de : Luigi Di Gianni

Image : Michele Cristiani (Nino Cristiani), Luigi Di Gianni
Montage : Franca Gabrini
Consultation scientifique : Ernesto De Martino
Commentaire : Romano Calisi
Musique : Daniele Paris
Production : S.E.D.I. – Società Editrice Documentari Italiani
Parrainage : Centro Italiano del Film Etnografico e Sociologico

Stendali (suonano ancora), 1959, 11', couleur, sonore.

Réalisation : Cecilia Mangini
Scénario : Cecilia Mangini
Organisation : Giosuè Bilardi
Image : Giuseppe De Mitri
Assistant opérateur : Giosuè Bilardi
Montage : Renato Patucchi (Renato May)
Commentaire : Pier Paolo Pasolini
Voix *off* : Lilla Brignone
Musique : Egisto Macchi
Production : Vette Filmitalia

La Passione del grano, 1960, 10', couleur, sonore.

Réalisation : Lino Del Fra (Antonio Michetti)
Organisation : Fulvio Gagliardo
Image : Mario Volpi
Montage : Renato Patucchi (Renato May)
Consultation scientifique : Ernesto De Martino
Commentaire : Ernesto De Martino
Voix *off* : Carlo D'Angelo
Musique : Domenico Guaccero
Production : Corona Cinematografica

***L'inceppata*, 1960, 10', couleur, sonore.**

Réalisation : Lino Del Fra

Image : Mario Volpi

Montage : Renato Patucchi (Renato May)

Musique : Domenico Guaccero

Production : Corona cinematografica, Mario Volpi

***La Taranta*, 1961, 19', noir et blanc, sonore.**

Réalisation : Gianfranco Mingozzi

Image : Ugo Piccone

Montage : Gianfranco Mingozzi

Son : Gianfranco Mingozzi

Consultation scientifique : Ernesto De Martino, Diego Carpitella

Commentaire : Salvatore Quasimodo

Musique : enregistrements de chants populaires effectués par Diego Carpitella

Production : Pantheon Film

Secrétaire de production : Franco Finzi Del Barborà

***Il ballo delle vedove*, 1962, 11', noir et blanc, sonore.**

Réalisation : Giuseppe Ferrara

Image : Giuseppe Pinori

Assistants opérateur : Antonio Cerra, Franco Di Stefano

Montage : Giuseppe Ferrara

Consultation pour l'image et le commentaire : Raffaello Marchi

Consultation scientifique : Ernesto De Martino, Clara Gallini (Ida Gallini)

Musique : Franco Tamponi

Production : Giorgio Patara

I maciari, 1962, 10', noir et blanc, sonore.

Réalisation : Giuseppe Ferrara

Image : Giuseppe Pinori

Consultation scientifique : Ernesto De Martino, Clara Gallini (Ida Gallini)

Musique : Werther Pierazzuoli

Production : Giorgio Patara

ANNEXES

Nous retranscrivons et traduisons ici les textes sonores (ou apparaissant à l'écran) de chaque film de notre corpus.

- En *italique* figure le texte explicatif apparaissant à l'image qui introduit le film.
- Entre « guillemets français » figure le texte énoncé par la voix *off*.
- Entre “guillemets anglais” figure le texte énoncé par la voix *off*, lorsque celle-ci prend la parole de personnages appartenant au récit.
- Le texte figurant entre des « guillemets français, d'une police différente et de taille inférieure », désigne une intervention directe d'un personnage apparaissant à l'écran.
- Le texte entre [crochets] désigne des annotations faites par nous-même, afin de signaler certaines informations permettant une meilleure compréhension à la lecture.
- [*in.*] signifie « inaudible », pour signaler la mauvaise qualité de l'enregistrement sonore, ne permettant pas de distinguer les mots prononcés.

Lamento funebre, Michele Gandin, 1954

Auteur du commentaire *off* indéterminé

« Il paesaggio lucano, tra Pisticci e Ferrandina presenta un aspetto sconvolto, caotico, lunare.

In questa arrida creta franosa la vita è dura. La poesia popolare è piena di riferimenti al tempo di precarietà che avvolge qua giù la vita umana.

La malinconia della nascita, e l'asprezza della fatica trovano il loro compimento nella disperazione della morte.

È ancora in vita in Lucania il lamento funebre : il pianto metrico in occasione della morte. È uno dei generi più antichi del canto mediterraneo, conosciuto in Grecia e a Roma.

Allora, da una di queste case si leva il grido lacerante che annuncia la sventura.

Il pianto in metro assume subito forme stereotipe, distante dalla tradizione.

« Le paysage de Lucanie, entre Pisticci et Ferrandina présente un aspect dévasté, chaotique, lunaire.

Dans ce paysage aride d'argile friable la vie est dure. La poésie populaire est pleine de références au temps de précarité qu'éprouve la vie humaine ici-bas.

La mélancolie de la naissance, et l'amertume du labeur trouvent leur accomplissement dans le désespoir de la mort.

La lamentation funèbre est encore en vie en Lucanie : le pleur métrique effectué à l'occasion de la mort. C'est un des genres les plus antiques du chant méditerranéen, connu en Grèce et à Rome.

Alors, d'une de ces maisons surgit le cri lacérant qui annonce le malheur.

Le pleur métrique assume tout de suite des formes stéréotypes, distantes de la tradition.

I gesti, le immagini, la nenia si inquadrano in moduli fissi, tramandati di generazione in generazione.

Di tanto in tanto, il pianto rituale si rompe, per lasciar polso alle esplosioni della voce e a gesti disperati che possono arrivare fino all'autolesionismo.

Nella sua forma attuale, la lamentatrice lucana è persona di famiglia che piange il suo morto, accompagnata dalle altre parenti. La lamentatrice prezzolata è ormai scomparsa. La moglie e le parenti strette sfogano il loro dolore.

Il corpo viene trasportato nella sua casa, dove ha inizio la veglia funebre, che durerà fino al momento del funerale.

Durante questo periodo il lamento risuona quasi in interrotto. Cesserà solo durante la funzione in chiesa, per riprendere durante il corteo funebre. »

Les gestes, les images, le chant s'encadrent dans des modules fixes, transmis de génération en génération.

De temps en temps, le pleur rituel se rompt, pour laisser place à des explosions de voix et aux gestes désespérés qui peuvent atteindre l'automutilation.

Dans sa forme actuelle, la pleureuse lucanienne est une personne de la famille qui pleure son mort, accompagnée par les autres femmes de la famille. La lamentatrice prisée a désormais disparue. L'épouse et les parents proches défoulent leur douleur.

Le corps est transporté dans sa propre maison où commence la veille funèbre, qui durera jusqu'aux funérailles.

Durant cette période la lamentation résonne presque sans interruption. Cela cessera seulement durant la cérémonie à l'église, pour reprendre durant le cortège funèbre. »

Magia lucana, Luigi Di Gianni, 1958

Commentaire *off* écrit par Romano Calisi et Luigi Di Gianni, récité par Arnaldo Foà

L'homme tenant la faucille : « Nuvola, nuvola scura, che sei venuta a fare ? Vai via, vattene lontano, vattene al bosco. Ristuccia ! Ristuccia ! Vattene da quella parte scura dove non canta gallo e dove non venga zampa di cavallo. Vattene, vattene da qua, lontano, lontano !

Vattene da qua, brutta nuvola scura, vattene, vattene, vattene nel bosco ! vattene lontano, lontano da qua, lontano. »

« Parlano con le nuvole, con il cielo. È un antico dialogo che si ripete ogni giorno. Sono partiti a notte fonda dal paese, con l'asino, la moglie, i figli, per raggiungere all'alba il campo tanto lontano. È come un'emigrazione che si rinnova ogni giorno.

Da secoli, il contadino lucano lotta contro una natura aspra e ingrata, con le mani e la sua falce, con l'invocazione alle forze magiche sovranaturali.

La fatica dura l'intera giornata, mentre il sole, a pico, rende uniforma il paesaggio, e toglie il vigore. E già appare l'ansia del ritorno estenuante, pieno di pericoli, nel silenzio che incombe e atterrisce.

« Nuage, nuage sombre, qu'es-tu venu faire ? Va-t'en, va-t'en loin, va-t'en vers les bois. Disperse-toi ! Disperse-toi ! Va-t'en vers la partie obscure, là où le coq ne chante pas et où le cheval ne passe pas. Va-t'en, va-t'en d'ici, loin, loin !

Va-t'en d'ici, mauvais nuage sombre, va-t'en, va-t'en, va-t'en vers les bois ! Va-t'en loin, loin d'ici, loin. »

« Ils parlent avec les nuages, avec le ciel. C'est un antique dialogue qui se répète chaque jour. Ils sont partis du village en pleine nuit, avec l'âne, l'épouse, les enfants, pour rejoindre à l'aube le champ si lointain. C'est comme une émigration qui se renouvèle chaque jour.

Depuis des siècles, le paysan lucanien lutte contre une nature rude et ingrate, avec les mains et avec sa faucille, avec l'invocation aux forces magiques surnaturelles.

Le labeur dure l'entière journée, alors que le soleil, au zénith, rend uniforme le paysage, et accable la vigueur. Et déjà, surgit l'angoisse du retour exténuant, plein de dangers, dans le silence qui pèse et terrifie.

Questa è la strada dell'*eumeu* lamento, una strada che consuma, che affatica e stordisce. È la ripetizione quasi ossessionante di movimenti compiuti da sempre. Il paese lontano, che ancora non appare, è un miraggio, una metà agognata e inaccessibile.

Chi rimane in paese, attende. Un'attesa priva di emozioni, con monotonia. Si ripete la vicenda quotidiana.

E se non tornano ? Se l'uomo cade colpito dalla natura, muore con lui l'unica ricchezza, quella del suo vigore.

“Gioacchino mio, bene dalla tua donna, che morte improvvisa, bene della tua donna, ô le mani pregiate che avevi, quanta fatica hai fatto con queste mani, bene dalla tua donna. Mi debbo rimboccare la gonna e debbo uscire fuori di casa per lavorare alla giornata, bene dalla tua donna. E debbo scendere, salire la rampa del paese per guadagnarmi un pezzo di pane per i figli tuoi.

Debbo mettermi la zappa sulle spalle per guadagnare una giornata per i figli tuoi, bene dalla tua donna.”

Qui più che altrove, hanno ancora suggestione le fantasie del rito magico. Hanno ancora un significato i termini :

Voici la route de l'énième plainte, une route qui consume, qui fatigue et assomme. C'est la répétition presque obsessionnelle de mouvements effectués depuis toujours.

Le village lointain, qui encore n'apparaît pas, est un mirage, une contrée convoitée et inaccessible.

Qui reste au village, attend. Une attente privée d'émotions, avec monotonie. Se répète la même histoire quotidienne.

Et s'ils ne reviennent pas ? Si l'homme tombe, frappé par la nature, meurt alors avec lui son unique richesse, celle de sa vigueur.

“Mon Gioacchino, mon bien-aimé, quelle mort improvisée, mon bien-aimé, ô les mains prisées que tu avais, quel labour tu as fait avec ces mains, mon bien-aimé. Je dus remplir ma jupe et sortir de la maison pour travailler toute la journée, amour de ta femme. Et je dus descendre, monter la côte du village pour gagner un bout de pain pour tes enfants.

Je dus user de la pioche pour gagner une petite journée pour tes enfants, mon bien-aimé.”

Ici plus qu'autre part, ils ont encore l'attrait pour les fantaisies du rite magique. Les termes :

fattura, malia, filtro d'amore. Si ricorre al mago, o alla fattucchiera, che si consulta solo dietro la finestra.

In questa casa, abita un ragazzo. La mattina si sveglia con gli arti legati. Non capisce cos'è, e ricorre al mago. Qui, anche un male fisico ha una causa sovrannaturale.

“Dove sarà il fidanzato lontano ? Dimmelo Santa Monica, dimmelo, angelo dalla notte. Mi affascero alla finestra, e i simboli che vedrò mi diranno la verità.” Se è un cane è fedeltà. È un uomo che torna : dà gioia. L'acqua sono lacrime. Un litigio : separazione.

In ogni instante c'è bisogno di proteggersi contro il pericolo, sin dalla nascita.

Secondo il rito antico, verranno le sette fatte a battezzare per la seconda volta il bimbo appena nato. Verranno nella notte, quando il bimbo sarà solo, lo toccheranno il fronte, sfioreranno il corredo e torneranno via, nella luce del raggio di luna.

Ogni elemento dalla natura partecipa di questa magia, la notte è lunga fino all'alba. Fuori il sole che si leva può essere amico o nemico. ti aiuta con il calore, ti abbate con la vampa che appesantisce la testa, e deforma l'esistenza. “Aiutaci, sole.” »

sorcellerie, sortilège, filtre d'amour ont encore une signification. On a recours au magicien, ou à la sorcière, que l'on consulte seulement derrière la fenêtre.

Dans cette maison, habite un garçon. Le matin, il se lève avec les articulations liées. Il ne comprend pas ce que c'est, et s'adresse à un magicien. Ici, un mal physique aussi a une cause surnaturelle.

“Où se trouve le fiancé lointain ? Dis-le-moi sainte Monique, dis-le-moi, ange de la nuit. Je me mettrai à la fenêtre, et les symboles que je verrai me diront la vérité.” Si c'est un chien, c'est la fidélité. Un homme qui revient : c'est la joie. L'eau sont des larmes. Un litige : une séparation.

À chaque instant il faut se protéger du danger, dès la naissance.

Selon le rite antique, les sept fées viendront baptiser pour la seconde fois le nouveau-né. Elles viendront dans la nuit, quand l'enfant sera seul, elles lui toucheront le front, effleureront la layette et repartiront, dans la lumière du rayon de lune.

Chaque élément de la nature participe à cette magie, la nuit est longue et finit à l'aube. Dehors, le soleil qui se lève peut être ami ou ennemi. Il t'aide avec la chaleur, il t'abat avec son éclat qui alourdit la tête, et déforme l'existence. “Aide-nous, soleil.” »

Nascita e morte nel Meridione, Luigi Di Gianni, 1959

Commentaire *off*écrit par Romano Calisi

« Questo è San Cataldo, un paese del Meridione d'Italia. Un paese di contadini.

Qui, la nascita e la morte assumono un particolare rilievo.

Qui più che altrove, accade qualcosa solo se qualcuno nasce, o qualcuno muore. E tra il nascere e il morire, è difficile sopravvivere.

In attesa dalla nascita, una nuova vita è un altro problema da risolvere, una altra bocca da sfamare.

A San Cataldo si muore così. Una barella di tavole, e lontano, un po' di terra per essere sepolti.

Quando qualcuno nasce, bisogna preservarlo magicamente dai rischi dalla vita. Nessuno può dire se la sua vita sarà lunga, o breve. Ma tutti sanno che sarà aspra e precaria. A San Cataldo, si viene al mondo in silenzio. »

« Voici San Cataldo, un village du Midi d'Italie. Un village de paysans.

Ici, la naissance et la mort assument une importance particulière.

Ici plus qu'autre part, se produit quelque chose seulement si quelqu'un naît, ou si quelqu'un meurt. Et entre la naissance et la mort, il est difficile de survivre.

En attente de la naissance, une nouvelle vie est un autre problème à résoudre, une autre bouche à nourrir.

À San Cataldo on meurt comme ça. Une table comme civière, et loin, un peu de terre pour être enterrés.

Quand quelqu'un naît, il faut le protéger magiquement des risques de la vie. Personne ne peut dire si sa vie sera longue, ou brève. Mais tous savent qu'elle sera amère et précaire. À San Cataldo, on vient au monde en silence. »

Stendali (suonano ancora), Cecilia Mangini, 1959

Commentaire *off*écrit par Pier Paolo Pasolini, récité par Lilla Brignone

Qualcuno è morto. lo annuncia il suono delle campane : le vicine di casa vengono a consolare le madri, le spose, o le sorelle e a piangere con loro. E la visita funebre.

Poi saranno i soli uomini a accompagnare il morto nel cimitero.

Intanto le donne, nella casa continuano il pianto.

Il pianto, così regolato rituale, è una sopravvivenza arcaica in una società che infatti, è per molti versi arcaica. La società delle aree depresse cioè di quasi tutta l'Italia meridionale.

In una simile società oberata da condizioni economiche a volte disumane, la morte sarebbe intollerabile, priva di senso se il suo dolore disgregatore non fosse contenuto dal rozzo istituto del pianto. Per cui le informi manifestazioni dalla disperazione vengono, per così dire, stilizzate.

Alcuni canti funebri - questi, per esempio, dei comuni pugliesi di lingua greca - sono tra le più alte forme dalla poesia popolare.

Quelqu'un est mort. Le son des cloches l'annonce : les voisines viennent consoler les mères, les épouses ou les sœurs, pleurer avec elles. C'est la visite funèbre.

Ensuite, seuls les hommes accompagneront le mort au cimetière.

Entre temps, les femmes dans la maison continuent leurs lamentations.

Le pleur, ainsi codifié et rituel, est une tradition archaïque dans une société qui, en effet, est archaïque à beaucoup d'égards : la société des zones déprimées, c'est-à-dire de presque toute l'Italie méridionale.

Dans une semblable société, accablée par des conditions économiques parfois inhumaines, la mort serait intolérable, privée de sens si sa douleur destructrice n'était pas maîtrisée par cette convention qu'est le pleur, qui donnent aux manifestations informes du désespoir, un caractère, pour ainsi dire stylisé.

Certains chants funèbres – ceux, par exemple, des villages de langue grecque des Pouilles – sont parmi les formes les plus élevées de la poésie populaire.

« Piangete, madri che avete figli,
piangete con tutto il vostro dolore,
che vi venga dalle foglie dell'anima,
che vi abbandonano
prima del tempo.

Viene la morte che non ci rispetta,
che ci ha tutti quanti segnati.

Piangete a lutto, tutti voi piccini,
piangete grandi, piangete ragazzi,
questo fiore ha perduto ogni forza
e aveva appena sedici anni.

Io ti aspetterò, io, mio figliolo,
io ti aspetterò fino alle tre,
quando io vedrò che tu non vieni
correrò a cercarti
nell'orto e nel cortile.

Io ti aspetterò, io, mio figliolo,
io ti aspetterò fino alle cinque,
quando io vedrò che tu non vieni
correrò a cercarti da tutti i parenti.
Io ti aspetterò, io, mio figliolo,
io ti aspetterò fino alle nove,
quando io vedrò che tu non vieni,
io perderò ogni speranza
e se vedrò che tu non vieni
e alle dieci non ti fai vedere,
alle dieci sarò divenuta terra,
terra, da terra seminarvi !
Io ti aspetterò, io, mio figliolo,
io ti aspetterò fino all'anno,

« Pleurez, mères qui avez des enfants,
pleurez toute votre douleur,
qui vous vient des rameaux de votre âme,
qui vous quittent
avant l'heure.

Vient la mort qui jamais ne nous respecte,
qui nous a tous marqués.

Pleurez de deuil, vous mes petits,
pleurez, vous les anciens, vous les jeunes,
cette fleur a perdu toutes ses forces,
et elle avait à peine seize ans.

Je t'attendrai, moi, ô mon enfant
je t'attendrai jusqu'à trois heures,
quand je verrai que tu ne viens plus
je courrai te chercher
au potager et à la cour.

Je t'attendrai, moi, ô mon enfant
je t'attendrai jusqu'à cinq heures,
quand je verrai que tu ne viens plus
je courrai te chercher chez tous nos parents.
je t'attendrai, moi, ô mon enfant
je t'attendrai jusqu'à neuf heures,
quand je verrais que tu ne viens plus,
je perdrai toute espérance
et si je vois que tu ne viens plus,
et qu'à dix heures tu devais arriver,
à dix heures je serai devenue terre,
terre, terre à ensemercer !
Je t'attendrai, moi, ô mon enfant
je t'attendrais jusqu'à l'an nouveau,

quando io vedrò che tu non vieni,
annerirò come fuliggine.

E tu, cuore arso,
piangi, piangi !
urla sempre
come un bue selvaggio
che al mondo ha perduto ogni luce.

Se l'avessi tu detto, figlio mio,
che tu stavi per partire,
ti avrei preparato un canestro
con tutta la tua roba.
Chi ti preparerà il vestito
quando verrà la domenica ?
Nessuno di tutti che qui stanno
tu resterai solo
chi ti laverà la camicia figlio mio ?
te la laverà la lapide e la terra
e chi te la potrà stirare ?
te la stiererà la lapide e la terra
Chi ti sveglierà figlio mio quando il giorno
sarà alto ?
Là sotto è sempre un sonno.
Sempre notte buia. »

quand je verrais que tu ne viens plus
je noircirai comme la suie.

Et toi, cœur desséché,
pleure, pleure !
hurle toujours
comme un taureau sauvage
qui en ce monde a perdu tout éclat.

Si tu l'avais dit, mon enfant,
que tu étais sur le point de partir,
je t'aurais préparé un panier,
avec tous tes biens.
Qui te préparera le costume,
quand arrivera le dimanche ?
Aucun de ceux ici présents
tu resteras seul.
Qui te lavera la chemise, mon enfant ?
La pierre tombale et la terre te la laveront.
Et qui pourra te la repasser ?
La pierre et la terre te la repasseront.
Qui te réveillera, mon enfant, quand le
soleil sera haut ?
Là dessous, c'est toujours un sommeil.
Toujours une nuit noire. »

La Passione del grano, Lino Del Fra, 1960
Commentaire *offé*crit par Ernesto De Martino

In Lucania al tempo della mietitura, si celebra ancora la Passione del Grano, un rito agricolo residuo delle antiche civiltà religiose mediterranee, diffuso, in un passato ancora recente, in tutta l'Europa contadina.

L'arcaico terrore del « vuoto vegetale » dell'inverno ha spinto i contadini a considerare la mietitura come un'offesa mortale recata al grano ucciso dalla falce.

Che il "delitto" si compia, allora, sotto forma di una sacra rappresentazione : la caccia a un mitico animale, il capro.

« Presto ! Più presto ! E intorno al capro si stringa il cerchio dei mietitori, decisi a dargli la morte.

E l'uomo-capro in fuga tra le messi cerchi disperatamente di evitare l'aguato, degradandosi nella disperata angoscia della bestia braccata.

La battuta di caccia, freneticamente animata, si svolge mentre nei campi le spighe continuano a cadere sotto le falci.

En Lucanie, au temps de la moisson, on célèbre encore la Passion du blé, un rite agricole résiduel des antiques civilisations religieuses méditerranéennes, pratiqué dans un passé encore récent, dans toute l'Europe paysanne.

La terreur ancestrale du « vide végétal » de l'hiver a poussé les paysans à considérer la moisson comme une insulte mortelle faite au blé, tué par la faucille.

Le « crime » se présente alors sous la forme d'une mise en scène sacrée : la chasse à un animal mythique : le bouc.

« Vite ! Plus vite ! Autour du bouc se resserre le cercle des moissonneurs, décidés à lui donner la mort.

Et l'homme-bouc, fuyant par les champs, cherche désespérément à éviter l'embuscade, rabaissé dans son angoisse désespérée de bête traquée.

La partie de chasse, frénétiquement rythmée, se déroule alors que dans les champs, les épis continuent de tomber sous les faucilles.

“Ecco – si dice al grano – non ti stiamo mietendo. Qui, con le falci, stiamo cacciando il capro.” Non è gioia il raccolto, è un delitto da occultare con questo miserabile inganno. “Non siamo noi la causa del vuoto vegetale. Noi con le falci abbiamo ucciso il capro che danneggia le messi. Uccidendo la bestia nociva, noi ti vendichiamo.”

Recitando il martirio del capro, si attenua il terrore del futuro. Quando i campi, spogliati dalle messi, testimonieranno l'avvento del vuoto vegetale, delle giornate senza lavoro, della disoccupazione contadina.

Ma ora si spalanca di nuovo davanti agli occhi il vuoto vegetale, lasciato dalle falci dei mietitori. Si colmerà tra un anno questo vuoto ? Altrimenti, sarà la fame.

E allora ancora un sogno, ancora un mito per rendere meno aspra la realtà. Bisogna ad ogni costo cancellare quel vuoto, fare come se il grano ucciso fosse risorto. E con questa immagine rassicurante, attraversare lo squallore dell'inverno, il vuoto che spaura.

E il secondo atto della passione del grano. La mietitrice che lega i covoni è la madre del grano, la vergine, la sposa del grano. La madre assicura la nuova generazione

“Voilà – on dit au blé – nous ne te moissonnons pas. Ici, avec les faucilles, nous chassons le bouc.” Le temps de la récolte n'est pas une joie, c'est un crime à cacher par cette misérable ruse. “Nous ne sommes pas la cause du vide végétal. Nous, avec les faucilles, nous avons tué le bouc qui abîme la moisson. En tuant la bête nocive, nous te vengeons.”

En mimant le martyr du bouc, la terreur du futur s'atténue. Quand les champs seront nus de leurs grains, ils témoigneront de l'avènement du vide végétal, des journées sans travail, du chômage paysan.

Mais le vide végétal s'expose de nouveau aux yeux des paysans, causé par leurs propres faucilles. Ce vide sera-t-il comblé dans un an ? Autrement, ce sera la faim.

Et alors, encore un rêve, un autre mythe pour rendre la réalité moins amère. Il faut, quel qu'en soit le coût, effacer ce vide, faire comme si le blé tué était ressuscité. Et avec cette image rassurante, il faut traverser la misère de l'hiver, le vide effroyable.

C'est le second acte de la Passion du blé. La paysanne qui lie les gerbes est la mère du blé, la vierge, l'épouse du blé. La mère assure la nouvelle génération végétale,

vegetale, il nuovo raccolto. La vergine, la sposa richiama l'immagine di una forza intatta che promette nozze feconde. La rustica Madonna in carne e ossa sospinta accanto all'ultimo covone falciato, è assalita dai mietitori con la punta delle falci. Il suo corpo senza vesti diffonderà liberamente nuova forza di fecondazione nel campo mietuto. Lo rianimerà per il nuovo raccolto.

Alle altre donne spetta contenere i limiti simbolici la spoliazione cerimoniale che un tempo andava fino in fondo. E i mietitori, pacati dell'offerta del vino, celebrano con un bacio il rito della sposa del grano.

C'è poi l'altro protagonista : il padrone. Ma che vogliono ora ? Ora vogliono spogliare il padrone. Vogliono spogliare il padrone con la falce. È gioco, naturalmente.

Per gioco ma non del tutto. È la vecchia colera contadina contro i padroni che sale su appena contenuta dalle regole del rito. Meglio se questa collera si scarica così, con una violenza domesticata.

la nouvelle récolte. L'épouse vierge, évoque l'image d'une force intacte promettant des noces fécondes. La Madone rustique, de chair et d'os, retenue à côté de la dernière gerbe moissonnée, est assaillie par les moissonneurs et les pointes de leurs faucilles. Son corps dévêtu, répandra librement de nouvelles forces fécondes sur le champ moissonné. Elle le réanimera pour la prochaine moisson.

Les autres femmes ont pour rôle de faire respecter les limites symboliques de cette spoliation cérémoniale, qui, un temps, se déroulait jusqu'au bout. Et les moissonneurs, apaisés par l'offrande du vin, célèbrent avec un baiser, le rite de l'épouse du blé.

Il y a ensuite l'autre protagoniste : le patron. Que veulent-ils maintenant ? Ils veulent déshabiller le patron. Ils veulent dévêtir le patron avec la faucille. C'est un jeu, naturellement.

Un jeu, mais pas totalement. C'est la vieille colère paysanne contre les patrons qui se réveille, à peine atténuée par les règles du rite. Il est mieux que cette colère se décharge de cette manière, avec une violence domestiquée.

Meglio subire questa svestizione che la rivolta di Spartaco realistica, imprevedibile.

Il padrone sta al gioco, ma è anche preoccupato. E se facessero sul serio ?

La svestizione è compiuta. Anche i sberleffi si devono sopportare per conservare il potere di padrone. Tutto si scoglie secondo le regole. Secondo le regole basterà offrire un po' di vino ai mietitori. Spartaco è un'altra cosa.

Malgrado il capro, la sposa del grano, il padrone umiliato, la realtà torna a farsi luce nella selva dei sogni e dei miti. E tornerà il lavoro ? Il dramma dell'insicurezza e della precarietà alza di nuovo il suo sipario, in attesa di un epilogo che possa dirsi umano. »

Il vaut mieux subir cette spoliation que la réelle révolte de Spartacus, imprévisible.

Le patron se prend au jeu, mais semble tout de même préoccupé. Et s'ils le faisaient sérieusement ?

La spoliation est terminée. Même les moqueries doivent être supportées pour conserver le pouvoir de patron. Tout se déroule selon les règles. Selon les règles, il suffira d'offrir un peu de vin aux moissonneurs. Spartacus, c'est autre chose.

Malgré le bouc, l'épouse du blé, le patron humilié, la réalité revient éclairer le bois des rêves et des mythes. Le temps du travail reviendra-t-il ? Le drame de l'insécurité et de la précarité lève à nouveau son rideau, dans l'attente d'un épilogue que l'on puisse dire humain. »

L'inceppata, Lino Del Fra, 1960

Commentaire *off* écrit par Lino Del Fra, avec la collaboration d'Ernesto De Martino

« Non è una favola questa, anche se comincia in un bosco. Questo è l'amore da noi, in qualche paese del Sud. Ubbidiamo ancora ad usanze pietrificate. Ancora le nostre ragazze devono attendere in segreto, che un ceppo sia trascinato fino alla porta della loro casa, come pegno d'affetto.

Niente deve trapelare, deve essere un giorno come gli altri, con il suo gocciolare di faccende domestiche. I gli uomini, che dopo il lavoro si ritrovano a turno nelle case per giocare, fanno finta di nulla.

I nostri giochi sono antichi come l'uso del ceppo, sono anche sin rito, con i suoi ruoli stabiliti. Chi non può disporre del vino, ed è umiliato, attende di potersi vendicare.

Tutta la nostra esistenza è un'attesa, è pazienza, è isolamento. È dipendere dai ruzzi strumenti di difesa che sono i nostri riti.

Guardate come sono previdenti i nostri riti. Anche in quest'occasione, ci impongono il

« Ceci n'est pas une fable, même si cela commence dans les bois. Ceci est l'amour chez nous, dans quelques villages du Sud de l'Italie. Nous obéissons encore à des coutumes pétrifiées. Nos filles doivent encore attendre en secret, qu'une souche soit traînée jusqu'à la porte de leur maison, comme signe d'affection.

Rien ne doit s'ébruiter, cela doit être un jour comme les autres, avec ses tâches domestiques. Et les hommes, qui après le travail se retrouvent dans les maisons pour jouer, font semblant de rien.

Nos jeux sont antiques comme l'usage de la souche, eux aussi sont des rites, avec leurs rôles stabilisés. Qui ne peut pas disposer du vin, humilié, attend de pouvoir se venger.

Toute notre existence est une attente, patience, isolement. C'est dépendre des instruments de défense que sont nos rites.

Regardez comme nos rites sont prévoyants. Même à cette occasion, ils nous imposent

disaggio, la fatica, per non dimenticarli, per non abituarci alla gioia.

Ecco a che serve il ceppo. quando questa prova sarà finita, la ragazza avrà imparato per sempre a subire.

Nonostante tutto, non ci rassegniamo. Di partita in partita, mescoliamo le carte, le tagliamo, aspettiamo la sorte, confondendo nel gioco tutti i pesi che ci gravano addosso. Ogni sera il vino ci offre quello che il giorno ci ha negato. Ogni sera non mettiamo in palio il vino, ma noi stessi, i nostri desideri.

A volte il tempo non passa mai. E bisogna aspettare, riempire in qualche modo queste ore, fare una cosa qualsiasi che ci aiuti a nascondere i nostri sentimenti. Ma non si può fantasticare, è pericoloso. Quando si sogna è facile cadere nell'istinto di libertà, di ribellione. Liberi possiamo essere soltanto nella finzione, quando le carte ci eleggono i padroni, la nostra aspettativa si avvera. Col gioco possiamo finalmente imporci agli altri, non più subire.

l'inconfort, la peine, pour ne pas les oublier, pour ne pas nous habituer à la joie.

Voilà à quoi sert la souche. Quand l'épreuve sera finie, la jeune fille aura appris pour toujours ce qu'est de subir.

Malgré tout, nous ne nous rendons pas. De partie en partie, nous mélangeons les cartes, nous les séparons, nous attendons le sort, confondant dans le jeu tous les poids qui pèsent sur nos épaules. Chaque soir le vin nous offre ce que le jour nous a nié, chaque soir nous ne mettons pas en jeu le vin, mais nous-mêmes, nos désirs.

Parfois le temps ne passe jamais. Et il faut attendre, remplir ces heures d'une manière ou d'une autre, faire quelque chose qui nous aide à cacher nos sentiments. Mais il n'est pas possible de fantasmer, c'est dangereux. Quand on rêve, il est facile de tomber dans l'instinct de liberté, de rébellion. Nous pouvons être libres seulement dans la fiction, quand les cartes choisissent les patrons, notre espérance se réalise. Avec le jeu nous pouvons finalement nous imposer aux autres, non plus subir.

Non si può, non si deve, il rito non lo vuole.
Il pudore non lo consente.

Via anche gli uomini ora ! Le loro voci, i loro gesti appartengono a una cerimonia diversa, a un momento diverso di una stessa esistenza.

Ci sarà per noi, il “vissero felici e contenti”, come nelle fiabe.

In segno di consenso, il ceppo è trascinato accanto al focolare, perché, dice una canzone, “allontani e porti via le lacrime di pena, la tristezza del troppo faticare”. Così dice una nostra canzone pietosa, ma non esiste per noi, il “vissero felici e contenti”, come nelle fiabe. Non è una favola questa, anche se comincia nel bosco. I nostri costumi, così remoti nel tempo ci rendono troppo estranei a noi stessi. Possiamo sorridere appena, in attesa che la storia, quando gli andremo incontro, ci renda anche liberi di amare come vogliamo. »

Ce n'est pas autorisé, le rite l'interdit. La pudeur ne le consent pas.

Dehors les hommes ! Leurs voix, leurs gestes, appartiennent à une autre cérémonie, à un autre moment d'une même existence.

Il y aura pour nous, le “et ils vécurent heureux”, comme dans mes fables.

En signe de consentement, la souche est traînée jusqu'à la cheminée, car, dit une chanson, “elle éloigne et emporte les larmes de peine, la tristesse causée par le travail”. Voilà ce que dit l'une de nos chansons pieuses. Mais pour nous, le “et ils vécurent heureux”, comme dans les fables, n'existe pas. Ceci n'est pas une fable, même si elle commence dans un bois. Nos coutumes si anciennes nous rendent étrangers à nous-même. Nous pouvons sourire un peu, en attendant que l'histoire, lorsque nous irons à sa rencontre, nous rende aussi libres d'aimer comme nous le souhaitons. »

La Taranta, Gianfranco Mingozzi, 1961

Commentaire *off*écrit par Salvatore Quasimodo

La Taranta è il ragno mitico, in sé innocuo, che morde simbolicamente e dà col suo veleno turbamenti fisici e dell'anima. Il tarantismo, il male del cattivo passato che torna e continua il suo tormento ebbe origine dalla contaminazione di riti orgia. Stici e iniziatici pagani fra l'800 e il 1300. Ha avuto ed ha diversa cronaca dell'anno 1700, quando la Chiesa, alla speranza degli invasati per una liberazione, sostituisce l'immagine de San Paolo.

« Questa è la terra di Puglia
e del Salento,
spaccata dal sole
e dalla solitudine, dove l'uomo
cammina sui lentischi
e sulla creta.

Scricchiola e si corrode
ogni pietra, da secoli.
Anche le pietre squadrate,
tirate su dall'uomo,
le case grezze,
le chiese destinate
alla misura del dolore
e dalla speranza
seccano
e cadono nel silenzio.

La tarentule est l'araignée mythique, en soi inoffensive, qui mord symboliquement et qui, avec son venin, génère des troubles du corps et de l'âme. Le tarentisme, le mal du mauvais passé qui revient et reprend son tourment, puise ses origines dans la contamination de rites orgiaques initiatiques païens entre l'an 800 et l'an 1300. Il a été et reste diversement relaté depuis l'an 1700, lorsqu'à l'espérance de libération des possédés, l'Église substitue l'image de Saint-Paul.

« Voici la terre des Pouilles
et du Salento,
fendue par le soleil
et par la solitude, où l'homme
marche sur les pistachiers lentisques
et la terre d'argile.

Se fend et se désintègre
chaque pierre, depuis des siècles.
Même les pierres équarries,
façonnées par l'homme,
les maisons grossières,
les églises destinées
à la mesure de la douleur
et de l'espérance,
se dessèchent
et tombent dans le silence.

Avara è l'acqua
a scendere anche dal cielo.
Gli animali battono
con gli zoccoli un tempo
che ha invisibili mutamenti.

I colori sono bianchi,
neri, ruggine.

È terra di veleni
animali e vegetali :
qui esce nella calura
il ragno dalla follia
e dell'assenza,
si insinua nel sangue
di corpi delicati
che conoscono
solo il lavoro arido
dalla terra, distruttore
dalla minima pace del giorno.

Qui cresce,
tra le spighe del grano
e le foglie del tabacco
la superstizione, il terrore,
l'ansia di una stregoneria
possibile, domestica.
I geni pagani dalla casa
sembrano resistere
ad una profonda metamorfosi
tentata da una civiltà
durante millenni.

Avare est l'eau
Même à descendre du ciel.
Les animaux battent
avec leurs sabots un tempo
aux invisibles mutations.

Les couleurs sont blanches,
noires, rouille.

C'est une terre de poisons
animaux et végétaux :
ici sort dans la fournaise
l'araignée de la folie
et de l'absence,
elle s'infiltré dans le sang
de corps délicats
qui connaissent
seul le travail amer
de la terre, destructeur
de la moindre paix du jour.

Ici grandit,
entre les épis de blé
et les feuilles de tabac
la superstition, la terreur,
l'angoisse d'une sortilège
possible, domestique.
Les génies païens de la maison
semblent résister
à une profonde métamorphose
tentée par une civilisation
durant des millénaires.

L'estate,
la stagione pesante dei greci,
scivola come polvere,
acceca l'acqua dei pozzi.

La luce bianchissima
stride negli occhi
e la noia penetra
nell'interno dell'uomo,
matura verso l'irrazionale,
i suoi sentimenti,
deforma gli istinti.

I tarantati dicono di sentire
la noia all'inizio del male,
male che viene curato
con le cadenze di una musica
fortemente ritmata e continua
e con la danza dalla piccola taranta, la
tarantella.

Gli strumenti musicali di cura sono :
violino, fisarmonica, tamburello.

Il violinista fa il barbiere,
il tamburellista è contadino,
il suonatore di fisarmonica
mette i morti sottoterra.

La tarantata si fa ragno,
diventa il ragno
che è in lei :
il suo pensiero si muta
in ritmo puro
e nel movimento

L'été,
la lourde saison des grecs,
s'insinue comme la poussière,
et assèche l'eau des puits.

La lumière blanche stridante
agresse les yeux
et l'ennui pénètre
l'intérieur de l'homme,
qui mature vers l'irrationnel,
ses sentiments,
déforme les instincts.

Les tarentulés disent sentir
l'ennui à l'aube du mal,
un mal soigné,
grâce aux cadences d'une musique
fortement rythmée et continue
et avec la danse de la petite *taranta*, la
tarantelle.

Les instruments musicaux de soin sont :
violon, accordéon, tambourin.

Le violoniste est barbier,
le tambouriste est agriculteur,
l'accordéoniste
met les morts sous terre.

La tarentulée se transforme en araignée,
elle devient l'araignée
qui est en elle :
sa pensée devient
rythme pur
et dans ce mouvement

quasi meccanico
sorgono figure
di liberazione,
travolte però ancora
da ombre disperate.

Ora la donna in piedi,
lotta con la taranta,
immaginando di calpestarla
e di ucciderla con il piede
che batte la danza.

Passo su passo
cerca il suo equilibrio spirituale,
accerchiando la vertigine
su curve musicali
sempre più vibranti
fino alla scomparsa
dei sensi. »

La tarentulée : « Si, si, si, aggio inteso...
Lu sacco che alle dieci
menu nu quarto
m'aggia a parti di qua... la sacco...

Alle cinque ?
Va bene, lo sacco...si

No, non t'aggio soldi
pe' ditti la messa...
non t'aggio...non t'aggio...
non t'aggio !
Aggi pazienza... non me si fatte

presque mécanique
surgissent des figures
de libération,
ébranlées pourtant encore
par des ombres désespérées.

Maintenant la femme debout,
lutte avec la tarentule,
en imaginant de la piétiner
et de la tuer avec le pied
qui bat la danse.

Pas à pas
elle cherche son équilibre spirituel,
cernant le vertige
en des courbes musicales
toujours plus vibrantes
jusqu'à la perte
des sens. »

« Oui, oui, oui, j'ai compris...
Je sais qu'à dix heures
moins le quart
je devrais partir d'ici...je sais...

À cinq heures ?
D'accord, je sais...oui

Non, non je n'ai pas d'argent
pour te dire la messe...
je n'en ai pas...je n'en ai pas...
je n'en ai pas !
Prend patience...n'as-tu pas fini de me faire

spiccià oggi, eh ?

Aggi pazienza...aggi pazienza...aggi
pazienza...

Non t'aggio soldi pe' ditti 'na messa... non
t'aggio...non t'aggio...

È inutile che insisti...non te ne posso dire

Che debbo fare ?

Ti debbo dare la gamba ?

Me la pozzo tagliare ?

Quando uno nasce,
cambiare non si può... »

« L'invasata ha domandato
a San Paolo

se deve continuare
il suo tormento ritmico
o se la grazia delle quiete
è stata concessa.

Il santo chiede alla donna
il sacrificio di una messa,
ma la malata risponde di no :
il suo cuore vuole prima
un segno che allontani
la bufera malefica.

Così,
attraverso il simbolismo
dalla musica e dalla danza,
il passato di dolore,
le sconfitte dell'anima,
i traumi delle tarantate,
sono stati evocati,

danser aujourd'hui ?

Prend patience...prend patience...prend
patience...

Je n'ai pas d'argent pour te dire une messe...je
n'en ai pas...je n'en ai pas...

C'est inutile que tu insistes...je ne peux pas
t'en dire

Que dois-je faire ?

Te donner ma jambe ?

Dois-je me la couper ?

Quand quelqu'un naît,
ça ne peut pas se changer... »

« La possédée a demandé
à Saint Paul

si elle doit poursuivre
son tourment rythmique
ou si la grâce de la quiétude
lui a été accordée.

Le saint demande à la femme
l'offrande d'une messe,
mais la malade refuse :
son cœur veut d'abord
un signe qui éloigne
le tourment maléfique.

De cette manière,
à travers le symbolisme
de la musique et de la danse,
le passé douloureux,
les échecs de l'âme
les traumatismes des tarentulées
ont été évoqués,

fatti traboccare e risolti
in un equilibrio
che durerà sino al nuovo tempo del rimorso,
sino alla stagione
del nuovo raccolto.

È il 28 giugno di ogni anno,
sotto il sole,
mentre i carri portano
un suono cupo,
di suoni lacerati, di torrenti,
pietra su pietra, colore del fuoco,
vanno la tarantate e quelle
che sono state liberate
dal male alla cappella
di San Paolo, con la speranza di ascoltare
dal forte labbro
del santo una parola
che annienti ogni forza malefica
dalle croce di due pietre.

Questo è il grande giorno
delle tarantate.
Per una volta all'anno
scrollano il peso dei tormenti
del loro numero anonimo
nella società, e delle privazioni
di diritti elementari e possono
recitare la loro disperazione
davanti ad una folla di spettatori.

Giungono altre donne.
La speranza di guarire
si ripercuote nelle loro anime

évacués et résolus
en un équilibre
qui durera jusqu'au nouveau remords,
jusqu'à la saison
de la nouvelle récolte.

C'est le 28 juin de chaque année,
sous le soleil,
alors que les chariots font
un triste son,
des sons lacérés, de torrents,
pierre par pierre, couleur de feu,
vont les tarentulées et celles
qui ont été libérées
du mal à la chapelle
de Saint Paul, avec l'espérance d'écouter de
la bouche
du saint, un mot
qui puisse anéantir toute force maléfique
par la croix de deux pierres.

Voici le grand jour
des tarentulées.
Une fois par an,
s'écroule le poids des tourments
de leur numéro anonyme
dans la société, et des privations
des droits élémentaires et peuvent
jouer leur désespoir
devant une foule de spectateur.

D'autres femmes s'y joignent.
L'espoir de guérir
se répercute sur leurs âmes

ad ogni anno.

Il morso, come il rimorso,
è aspro da sottomettere.

E notte :

un'ultima tarantata
arriva per unirsi alle donne
che si sono strette a pregare nella cappella.
Qui il tarantismo
comincia la sua morte.

Interdetta

dalla pietà cristiana
la musica e la danza,
disarticolata la disciplina
del ritmo e dalla melodia,
moltiplicate le possibilità
di contagio
tra il formicolio delle malate,
il tarantismo,
nella cappella di San Paolo,
è già nella sua parabola di crisi.

Quello che poteva sembrare
coreografia o folklore
entra ora nel campo
dalla pura neurologia.
Nella evoluzione
del mondo di oggi
questa eredità
del medioevo
consuma ormai
il suo ultimo tempo. »

chaque année.

La morsure, comme le remords,
est rude à soumettre.

Il fait nuit :

une dernière tarentulée
vient s'unir aux femmes
qui prient dans la chapelle.
Ici le tarentisme
commence sa mort.

Interdite

de la pitié chrétienne
la musique et la danse,
la discipline désarticulée
du rythme et de la mélodie,
les possibilités multipliées
de contagions
dans le fourmillement des malades,
le tarentisme,
dans la chapelle de Saint-Paul,
est déjà dans sa phase de crise.

Ce qui pouvait sembler
chorégraphie ou folklore
entre maintenant dans le champ
de la pure neurologie.
Dans l'évolution
du monde d'aujourd'hui
cet héritage
du Moyen-âge
consume désormais
ses derniers instants. »

Il ballo delle vedove, Giuseppe Ferrara, 1962

Auteur du commentaire *off*inconnu

« Il ballo dell'*argia*, chiamato anche in Sardegna *il ballo delle vedove*, è un rito di cura per la puntura di un insetto chiamato *alza*, o *baglia*, o *bargia*, che la credenza popolare raffigura sia come ragno, sia come formica velenosa, sia come mitico ragno-formica.

Il rituale terapeutico si differenzia da un paese all'altro. Nell'alta Barbagia le cerimonianti sono donne, divise in vedove, maritate o nubili in rapporto alla condizione che si immagina abbia la stessa *argia*, che può essere quindi vedova, maritata o nubile.

Agli affetti dalla guarigione, avranno maggiore valore i canti e i gesti delle donne con stato civile affine a quello dell'insetto che ha colpito il malato. Se la vedovanza dell'*argia* è accertata, allora il *ballù* è di solo vedove.

Nel centro più conservatore dell'alta Barbagia, il *ballù* viene rappresentato da ventuno donne. Il malato deve reagire all'avvolgersi del canto e dalla mimica, fino a che il riso non lo liberi dal dolore e dall'angoscia.

« Le bal de l'*argia*, appelé aussi en Sardaigne *le bal des veuves*, est un rite de guérison pour la piqûre d'un insecte appelé *alza*, ou *baglia*, ou *bargia*, que la croyance populaire figure soit comme araignée, soit comme fourmi vénéneuse, soit comme mythique araignée-fourmi.

Le rituel thérapeutique diffère d'un village à l'autre. Dans l'haute-Barbagia, les acteurs de la cérémonie sont des femmes veuves, mariées ou célibataires selon la condition que l'on n' imagine être celle de l'*argia* en question, qui peut être donc veuve, mariée, ou célibataire.

Pour la réussite de la guérison, les chants et les gestes des femmes dont l'état civil est le plus proche de celui de l'insecte qui a piqué le malade, auront une valeur majeure. Si le veuvage de l'*argia* est constaté, le bal sera seulement effectué par des veuves.

Dans le centre le plus conservateur de l'haute-Barbagia, le bal est représenté par vingt-et-une femmes. Le malade doit réagir aux chants et aux gestes, jusqu'à ce que le rire ne le libère de la douleur et de l'angoisse.

Qui manca il fuoco come elemento sacrale, ma il clima di sacralità è dato dalla presenza della natura, che per sé stessa, è santa.

Il rito dell'*argia* come credenza resiste tenacemente nel mondo femminile delle tradizioni con la valutazione morale che fa credere e non credere, è meglio avere il sapere : la fede.

L'esecuzione del rito è invece ormai rara e in via di estinzione. Resta una delle più antiche sopravvivenze del folklore religioso e magico sardo, con radici nella cultura pre-nuragica dell'isola, evocante un mistero fondo e angoscioso. »

Ici, le feu manque comme élément sacré, mais le climat de la sacralité est donné par la présence de la nature, qui par elle-même, est sainte.

Le rite de l'*argia* comme croyance résiste tenacement dans le monde féminin des traditions avec l'évaluation morale qui fait croire et ne pas croire, il est mieux d'avoir le savoir : la foi.

Mais le rite est désormais rare et en voie d'extinction. Il reste l'une des plus antiques survivances du folklore religieux et magique sarde, avec des racines qui remontent à la culture pré-nuragique de l'île, évoquant un mystère profond et angoissant. »

I maciari, Giuseppe Ferrara, 1962

Auteur du commentaire *off* inconnu

« Ai piedi delle Murge di Castelmezzano, in Lucania, c'è la casa di Zio Giuseppe, uno dei tanti maciari, o maghi, che la fede popolare immagina investiti di poteri soprannaturali. A Zio Giuseppe si confidano malattie, dolori, intricate storie di fascinazione e fatture, che sono soltanto i riflessi esteriori della vita onirica e psichica dei contadini meridionali. Il maciaro, può sciogliere, con la magia, questi legami creati dall'inconscio. »

Le client : « Buongiorno. »

Zio Giuseppe : « Buongiorno. Perché sei passato avanti agli altri ? »

Le client : « Beh, sono entrato. »

Zio Giuseppe : « Se è una cosa importante, si passa davanti, ma se non è importante, devi aspettare il tuo turno. »

Le client : « È importante, è importante zio Giuseppe, fammelo questo piacere. »

Zio Giuseppe : « Allora va bene, dimmi che cosa vuoi. »

Le client : « Io ho un figlio ammalato, lo trovo legato, poi lo sciolgo ma lui non si muove. Tre giorni interi dopo aver governato le vacche, vado per riprenderlo e l'ho ritrovato mani e piedi attaccato ad una socca. E chi l'aveva attaccato ? Da solo non poteva ! [*in.*] Non poteva fare da solo.

« Aux pieds des Murge de Castelmezzano, en Lucanie, se trouve la maison de l'oncle Giuseppe, l'un des nombreux, sorciers, ou magiciens, que la foi populaire imagine investis de pouvoirs surnaturels. À l'oncle Giuseppe, on confit les maladies, les douleurs, les histoires de fascinations et de sorcelleries, qui ne sont que les aspects extérieurs de la vie onirique et psychique des paysans méridionaux. Avec la magie, le sorcier peut faire disparaître ces liens créés par l'inconscient. »

« Bonjour. »

« Bonjour. Pourquoi es-tu passé devant les autres ? »

« Beh, je suis entré. »

« Si c'est important, tu peux passer devant, mais si ce n'est pas important, tu dois attendre ton tour. »

« C'est important, c'est important oncle Giuseppe, accorde-moi cette faveur. »

« C'est d'accord, dis-moi ce que tu veux. »

« J'ai un fils malade, je l'ai trouvé attaché, je l'ai libéré mais il ne bouge pas. Trois jours entiers après m'être occupé des vaches, je l'ai de nouveau retrouvé pieds et mains attachés par un vêtement féminin. Et qui l'avait attaché ? Tout seul il ne pouvait pas ! [*in.*] Il ne pouvait pas se détacher seul.

L'ho slegato ma non si poteva muovere. Un giorno intero mio figlio si era sognato che lo mettevano dentro una bara, con una donna vestita di nero, con chiodi lunghi per inchiodarlo. Mentre lo mettevano dentro la bara non poteva né parlare, né muoversi. Anche adesso, non posso portarlo con me perché non cammina, non può camminare. »

Zio Giuseppe : « Succede di notte o di giorno ? »

Le client : « Di notte. »

Zio Giuseppe : « Ah di notte ! e allora se succede di notte vuol dire che l'hanno affatturato. Hai capito bene ? Perché devi ascoltare un consiglio mio : prima che spunta il sole a mezzogiorno, a mezzanotte devi fare un lavaggio dei piedi a tuo figlio. Hai capito bene ? »

Le client : « Bene, si. »

Zio Giuseppe : « E allora va bene. Ma devi sentire quello che dico io, devi fare come dico io. »

Le client : « Va bene, farò come dite voi. »

Zio Giuseppe : « Se l'acqua si tinge di rosso, potrà camminare. »

« La santa di Petilia, in Calabria è morta da un'anno. Il figlio di 12 anni ha preso il posto della madre. »

Première cliente :

L'enfant : « Eh, su di questo Signora, dire che ci vedo qualche cosa di straniamento no. Però ci vedo cose che vanno bene in produzione si, però vanno allungamenti... »

La cliente : « Eh ragazzino, non è che Alvaro mio figlio si è sempre fatto presente ? »

L'enfant : « Dammi il disegno per favore. »

Je l'ai délié, mais il ne pouvait pas bouger. Pendant un jour entier, mon fils avait rêvé qu'on le mettait dans un cercueil, avec une femme vêtue de noir, avec de longs clous pour l'attacher. Pendant qu'on le mettait dans le cercueil, il ne pouvait ni parler, ni bouger. Même maintenant, je ne peux pas l'apporter ici parce qu'il ne marche pas, il ne peut pas marcher. »

« Ça arrive la nuit ou le jour ? »

« La nuit. »

« Ah la nuit ! Et alors si ça arrive la nuit cela veut dire qu'ils l'ont ensorcelé. Tu as bien compris ? Parce que tu dois écouter un de mes conseils : avant que le soleil ne soit au zénith, tu devras faire à minuit un lavage de pieds à ton fils. Tu as bien compris ? »

« Oui. »

« Alors c'est d'accord. Mais tu dois écouter ce que je te dis, tu dois faire ce que je te dis. »

« D'accord, je ferai comme vous dites. »

« Si l'eau se teinte de rouge, il pourra marcher. »

« La sainte de Petilia, en Calabre, est morte depuis un an. Son fils de 12 ans a pris la place de sa mère. »

« Eh, à propos de cela Madame, dire que j'y vois quelque chose d'étrange, non. Mais j'y vois de bonnes choses qui se produiront, oui, mais il faudra du temps... »

« Eh, petit garçon, mon fils Alvaro est toujours présent ? »

« Donne-moi le dessin s'il te plaît. »

Vabbè signora per piacere, hai detto le due messe ? »

La cliente : « Si. »

L'enfant : « Allora dicendo le due messe che hai detto ? »

La cliente : « Si. »

L'enfant : « Verrà una [in.] nella testa sua che non si legge per due o tre giorni. »

La cliente : « Va bene. »

L'enfant : « Però poi andrà tutto quanto in conclusione. »

La cliente : « Ma dopo tre giorni ? »

L'enfant : « Si, dopo tre giorni. »

La cliente : « Ma [in.] »

L'enfant : « Una no. [in.] »

La cliente : « Va bene, c'è da fare qualche cosa ? »

L'enfant : « No di fare qualche cosa, proprio adesso non c'è niente. Ora per te devi fare solo una cosa [réplique coupée par le montage] »

La cliente : « Va bene. »

L'enfant : « Capito ? »

La cliente : « Si, l'ho capito. »

L'enfant : « E adesso diventa tutto quanto normale. »

La cliente : « Ma per quanto tempo deve fare questo lavoro ? »

L'enfant : « Circa circa sono sei mesi perché [in.], capito ? Su di questo poi la vedo la cosa migliore sì, però la vedo il giorno che ritornerà. [in.] »

La cliente : « Niente. »

L'enfant : « Niente. [in.] Hai altro da dire ? »

La cliente : « No. »

Ça ira pour aujourd'hui, as-tu dit les deux messes ? »

« Oui. »

« Alors en disant les deux messes, qu'as-tu dit ? »

« Oui. »

« Il viendra [in.] dans sa tête, qui ne se lit pas pour deux ou trois jours. »

« D'accord. »

« Ensuite, tout se conclura. »

« Mais dans trois jours ? »

« Oui, après trois jours. »

« Mais [in.] »

« Une seule non. [in.] »

« D'accord. Je peux faire quelque chose ? »

« Non il n'y a rien à faire, aujourd'hui il n'y a vraiment rien à faire. Maintenant pour toi tu peux faire une chose seulement [réplique coupée par le montage] »

« D'accord. »

« Compris ? »

« Oui, j'ai compris. »

« Et maintenant tout redeviendra normal. »

« Mais pour combien de temps devra-t-il faire ce travail ? »

« Plus ou moins pour six mois [in.], compris ? Sur ce, je vois la meilleure chose oui, mais je la vois le jour où il reviendra. »

« Rien. »

« Rien. [in.] Tu as autre chose à dire ? »

« Non. »

Seconde cliente :

La cliente : « Questa fotografia...che cos'è ? Che cosa è accaduto ? [in.] »

« Beh senti Signora, per suo lavoro dire che ci va male no, però c'è sempre una conclusione da parte sua. »

« Ma perché ? Un'anima c'è che risulta, qualche cosa ? »

« Un'anima c'è che risulta però...[réplique coupée par le montage] »

« Nel santo di Petilia, secondo la credenza popolare, vive ancora la spirito dalla madre, al di là della tomba. In realtà vivono ancora inganno e impostura.

I parenti dalla santa, per non perdere l'emosine regalie sfruttano senza esporsi un bambino precoce, mescolando Dio, ignoranza e odore di cimitero.

La santa Paolara, amica dei serpenti e di San Paolo gira di paese in paese, divulgando immagini sagre e d'esorcismi. »

La sainte Paolara : « Signora gli date qualche cosa per San Paolo ? Gli date qualche cosa per San Paolo ? »

« In Calabria, i cosiddetti "sampaolari" officiano un proprio e vero culto dei serpenti, allevandoli amorevolmente, portandoli addosso, chiamandoli per nome, e liberando con essi dal mal occhio, case e persone. »

« Cette photographie... qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce qui est arrivé ? [in.] »

« Beh, écoute Madame, pour son travail, dire que ça va mal non, mais il y a toujours une conclusion de sa part. »

« Mais pourquoi ? Il y a une âme qui apparaît, quelque chose ? »

« Oui, il y a une âme qui apparaît mais...[réplique coupée par le montage] »

« Dans le saint de Petilia, selon la croyance populaire, vit encore l'esprit de la mère, au-delà de la tombe. En réalité, des ruses et des impostures vivent encore.

Les proches de la sainte, pour ne pas perdre leur gain, exploitent un enfant sans s'exposer, en y mêlant Dieu, ignorance et mort.

La sainte Paolara, amie des serpents et de Saint Paul va de village en village, divulguant des images sacrées et d'exorcismes. »

« Madame vous donnez quelque chose pour Saint Paul ? Vous lui donnez quelque chose ? »

« En Calabre, les personnes dites "sampaolari" officient un vrai culte des serpents, les élevant avec amour, les portant sur leurs épaules, les appelant par un nom, et libèrent avec eux les maisons et les personnes du mauvais œil. »

Femme à la fenêtre : « Oi San Paola ! Vieni sopra per mio figlio per piacere ? »

Sainte Paola : « [in.] San Paolo non lo guarda, [in.] di tutti i mali velenosi che ci sono sulla terra [in.] vipere, serpenti e scorpioni, ragni, scorpioni [in.] andranno lontano dove male non ti possano fare mai. [in.] benedetto sia, statti come stava la vergine Maria [in.]. San Paolo non lo guarda [in.], e così come guarda voi, così guarda tutta la vostra compagnia [in.]. Ogni male che vedete chiamate San Paolo.

E San Paolo convertendosi, convertì tutte le genti. Il primo apostolo di Gesù Cristo vi consola il vostro cuore freddo.

Ringraziamo San Paolo santo, ringraziamo tutti lui, insieme a San Pietro e al Signore.

Tutte cose gli diciamo a nostro signore Gesù Cristo, 33 anni e sotto ai piedi della santa croce.

[in.] la Madonna di Pompei, San Paolo possano dare pace e consolazione a voi.

[in.] Paolo benedetto, vostro braccio prediletto, [in.] chiedo di liberarci dall'inferno come liberasti Pietro. »

« Crocifissi, simboli magici, rettili. Maciari e fattucchiere sono i sacerdoti di una religione non ufficiale, eppure antica e resistente, riquadramenti né cattolici né pagani, professata negli strati sociali più arretrati del Sud, come unica difesa alle avversità dalla storia. I maciari, sono così li inconsapevoli sacerdoti della fame e dell'analfabetismo. »

« Sainte Paola ! Tu peux venir à l'étage pour mon fils s'il te plaît ? »

« [in.] Saint Paul ne le regarde pas, [in.] de tous les maux vénéneux qu'il y a sur la terre [in.] vipère, serpents, et scorpions, araignées [in.] iront loin où ils ne pourront jamais te faire de mal. [in.] Qu'il soit béni, soit comme était la Vierge Marie [in.]. Saint Paul ne le regarde pas [in.], et comme il vous regarde, il regarde aussi votre entourage [in.]. Pour chaque mal que vous voyez, appelez Saint Paul.

Et Saint Paul se convertissant, convertit toutes les personnes. Le premier apôtre de Jésus-Christ vous console votre cœur froid.

Remercions Saint Paul, remerçons-le tous, ainsi que Saint Pierre et le Seigneur.

Nous disons tout à notre Seigneur Jésus-Christ, trente-trois ans et au pied de la croix sainte.

[in.] la Madone de Pompéi, Saint Paul peuvent vous apporter la paix et la consolation.

[in.] Béni soit Saint Paul, votre bras bien-aimé [in.] Je demande à vous libérer de l'enfer, comme Saint Pierre. »

« Crucifix, symboles magiques, reptiles. Magiciens et sorcières sont les prêtres d'une religion non officielle, mais antique et résistante, d'encadrements ni catholiques ni païens, professée dans les strates sociales les plus arriérés du Sud, comme unique défense aux adversités de l'histoire. Les sorciers, sont de cette manière les inconscients prêtres de la faim et de l'analphabétisme. »

BIBLIOGRAPHIE

I. Histoire politique et sociale italienne

I.1. Période fasciste

- FORGACS David, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- FORO Philippe, *L'Italie fasciste*, Paris, Armand Colin, 2006.
- GENTILE Emilio, *Fascismo di pietra*, Rome, Laterza, 2007.
- GRAMSCI Antonio, *Quaderni del carcere*, Turin, Einaudi, 2014 [1948].

I.2. Après-guerre à nos jours

- GINSBORG Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Turin, Einaudi, 1988.

II. Ethno-anthropologie italienne

II.1. Généralités

- CIRESE Alberto Mario, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*, Palerme, Palumbo, 1976.
- CLEMENTE Pietro, LEONE Alba Rosa, PUCCINI Sandra, ROSSETTI Carlo, SOLINAS Pier Giorgio (dir.), *L'antropologia italiana. Un secolo di storia*, Rome-Bari, Laterza, 1985.
- CLEMENTE Pietro, MEONI Maria Luisa, SQUILLACCIOTTI Massimo, *Il dibattito sul folklore in Italia*, Milan, Edizioni di cultura popolare, 1976.
- FAETA Francesco, *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Turin, Bollati Boringhieri, 2005.

- MARSELLI Niccola, *Gli italiani del Mezzogiorno*, Rome, Sommaruga, 1984.

II.2. Ernesto De Martino

II.2.1. Ernesto De Martino, auteur

Ouvrages

- DE MARTINO Ernesto, *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Lecce, Argo, 1996 [1941].
- DE MARTINO Ernesto, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Turin, Bollati Boringhieri, 2007 [1948].
- DE MARTINO Ernesto, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Turin, Einaudi, 2021 [1958].
- DE MARTINO Ernesto, *Sud e magia*, Milan, Feltrinelli, 2013 [1959].
- DE MARTINO Ernesto, *La terra del rimorso : Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milan, Il Saggiatore, 2015 [1961].
- DE MARTINO Ernesto, *Furore Simbolo Valore*, Milan, Feltrinelli, 2002 [1962].
- DE MARTINO Ernesto, Clara GALLINI, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Turin, Einaudi, 2002 [1977].

Textes

- DE MARTINO Ernesto, « Intorno a una storia del mondo popolare subalterno », *Società*, n°3, 1949.
- DE MARTINO Ernesto, « Note lucane », *Società*, VI, n°4, 1950.
- DE MARTINO Ernesto, « Il folklore progressivo emiliano », *Emilia*, n°21, 1951, p. 251-254.
- DE MARTINO Ernesto, « Una spedizione etnologica studierà scientificamente la vita delle popolazioni contadine del Mezzogiorno », *Il Rinnovamento d'Italia*, I, 1952.
- DE MARTINO Ernesto, « Realismo e folklore nel cinema italiano », *Filmeritica*, n°19, 1952.
- DE MARTINO Ernesto, « Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni »,

Società, n°3, IX, 1953.

- DE MARTINO Ernesto, « Note di viaggio », *Nuovi argomenti*, I, n°2, 1953.

II.2.2. Autour d'Ernesto De Martino

Ouvrages

- AGAMENNONE Maurizio, *Musiche tradizionali del Salento : le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino (1959,1960)*, Rome, Squilibri, 2005.
- ANGELINI Pietro, *Ernesto De Martino*, Rome, Carocci, 2008.
- BARBATI Claudio, MINGOZZI Gianfranco, ROSSI Annabella, *Profondo Sud. Viaggi e luoghi di Ernesto De Martino a vent'anni da « Sud e Magia »*, Milan, Feltrinelli, 1978.
- CIAVOLELLA Riccardo, *L'ethnologue et le peuple. Ernesto De Martino entre fin du monde et Résistance (1943-1945)*, Sesto San Giovanni, Mimésis Anthropologie, 2020.
- GALLINI Clara, FAETA Francesco, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999.
- GALLINI Clara, MASSENZIO Marcello, *Ernesto De Martino nella cultura europea*, Naples, Liguori, 1997.
- GALLINI Clara, *Ernesto De Martino e la formazione del suo pensiero : note di metodo*, Naples, Liguori, 2005.
- GALLINI Clara (dir.), *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla spedizione etnologica in Lucania*, Lecce, Argo, 1996.
- RICCI Antonello, *I suoni e lo sguardo : etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*, Milan, Franco Angeli, 2007.
- SIGNORELLI Amalia, *Ernesto De Martino, teoria antropologica e metodologia della ricerca*, Rome, Asino d'Oro, 2015.

Reuves et Textes

- CAROLI Elina, « “La tarentule est vivante, elle n'est pas morte”. Musique, tradition, anthropologie et tourisme dans le Salento (Pouilles, Italie) », *Cahiers d'études africaines* [en ligne], n°193-194, 2009, p. 257-284.

- ATLAN Carlo Tullio, « Le “due Italie” », in GALLINI Clara (dir.), *La Ricerca Folklorica*, n° 13, « Ernesto De Martino. La ricerca e i suoi percorsi », Milan, Grafo, 1986, p. 71-72.
- GANDINI Mario, « La ripresa e lo sviluppo degli studi demartiniani (1974-1985). Note bibliografica essenziale », in GALLINI Clara (dir.), *La Ricerca Folklorica*, n°13, « Ernesto De Martino. La ricerca e i suoi percorsi », Milan, Grafo, 1986, p. 101-103.
- MAESTRUTTI Marina, « Retour sur *La fine del mondo* d’Ernesto De Martino », *Socio-anthropologie*, n°28, « Apocalypses », 2013, p. 65-82.
- SIGNORELLI Amalia, SANGA Glauco (dir.), *La Ricerca Folklorica*, n° 67-68, « Ernesto De Martino : ethnografia e storia », Milan, Grafo, 2013.

III. Cinéma

III.1. Esthétique et théorie

- CASSETTI Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2015 [1999].
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L’œil de l’histoire*, 4, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2012.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L’œil de l’histoire*, 6, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2016.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.
- CAMPAN Véronique, MARTIN Marie, ROLLET Sylvie (dir.), *Qu’est-ce qu’un geste politique au cinéma ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Spectaculaire », 2019.

III.2. Théorie du cinéma documentaire

- CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Un art documentaire. Enjeux*

esthétiques, politiques et éthiques, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

- CAILLET Aline, *Dispositifs critiques : le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- GAUTHIER Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011 [1995].

III.3. Cinéma et ethno-anthropologie

Ouvrages

- ARTONI Ambrogio, *Documentario e film etnografico*, Rome, Bulzoni, 1992.
- CHIOZZI Paolo, *Manuale di antropologia visuale*, Milan, Unicopli, 1992.
- CHIOZZI Paolo, *Antropologia visuale : riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale*, Florence, La casa Usher, 1984.
- DE HEUSCH Luc, *Cinéma et sciences sociales : panorama du film ethnographique et sociologique*, Rapports et document de sciences sociales, n°16, Paris, Unesco, 1962.
- FAETA Francesco, *Strategie dell'occhio. Etnografia, antropologia, media*, Milan, Franco Angeli, 1995.
- FAETA Francesco, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milan, Franco Angeli, 2003.
- MARANO Francesco, *Camera etnografica, storie e teorie di antropologia visuale*, Milan, Franco Angeli, 2008.
- PENNACINI Cecilia, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visuale*, Rome, Carocci, 2005.
- DE FRANCE Claudine, *Cinéma et Anthropologie*, Paris, Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982.
- PIAULT Marc-Henri, *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*, Paris, Téraèdre, coll. « réédition », 2008.
- TANONI Italo, *Cinema antropologico e religione*, Loreto, Libreria Editrice Lauretana, 1985.

Textes

- DE FRANCE Claudine, « I fondamenti di un'antropologia filmica », in MINERVINI Enzo (dir.), *La Ricerca Folklorica*, n°3, « Antropologia visiva. Il cinema », Milan, Grafo, 1981, p. 51-58.
- PAGGI Silvia, « Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique », *Cahiers de narratologie, analyse et théorie narratives*, n°20, 2011.
- ROUCH Jean, « Etnografia e cinema », in MINERVINI Enzo (dir.), *La Ricerca Folklorica*, n°3, « Antropologia visiva. Il cinema », Milan, Grafo, 1981, p. 41-45.

III.4. Espaces, paysages

Ouvrages

- THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, coll. « Penser le cinéma », 2019.
- TURRI Eugenio, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Venise, Marsilio, 2006 [1998].
- FEENSTRA Pietsie, *La photo-mémoire des paysages-témoins en Europe. Pays-Bas, Espagne, ex-Yougoslavie*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du Spectacle – Images et sons », 2020.

Textes

- MARGUET Damien, « Textes et paysages en ruine chez Pasolini, Huillet et Straub, Tarr », in BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, ROLLET Sylvie (dir.), *Paysages de mémoire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Théorème, n° 19, 2014. p. 113-122.
- SORLIN Pierre, « Les paysages italiens. Entre Cinéma et histoire », *Cinemas*, vol. 12, n°1, automne 2001, p. 35-48.

III.5. Quotidien

- LEPERCHEY Sarah, MOURE José (dir.), *Filmer le quotidien*, Paris, Les impressions nouvelles, coll. « caméras subjectives », 2019.

IV. Histoire et théorie du cinéma italien

IV.1. Généralités

- BRUNETTA Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Turin, Einaudi, 2003.
- BUACHE Freddy, *Le cinéma italien, 1945-1990*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1992.
- GRASSO Mirko, *Pasolini e il Sud. Poesia, cinema, società*, Bari, Edizioni del Sud, 2004.
- LIZZANI Carlo, *Il cinema italiano dalle origini agli anni Ottanta*, Rome, Editori Riuniti, 1982.
- PARIGI Stefania, UVA Christian, ZAGARRIO Vito, *Cinema e identità italiana*, Rome, Roma Tre Press, coll. « Spettacolo e comunicazione », 4, 2019.

IV.2. Cinéma sous le régime fasciste

- GILI Jean A., *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Paris, Henri Veyrier, 1985.
- MALVANO Laura, *Fascismo e politica dell'immagine*, Turin, Boringhieri, 1988.

IV.3. Cinéma italien d'après-guerre

IV.3.1. Généralités

- MICCICHÈ Lino, *Cinema italiano : gli anni '60 e oltre*, Venise, Marsilio, 1995.

- SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Focus Cinéma », 2016 [1995].
- TOFFETTI Sergio (dir.), *Un'altra italia : pour une histoire du cinéma italien*, Paris, Cinémathèque française, 1998.

IV.3.2. Néoréalisme

- CASSAC Michel, *Littérature et cinéma néoréalistes. Réalisme, Réel et Représentation*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- MICCICHÈ Lino, *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venise, Marsilio, 1975.
- PARIGI Stefania, *Neorealismo : Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venise, Marsilio, 2014.
- SCOTTO D'ARDINO Laurent, *La revue Cinema et le néo-réalisme italien*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 1999.

IV.3.3. Documentaire italien

Ouvrages

- BERNAGOZZI Giampaolo, *Il cinema corto. Il documentario nella vita degli italiani dagli anni Quaranta agli anni Ottanta*, Florence, La casa Usher, 1979.
- BERNAGOZZI Giampaolo, *Il cinema allo specchio. Appunti per una storia del documentario*, Bologne, Pàtron, 1985.
- BERTOZZI Marco, ROCHE Thierry (dir.), *L'autre Néo-réalisme : une correspondance*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2013.
- BERTOZZI Marco, *Storia del documentario italiano, Immagini e culture dell'altro cinema*, Venise, Marsilio, 2008.
- GRASSO Mirko, *Scoprire l'Italia. Inchieste e documentari degli anni Cinquanta*, Calimera, Kurumuny, 2007.

Textes

- GILI Jean A., « L'école documentaire italienne, autour des années cinquante »,

Positif, n°629-630, Juillet-Août 2013, p. 38-40.

IV.3.4. Film ethnographique italien

Ouvrage

- MARANO Francesco, *Il film etnografico in Italia*, Bari, Edizioni di pagina, 2007.

Textes

- CARPITELLA Diego, « Pratica e teoria nel film etnografico italiano : prime osservazioni », in MINERVINI Enzo (dir.), *La Ricerca Folklorica*, n°3, « Antropologia visiva. Il cinema », Milan, Grafo, 1981, p. 5-22.
- CARPITELLA Diego, « Informazione e ricerca nel film etnografico in Italia : 1959-1976 », *ISRE (Istituto Superiore Regionale Etnografico)*, 1977, p. 23-30.

IV.3.5. Cinéma et Mezzogiorno

- CAMERINO Vincenzo (dir.), *Cinema e Mezzogiorno*, Lecce, Specimen, 1987.
- FAVA Claudio G., *Riflessi cinematografici della questione*, Gênes, Circolo Italsider, 1964.
- IACCIO Pasquale, *Il Mezzogiorno tra cinema e storia. Ricordi e testimonianze*, Naples, Liguori, 2002.
- IACCIO Pasquale, « Cinema e Mezzogiorno », in GALASSO Giuseppe, ROMEO Rosario (dir.), *Storia del Mezzogiorno*, vol. XIV, Roma, Editalia, 1994.
- PALMIERI Mariangela, *Profondo Sud. Storia, documentario e Mezzogiorno*, Naples, Liguori, 2019.
- SCARFO Giovanni, *Cinema e Mezzogiorno*, Cosenza, Edizioni Periferia, 1999.

IV.3.6. Cinéma et monde paysan italien

Ouvrages

- SPARTI Pepa (dir.), *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto : Italia*

e Francia, Venice, Marsilio, 1982.

- GUERRA Michele, *Gli ultimi fuochi. Cinema italiano e mondo contadino dal fascismo agli anni Settanta*, Rome, Bulzoni, coll. « Cinema/Studio », 2010.
- ARGENTIERI Mino, « Neorealismo e mondo contadino », in IACCIO Pasquale (dir.), *Nord e Sud*, n° 6, « Napoli e il cinema 1896-2000 », 2000.

Texte

- PALMIERI Mariangela, « Da Carlo Levi a Francesco Rosi. Cristo si è fermato a Eboli e la rappresentazione cinematografica del mondo contadino meridionale », *Officina della Storia* [en ligne], 2 juillet 2020. Consultable sur : https://www.officinadellastoria.eu/it/2020/07/02/da-carlo-levi-a-francesco-rosi-cristo-si-e-fermato-a-eboli-e-la-rappresentazione-cinematografica-del-mondo-contadino-meridionale/#_ftn2. Dernière consultation le 22/02/2021.

V. À propos des films et cinéastes du corpus

V.1. Cinéma « demartinien »

Ouvrage

- SCIANNAMEO Gianfranco, *Nelle indie di quaggiù, Ernesto De Martino e il cinema etnografico italiano*, Bari, Palomar, 2006.

Textes

- DI GIANNI Luigi, « Il cinema documentario meridionale del dopoguerra », in IACCIO Pasquale (dir.), *Nord e Sud*, n°6, « Napoli e il cinema 1896-2000 », 2000.
- GALLINI Clara, « Introduzione ai documentari sui temi delle ricerche di Ernesto De Martino », *ISRE (Istituto Superiore Regionale Etnografico)*, 1977, p. 31-40.
- GALLINI Clara, « Il documentario etnografico demartiniano », in MINERVINI Enzo (dir.), *La Ricerca Folklorica*, n°3, « Antropologia visiva. Il cinema », Milan, Grafo, 1981, p. 23-32.
- OLLA Gianni, « Tra Neorealismo e De Martino », *Cineforum*, n° 499, p. 60-65.
- PADIGLIONE Vincenzo, « Visualizzare un pensiero : la cinematografia

demartiniana », *Ossimori*, 1997, n° 8, p. 69-74.

V.2. Luigi di Gianni

Ouvrages

- FERRARO Domenico, *Tra magia e realtà. Il Meridione nell'opera cinematografica di Luigi Di Gianni*, Rome, Squilibri, 2001.
- LAVAGNINI Enzo, *Rapporto confidenziale. Luigi di Gianni. Cinema e vita*, Rome, Nuova Cultura, 2012.
- MENEGHELLI Andrea (dir.), *Uomini e spiriti. I documentari di Luigi Di Gianni* (livret DVD), Bologna, Fondazione Cineteca di Bologna, 2013.

Entretiens

- MENEGHELLI Andrea (propos recueillis par.), « Il culto dell'immagine. Conversazione con Luigi Di Gianni », in *Uomini e spiriti. I documentari di Luigi Di Gianni* (livret DVD), Bologna, Fondazione Cineteca di Bologna, 2013, p. 8-9.
- SPARTI Pepa (propos recueillis par), « Intervista a Luigi Di Gianni », in *Cinema e mondo contadino. Due esperienze a confronto : Italia e Francia*, Venise, Marsilio, 1982, p. 125-129.
- SOLE Giovanni (propos recueillis par), « Intervista a Luigi Di Gianni », in *Trentacinque millimetri di terra : la Calabria nel cinema etnografico*, Cosenza, Università delle Calabria, 1992.

V.3. Gianfranco Mingozi

- MINGOZZI Gianfranco, *La Taranta, Il primo documento filmato sul tarantismo*, Calimera, Kurumuny, 2009.
- LANDRICINA Cesare (dir.), *Gianfranco Mingozi. I documentari*, Milan, SE, coll. « l'immagine esclusa », 1988.

V.4. Cecilia Mangini

Ouvrages

- GRASSO Mirko, *Stendali. Canti e immagini della morte nella Grecia Salentina*, Lecce, Kurumuny, 2005.
- SCIANNAMEO Gianfranco, *Con ostinata passione, il cinema documentario di Cecilia Mangini*, Bari, Edizioni del Sud, 2010.

Textes

- HOUCKE Anne-Violaine, « Ignoti, banditi, dimenticati : le (hors-)champ de l'Italie (post-)fasciste/la fracture interne », in SCHIFANO Laurence, SOMAINI Antonio (dir.), *Einsenstein – Leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*, Paris, Presses Universitaire de Paris Ouest, 2016, p. 263-278.
- HOUCKE Anne-Violaine, « Affinités électives entre Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini », *Trafic*, n°89, 2014, p. 52-62.
- MISSERO Dalila, « Cecilia Mangini : a counterhegemonic experience of cinema », *Feminist Media Histories*, n°2, 2016, p. 54-72.
- PAQUETTE Julie, « Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini : des oubliés du pouvoir au fascisme à chemise blanche », *Nouveaux Cahiers du socialisme*, n°15, « Les territoire de l'art. Art et politique », 2016, p. 108-119.

Entretiens

- ALFONSI Valentina, « In viaggio con Cecilia. Intervista a Cecilia Mangini e Mariangela Barbanente », *Cineforum*, n° 536, p. 45-49.
- GRASSO Mirko (propos recueillis par), « Il cinema e il mondo. Conversazione con Cecilia Mangini », in *Stendali. Canti e immagini della morte nella Grecia Salentina*, Lecce, Kurumuny, 2005, p. 44-52.
- ROSSIN Federico, « Cecilia Mangini : essere documentarista », in *Catalogo NodoDocFest*, Trieste, 2009.

VI. Autres disciplines

VI.1. Philosophie

- AGAMBEN Giorgio, *Moyens sans fins, notes sur la politique*, Paris, Payot et Rivages, 1995.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot et Rivages, 2008.
- AGAMBEN Giorgio, *Le feu et le récit*, Paris, Payot & Rivages, 2015 [2014].
- CAZENAVE Michel, VOULLOUX Marie, « Une vie, une œuvre : Carl Gustav Jung », émis sur France Culture, 14/11/1985, disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=IEqCLFIRFh4>. Dernière consultation le 18/05/2021.
- RANCIERE Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.
- RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2003.
- BADIOU Alain, BOURDIEU Pierre, BUTLER Judith, DIDI-HUBERMAN Georges, KHIARI Sadri, RANCIERE Jacques, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La fabrique, 2013.

VI.2. Histoire de l'art

- FOCILLON Henri, « Éloge de la main », in *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943 [1934].
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ninfa dolorosa, essai sur la mémoire d'un geste*, Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2019.
- REY Sarah, *Les larmes de Rome : le pouvoir de pleurer dans l'antiquité*, Paris, Anamosa, 2017.

VI.3. Littérature

- LEVI Carlo, *Le Christ s'est arrêté à Éboli*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1977 [1945].

VI.4. À propos du paysage

- DE LA SOUDIERE Martin, *Arpenter le paysage. Poètes, géographes, montagnards*, Paris, Anamosa, 2019.