



Chiara Mulas, « ethno-artiste »  
LE RITUEL COMME RELECTURE CRITIQUE DE  
L'ENGAGEMENT MARXISTE

---

Aurel ROTIVAL

(Université Lumière Lyon 2 – Passages Arts & Littératures)

Pour citer cet article :

Aurel ROTIVAL, « Chiara Mulas, « ethno-artiste ». Le rituel comme relecture critique de l'engagement marxiste », *Revue Proteus*, n° 19, Le rituel dans l'art, Ophélie Naessens et Anne-Laure Vernet (coord.), 2022, p. 11-20.

### Résumé

Les performances de Chiara Mulas, artiste italienne née en 1972, s'avèrent doublement caractérisées : d'un côté, ses *happenings* manifestent une action militante orientée contre des problématiques politiques actuelles ; de l'autre, ils réactualisent la culture rituelle de la Sardaigne dont elle est originaire. Son engagement politique ne va donc jamais sans son essentiel corollaire : la défense et la mise au jour du caractère résistant propre au folklore et aux rituels populaires, déjà repéré par Gramsci dans ses *Cahiers de prison*. L'action rituelle de Chiara Mulas est donc à relire au prisme de l'inflexion décisive qui fut apportée à l'engagement révolutionnaire marxiste par l'anthropologue italien Ernesto De Martino dans ses enquêtes sur les rituels magico-religieux des couches subalternes méridionales : le rituel n'est plus pensé comme reliquat irrationnel mais comme outil culturel de résolution des crises et de reprise d'initiative patiemment construit par des populations défavorisées. Ainsi l'œuvre sarde de Chiara Mulas réactualise-elle, également, l'essentielle leçon demartinienne : il n'est pas de transformation de la société, fût-elle d'obéissance marxiste, qui ne pourra se passer des strates cruciales de mémoire et des énergies collectives primordiales recelées par les rituels.

Anthropologie culturelle — Folklore — Marxisme — Italie — Gramsci — De Martino

### Abstract

*The performances of Chiara Mulas, an Italian artist born in 1972, are doubly characterized: on the one hand, her happenings manifest a militant action oriented against current political issues; on the other hand, they update the ritual of Sardinia where she is born. Her political commitment, therefore, never goes without its essential corollary: the defense of the resistant dimension specific to folklore and popular rituals, already spotted by Gramsci in his Prison Notebooks. Chiara Mulas's ritualistic actions must therefore be re-read through the prism of the decisive turn that was brought to the revolutionary Marxist commitment by the Italian anthropologist Ernesto De Martino and his work on the magic-religious rituals of the southern poor classes: the ritual is no longer thought of as an irrational residue but as a cultural tool for resolving crises and taking initiative, patiently built by underprivileged populations. Thus, the Sardinian work of Chiara Mulas also updates the essential Demartinian lesson: there is no transformation of society which cannot ignore the crucial layers of memory and the primordial collective energies concealed by rituals.*

*Cultural Anthropology — Folklore — Marxism — Italy — Gramsci — De Martino*

## Chiara Mulas, « ethno-artiste »

### LE RITUEL COMME RELECTURE CRITIQUE DE L'ENGAGEMENT MARXISTE

Depuis les années 1960 et les premières actions de Gina Pane, plusieurs générations d'artistes féminines spécialisées dans la performance ou la poésie d'action se sont succédé sur la scène artistique italienne<sup>1</sup>. En reliant la centralité performative de leur corps à un discours souvent militant, accusateur et revendicatif, leurs œuvres sont au cœur de la réappropriation féministe d'un milieu et d'une énonciation dont l'accès fut pendant longtemps refusé aux femmes. Chiara Mulas, artiste sarde née en 1972, élabore une œuvre exemplaire de ce reflux qui caractérise la troisième génération de ces artistes dont elle est l'une des plus notables représentantes : les thématiques féministes, pour être toujours présentes, se lient désormais à d'autres motifs de contestation empruntés au spectre grandissant des dangers de la société capitaliste mondialisée<sup>2</sup>.

S'il est toujours pensé comme arme scandaleuse de protestation et de dénonciation, le langage corporel de l'artiste s'articule avec d'autres formes plus archaïques d'énonciation, où la culture rituelle de la Sardaigne tient une place fondamentale. La présente étude entend se concentrer sur les performances élaborées par Chiara Mulas entre 2000 et 2012, construites autour d'une minutieuse réactualisation de plusieurs rituels sardes. Part essentielle de la production de celle qui a pu être catégorisée comme une « ethno-artiste<sup>3</sup> », ces « ethno-performances » dessinent une pratique artistique où la performativité est indissociable d'une patiente recherche ethnographique qui fait de la tradition rituelle et du

geste liturgique les fondements de son œuvre. En produisant un réseau d'images où la réappropriation d'une culture populaire et religieuse n'en est pas moins solidaire d'une prise de position militante contre les expressions modernes de l'oppression capitaliste, celles-ci relancent en effet les coordonnées de questionnements cruciaux élaborés par l'anthropologie marxiste italienne. En outre, elles interrogent à nouveaux frais la fonction critique du rituel tout comme son possible usage émancipateur par l'art contemporain.

#### La réappropriation rituelle, corollaire de l'engagement militant

L'œuvre artistique de Chiara Mulas se caractérise effectivement par ce double sillon que creusent, depuis ses débuts, ses *happenings* et performances. D'un côté, se déploient ces actions qui manifestent un brûlant discours militant, anticapitaliste et anti-impérialiste, directement orienté vers la protestation contre un grand nombre de problématiques politiques contemporaines (camps de réfugié·es et de migrant·es, violence patriarcale, pollution industrielle, etc.). Dans l'ancien camp de concentration de Rivesaltes, le corps nu et recouvert de fils de fer barbelés, Chiara Mulas accroche des poupées de chiffon sanglantes en mémoire des souffrances concentrationnaires passées et présentes (*Les poupées de Rivesaltes*, 2011). Aux Abattoirs de Toulouse, une action corporelle similaire vient prendre en charge une assimilation symbolique aux martyr·es et aux exilé·es de l'histoire (*Le Printemps des Roms*, 2015). À Toulouse encore, lors de l'exposition *Ressac*, la dénonciation du traitement politique des migrant·es prend la forme d'immersions forcées dans une eau croupie par des cadavres de poissons (*Saluti di Lampedusa*, 2016).

De l'autre, s'élaborent ces actions transdisciplinaires, élaborées entre la performance, l'installation et la vidéo, dans lesquelles Chiara Mulas

1. Giovanni FONTANA, Nicola FRANGIONE, Roberto ROSSINI (a cura di), *Italian Performance Art. Percorsi e protagonisti della Action Art italiana*, Gênes, SAGEP, 2015.

2. Margherita ORSINO, « Le corps contre. Femmes performers en Italie, de Gina Pane à Chiara Mulas », Antonella Capra et Margherita Orsino (dir.), *Opera Contro, l'œuvre de rupture sur la scène italienne de 1960 à nos jours : théâtre, danse, opéra, performance*, collection de l'écrit de l'université Toulouse Jean Jaurès, n° 16, 2018, p. 137-156.

3. *Ibid.*

rejoue un ensemble de rites, de gestes, de chants et de danses empruntés à l’intense et complexe culture rituelle de la région dont elle est originaire, la Barbagia. Elle revêt ainsi le costume de s’Urzu, divinité mi-homme mi-bouc centrale dans les cérémonies dionysiaques qui rythment le carnaval traditionnel de Samugheo (*Chiapra*, 2000). Gravisant la montagne sacrée de Pentuma, qui surplombe son village de Gavoi, elle porte sa mère sur ses épaules pour réactualiser un ancien rituel sarde de géronticide rituel (*Pentuma*, 2006). À Uniai, zone sacrée où subsistent les tombeaux de l’ancienne civilisation sarde, elle proteste contre la vendetta rituelle qui ravage sa région en conviant une vingtaine de femmes de Gavoi pour interpréter la danse archaïque et traditionnelle du *ballu tundu* (*Barbagia*, 2008).

Ainsi, dans l’œuvre de Chiara Mulas, ces deux aspects résistants ne vont-ils jamais l’un sans l’autre : l’engagement militant dans les expressions les plus actuelles de la lutte contre le capitalisme mondialisé côtoie intimement la réappropriation contestataire d’une culture traditionnelle et populaire précisément menacée. En 2004, par exemple, l’installation qui présente son action sur l’*Accabadora*, cette figure liturgique féminine jadis chargée des cérémonies sardes d’euthanasie rituelle, met en relation ce rituel archaïque avec la situation contemporaine : des photographies d’hôpitaux modernes interrogent alors ce thème épineux que la culture rituelle sarde avait pourtant réussi à maîtriser symboliquement (*S’accabadora*, 2004). De même, les masques rituels zoomorphes revêtus par l’artiste dans sa performance *Ruviu* (2012) sont conçus comme une manière de critiquer, dans le même mouvement, l’exploitation mondiale des ouvrières agricoles et la pollution industrielle des nappes phréatiques par les multinationales<sup>1</sup>.

La défense et la réactualisation du folklore rituel sarde sont donc pensées comme inséparables de ce qui apparaît comme leur corollaire : l’engagement politique de l’artiste, directement inspiré par le marxisme occidental<sup>2</sup> et plus précé-

sément italien, comme en témoignent ses performances en mémoire de Pier Paolo Pasolini ou d’Antonio Gramsci. L’aspect directement politique de l’art de Chiara Mulas, en effet, se manifeste encore par des actions-hommages à quelques grandes figures intellectuelles, artistiques et révolutionnaires de la culture de gauche : participation à un spectacle inspiré par *La Société du spectacle* de Guy Debord (*La poésie déborde*, Paris, 2013) ; action chilienne en mémoire de Miguel Enriquez, secrétaire général du Movimiento de la Izquierda Revolucionaria, assassiné en 1974 suite au coup d’État de Pinochet<sup>3</sup> ; performance-hommage à Pasolini où l’artiste, tout en clouant des pains entiers sur une croix de bois, déclame quelques lignes des *Écrits corsaires* publiés par le poète et cinéaste dans le *Corriere della sera* (Toulouse, 2015) ; commentaire des *Écrits de prison* de Gramsci, avec Serge Pey, aux Nuits Sardes de Saint-Macaire (2021), etc.

La dette payée par Chiara Mulas à ces deux dernières figures n’est pas anodine et, à mon sens, ne se résume pas à une simple révérence : les références à Gramsci et Pasolini permettent effectivement d’offrir un premier éclairage sur la dialectique singulière de son œuvre, où la dénonciation militante des aspects les plus destructeurs du capitalisme voisine avec la réappropriation de la culture rituelle de Sardaigne. Comme dans l’exemplaire *S’accabadora* (2004), le mouvement interne qui caractérise les performances sardes de l’artiste propose de voir dans ces archaïques rituels réinterprétés les objets complexes mais cohérents d’une véritable vision du monde, capable de mettre en question les choix contemporains des sociétés occidentales modernes. Que le folklore et le vocabulaire rituel traditionnel des populations défavorisées puissent ainsi être conçus comme les éléments cruciaux d’une subjectivation politique et d’une lutte contre la culture officielle, voici en effet les coordonnées d’une problématique qui parcourt l’histoire du marxisme italien – et qui a trouvé chez Gramsci son fondement philosophique et en Pasolini son plus fidèle interprète sur le plan cinématographique.

1. Voir ce qu’en dit l’artiste elle-même sur son site officiel : <<http://chiaramulas.fr/ruviu/#Descriptif>>, consultée le 4 octobre 2022.

2. Perry ANDERSON, *Sur le marxisme occidental*, D. Letellier, S. Niémetz (trad.), Paris, François Maspero, 1977, p. 45-49.

3. Margherita ORSINO, « Le corps contre. Femmes performers en Italie, de Gina Pane à Chiara Mulas », *op. cit.*

## Le folklore et la culture populaires, armes de contestation politique

Lors de sa performance en hommage à Pier Paolo Pasolini, Chiara Mulas déclame un texte, intitulé « Fasciste ». Cet article fait partie des quelques essais polémiques où se déploie avec la plus grande crudité la thèse ultime qui, au crépuscule involontaire de sa vie, devait achever l'acerbé critique de la civilisation bourgeoise menée par le poète et cinéaste assassiné en 1975. Son image allégorique de la « disparition des lucioles » venait offrir ses dernières espèces métaphoriques à ce grand processus anthropologique par lequel le capitalisme avancé, l'industrialisation technologique et les fausses valeurs consuméristes auraient conduit à la formation d'un type nouveau d'humanité, définitivement séparée de son lien au passé<sup>1</sup>. Dans la thèse pasolinienne se lit donc à la fois la protestation du militant marxiste contre les expressions contemporaines du néo-libéralisme et une véritable attention anthropologique aux gestes, aux langages et aux formes rituelles des cultures particulières, précisément menacées de disparition à l'heure de l'acculturation aux valeurs petites-bourgeoises.

Au cœur de l'anti-capitalisme et du marxisme pasoliniens se loge donc une profonde et intime inclination spirituelle pour les deux mondes souterrains des masses agricoles frioulanes et des communautés sous-prolétaires des *borgate* romaines – et surtout aux faits de langue, aux codes liturgiques et aux manifestations rituelles que ceux-ci se sont patiemment construits. Au creux de ces territoires dissimulés, abandonnés tant par la sociologie officielle du pouvoir que par le Parti Communiste, le prolétariat, urbain ou paysan, vivait sa propre culture de manière entièrement libre : « parce qu'il demeurait étranger à l'histoire bourgeoise, il échappait à la condition prolétaire<sup>2</sup> ». Face au laïcisme de la société de consommation, coupable d'avoir transformé les peuples « en automates laids et stupides, adora-

teurs de fétiches<sup>3</sup> », Pasolini n'aura ainsi de cesse que de confronter les sentiments religieux et les rites traditionnels qu'à l'ombre du pouvoir officiel les cultures particulières opposent à leurs difficiles conditions matérielles d'existence.

Cette prise en compte devait ainsi prendre la forme d'un intérêt, très tôt manifesté par le poète et cinéaste, pour la plupart des phénomènes d'ordre anthropologique qui, s'ils intégreront ses poèmes, romans et films sur le mode fictionnel, n'en procèdent pas moins d'une patiente documentation théorique et intellectuelle. On sait effectivement que Pasolini fut un fervent lecteur d'ouvrages en histoire des religions, en ethnologie et en anthropologie modernes, sources documentaires où il localisa les fondements théoriques sur lesquels appuyer la plupart de ses films. Des auteurs tels que Durkheim, Lévy-Bruhl ou encore Frazer ont ainsi joué un rôle important sur les données thématiques de son cinéma, notamment lors du tournage de *Médée* (1969)<sup>4</sup>. C'est en particulier chez Mircea Eliade, et surtout chez Ernesto De Martino (qu'il rencontra en 1959 à Crotona<sup>5</sup>, et sur lequel je reviendrai dans la suite de cet article), que Pasolini trouva le fonds anthropologique capable de soutenir, dans le même temps, la conception hiérophanique<sup>6</sup> de la réalité sociale et la vision ritualisée des existences marginalisées qui jouent comme deux des aspects cruciaux de son œuvre filmique.

Dans le cinéma pasolinien, donc, à l'instar des performances de Chiara Mulas, le rituel – l'immersion baptismale dans les eaux du Tibre (*Accattone*, 1961), les lamentations maternelles au pied de la

1. Pier Paolo PASOLINI, « Le Génocide » (1974), et « L'article des Lucioles » (1975), (*ibid.*, p. 260-266, 180-189).

2. Paul MAGNETTE, « Pasolini politique », *Lignes*, n° 18, 2005, p. 9.

3. Pier Paolo PASOLINI, « Gennariello » (1975), *Lettres luthériennes*, A. Rocchi Pullberg (trad.), Paris, Seuil, 2000, p. 27.

4. Pier Paolo PASOLINI, *Les dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Dufloy*, Paris, Belfond, 1981, p. 133.

5. Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4, Paris, Minuit, 2012, p. 215.

6. Chez Eliade, les hiérophanies décrivent l'ensemble varié des modalités poétiques, optiques voire figuratives par lesquelles la réalité différenciée du sacré laisse circuler son efficacité par un certain nombre de dévoilements concrets sur la scène du monde. Voir Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane* (1957), Paris, Gallimard, 1965, p. 25-28, Pier Paolo PASOLINI, *Pétrole*, A. Roncaglia (trad.), Paris, Gallimard, 2006, p. 332, et Ermelinda M. CAMPANI, *Le Sacré au cinéma. Divinité et mystère sur grand écran*, B. Bauchau (trad.), Rome, Gremese, 2007, p. 96.

Croix (*L'Évangile selon Matthieu*, 1964), l'offrande de la tête tranchée au Dieu-Etna (*Porcherie*, 1969) – est à la fois conçu comme la cible des volontés génocidaires du pouvoir capitaliste et, précisément, comme l'arme par laquelle les cultures particulières se voient capables d'y résister. Ses critiques marxistes de la civilisation bourgeoise ont ainsi pu trouver leurs ultimes accents dans une allégorie funèbre qui pleure le génocide de mondes culturels entiers. Car ce qu'a détruit ce nouveau pouvoir qu'il critique consistait également en un certain nombre d'expériences où voisinaient l'expression rituelle et mythico-religieuse des peuples défavorisés, et leur protestation politique contre la sentence de leur disparition.

Une telle prise de position, pour le moins hétérodoxe de la part d'un communiste athée, trouve notamment sa source dans l'œuvre philosophique d'une autre figure essentielle du marxisme italien : Antonio Gramsci, co-fondateur du Parti Communiste de la péninsule. Pasolini, en effet, n'en a jamais fait mystère : c'est d'abord par la lecture des écrits carcéraux de Gramsci, dont on connaît l'engagement pour la cause paysanne et la « question méridionale » italienne<sup>1</sup>, que s'est enclenchée sa conversion au marxisme<sup>2</sup>. Ces deux mondes menacés par l'acculturation et tant aimés par Pasolini – le sous-prolétariat des banlieues urbaines et les campagnes éternelles –, ont été au cœur des préoccupations gramsciennes, qui a toujours tenté de comprendre et de caractériser les populations pauvres et dominées. Dans ce domaine, l'intérêt de sa contribution est d'avoir dépassé le déterminisme sociologique propre à un certain marxisme vulgaire dans ce qui a trait à l'analyse des rapports de domination et des inégalités que ceux-ci engendrent. La notion de « groupe subalterne », ainsi, se substituait-elle à celle de « classe » pour intégrer dans une vision d'ensemble les populations prolétaires mais également les couches issues de la paysannerie<sup>3</sup>.

Mais l'ambition n'était pas uniquement descriptive. En effet, il s'agissait encore de caractériser politiquement ces populations en regard de leur situation dans les rapports de domination – celles-ci se définissant dès lors comme subissant l'initiative des classes dominantes –, et de récupérer les indices de leur subjectivité historique : soit, au fond, de repérer les formes et les phénomènes par lesquels s'expriment leurs véritables expressions politiques<sup>4</sup>. Parmi ceux-ci se trouveraient au premier chef, selon Gramsci, l'ensemble des manifestations se rapportant à ce que l'on nomme la « culture populaire », qu'il s'agisse du vocabulaire mythico-rituel ou des mouvements religieux millénaristes. Ainsi, si Engels, Bloch ou encore Kautsky ont pu voir dans la révolte des paysans allemands menée par l'anabaptiste Thomas Münzer le prototype de l'engagement socialiste moderne, chez Gramsci<sup>5</sup>, c'est un autre « primitif de la révolte<sup>6</sup> » qui allait jouer ce rôle : Davide Lazzaretti, le paysan toscan dont le millénarisme eschatologique se faisait au nom de Dieu, mais aussi sous la bannière de la République. Plutôt que de les considérer comme les substrats d'un esprit encore irrationnel, le philosophe sarde proposait de voir dans ces phénomènes la manifestation d'une véritable « conception du monde », directement propre aux classes populaires.

Le folklore, par exemple, était perçu comme « un reflet des conditions de vie culturelle du peuple » et, à ce titre, comme le lieu d'où peuvent s'exprimer un ensemble de commandements moraux, éthiques et, au fond, politiques, ainsi capables d'entrer en conflit avec ceux prônés par la culture officielle ; Gramsci les concevait comme « une série d'innovations, souvent créatrices et progressistes, déterminées spontanément par des formes et de conditions de vie en cours de développement qui sont en contradiction [...] au

1. Voir Antonio GRAMSCI, « Notes sur le Risorgimento italien », *Cahiers de prison*, 6-9, M. Aymard, P. Fulchignoni (trad.), Paris, Gallimard, 1983.

2. Luigi SCANDELLA, « Préface », dans Pier Paolo PASOLINI, *Où est ma patrie* (1949), L. Scandella (trad.), Bordeaux, Le Castor Astral, 2002, p. 7.

3. Guido LIGUORI, « Le concept de subalterne chez Gram-

sci », *Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, n°128, 2016, p. 421-429.

4. Antonio GRAMSCI, « Aux marges de l'histoire (Histoire des groupes sociaux subalternes) », *Cahiers de prison*, 19-29, C. Perrus, P. Laroche (trad.), Paris, Gallimard, 1991, p. 309.

5. *Ibid.*, p. 306.

6. Eric HOBBSBAWM, *Les primitifs de la révolte dans l'Europe moderne* (1959), R. Laars (trad.), Paris, Fayard, 2012, p. 109-112.

regard de la morale des couches dirigeantes<sup>1</sup> ». Il s'agissait donc, enfin, de se rendre attentif au potentiel émancipateur que ces manifestations folkloriques, rituelles ou religieuses peuvent assumer pour les groupes subalternes, en tant que formes populaires de résistance face à l'acculturation bourgeoise.

On comprend mieux ce qui a pu directement sensibiliser le jeune Pasolini à la lecture de ces intuitions, où le monde singulier construit par les couches populaires se trouvait politiquement ressaisi à l'aune de sa dimension mobilisatrice et résistante. C'est en effet chez Gramsci que, pour la première fois sans doute, l'attention marxiste aux rapports de domination et à la subalternité de certaines classes sociales se voyait augmentée d'une véritable prise en compte anthropologique : celle des formes rituelles, folkloriques voire même religieuses que les populations marginales inventent pour soutenir leur combat déséquilibré face aux forces dominantes. Et l'on comprend mieux, également, ce qui a pu conduire Chiara Mulas à incorporer minutieusement cette patiente réactualisation de certains rituels essentiels du folklore populaire sarde à ses performances et actions artistiques, tout entières tournées vers la protestation contre les multiples expressions de la domination socio-économique et politique du capitalisme mondialisé.

Son œuvre, en effet, s'insère parfaitement au cœur de cette tradition singulière propre au marxisme italien, où la question politique d'une critique de la société capitaliste, la question esthétique d'un art visuel résistant et celle, anthropologique, d'une sauvegarde des singularités culturelles ont toujours été traitées de concert. Cette triple problématique a trouvé dans les recherches ethnographiques conduites au tournant des années 1950 par l'anthropologue napolitain Ernesto De Martino son exemplaire aboutissement. Les travaux démartiniens, où s'entremêlent la ressaisie politique du rituel magico-religieux, la critique marxiste des sociétés modernes et la mise au jour

du rôle crucial des images au sein de ces deux processus, offrent un éclairage fécond sur cette dialectique particulière dont l'œuvre de Chiara Mulas est tributaire – et dont elle tire, tout à la fois, son urgence et son originalité les plus cruciales.

### **L'art et le rituel, enjeux d'une critique marxiste de la société**

À l'instar de Pasolini, la formation intellectuelle et politique d'Ernesto De Martino est indissociable de sa lecture des *Cahiers de prison* tout comme de son engagement dans les luttes du monde prolétaire et paysan entre Nord et Sud de la péninsule<sup>2</sup>. C'est d'abord autour de la question du folklore que vont se rejoindre les apports de Gramsci à l'étude de la culture des groupes subalternes et les volontés ethnographiques du jeune De Martino. En 1950, il commence à élaborer la notion de « folklore progressiste » dans le but d'accroître la conscience culturelle des manifestations émancipatrices propres aux classes ouvrières et paysannes, et de permettre une unification de la culture nationale – préalable nécessaire, selon lui, à la fondation d'un véritable humanisme socialiste.

Le folklore progressiste, écrivait-il en 1951, est un drame collectif survivant du monde populaire, en voie de s'émanciper non seulement sur le plan économique et politique, mais aussi sur le plan culturel : au folklore progressiste revient le devoir de restreindre le temps de ce drame, d'accélérer le rythme historique du nouvel humanisme populaire, de concourir au plus libre déploiement de cette grande fresque qu'est la vie folklorique progressiste des ouvriers et des paysans italiens<sup>3</sup>.

Déjà, dans son premier grand ouvrage publié en 1948, les phénomènes magico-religieux de diverses origines ethnographiques se voyaient revalorisés comme systèmes de réponses socio-culturelles au « drame historique » et « culturel »

1. Antonio GRAMSCI, « Observations sur le folklore », *Cahiers de prison, 19-29, op. cit.*, p. 338 et suiv. Voir aussi Pietro CLEMENTE, Maria Luisa MEONI, Massimo SQUILLACCIOTTI, *Il Dibattito sul folklore in Italia*, Milan, Edizione di Cultura Popolare, 1976.

2. Voir sa biographie intellectuelle : Giordana CHARUTY, *Ernesto De Martino. Les vies antérieures d'un anthropologue*, Marseille, éd. Parenthèses/Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, 2009.

3. ERNESTO DE MARTINO, « Il folklore progressivo emiliano », *Emilia*, n° 21, 1951, p. 251. Repris dans *ibid.*, p. 334.

vécu par le « monde magique » : une situation psychique singulière où l'unité individuelle vacille et où les sujets perdent le contrôle subjectif de leurs actes et décisions<sup>1</sup>. Ainsi, l'anthropologue était-il mis sur la voie d'un concept fondamental : la « présence au monde », cet *éthos* patiemment construit, essentiel et pourtant toujours menacé – un effacement vécu comme une crise dange-reuse contre laquelle il convient de lutter. La « crise de la présence » convoque alors, en renfort, les rituels magico-religieux qui, en la réinscrivant dans un horizon culturel et historique déterminé, conduisent collectivement à son rachat<sup>2</sup>. Cette mise au jour de leur rôle civilisationnel crucial, par ailleurs, n'allait pas sans une critique de l'ethno-centrisme dominant propre à l'Occident colonisa-teur, où la présence au monde est donnée pour acquise et non comme « un bien culturel, qui s'est créé dans les luttes, les dangers, les échecs, les compromis, les victoires [...] »<sup>3</sup>.

L'essentielle leçon gramscienne était donc parfaitement suivie : le déplacement opéré par De Martino, des rapports de pouvoir et de domina-tion jusqu'aux expressions rituelles et cérémo-nieuses d'une religiosité populaire et archaïque, ne devait pas l'éloigner du militantisme marxiste qui avait présidé à ses premiers engagements. L'an-thropologue devait ainsi poursuivre ses recherches dans les sociétés paysannes du Mezzogiorno – Pouilles, Salente, Lucanie ou Basilicate –, régions extrêmement défavorisées qui devien-dront les terrains privilégiés de ses enquêtes. Au cœur de ces étendues sous-développées, abandon-nées du pouvoir officiel, De Martino remarque que ce qui vaut pour les indigènes de Sibérie ou de Mélanésie étudiés dans *Le Monde magique* reste parfaitement identifiable auprès de populations occidentales semblablement soumises au risque de « crise de la présence ». Contre cette crise, les rituels et la magie lucanienne, par exemple, viennent assumer la même fonction existentielle : ils protègent la présence, individuelle et collective, par la construction de modèles méta-historiques

stables, sur lesquels il est dès lors possible de res-taurer des possibilités d'agir<sup>4</sup>.

Aussi le tarentisme salentin est-il envisagé non pas comme symptôme d'un trouble psychique, mais au titre de dispositif socio-symbolique de réintégration culturelle, capable d'offrir « un hori-zon d'évocation et de refoulement des conflits irrésolus opérant dans l'inconscient » et permet-tant d'élaborer « un ordre culturel ayant sa propre autonomie par rapport aux occasions et aux conditions de vie qui l'aliment[ent]<sup>5</sup> ». Par l'horizon d'interruption qu'ils promettent et la transfi-guration symbolique de la situation critique qu'ils proposent, les rituels observés par l'an-thropologue offrent aux populations défavorisées un détour qui, en déréalisant la crise, la métamor-phosent en un état nouveau sur lequel il est désor-mais possible d'intervenir, leur permettant ainsi de lutter contre les tensions inhérentes à leur exis-tence difficile. Bien souvent, en effet, les situa-tions de détresse combattues par ce détour mythi-co-rituel sont appréhendées par De Martino comme les reflets, symboliquement transfigurés, de véritables situations socio-économiques et politiques de sujétion et d'oppression<sup>6</sup> : c'est par le rite que ces sujets marginaux parviennent à réintégrer leur autonomie et à reconquérir cultu-rellement leur place agissante dans l'histoire et la société.

Si la théorie demartinienne du rituel conserve quelques éléments ethnographiques traditionnels, lisibles notamment chez Emile Durkheim<sup>7</sup>, Alfred Radcliffe-Browne<sup>8</sup> ou encore Victor Turner<sup>9</sup> quant à l'aspect social des phénomènes religieux ou à la tradition fonctionnaliste qui relie le rite à la

1. Ernesto DE MARTINO, *Le Monde magique. Parapsychologie, ethnologie et histoire* (1948), M. Baudoux (trad.), Verviers, Mara-bout, 1971, p. 85-86.

2. *Ibid.*, p. 107-110.

3. *Ibid.*, p. 193.

4. Ernesto DE MARTINO, *Italie du Sud et magie* (1959), C. Pon-cet (trad.), Paris, Institut d'édition Sanofi-Synthélabo, 1999, p. 111. Voir aussi Marcello MASSENZIO, « Le volume-testa-ment d'Ernesto De Martino », *Gradhiva*, n° 32, 2002, p. 55.

5. Ernesto DE MARTINO, *La terre du remords* (1961), C. Poncet (trad.), Paris, Gallimard, 1966, p. 129-130.

6. Ernesto DE MARTINO, *Italie du Sud et magie*, *op. cit.*, p. 17.

7. Émile DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1960, p. 597-598.

8. Alfred R. RADCLIFFE-BROWNE, *Structure and Function in Pri-mitive Society*, Glencoe, The Free Press, 1952, p. 164.

9. Victor TURNER, *The Drums of Affliction. A Study of Religious Processus Among the Ndembu of Gambia*, Ithaca/Londres, Cor-nell University Press, 1968, p. 267-270.

résolution de conflits, elle le fait – c'est l'une de ses principales innovations – à partir d'une position marxiste qui en confronte tout à la fois l'usage et l'intérêt aux nombreux dérèglements politiques, culturels et socio-économiques des sociétés capitalistes avancées, et qui insiste sur la nécessité de ré-historiciser les expériences religieuses et rituelles des peuples<sup>1</sup>. Les inédites propositions anthropologiques de De Martino ne sont donc pas allées, dans le même temps, sans une critique très sévère des modèles ethnologiques traditionnels, mais aussi de toute l'historiographie religieuse marxiste, qu'il considérait comme « indéniablement infantile<sup>2</sup> ». C'était là, selon lui, toute l'erreur de Marx que d'avoir négligé cette dimension salvatrice et réintégratrice de l'horizon méta-historique sur lequel se fonde toute liturgie rituelle :

Le fait d'avoir négligé cet éthos fondamental, résumait-il, constitue la limite du marxisme, la raison de toutes ses insuffisances analytiques, de même que la faible importance donnée à la fonction positive du symbolisme mythico-rituel dans les sociétés divisées en classe, la méconnaissance de la fonction permanente de la vie symbolique (dans la société socialiste également), et enfin la croyance selon laquelle une science de la nature et une science de la société pourraient « remplacer » la religion, une fois réalisée la société sans classes<sup>3</sup>.

C'était là, toujours selon De Martino, une « limite interne » du matérialisme historique que de penser que la suppression de la société bourgeoise mettrait immédiatement fin aux crises existentielles, et de considérer que l'avènement d'une société meilleure pourrait se faire sans ce même éthos qui est au fondement des activités rituelles humaines – « sans l'énergie morale pour transformer le monde de manière socialiste<sup>4</sup> ». Toute l'œuvre



Fig. 1 Franco Pinna, *Lamentazione artificiale*, Ruoti, enquête lucanienne de 1956.

© AFP, Fondi fotografici

sarde de Chiara Mulas, qui associe la réactualisation des rites de la Barbagia à sa critique acerbe du capitalisme, est à réinscrire, en premier lieu, au cœur de cette ressaisie politique du rituel religieux effectuée par De Martino.

Par exemple, son travail autour des figures des *attitadoras*, pleureuses professionnelles chargées de veiller les morts, résonne avec les recherches démartiniennes sur les lamentations rituelles du Sud de l'Italie (fig. 1), envisagées à l'aune du lien collectif qu'elles servent à reconstruire et pour lequel elles sont intimement convoquées : elles protègent la crise provoquée par la perte du défunt en réintégrant les survivants sur un plan rituel qui a la culture, la mémoire et la collectivité pour ultimes horizons<sup>5</sup>. Ainsi, l'action *Rituel pour l'enterrement d'une faida* (2008) évoque-t-elle les homicides vengeurs commis dans l'île sous l'égide du Codice Barbaricino, code d'honneur archaïque censé réguler les comportements traditionnels par

1. Giordana CHARUTY, « L'ethnologue et le citoyen », *Gradhiva*, n° 26, 1999, p. 85.

2. Ernesto DE MARTINO, *La Fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles* (1977), L. Ardito et al. (trad.), Paris, EHESS Translations, 2016, p. 323. Voir aussi l'introduction, par Giordana CHARUTY, au chapitre « Anthropologie et marxisme » de ce même ouvrage.

3. *Ibid.*, p. 350-351.

4. *Ibid.*, p. 350.

5. Ernesto DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (1958), Turin, Bollati Boringhieri, 2000, p. 102-103.

un ensemble de normes coercitives, exprimées le plus crûment dans le cadre de la *vendetta*<sup>1</sup>. L'invitation de Chiara Mulas aux femmes de son village qui, à la fin de l'enterrement symbolique de l'artiste, interprètent le *ballu tundu* toutes de noir vêtues (fig. 2), permet d'abord de rendre hommage aux victimes de la *faida* tout en réintégrant leur disparition par le détour mémoriel de l'action rituelle. Mais cette réactualisation rituelle n'est pas, ensuite, sans s'accompagner d'une transgression critique qui voit la communauté féminine, en révélant (et protestant contre) les divisions inégales de la société, élaborer sa propre reprise d'initiative sur la situation subie<sup>2</sup>. Le travail de Chiara Mulas rejoint ainsi l'essentielle leçon sur la performativité du genre, formulée par Judith Butler à partir, notamment, des études de Turner sur le rituel : ce sont les expériences répétées par le corps qui, dans le même temps, construisent une véritable identité de genre et façonnent une mémoire féministe<sup>3</sup>.

Toute l'œuvre sarde de Chiara Mulas est à réinscrire, en second lieu, au cœur de cette tradition marxiste italienne qui a fait de la documentation ethnographique, de l'image et des arts visuels les enjeux fondamentaux de sa critique politique. De Martino, en effet, est le catalyseur d'un tournant essentiel où le communisme italien, en s'interrogeant sur les classes subalternes du Sud, a découvert le rôle critique que peuvent assumer les objets les plus classiques des sciences religieuses, tel que le rituel. Tout ceci a conduit à la constitution d'une véritable archive ethnographique, politiquement orientée, où la culture rituelle sarde a très facilement trouvé sa place : avant d'écrire son grand livre sur la dimension révolutionnaire de



Fig. 2 Chiara Mulas, *Rituel pour l'enterrement d'une faida*, 2008, photographie d'Enrico Lai.

© Archive Chiara Mulas

certains mouvements religieux dans les pays colonisés<sup>4</sup>, Vittorio Lanternari, collaborateur de De Martino, avait consacré plusieurs articles à la Sardaigne ; Giulio Angioni a proposé une patiente interprétation « historico-matérialiste » du folklore traditionnel sarde<sup>5</sup> ; Clara Gallini, enfin, a poursuivi les travaux demartiniens sur le tarentisme par une étude de la morsure symbolique de l'*argia* en Sardaigne, également « révélatrice de situations conflictuelles liées [...] au statut d'infériorité des femmes en Italie du Sud<sup>6</sup> ».

Au cœur de cet archivage, deux éléments ont joué un rôle fondamental, que l'on retrouve dans le travail sarde de Chiara Mulas. De la nécessité politique, postulée par De Martino, de ré-historiciser les expériences rituelles et religieuses des populations méridionales, a d'abord découlé la volonté de révéler la longue histoire, archéologique, anthropologique et figurative, dont procèdent chacun des rites étudiés ; ainsi le tarentisme, par exemple, sera-t-il renvoyé à ses nombreuses sources mythologiques<sup>7</sup>. C'est une révéla-

1. Voir Antonio PIGLIARU, *Il Banditismo in Sardegna : La Vendetta Barbaricina* (1959), Nuoro, Il Maestrale, 2000, p. 152-153 et Antonio SORGE, *Legacies of Violence. History, Society, and the State in Sardinia*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.

2. Voir Margherita ORSINO, *op. cit.*

3. Judith BUTLER, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4, 1988, p. 519-531.

4. Vittorio LANTERNARI, *Les mouvements religieux des peuples opprimés* (1960), R. Paris (trad.), Paris, François Maspero, 1962.

5. Giulio ANGIONI, *Rapporti di produzione e cultura subalterna. Contadini in Sardegna*, Cagliari, Edes, 1974, p. 31.

6. Clara GALLINI, *La danse de l'argia. Fête et guérison en Sardaigne*, G. Charuty, M. Valensi (trad.), Lagrasse, Verdier, 1988, p. 7.

7. Ernesto DE MARTINO, *La terre du remords*, *op. cit.*, p. 238-240.

tion similaire que propose *S'accabadora*, la performance de 2004, qui voit l'artiste réactualiser une cérémonie de géronticide rituel attestée en Sardaigne jusqu'aux années 1950<sup>1</sup> : l'*accabadora* est cette figure liturgique féminine chargée d'abrèger la vie des membres du groupe lorsque leurs souffrances ou leur agonie n'est plus supportable par la communauté<sup>2</sup>, qui renvoie au motif plus général de l'élimination des vieillards et à des pratiques d'euthanasie rituelle plus anciennes, notamment d'origine phénicienne, déjà mentionnées par Dumézil<sup>3</sup>. Rejouant le rituel sur les pentes de la Pentuma, Chiara Mulas réactive la force critique d'une cérémonie qui a vu la culture sarde offrir aux femmes un essentiel magistère, en même temps que ses recherches préalables en ont catalysé la redécouverte ethnographique : depuis sa performance, qui en a offert la première restitution en vidéo, nombreux sont les ouvrages publiés en Italie sur ce sujet<sup>4</sup>.

Pour De Martino, un tel archivage venait répondre au besoin politique de documenter ce qui disparaissait d'une mémoire culturelle à l'heure de ces génocides critiqués par Pasolini : cette « anthropologie des survivances<sup>5</sup> » forgée par l'ethnologue devait ensuite faire de l'image et de l'art des enjeux fondamentaux pour son potentiel critique – aussi des photographes et des cinéastes étaient-ils conviés à ses enquêtes. De Martino avait en effet pour projet la constitution d'une vaste « encyclopédie cinématographique » sur la vie culturelle complexe des couches populaires italiennes<sup>6</sup>, et ses recherches n'ont pas manqué d'inspirer toute une génération de cinéastes,



Fig. 3 Cecilia Mangini, *Stendali, suonano ancora*, 1959, photogramme.

inspirés par ses hypothèses sur les rituels comme documents historiques stratifiés et comme stratégies de reprise d'initiative offertes aux subalternes<sup>7</sup>. À l'instar de Chiara Mulas convoquant les pleureuses de son village pour rejouer d'archaïques ritualités piaculaires en voie de disparition, Cecilia Mangini s'était par exemple rendue dans les Pouilles, suite à sa lecture du manuscrit demartinien sur les rites funèbres, pour enregistrer l'ultime empreinte des rituels de lamentation locaux (fig. 3) – dans un film auquel elle demandera ensuite à Pasolini de rédiger le commentaire (*Stendali, suonano ancora*, 1959)<sup>8</sup>.

La multi-disciplinarité qui caractérise le travail sarde de Chiara Mulas – les performances en tant que telles sont suivies d'installations mélangeant photographie et vidéo – est l'un des signes qui invitent à re-situer son œuvre dans cette communauté politique, artistique et intellectuelle propre à l'Italie de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. En témoigne, également, le nom du vidéaste qui depuis 2006 enregistre les actions de l'artiste : Fabio Olmi, dont le père Ermanno, également cinéaste, réalisa plusieurs jalons essentiels du

1. Dolores TURCHI, « S'accabadora, la pratica dell'eutanasia in Sardegna », *Sardegna Antica*, n° 7, 1993.

2. Voir Alessandro BUCARELLI, Carlo LUBRANO, *Eutanasia ante litteram in Sardegna. Usi, costumi e tradizioni attorno alla morte in Sardegna*, Cagliari, Scuola Sarda, 2003, p. 15 et suiv.

3. Voir Georges DUMÉZIL, « Quelques cas anciens de "liquidation des vieillards" : histoire et survivances », *Mélanges de Vischer*, vol. 3, Bruxelles, 1950, p. 448.

4. Margherita ORSINO, *op. cit.*

5. Georges DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 219. Voir aussi Jasmine PISAPIA, « Archives du pathos. Ernesto De Martino et la survivance », *Intermédiétés*, n° 18, 2011.

6. Clara GALLINI, « Il documenta etnografico "demartiniano" », *La Rivista Folklorica*, n° 3, 1981.

7. Michaela SCHÄUBLE, « Ecstasy, Choreography and Re-Enactment: Aesthetic and Political Dimensions of Filming States of Trance and Spirit Possession in Postwar Southern Italy », *Visual Anthropology*, n° 32, 2019, p. 38.

8. David FORGACS, *Italy's Margins. Social Exclusion and Nation Formation since 1861*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 144-148.

cinéma italien, où les récits fictionnels sur la classe paysanne italienne vont toujours avec une minutieuse précision ethnographique quant aux faits de culture qui fondent son existence.

Si, chez Chiara Mulas, la réactualisation de la culture rituelle sarde peut en même temps être pensée comme l’affirmation d’un art résistant et militant, c’est parce qu’elle s’affirme comme la digne héritière de cette tradition marxiste italienne qui a vu Gramsci, Pasolini, Lanternari ou De Martino faire du rituel l’objet d’un ressoudage communautaire, historique et finalement politique des classes dominées – dont elle a reconnu, à juste titre, toute la brûlante actualité. À l’heure où le triomphe du « présentisme<sup>1</sup> » capitaliste semble avoir irrémédiablement dissous la catégorie du passé comme réservoir d’expériences à transmettre, et où nos sociétés modernes, laïcistes et technologiques paraissent s’être définitivement désintéressées du rôle salvateur recelé par les ritualités traditionnelles – telle était effectivement la crainte de De Martino lors de ses dernières recherches sur le thème des apocalypses culturelles<sup>2</sup> –, s’éclairent un peu mieux toute l’urgence et l’originalité cruciales du geste artistique opéré par Chiara Mulas.

Aurel ROTIVAL

1. François HARTOG, *Régimes d’historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

2. Voir Ernesto De Martino, *La fin du Monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, *op. cit.*, p. 349-352.