Décadrages
Cinéma, à travers champs

37-38 | 2018
Lionel Rogosin

Through the Bowery

Loïc Millot

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/decadrages/1222>

DOI : 10.4000/decadrages.1222

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2018

Pagination : 28-51

ISBN : 978-2-9700963-4-4

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Loïc Millot, « Through the Bowery », *Décadrages* [En ligne], 37-38 | 2018, mis en ligne le 02 février 2021, consulté le 04 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/1222> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/decadrages.1222>

Through the Bowery

¹ Lionel est le fils d'Israel Rogosin (1887-1971), entrepreneur et philanthrope américain qui fit fortune dans l'industrie du textile.

² «[J]'étais très préoccupé par le réveil du fascisme. Alors que nous avions vaincu le fascisme lors de la Seconde Guerre mondiale, je sentais qu'il n'était pas défait. Je sentais qu'il réapparaîtrait et continuerait sous de nouvelles formes.» Lionel Rogosin, cité par Peter Davis, dans Peter Davis (éd.), *Come Back, Africa: Lionel Rogosin, A Man Possessed*, Johannesburg, STE Publishers, 2004, p. 8 [notre trad., comme pour les citations suivantes].

³ Entretien de Lionel Rogosin extrait du film de Michael A. Rogosin, *La Parfaite Equipe (The Perfect Team)*, 2009, intégré aux suppléments du DVD édité par Carlotta (Paris, 2010).

⁴ Lionel Rogosin, *A Man Possessed. Come Back, Africa*, op. cit., p. 18.

⁵ Le Bowery, nous apprend Pauline Peretz, s'est édifié sur un «ancien chemin indien qui liait le sud de Manhattan à Harlem». Pauline Peretz (éd.), *New York. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, Paris, Editions Robert Laffont, 2009, pp. 990-991.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Id.*, p. 991. Voir également: François Weil, *Histoire de New York*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2005, pp. 147-172.

APRÈS UNE FORMATION D'INGÉNIEUR CHIMISTE à l'université de Yale, Lionel Rogosin délaisse la prospère entreprise familiale¹ pour entamer au milieu des années 1950 une carrière de cinéaste autodidacte. A l'origine de cette conversion professionnelle, il y a une inquiétude à l'égard du monde qui se dessine au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Après trois années passées dans la Navy, Rogosin constate en effet que le fascisme perdure sous de nouvelles formes². La réalisation de films politiques prendra alors le relais de son engagement militaire: «On venait de sortir de l'Holocauste, cette aberration. Quelque chose n'allait pas et je devais le découvrir avec ma caméra»³, déclara-t-il au cours d'un entretien. Contre l'instauration de l'apartheid en Afrique du Sud (1948) et les discriminations dont les Noirs sont victimes aux Etats-Unis, Lionel Rogosin conçoit une «grande épopée universelle sous la forme d'une trilogie sur le racisme aux Etats-Unis, en Afrique du Sud et en Asie»⁴. Ce projet ambitieux sera finalement reporté à la fin de la décennie – *Come Back, Africa* (1959) en constitue le premier volet – pour entreprendre la réalisation d'un premier film intitulé *On the Bowery* (1956).

C'est en 1954 que Lionel Rogosin a l'idée de faire un long métrage sur des alcooliques qui vivent sur le Bowery, le plus souvent à même le sol. Situé au sud de Manhattan, le Bowery est la plus ancienne rue que compte la ville de New York⁵. L'étymologie hollandaise dont dérive son nom (*Bowerij*, signifiant «ferme») désigne la voie principale qui menait au XVII^e siècle à la ferme de Pieter Stuyvesant⁶. Des hôtels et des tavernes s'installent le long de la voie. Haut lieu des plaisirs populaires au XIX^e siècle, l'avenue comprend de nombreux bars, bordels et saloons destinés à divertir la gente masculine⁷. La construction en 1878 du métro aérien – qui aura pour conséquence de plonger l'avenue dans l'ombre et d'amorcer son déclin – est contemporaine de la création de la Bowery Mission (1879). Avec la crise économique des années 1930 puis la

Seconde Guerre mondiale, le nombre de sans-abri dans le Bowery ne va cesser de croître au cours des années 1940. Sa réputation de bas-fonds est désormais établie, comme en témoigne l'attraction qu'elle exerce sur de nombreux cinéastes et photographes⁸. Six ans avant que Lionel Rogosin n'entame la réalisation de son film, environ 18 000 personnes y vivaient toujours privées de toit⁹.

La réalisation d'*On the Bowery* s'insère dans un contexte esthétique marqué par l'influence du néoréalisme italien. S'improvisant producteur (et distributeur) indépendant, Lionel Rogosin confie initialement l'écriture d'un scénario à James Agee¹⁰, lequel fut dès 1946 l'un des principaux passeurs du néoréalisme aux Etats-Unis. Par son réalisme et son économie de moyens, *Roma città aperta* (*Rome, ville ouverte*) de Roberto Rossellini (1945) représente pour le critique de cinéma une alternative concrète au modèle hollywoodien¹¹. Dans cette voie, on assiste aux Etats-Unis à l'émergence de films à petit budget qui vont prendre pour sujets des enfants¹² issus des quartiers pauvres de New York. Parmi eux figurent notamment *The Quiet One* de Sidney Meyers (1948)¹³ et *Little Fugitive* de Ray Ashley, Morris Engel et Ruth Orkin (1953), deux films qui furent – comme *Rome, ville ouverte* de Rossellini ou *Ladri di biciclette* (*Le Voleur de Bicyclette*, 1948) de Vittorio De Sica par exemple – distribués par Joseph Burstyn¹⁴, cet autre passeur du néoréalisme italien aux Etats-Unis. De la critique à la pratique artistique, James Agee fait une fois de plus office de précurseur. Dès 1948, celui-ci se rend auprès des enfants des quartiers de Harlem Est pour y tourner *In the Street* en compagnie

sionnelle est excessivement utile et peut-être indispensable, mais on a tourné la plupart des meilleurs films avec très peu d'argent et un minimum d'expérience professionnelle. A en juger par *Rome, ville ouverte*, ils n'en sont ainsi que meilleurs. » James Agee, *Sur le cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, 1991, p. 126.

¹² Au sujet du néoréalisme italien, Laurence Schifano note: « Ajoutons que ce regard est souvent délégué aux simples, aux marginaux, et surtout aux enfants qui, depuis *Les enfants nous regardent* (1943) de Zavattini et De Sica, sont les témoins (comme dans *Rome, ville ouverte*), les acteurs (comme dans *Sciuscià*, *Allemagne année zéro*), les destinataires (comme dans *La Terre tremble*) d'un cinéma aux implications morales très marquées et dont la poésie est celle d'un monde qui renaît à travers la naissance d'un regard neuf. » Laurence Schifano, *Le Cinéma italien de 1945 à nos jours, Crise et création*, Paris, Editions Nathan, 1995, p. 32.

¹³ *The Quiet One* fut à l'époque considéré par la critique comme le « «Shoeshine» of American Life », en référence à *Sciuscià* de Vittorio De Sica (1946). Yves Bouveret, *James Agee: Let us now praise famous men, ou la voie du réel. Essai*, Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression, 1991, p. 205.

¹⁴ Roberto Rossellini soulignera l'importance de Joseph Burstyn dans l'exportation de *Rome, ville ouverte* aux Etats-Unis. Voir Roberto Rossellini, *Le Cinéma révélé*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, 2005, p. 42.

⁸ De Walker Evans à Aaron Siskind (*Dead End: The Bowery* [1937-1938]), de Raoul Walsh (*The Bowery*, 1933) à Wallace Fox (*Bowery at Midnight*, 1942), jusqu'aux séries B des *Bowery Boys* diffusées dans les années 1940 et 1950.

⁹ Katherine A. Bussard, *Unfamiliar Streets. The Photographs of Richard Avedon, Charles Moore, Martha Rosler, and Philip-Lorca Dicorcia*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2014, p. 126.

¹⁰ Voir le film de Michael A. Rogosin, *La Parfaite Equipe*, op. cit.

¹¹ « *Rome, ville ouverte* fut tourné pendant les mois de folie qui suivirent la prise de Rome par les Alliés. Il fut réalisé avec beaucoup moins que trois fois rien: pour l'essentiel, sans décors ni éclairages de studio; avec diverses qualités de pellicule achetée au marché noir. [...] Le résultat est sans valeur pour tous ceux qui portent les superproductions au pinacle. [...] Mais beaucoup de gens comprennent une chose qui restera un mystère pour une foule d'autres, et sur laquelle il est inutile de s'attarder: l'expérience profes-

¹⁵ «Selon [Laurence] Bergreen c'est sur les instances d'Agee qu'Helen Levitt emprunta une caméra 16 millimètres et tous deux se mirent en devoir de filmer leur environnement naturel, la rue, les enfants de Harlem. Le documentaire expérimental qui en résulte fut l'œuvre de trois jours seulement. Il semble bien qu'Agee ait été personnellement responsable, non seulement du commentaire (auquel dans une des deux versions du film il prête d'ailleurs sa voix) mais aussi de la prise de vues.» Yves Bouveret, *James Agee: Let us now praise famous men, ou la voie du réel. Essai, op. cit.*, p. 204.

¹⁶ Richard Bagley est assisté à la photographie par Darwin Deen (1925-1998), qui a en charge une seconde caméra Arriflex 35mm. L'équipe technique comprend en outre quatre autres personnes: Newton Avrutis, Lucy Sabsay, Greg Zilboorg Jr. et Martin Garcia.

¹⁷ Voir le film de Michael A. Rogosin, *La Parfaite Equipe, op. cit.*

¹⁸ Eric Breitbart, Lionel Rogosin, «Who's Who in Filmmaking», *Sightlines*, n° 4, vol. 20, été-automne 1987, p. 24.

¹⁹ Entretien de Lionel Rogosin extrait du film de Michael A. Rogosin, *La Parfaite Equipe, op. cit.*

²⁰ Voir Mark Sufrin, «Filming a Skid Row», *Sight and Sound*, vol. 25, n° 3, hiver 1955, p. 134.

²¹ *Id.*, p. 135.

²² Gorman Hendricks décède peu après la réalisation du film, au début de l'année 1956. Atteint d'une cirrhose du foie, il s'était engagé à ne pas boire d'alcool pendant la durée du tournage. Lionel Rogosin prendra en charge ses obsèques.

de Helen Levitt et de Janice Loeb¹⁵. Autre film dont les protagonistes sont des enfants, *The Quiet One* réunit le trio formé à l'occasion de la réalisation d'*In the Street*. James Agee est désormais l'auteur des dialogues et du commentaire énoncé par Gary Merrill en voix *over*. Janice Loeb et Helen Levitt réalisent les prises de vue documentaires du film au sein de l'Ecole Wiltwyck (New York), un établissement spécialisé pour les enfants atteints de troubles psychologiques. A la suite d'*In the Street*, des séquences ont été tournées dans le quartier de Harlem, là où réside le garçon Noir (Donald Thompson) délaissé par sa famille. Fortement impressionné par ce film, Lionel Rogosin recrute une grande partie des collaborateurs de Sidney Meyers. Il s'entoure du chef-opérateur de *The Quiet One*, Richard Bagley¹⁶, qui a en outre l'avantage de bien connaître les bars du Bowery. Ce dernier confie le montage d'*On the Bowery* à Helen Levitt¹⁷, avec laquelle il avait collaboré sur le tournage de *The Quiet One*. Mais après des essais jugés peu concluants, Rogosin préfère faire appel à un monteur professionnel, Carl Lerner (1912-1973), que l'on retrouvera ensuite sur *Come Back, Africa*. Charles Mills (1914-1982) est chargé de composer pour le film une musique de chambre (hautbois, violoncelle, piano, clarinette). Quant à Sidney Meyers et Rogosin, tous deux feront partie au début des années 1960 d'un collectif de cinéastes aux côtés de Jonas Mekas, Shirley Clarke et Emile de Antonio¹⁸.

Après la mort de James Agee au mois de mai 1955, Rogosin va finalement opter pour une approche plus souple de la dramaturgie, sans scénario ni dialogues préalablement écrits. Sur le conseil de la distributrice indépendante Rosalind Kossoff, il commence par suivre la méthode «ethnographique» de Robert Flaherty¹⁹. Six mois durant, Lionel Rogosin et ses deux collaborateurs principaux, Richard Bagley et l'écrivain Mark Sufrin (1920-2003), arpencent le quartier sans caméra pour observer la façon dont vivent les *Bowery men*. Les trois hommes fréquentent les endroits où ils se rendent, s'enivrent le soir à leurs côtés, et découvrent les particularismes anthropologiques du milieu²⁰. Parallèlement, ils complètent leur apprentissage en menant des recherches à l'université de Yale et en s'entretenant avec des scientifiques spécialistes de l'alcoolisme²¹. C'est au cours de cette phase d'exploration du sujet que sont repérés les lieux – bars, *flophouses*, la Bowery Mission – et les trois interprètes principaux: Frank Matthews (1899-?), Ray Salyer (1916-1963), et Gorman Hendricks (1894-1956) auquel est dédié *On the Bowery*²². Ori-

ginaire du Kentucky, Ray Salzer a travaillé sur les chemins de fer, un métier particulièrement pénible qu'il évoque au cours du film. Gorman fut journaliste avant de sombrer dans l'alcool et la mendicité. Quant à Frank, reconnaissable à sa casquette d'ancien marin, il parcourt les rues avec sa charrette pour recueillir des chiffons, des métaux et des cartons. Chacun d'entre eux conserve à l'écran son nom et son occupation quotidienne, tels qu'ils ont été perçus dans la réalité. Recrutés dans la rue, ils n'ont aucune expérience professionnelle du jeu d'acteur, comme le souhaitait Rogosin. De même qu'un ouvrier de la Breda²³ est élevé au rang de « héros national »²⁴ dans *Le Voleur de bicyclette*, le recours à des acteurs amateurs dans *On the Bowery* a pour but de conférer aux Bowery Men une dignité esthétique. Pour Rogosin, la tâche du réalisateur est de « dévoil[er] le poète ignoré qui vit dans presque chaque individu »²⁵, une conception humaniste partagée par James Agee, lequel notait en introduction d'*In the Street* que « [...] chaque être humain est un poète, un masque, un guerrier, un danseur : et dans son innocent talent artistique il projette, contre l'agitation de la rue, l'image d'une existence humaine ». C'est ce projet à la fois poétique et politique – celui de faire apparaître les anonymes comme sujets de l'art – qui assure une jonction entre l'Europe et les États-Unis, entre les néoréalistes italiens et la tradition de l'art américain représentée respectivement par Walt Whitman et Robert Flaherty²⁶. Dans son éloge démocratique des « gens ordinaires »²⁷ (*common people*), Whitman n'affirmait-il pas que « Le poète doit voir avec certitude comment quelqu'un qui n'est pas un grand artiste peut être aussi sacré et aussi parfait que le plus grand artiste »²⁸ ? Les quartiers pauvres de New York fourniront à Agee et à Rogosin de tels artistes. C'est à l'aune de la tradition littéraire américaine inaugurée par Whitman que l'on peut lire (et regarder) le reportage expérimental réalisé par James Agee et Walker Evans à l'issue de six semaines passées auprès de familles de métayers de l'Alabama, *Louons maintenant les grands hommes*²⁹.

Outre le recours à des acteurs non professionnels, il y a une autre raison pour laquelle Rogosin convoque ensemble les films néoréalistes et les documentaires poétiques de Robert Flaherty. Prolongeant l'hybridation formelle entamée par Sidney Meyers³⁰, qui avait inséré dans *The Quiet One* des séquences documentaires au sein de la fiction, Rogosin souhaite quant à lui faire « fusionner les deux genres – les films poétiques de Robert Flaherty et les récits fictifs des néoréalistes [...] »³¹. On

²³ Nous faisons référence à Lamberto Maggiorani, qui interprète le rôle principal (Antonio Ricci) dans le film de Vittorio De Sica. Lamberto Maggiorani travaillait à la Breda, une société italienne spécialisée dans la mécanique lourde. Voir Vittorio De Sica, *La Porta del Cielo. Memorie 1901-1952*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2004, pp. 102-103.

²⁴ Lionel Rogosin, « Interpréter la réalité (Notes sur l'esthétique et les pratiques du jeu improvisé) » [1960], trad. Faye Corthésy, dans ce numéro, p. 147.

²⁵ *Id.*, p. 146.

²⁶ *Id.*, p. 147.

²⁷ Walt Whitman, *Feuilles d'herbe*, trad. Eric Athenot, Paris, Editions Corti, 2008 [1855], pp. 18-19.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ James Agee, Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes. Alabama: Trois familles de métayers en 1936*, trad. Jean Queval, Paris, Plon, 2002 [1941].

³⁰ Dans sa *Théorie du film*, Siegfried Kracauer perçoit dans *The Quiet One* et *On the Bowery* une « dramatisation de la réalité » qui vient prolonger la « narration esquissée » des documentaires de Robert Flaherty. Ces deux films appartiennent ainsi à « cette zone frontière entre les films à épisodes et les documentaires qui montrent une réalité dramatisée. D'où, ajoute Kracauer, la difficulté de les classer. » Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. Daniel Blanchard, Claude Orsoni, Paris, Editions Flammarion, 2010, pp. 351-361 [1960].

³¹ Eric Breitbart, Lionel Rogosin, « Who's Who in Filmmaking », *Sightlines*, *op. cit.*, p. 23.

³² Propos de Lionel Rogosin, recueillis par Janine et Michel Euvrard, dans Jacques Chevallier, Janine Euvrard, Michel Euvrard, Raphaël Bassan, «Lionel Rogosin. Portrait d'un franc-tireur», *Image et son. La Revue du cinéma*, septembre 1982, n° 375, p. 77. Notons que Lionel Rogosin qualifie ses films de «fictions dramatiques», plutôt que de documentaires.

³³ *Ibid.* Pour Rogosin, le documentaire ne se définit pas par son matériau, mais par la forme poétique ou dramatique qu'il revêt. Il distingue ainsi le documentaire qui se limite à une représentation objective des faits, sans point de vue ni interprétation de la part de l'auteur, du documentaire dont la forme tend à «une expression poétique de la réalité». C'est uniquement cette forme que Rogosin désigne lorsqu'il se réfère à la production documentaire.

³⁴ Mark Sufrin, «Filming a Skid Row», *Sight and Sound*, *op. cit.*, p. 135 ; p. 138. Dans son journal de tournage, Lionel Rogosin date les premières prises de vue au mois de mars 1955 (dans Michael A. Rogosin, *La Parfaite Equipe*, *op. cit.*).

³⁵ Mark Sufrin, «Filming a Skid Row», *Sight and Sound*, *op. cit.*, p. 135.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Pauline Peretz (éd.), *New York. Histoire, promenades, anthologie et dictionnaire*, *op. cit.*, p. 990.

³⁸ Mark Sufrin, «Filming a Skid Row», *Sight and Sound*, *op. cit.*, p. 135.

the Bowery inaugure une «nouvelle forme»³² à partir de la «rencontre du film de fiction populaire et de cette seconde forme documentaire [poétique]»³³ représentée par Robert Flaherty. Du *Bowery* sont non seulement extraits un sujet, des lieux et des acteurs, mais aussi une histoire dramatique dont Ray Salyer va devenir le fil conducteur. Son arrivée dans le *Bowery* est prétexte à présenter les lieux et les personnages qui animent le *Bowery*, à commencer par Gorman et Frank, les deux protagonistes qui le relaient au cours de sa traversée infernale. Venu du New Jersey pour trouver un travail temporaire, le jeune homme ne rencontre que des pièges et des épreuves sur son chemin. Dupé, volé et roué de coups, Ray passe deux nuits dans la rue. Épuisé, il décide le troisième jour de quitter le *Bowery*.

Par le parti pris naturaliste adopté par le cinéaste, *On the Bowery* conserve sans doute les dernières traces de la présence du métro aérien dans cette partie du paysage new-yorkais. Le tournage, au milieu de l'été 1955³⁴, s'est déroulé pendant les travaux de réhabilitation de la Troisième Avenue, comme le constate un matin l'équipe confrontée à la disparition d'un pan entier de la structure³⁵. Pour Mark Sufrin, la destruction de cet édifice ne signifie ni plus ni moins que la mort de ce bas-fonds³⁶. L'avenir lui donnera raison, le *Bowery* étant devenu «l'un des principaux axes de la gentrification du Lower East Side dans les années 1980»³⁷.

Dès l'ouverture du générique, l'édifice est restauré à l'écran, projetant au sol des ombres graphiques tout au long de l'avenue. L'apparition du titre vient aussitôt resserrer l'identification entre le quartier et l'édifice qu'il vient de perdre (*fig. 1*). Son antre circonscrit sous cet angle de vue chaque extrémité du récit filmique (*fig. 1-2*), marquant symboliquement un seuil dont le franchissement aura valeur initiatique pour Ray, le plus jeune des trois personnages. Les noms des trois protagonistes apparaissent ensuite à l'écran pendant que le mouvement de la caméra embrasse des hommes esseulés, assis sur des bancs (*fig. 3*). Ce travelling latéral confectionné depuis une voiture³⁸ donne une dimension collective à l'histoire conduite par les trois protagonistes désignés. Le montage de l'écrit et des images associe les nominés aux anonymes, ces autres «*Men of the Bowery*» dont les premiers ne constituent qu'un «échantillon». Ce principe s'étend au récit tout entier, qui se décentre des protagonistes pour faire place à de nombreux anonymes. Ces der-

1

2

3

niers sont tantôt dirigés et mis en scène, tantôt filmés dans leur quotidien sur un mode documentaire. C'est de cette façon que se présentent par exemple les opérations de police qui sévit à l'époque dans le quartier. A New York, lorsque l'équipe est occupée au tournage d'*On the Bowery*, une politique répressive est menée envers les sans-abri. A tout moment ces derniers peuvent être arrêtés pour «trouble à l'ordre public»³⁹. Ces fragments arrachés à la réalité offrent au spectateur un témoignage sur

³⁹ Katherine A. Bussard, *Unfamiliar Streets. The Photographs of Richard Avedon, Charles Moore, Martha Rosler, and Philip-Lorca Dicorcia*, op. cit., p. 121.

4

5

les conditions de vie des sans-abri: dans un parc, un homme est réveillé puis emmené par deux policiers (fig. 4); d'autres seront peu après embarqués dans un fourgon (fig. 5). Cette politique répressive se reflète à travers les réactions produites sur la population. A la vue des policiers, des hommes se relèvent et s'empressent de se mettre à l'abri; une forme de solidarité se met en place: on aide les ivrognes à se redresser. Il faut attendre l'année 1969 pour que ces arrestations soient suspendues à New York ⁴⁰.

40 Ibid.

C'est au sein de ce contexte répressif que Ray se présente innocemment à l'issue du générique, une valise à la main. La présence d'un policier nous le rappelle. La structure du métro aérien est d'emblée investie pour mettre en scène l'entrée lumineuse de ce personnage. Mais avant d'apparaître, le jeune homme doit franchir la voie obscure qui marque le début de son cheminement initiatique. Restitué par un panoramique, son trajet dessine une courbe, tandis que son corps se recouvre d'ombre sous l'arche d'acier (fig. 6-7). On songe à la façon dont arrive le personnage aux premiers vers qui ouvrent l'*Enfer* de Dante: «A la moitié du chemin de notre vie / je me retrouvai par une sylve obscure, / où la voie droite avait été perdue» ⁴¹. L'association est soulignée par le mouvement circulaire de la caméra qui matérialise l'entrée dans un cercle infernal. En regard du contexte répressif dans lequel débute le film, cet Enfer mythique renvoie

41 Dante Alighieri, *La Comédie. Poème sacré*, trad. Jean-Charles Vegliante, Paris, Editions Gallimard, 2012, pp. 14-15 (Chant premier de l'*Enfer*). Nous soulignons.

aux conditions de vie des sans-abri et des ivrognes du Bowery. L'histoire de Ray est solidaire de leur destin. Après avoir traversé la voie obscure, Ray atteint la rive opposée où il marque une pause. Sa chemise resplendit dorénavant au soleil (*fig. 8*). Une parcelle de lumière suffit à mettre au jour le premier des trois protagonistes. Ray Salyer fait de cette façon une entrée aussi élégante que discrète dans l'histoire du cinéma américain indépendant. Un raccord dans l'axe vient ensuite découvrir son visage

6

7

8

9

10

au moment où il hoche la tête, hésitant sur le chemin à prendre (fig. 9-10). Alliée à l'art du portrait, la contre-plongée magnifie les traits de l'acteur. Son destin de personnage semble à cet instant reposer entièrement sur la direction qu'il s'apprête à suivre. On peut s'attendre au pire lorsque, partant du côté où son visage se recouvrait d'ombre, Ray s'enfonce dans l'obscurité de la rue (fig. 11).

Par le biais de cette intrusion, le spectateur va pénétrer dans l'intimité du Bowery. Un *mundus inversus* l'attend, véritable « contre-champ » aux clichés positifs de la grande ville produits à l'époque par le cinéma américain. Pour sa première escale dans le quartier, le jeune homme a choisi l'un des nombreux bars dont regorge la rue. Leurs façades – celles du *Round House* (fig. 12) et du *Majestic Bar* (fig. 13), parmi d'autres – sont souvent cadrées par Richard Bagley dans une frontalité qui évoque le « style documentaire »⁴² de Walker Evans.

Les solutions privilégiées par Rogosin – une énonciation transparente, une économie de moyens derrière laquelle s'efface l'auteur – reconduisent au cinéma l'objectivité de traitement que le photographe avait empruntée à Gustave Flaubert⁴³. L'absence de voix *over* et d'intertitres introduisant à l'histoire contribue à forger l'illusion d'un accès immédiat à la réalité représentée. Ces choix, qui donnent au film son réalisme, placent en retour le spectateur dans des conditions immersives ana-

⁴² L'expression est de Walker Evans. Pour une étude approfondie de cette notion, nous renvoyons à l'ouvrage fondamental d'Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Editions Mactula, 2017.

⁴³ Voir Anne Bertrand, « « I'm a writer too ». Les textes de Walker Evans », dans Clément Chéroux (éd.), *Walker Evans*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2017, p. 43.

logues à celles que l'équipe a connues en amont du tournage. Une heure durant, celui-ci est invité à partager et à témoigner des conditions dans lesquelles vivent les sans-abri de New York. Contre le racisme et toutes les formes d'exclusion qui perdurent ou émergent au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le réalisme constitue, dans la voie de Flaherty et de De Sica ⁴⁴, une *expérience de l'altérité*.

⁴⁴ «Flaherty et De Sica ont prouvé que le réalisme est un moyen de briser les murs qui isolent les gens.» Lionel Rogosin, «Interpréter la réalité (Notes sur l'esthétique et les pratiques du jeu improvisé)», *op. cit.*, p. 144.

11

12

13

14

15

⁴⁵ Mark Sufrin, «Filming a Skid Row», *Sight and Sound*, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁶ Lionel Rogosin, «Interpréter la réalité (Notes sur l'esthétique et les pratiques du jeu improvisé)», *op. cit.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ C'est ce que nous apprend Lionel Rogosin dans le film de Michael A. Rogosin, *La Parfaite Equipe*, *op. cit.*

⁴⁹ Voir Howard Zinn, *Une Histoire populaire des Etats-Unis. De 1492 à nos jours*, trad. Frédéric Cotton, Marseille, Agone, 2002-2014, p. 327.

⁵⁰ *Id.*, p. 295.

Lieu de confiance et de sociabilité par excellence (avant de devenir, le soir, un lieu de déchéance), le bar est bien le parlement du sous-prolétariat. Il faut entrer dans le *Round House* pour que le spectateur entende pour la première fois s'exprimer les *Bowery men*, avec leur argot, leurs accents et leurs voix nasillardes⁴⁵. Pour obtenir de la part des acteurs amateurs un jeu «réaliste» et spontané, leurs rôles ont été élaborés en s'inspirant de leur personnalité et de leur psychologie⁴⁶. Il en est de même des dialogues, dont le contenu est basé sur la vie des acteurs pour libérer un jeu improvisé⁴⁷. En parlant de ce dont ils ont fait l'expérience au cours de leurs vies, les interprètes sont incités à être eux-mêmes devant la caméra. Ainsi, les discussions de comptoir se déroulant au cours de cette scène gravitent autour d'un sujet – le travail sur les chemins de fer – que Ray Salyer connaît bien pour l'avoir réellement exercé⁴⁸. La fiction en fera même un lieu commun, dès lors que ce sujet permet à Ray de communiquer avec d'autres hommes. Du cas singulier au groupe, c'est plus largement tout un pan de l'histoire industrielle des Etats-Unis que font remonter ces échanges, depuis l'expropriation des terres des populations indiennes sur lesquelles ont été édifiées les voies ferrées au XIX^e siècle⁴⁹ jusqu'à l'exploitation de la main-d'œuvre mal rémunérée⁵⁰. Ces conditions de travail sont convoquées par les personnages lorsqu'ils évoquent la dangerosité du métier (l'un d'entre eux a failli être tué à cause

de négligences de sécurité) et les logements dans les « camps » (*camps*) où les travailleurs sont cantonnés (un homme se plaint de n'avoir pas reçu de couverture au camp de Monowese).

Outre les indications sociologiques et biographiques que transporte la fiction, la mise en scène fait ressortir la naïveté de Ray, un trait qu'il partage avec Zacharia (*Come Back, Africa*), cet autre protagoniste inséré au sein d'un environnement étranger. Depuis *Les Tricheurs* de Caravage⁵¹, l'ingénu dupé par des hommes aguerris est un thème bien connu de la peinture de genre⁵². Avec sa valise, le nouveau venu est rapidement repéré par ceux qui sont familiers du quartier. Pris au piège à l'instant même où il entre dans le bar, Ray est abordé dans le seul but de boire à ses frais. Les regards complices que s'échangent à son insu les ivrognes ne font pas de doute sur leurs intentions (*fig. 14-15*).

Une fois les verres vides cependant, les quatre hommes quittent la table pour rechercher d'autres compagnons de beuverie. Ray s'émeut de ce départ soudain : « Ils ont filé bien vite, nos lascars », dit-il à Gorman dont il vient de faire la connaissance. D'un air malicieux, celui-ci rétorque : « Tu penses, y avait plus rien pour se rincer le gosier. [...] C'est ça le Bowery! ». Victime de sa méconnaissance du milieu, Ray répond : « Il suffisait de le savoir... ». Malgré la mise en scène d'une amitié – voire d'une filiation – entre les deux hommes, Gorman va lui-même abuser de la confiance du jeune homme. Le soir venu, le vieil homme profite d'un moment de faiblesse de son compagnon pour lui subtiliser sa valise – un vol qui permettra au vieil homme de passer la nuit dans un *flophouse*, le *Boston House*. Au terme de cette épreuve nocturne, Ray est dépossédé de ses biens, contraint de séjourner une journée de plus dans le Bowery.

La deuxième journée s'ouvre sur les enseignes de *flophouses* qui ornent la rue. Puis l'on découvre, à l'aube, des hommes en haillons qui dorment sous celles-ci (*fig. 16*) ; ailleurs, une femme est allongée ; un autre homme va pieds nus dans la rue (*fig. 17*). A la verticalité des gratte-ciels new-yorkais répond l'horizontalité des corps reposant à même le sol. Après les arrestations et la référence aux camps, l'Enfer moderne se poursuit à travers ces images. Arrachées à la réalité, celles-ci n'ont d'autre but que de « montrer ce que l'on évite de voir »⁵³. Au mode de vie capitaliste valorisé par le tout-venant de la production américaine, le cinéaste se risque à exposer son envers – l'altérité refoulée de la pauvreté. A Janine et Michel Euvrard, Lionel Rogosin déclare : « J'ai débuté dans le cinéma

⁵¹ Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), *Les Tricheurs*, v. 1594-1595, huile sur toile, 94,2 × 131,3 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth.

⁵² Voir Annick Lemoine, « Sous les auspices de Bacchus. La Rome des bas-fonds, de Caravage aux Bentvueghels », dans Francesca Cappelletti, Annick Lemoine (éd.), *Les Bas-fonds du baroque. La Rome du vice et de la misère*, Milan, Officina Libraria, 2014, pp. 26-29.

⁵³ Lionel Rogosin, cité par Armand Monjo, « Sur le Bowery réalisé par Lionel Rogosin », *L'Humanité*, 14 novembre 1960.

16

17

18

⁵⁴ Propos de Lionel Rogosin, recueillis par Janine et Michel Euvrard, dans Jacques Chevallier, Janine Euvrard, Michel Euvrard, Raphaël Bassan, «Lionel Rogosin. Portrait d'un franc-tireur», *art. cit.*, p. 74. Nous soulignons.

⁵⁵ Peter Davis (éd.), *Come Back, Africa: Lionel Rogosin, A Man Possessed.*, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁶ *Ibid.*

peu après la guerre; j'étais frappé à l'époque par le peu d'intérêt des gens pour les grands problèmes contemporains, guerre, génocides, racisme; *je voyais dans le cinéma un moyen de leur faire regarder cela en face*⁵⁴. Pour lutter contre cet état d'anesthésie, «l'effet de réalisme»⁵⁵ produit par ces images doit favoriser l'implication émotionnelle du spectateur⁵⁶.

La réalité est le modèle dont se nourrit la fiction. Ainsi retrouve-t-on Ray dans une position analogue à celle des sans-abri (*fig. 18*). L'homme

se lève non loin de l'abri de fortune confectionné par Frank, le chiffonnier de New York. L'aube voit reprendre les activités du quartier. A peine remis des déboires de la veille, Ray se rend au carrefour de Houston Street pour décharger des camions. Gorman quitte provisoirement le Bowery pour mendier dans une rue commerçante de Manhattan. Frank sillonne avec sa charrette les rues pour récolter des chiffons et des cartons. Celui-ci est le représentant d'un sous-prolétariat qui s'apprête à disparaître avec la démolition de l'*elevated train* et la gentrification du Bowery. Le spectateur est conduit à découvrir ce personnage dans un bar, aux côtés de Gorman. On apprend au cours de leur discussion que Frank vient de sortir de la prison de Hart Island – un fait réel qui entrava le déroulement du tournage⁵⁷. Un cadrage laisse entrevoir au cours de leur discussion la sirène tatouée sur son bras gauche (fig. 19).

Emprisonné sur le sol américain, Frank aspire à vivre hors de ce monde, tel un héros romantique. Agitant ses mains noircies par la manipulation des détritiques, il dévoile sa feuille de route : « Je liquide mes affaires ici, je descends dans le Sud prendre un bateau et en route pour les îles des mers du Sud ! C'est là que j'irai. [...] Si je fais pas les îles des mers du sud, j'irai au Guatemala ». A l'instar du chiffonnier célébré par Charles Baudelaire, Frank est un poète qui « Epanche tout son cœur en glorieux projets »⁵⁸. Le dépaysement qu'il invoque fait également songer

⁵⁷ Mark Sufrin, « Filming a Skid Row », *Sight and Sound*, art. cit., p. 135.

⁵⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* [1857], dans *Œuvres complètes*, Paris, Editions Robert Laffont, 1980, p. 79 (« Le vin des chiffonniers »).

⁵⁹ Propos de Lionel Rogosin, recueillis par Janine et Michel Euvrard, dans Jacques Chevallier, Janine Euvrard, Michel Euvrard, Raphaël Bassan, «Lionel Rogosin. Portrait d'un franc-tireur», *op. cit.*, p. 77.

⁶⁰ Voir Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4, Paris, Editions de Minuit, 2012, pp. 56-60.

à deux artistes chers à Rogosin: Robert Flaherty, dont l'évocation des «îles des Mers du sud» peut faire écho à *Moana* (E.-U., 1926), et le peintre-marin Paul Gauguin auquel le cinéaste avait voulu consacrer un film⁵⁹. Le projet de Frank implique en retour un regard critique sur ses conditions de vie dans le Bowery. Lorsque Gorman, amusé, lui demande ironiquement s'il compte loger «à l'abri d'un cocotier», Frank rétorque de manière lapidaire: «Qu'est-ce que ça peut faire? Ici, c'est à l'abri d'une porte que l'on vit!».

Gorman, avec ses yeux rieurs (*fig. 20*), son air malicieux et parfois mélancolique, son ironie et sa démarche nonchalante, évoque un personnage du cinéma burlesque. Tel un conteur, il dispose d'une réserve inépuisable d'histoires (il prétend notamment avoir été chirurgien). Son détachement, son port altier (*fig. 21*), son élégance en dépit des vêtements de fortune qui le recouvrent, font de lui «l'aristocrate» du Bowery. Mendi-ant, Gorman est le seul à ne pas être assujetti à un travail salarié.

De retour dans le Bowery, le vieil homme croise Ray en chemin. Résolu à ne plus boire, le jeune homme s'apprête à rejoindre les bancs de la Christian Herald's Bowery Mission, qui est toujours active auprès des sans-abri. L'office est l'occasion de rencontrer les visages graves et son-geurs (*fig. 22-23*) qui composent son assemblée de «pauvres pénitents». Genre pictural autrefois réservé aux aristocrates et aux saints⁶⁰, le por-

20

21

22

23

24

trait élève ces hommes au rang de sujets dignes de l'art. Inclus dans des «cadres esthétiques»⁶¹, ces derniers sont soustraits à l'oubli et à l'invisibilité du Bowery. Toujours par l'intermédiaire de Ray, le spectateur assiste à la distribution de la soupe populaire⁶², avant de découvrir des conditions de logement analogues à celles aperçues dans la rue. S'ils disposent de sanitaires, les hommes doivent loger le premier soir à terre et dans la plus grande promiscuité (fig. 24).

⁶¹ *Ibid.*, p. 72.

⁶² A travers l'activité caritative de la Mission, le Bowery est représenté comme un lieu de pauvreté et de charité dans deux fictions produites aux États-Unis: *A Christmas Story* (Edison, 1910) et *The 100 Dollar Bill* (Vitagraph, 1911). Dans le premier film, cette dialectique chrétienne de la pauvreté et de la charité repose sur une scène montrant des gens attendre la distribution d'un repas. C'est une scène pittoresque analogue que l'on retrouve dans le film réalisé l'année suivante, filmée sur le lieu même où a été édifée la Mission. C'est celle-ci que l'on retrouve dans *On the Bowery*. Les informations relatives à ces deux films nous ont été fournies par le service des archives du British Film Institute.

25

Ne parvenant pas à dormir, Ray décide finalement de retrouver Gorman au *Confidence*, où va se dérouler l'orgie finale. Contrairement à l'assemblée solennelle de la Mission, celle du bar est bruyante, déchaînée, furieuse. Un portrait de groupe montre les buveurs attablés se livrer à leurs passions destructrices (fig. 25). Altérée par l'alcool, la gestique devient imprécise, bouffonne ou enfantine, mais aussi parfois menaçante; les visages grimacent, exultent ou se décomposent; la diction devient approximative. On n'échange moins que l'on assène des propos incohérents. La folie et la fureur s'emparent de ces hommes. Cette impression est accentuée par un montage soudainement expressionniste: en même temps que le rythme s'intensifie, les décadrages (fig. 26-27) se succèdent pour produire une sensation de vertige et de tournoisement pouvant évoquer aussi bien l'effet de l'alcool qu'une bolge infernale⁶³.

⁶³ En se remémorant cette séquence, Lionel Rogosin fait lui-même référence à l'*Enfer* de Dante. Voir le film de Michael A. Rogosin, *La Parfaite Equipe*, op. cit.

Une fois parvenu à s'extraire de ce lieu, Ray est aussitôt repéré par deux inconnus. Ils le suivent dans la rue puis se précipitent sur lui pour le rouer de coups et lui soutirer son portefeuille. Les conditions nocturnes dans lesquelles évolue la rixe se prêtent particulièrement à actualiser le «ténébrisme» de Caravage. Les clair-obscur contrastés obtenus par Richard Bagley invitent à la comparaison; la violence de l'action n'est ainsi restituée qu'à travers des éclats blancs perçant dans l'obscurité. Les épaules du jeune homme sont frappées par la lumière, tandis que

les autres parties de son corps sont englouties par des masses d'ombres épaisses (*fig. 28*). Avec la lumière rasante qui tombe sur les figures, l'angle de vue en plongée et la musique de Charles Mills contribuent à dramatiser l'instant fatidique. Ray gît une fois de plus au sol, comme il avait débuté la journée auprès des sans-abri.

C'est le visage stigmatisé que Ray se présente le lendemain matin face à Gorman. Après avoir échappé de justesse à une dernière rafle policière,

26

27

28

29

30

⁶⁴ David Bordwell, Kristin Thompson, *L'Art du film une introduction*, trad. Cyril Beghin, Bruxelles, Editions De Boek Université, 2000, p. 573.

⁶⁵ La portée de cette entreprise sera cependant atténuée par la distribution confidentielle que va rencontrer *On the Bowery* en Europe et aux États-Unis. Alors qu'il reçoit en 1956 le Lion d'or du documentaire à la Mostra de Venise, le film ne sortira sur les écrans français qu'à la fin de l'année 1960. La Pagode sera la seule salle à le projeter à Paris, accompagné d'un programme de courts métrages sur le racisme et, par ailleurs, sur la peinture de Paul Klee. L'article de Jacques Demeure paru dans *Positif* au mois de décembre 1955 constitue la première critique d'*On the Bowery* en France. C'est à l'occasion d'une projection exceptionnelle organisée à la Cinémathèque française que Jacques Demeure a pu découvrir le film. Voir Jacques Demeure, «Les hommes de l'alcool», *Positif*, n° 19, dé-

le jeune homme souhaite définitivement quitter le Bowery. Pris de scrupules, Gorman va lui remettre une partie de l'argent obtenue de la vente de sa valise. Le vieil homme espère de cette façon aider Ray à prendre un nouveau départ dans la vie. Une discussion au bar jettera cependant une ombre sur ce projet: «Il reviendra» («*He'll be back*»), dit l'un d'eux. Le dernier plan sur Ray semble cependant contredire cette affirmation. Accoudé à un lampadaire, il jette un dernier regard aux visages abimés et malheureux qui l'environnent. Faisant dorénavant face à la lumière, le jeune homme reprend sa marche et disparaît en hors-champ (fig. 29-30), dans une direction opposée à celle qu'il avait empruntée à son arrivée. Cette échappée ouverte sur l'inconnu, qui montre la façon dont Rogosin s'est approprié les «fins ouvertes»⁶⁴ des néoréalistes italiens, désenclave le Bowery pour libérer le caractère transitoire et lumineux de la rue.

Des sans-abri du Bowery à la population noire parquée dans le township de Sophiatown à Johannesburg (*Come Back, Africa*), Lionel Rogosin a très tôt attiré l'attention du public sur la pérennité de lieux de mis au ban⁶⁵. C'est là un des nombreux aspects qui rapprochent son

cembre 1956, pp. 46-47. En dépit des critiques majoritairement favorables recueillies dans la presse française et

anglo-saxonne, le film n'enregistrera pas de recettes.

travail de celui de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), cet autre cinéaste qui prit position dès son premier film en faveur des sous-prolétaires relégués dans les banlieues de Rome. La rémanence de ces lieux confirme la thèse de Rogosin selon laquelle le fascisme perdure au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. La figuration des sans-abri du Bowery – amas de corps immobiles suspendus entre la vie et la mort (fig. 31-32) – est hantée par le souvenir des camps de concentration.

Considéré par son auteur comme un «film d'apprentissage»⁶⁶ (*learning film*), *On the Bowery* pourrait bien être le premier film de la trilogie sur le racisme que Rogosin voulait entreprendre. C'est ce projet que le cinéaste a semble-t-il à l'esprit lorsqu'il entame le tournage d'*On the Bowery*. Certes, le cinéaste ne traite pas à proprement parler du racisme dans ce film. Il fait cependant état d'une politique de ségrégation menée envers la frange la plus pauvre de la population new-yorkaise. La réalisation d'*On the Bowery* prépare de ce point de vue celle de *Come Back, Africa*. A travers la relégation des sans-abri et des ivrognes se reflète la condition des hommes Noirs qui vivent à cette époque dans le ghetto de Harlem ou dans le *township* de Sophiatown à Johannesburg. Noirs et sans-abri ont en commun la privation (d'un logement décent en l'occurrence) et la séparation relative aux lieux de mise au ban⁶⁷. Les *Bowery men* sont captifs d'un environnement hostile, ainsi que le restituent les

⁶⁶ Eric Breitbart, Lionel Rogosin, «Who's Who in Filmmaking», *Sightlines*, op. cit., p. 24.

⁶⁷ «Le ban est essentiellement le pouvoir de mettre quelque chose à soi-même, c'est-à-dire le pouvoir de rester en relation avec un présumé hors-relation. Ce qui a été mis au ban est restitué à sa propre séparation et, en même temps, livré à la merci de qui l'abandonne: il est à la fois exclu et inclus, relâché et en même temps capturé.» Giorgio Agamben, *Homo sacer, I, Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995), trad. Marilène Raiola, Paris, Editions du Seuil, 1997, p. 120.

31

32

33

34

35

36

ombres quadrillant le sol lorsque Frank se présente au générique (*fig. 33*), la grille qui clôture le parc où se retrouvent les sans-abri (*fig. 34*), les barreaux de la Mission derrière lesquels ils attendent un repas (*fig. 35*), ou encore le «grillage à poule» à travers lequel est perçu Gorman dans un *flophouse* (*fig. 36*). Les rafles policières constituent une autre façon de capturer la vie. Significativement, la seule vue représentant des hommes Noirs dans *On the Bowery* s'inscrit dans un contexte répressif. Aux côtés

d'hommes blancs, ils sont arrêtés et emmenés par des policiers (fig. 37-38). A ces destins liés par la répression répondra la solidarité des luttes parmi les *Woodcutters of the Deep South* (1973), l'avant-dernier film de Rogosin.

Au Bowery répond dans *Accattone* (1961) la Borgata Gordiani, qui fut l'une des premières banlieues construites sous le régime de Mussolini entre 1928 et 1938⁶⁸. A l'origine, note Pasolini, ces habitations «étaient – en seconde instance, mais en réalité fondamentalement – des opérations de police» par lesquelles des «contingents de sous-prolétariat romain [...] ont été déportés au milieu de la campagne, dans des quartiers isolés, construits comme des casernes ou des prisons, ce qui n'était pas un hasard»⁶⁹. Sous prétexte de reloger la population, les autorités fascistes ont érigé de «petits camps de concentration pour < misérables >»⁷⁰. Plusieurs plans montrent dans *Accattone* les rangées de maisonnettes délabrées dans lesquelles les sous-prolétaires habitaient encore au début des années 1960 (fig. 39-40).

Le fait que ces logements aient conservé leur usage après la guerre signifie pour Pasolini qu'il n'y a pas eu de rupture véritable entre le régime fasciste et le régime démocrate-chrétien qui lui a succédé. Rendre visibles les lieux de ségrégation assignés aux sous-prolétaires est un projet qui ne va pas de soi depuis la victoire des démocrates-chrétiens

⁶⁸ Ulrike Viccaro, *Storia di Borgata Gordiani. Dal fascismo agli anni del «boom»*, Milan, Franco Angeli, 2007, p. 10. La Borgata Gordiani sera partiellement détruite à la fin des années 1960.

⁶⁹ Pier Paolo Pasolini, «Les camps de concentration», dans *Histoires de la cité de Dieu. Nouvelles et chroniques romaines (1950-1966)*, Paris, Gallimard, p. 163 (paru dans *Vie Nuove*, 24 mai 1958). Nous soulignons.

⁷⁰ *Id.*, p. 162.

37

38

39

40

Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (1961)

41

Pier Paolo Pasolini, *Teorema* (Théorème, 1968)

⁷¹ Dans une lettre ouverte adressée à Vittorio De Sica, Andreotti dénonçait *Umberto D.* (1952) comme étant un film communiste qui montrait une image défavorable de la nation. Vittorio De Sica, *La Porta del Cielo. Memorie 1901-1952*, *op. cit.*, p. 112.

⁷² Cité par Mary P. Wood, dans *Le Cinéma italien*, Paris, G3j éditeur, 2005, p. 16.

aux élections de 1948. Les films néoréalistes se voient reprocher notamment de véhiculer une image négative de l'Italie⁷¹. Une phrase prononcée par Giulio Andreotti, alors sous-secrétaire d'Etat chargé de réformer l'industrie cinématographique, résume le tournant idéologique des années 1950: « Moins de guenilles, plus de jambes »⁷². Dans un article de 1958 paru dans l'hebdomadaire communiste *Vie Nuove*, Pasolini regret-

tait que «[...] les bidonvilles cadrés dans les films italiens plus ou moins courageux et de dénonciation ne [soient] jamais les vrais bidonvilles»⁷³. En revoyant *Accattone* lors de sa diffusion télévisuelle en 1975, Pasolini rappelait que le sous-prolétariat romain était exposé à la «violence impitoyable, criminaloïde, sans appel de la police»⁷⁴. Le protagoniste interprété par le sous-prolétaire Franco Citti y fait allusion au cours d'une discussion: «Finis les temps héroïques. Aujourd'hui, tu mets le nez dehors et tu es pris. Le préfet de police suit son affaire». A l'instar de Lionel Rogosin, Pasolini n'a cessé d'établir tout au long de sa carrière de cinéaste des rapports d'analogie entre les camps de concentration et ses déclinaisons modernes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Ce sont, dans *La Rabbia* (*La Rage*, 1963), les «camps d'assignation»⁷⁵ mis en place par le gouvernement français lors de la guerre d'Algérie: au sol gisent des cadavres, images sur lesquelles se projette l'ombre des camps d'extermination. La voix de prose interprétée par le peintre communiste Renato Guttuso se réfère à des «[...] figures qui se tordent comme les brûlés de Büchenwald»⁷⁶ lorsque, à l'écran, un de ses dessins montre des ouvriers au repos, entassés dans une même pièce. La référence au camp de Büchenwald revient dans la bouche d'Accattone avant qu'il ne s'effondre au sol, exténué par le travail. La forme qu'arbore l'usine de *Teorema* (*Théorème*, 1968) (fig. 41) fait écho aux rangées de maisonnettes de la Borgata Gordiani (*Accattone*).

De même que le régime démocrate-chrétien poursuit en Italie la politique d'exclusion entamée par le régime fasciste à l'endroit du sous-prolétariat romain, de même, dans le contexte allemand de *Porcile* (*Porcherie*, 1969), le mode de production capitaliste perpétue la destruction industrielle des hommes menée sous le régime nazi. La figuration du sous-prolétariat et du prolétariat est hantée par la découverte des camps de concentration. De la Borgata Gordiani érigée sous Mussolini à la villa mondaine où cohabitent bourreaux et victimes d'un régime fasciste (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, *Salò ou les 120 journées de Sodome*, 1975), l'état d'exception ne se limite plus à une partie de la population, le sous-prolétariat romain, mais devient totalisant et bio-politique.

⁷³ *Id.*, pp. 167-168. Cette affirmation doit cependant être nuancée; certaines séquences d'*Il Gobbo* (*Le Bossu de Rome*, 1960), de Carlo Lizzani, ont par exemple été tournées dans la Borgata Gordiani.

⁷⁴ Pier Paolo Pasolini, «Mon Accattone à la télévision après le génocide», dans *Lettres luthériennes. Petit traité pédagogique*, trad. Anna Rocchi Pullberg, Paris, Editions du Seuil, 2000 [1975], p. 179.

⁷⁵ Benjamin Stora, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, Editions La Découverte, 1993, p. 28.

⁷⁶ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, I, dans Walter Siti (éd.), *Tutte le opere*, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, 2001, p. 387.