

BALISES

SOCIÉTÉ

C'est quoi,
les Black Studies ?

SCIENCES

Dernières nouvelles
de la préhistoire

DOSSIER CINÉMA

Pasolini,
de fable en réel

SOMMAIRE



3 RETOURS

Continuer à faire ensemble

4 SCIENCES

Actualité de la préhistoire

6 Néandertal, un artiste comme les autres ?

8 DOSSIER CINÉMA

Pasolini, de fable en réel

10 Pasolini en héritage. Entretien avec Giovanni Cioni

13 Mangini et Pasolini, regards croisés. Entretien avec Mirko Grasso et Paolo Pisanelli

15 Carnets de voyage

18 L'Afrique selon Pasolini

20 Figures populaires

22 Films documentaires et cinéma oral

24 Documenter Pasolini. Entretien avec Roberto Chiesi

ARTS

26 Farid Belkahlia en trois œuvres

SOCIÉTÉ

28 C'est quoi, les Black Studies ? Entretien avec Amzat Boukari-Yabara

EN BIBLIOTHÈQUE

30 27 % des Français fréquentent les bibliothèques. Entretien avec Christophe Evans

REPÈRES

31 Dominique Cabrera : l'intégrale documentaire

ÉDITO

Depuis sa création, la Bpi s'est distinguée par son ambition de faire accéder aux savoirs les plus actualisés, de les mettre en perspective et de les faire dialoguer à travers ses collections et sa programmation culturelle. Ce sommaire de *Balises* en est une fois de plus l'illustration.

Le dossier consacré à l'œuvre documentaire de Pier Paolo Pasolini, à retrouver d'avril à juin pendant le cycle de la Cinémathèque du documentaire « Pasolini, Pasoliniennes, Pasoliniens ! », montre la vivacité ininterrompue de l'héritage de cet écrivain, penseur et cinéaste.

De même, les articles en lien avec le cycle « Dernières nouvelles de la préhistoire » rendent compte des recherches les plus récentes sur le sujet, tout comme celui sur les Black Studies, qui accompagne l'événement Chimurenga, installé dans les espaces de la bibliothèque en avril.

Christine Carrier

Directrice de la Bibliothèque publique d'information

CONTINUER À FAIRE ENSEMBLE

La Bpi propose désormais des manifestations en ligne en raison des contraintes sanitaires. Peut-on partager et interagir à distance ? Les participants à des ateliers d'écriture et de dessin, durant les Nuits de la lecture en janvier, font part de leur expérience.

Marie, 63 ans

J'ai participé à l'atelier d'écriture de Frédéric Forte. J'habite en province et ne me serais pas déplacée à la Bpi pour deux heures d'atelier. Je ne trouve pas tellement de différences entre un atelier en ligne ou in situ. Entre temps d'écriture et temps de lecture, je ne m'y suis ennuyée à aucun moment. Peut-être même suis-je moins distraite, seule devant mon écran.

Catherine, 48 ans, agent de développement local

Je participais, avant les confinements, à des ateliers en présentiel. Je me suis inscrite à l'atelier animé par David Meulemans pour essayer la version en ligne. Ce moment a été une belle parenthèse dans la semaine. J'ai beaucoup aimé écrire seule chez moi, tout en dialoguant avec d'autres personnes. Toutefois, les échanges ne sont pas aussi simples que si on était autour de la même table. Les émoticônes ne remplacent pas un petit mot sympa ou un sourire.

Sophie, 39 ans, conceptrice de formations à distance

J'ai vécu cet atelier animé par David Meulemans comme un soulagement, une sorte de retour à la normale. Il m'a apporté du dynamisme, des connaissances supplémentaires, mais surtout la pratique d'écriture en groupe. Et puis, ma fille qui est en CP était présente et j'ai été fière de lui montrer d'autres possibilités d'écrire et de lui expliquer ce que sont la Bpi et le métier d'éditeur.



Sandrine Martin, animatrice de l'atelier de dessin organisé par la Bpi

Le format en ligne m'a tout de même permis de m'adresser à l'ensemble des participants, et d'avoir un dialogue personnel avec chacun autour de son projet. J'ai pu aussi, pendant les temps de création, dessiner à partir des mêmes contraintes formelles, et partager mon écran pour que ce processus de travail soit visible. La qualité des réalisations m'a beaucoup impressionnée.

Anne, 49 ans, professeure

Je vis en Belgique et je n'aurais pas pu participer en présentiel à un atelier de dessin. Je lis beaucoup de romans graphiques et j'avais envie d'entrer dans cet espace narratif particulier. J'ai adoré découvrir les propositions des autres participants, leur diversité, leur créativité. Nous étions peu nombreux, ce qui a permis une bonne qualité de partage et de suivi par Sandrine Martin, l'animatrice. Sa bienveillance et ses encouragements en ont fait un moment très agréable.

Propos recueillis par **Fabienne Charraire**, Bpi

ACTUALITÉ DE LA PRÉHISTOIRE

Notre connaissance des mondes préhistoriques n'en finit pas de s'enrichir. **Claudine Cohen**, directrice d'études à l'EHESS en histoire et philosophie des sciences et à PSL Université en sciences de la vie et de la terre, présente les dernières découvertes de terrain et les innovations scientifiques qui permettent d'en savoir plus sur nos racines et notre évolution.

Les sciences de la préhistoire avaient bouleversé la conscience des hommes du 19^e siècle, en ouvrant sous leurs pieds la vertigineuse profondeur du temps, et en mettant au jour des êtres à l'allure étrange, contemporains des ours des cavernes, des tigres à dents de sabre et des mammouths, qui durent affronter ces mondes hostiles armés de frustes outils de silex taillé. Depuis le début de ce siècle, de nouveaux fossiles parfois spectaculaires sont venus peupler notre arbre généalogique, et de nombreux apports scientifiques font progresser nos connaissances.

De nouveaux fossiles

Au Tchad, *Toumaiï*, vieux de sept millions d'années, et au Kenya, *Orrorin tugenensis*, daté de six millions d'années avant le présent, témoignent de ce qu'il existait dès ces lointaines époques des primates bipèdes appartenant à la famille humaine. En Afrique du Sud, *Australopithecus sediba*, *Little Foot*, et *Homo naledi* connu par quelque 1500 vestiges osseux, nourrissent les débats sur les origines des Australopithèques, nos cousins, et sur celles du genre *Homo* auquel nous appartenons.

Nous savons aujourd'hui que, depuis plus d'1,8 millions d'années, de nombreuses populations d'Hominines venues d'Afrique parcoururent les étendues du continent eurasiatique. En Indonésie, des formes étranges, comme l'espèce naine d'*Homo floresiensis*, découverte en 2003 dans la grotte de Bua sur l'île de Flores, ou l'Homme du Callao, aux phalanges des orteils recourbées, exhumé dans une grotte aux Philippines, attestent de la persistance d'espèces archaïques qui furent contemporaines de la nôtre jusque

tard dans le Paléolithique supérieur. Les Néandertaliens, que l'on croyait confinés à l'Europe occidentale et au Proche-Orient, sont à présent connus du rivage atlantique jusqu'aux confins de l'Altaï, en Sibérie du Sud, selon une extension considérable dans le temps et l'espace. Quant à notre espèce, *Homo sapiens*, elle est vieille d'au moins 315 000 ans depuis les découvertes récentes de ses fossiles sur le site marocain de Jebel Irhoud, et depuis l'Afrique elle s'est répandue, en plusieurs vagues de migrations, sur tous les continents, s'adaptant aux climats et aux environnements les plus divers.

Les apports de la biologie moléculaire

À l'exploration de terrain, au relevé raisonné et minutieux des ossements et des vestiges culturels sur les sites, s'ajoutent aujourd'hui de nouveaux types d'enquêtes. Depuis déjà plusieurs décennies, les recherches en biologie moléculaire et en génétique des populations nous ont éclairés sur nos parentés avec les grands singes, ainsi que sur la structure et les migrations des populations humaines. Plus encore, les études sur l'ADN ancien sont parvenues à cartographier le génome d'espèces fossiles et à en tirer une multitude d'informations. Elles ont pu ainsi identifier une nouvelle forme humaine, l'Homme de Denisova, à partir d'un minuscule fragment de phalange dont l'ADN était parfaitement conservé dans le permafrost, et dont le génome a pu être cartographié. En mettant en lumière les hybridations entre représentants de notre espèce et d'autres Hominines – Néandertaliens, Denisoviens –, la paléobiologie moléculaire bouleverse en nous le sentiment de notre singularité.

L'étude des cultures et des sociétés préhistoriques

Les éthologues, spécialistes du comportement animal, nous ont montré que des singes sont capables d'invention et d'innovation pour la fabrication, l'utilisation d'outils et la transmission de ces savoir-faire. Cependant, la possession de l'outil de pierre taillée demeurerait, pour beaucoup de

Cycle « Dernières nouvelles de la préhistoire »
19 avril, 3 mai, 7 juin
Programme complet sur agenda.bpi.fr

CC BY-SA 2.0 sur Wikimedia Commons Cleveland Museum of Natural History. Hairy museum matt



À gauche, le crâne d'un *Homo sapiens*. À droite, celui d'un Homme de Néandertal.

spécialistes, un privilège du genre *Homo*. Des outils de pierre découverts en 2011 au Kenya et datés de 3,3 millions d'années, soit quelque 800 000 ans avant l'avènement d'*Homo habilis*, viennent nous convaincre du contraire : ces objets de basalte ont été sans doute façonnés par nos cousins les Australopithèques !

Les structures des sociétés préhistoriques font l'objet de nouvelles enquêtes. La place des femmes, longtemps négligée, a été repensée. Toute une diversité des rôles féminins dans les sociétés de la préhistoire fait à présent l'objet de nouveaux regards : les sites livrent, à ceux qui savent les interroger, les preuves que les femmes du Paléolithique ne furent pas cantonnées « au foyer », et qu'elles surent être techniciennes, chasseuses, chamanes, artistes...

L'Art paléolithique reste un éblouissement constant. La grotte Chauvet, découverte en décembre 1994, est exceptionnelle par la beauté de ses fresques, par le mouvement et l'animation presque cinématographique de ses dessins, et surtout par son ancienneté – plus de 15 000 ans avant Lascaux ! Depuis, d'autres grottes très anciennes, comme celle de Cussac, remarquable par l'abondance des gravures et par les sépultures qu'elle contient, ont été explorées et étudiées en France. De nouvelles figurines féminines aurignaciennes (entre -43 000 et -31 000) ou gravettiennes (entre -31 000 et -23 000) ont également été découvertes, telles l'extraordinaire Vénus d'Hohle Fels et les statuettes de calcaire sculpté mises au jour à Renancourt près d'Amiens en 2019. Cependant, sur l'île indonésienne de Sulawesi, des peintures pariétales figuratives datées de -43 000 ans semblent montrer que l'art le plus ancien n'est pas européen... Dans la grotte des Blombos en Afrique du Sud, des décors géométriques et des blocs d'ocre gravés, datés de 75 000 ans, alimentent les débats sur l'origine de l'art. Certaines réalisations de l'homme de Néandertal – gravures, parures,

usages de colorants pour des peintures corporelles, voire peintures rupestres – font pressentir que l'*Homo sapiens* ne fut pas le seul à posséder la maîtrise des symboles... Les civilisations d'éleveurs et d'agriculteurs néolithiques avaient longtemps pâli devant la flamboyance des cultures des chasseurs-cueilleurs paléolithiques. Cependant, leur étude a récemment bénéficié de remarquables recherches portant sur les modes de production et la domestication des animaux et des plantes, les paysages et l'habitat, les migrations et les langues, la violence et la guerre, la naissance des États. Ces approches jettent de nouveaux regards sur ce que nous devons à ces civilisations, dont les modes de vie se sont prolongés jusque récemment à l'époque historique.

Les sciences de la préhistoire continuent de nous surprendre et de nous faire réfléchir. Les vestiges pourtant rares et fragmentaires de ces mondes lointains bousculent nos certitudes. Ils déploient le devenir de l'humanité dans la dimension immense du temps et de l'espace. Grâce aux savoirs accumulés et renouvelés, les mondes de la préhistoire ne nous sont plus si étrangers : à beaucoup d'égards, nous reconnaissons en eux les racines de notre histoire, la matrice de ce que nous sommes.

Claudine Cohen

POUR ALLER PLUS LOIN

Nos ancêtres dans les arbres. Penser l'évolution humaine, de Claudine Cohen, Le Seuil, 2021

L'Odyssée des gènes, d'Évelyne Heyer, Flammarion, 2020
[À la Bpi, niveau 2, 575 HEY](#)

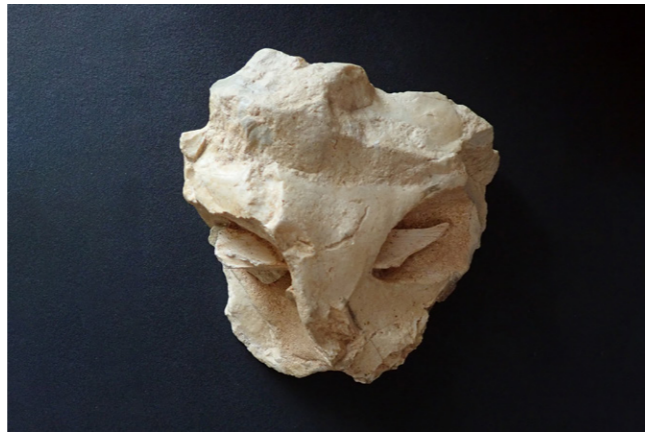
Naissance de la Vie, une lecture de l'art pariétal, de Michel Lorblanchet, Éditions du Rouergue, 2020

Les Dix Millénaires oubliés qui ont fait l'histoire, de Jean-Paul Demoule, Fayard, 2017
[À la Bpi, niveau 2, 931 DEM](#)

Origines de l'Humanité, les nouveaux scénarios, de José Braga, Claudine Cohen, Bruno Maureille et Nicolas Teyssandier, La Ville brûle, 2016
[À la Bpi, niveau 2, 569 ORI](#)

NÉANDERTAL, UN ARTISTE COMME LES AUTRES ?

Les Néandertaliens, qui ont vécu de -350 000 à -35 000 ans, ont-ils créé des œuvres d'art ? Certains objets et quelques surfaces gravées paraissent en attester. Cela confirmerait leur capacité de représentation symbolique du monde, c'est-à-dire une évolution intellectuelle proche de la nôtre. Un art néandertalien permettrait également de mieux comprendre la nature de leurs échanges culturels avec *Homo sapiens*, notre ascendant direct.



Masque de la Roche-Cotard

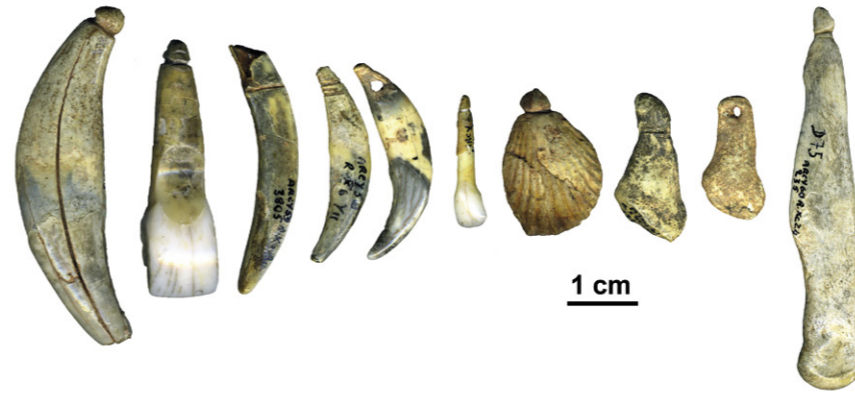
Le masque de la Roche-Cotard

La grotte de la Roche-Cotard a été découverte en 1912 en Indre-et-Loire. Les premières recherches mettent à jour un ensemble d'ossements et d'outils du Moustérien, correspondant à la présence de l'Homme de Néandertal en Europe. Grâce à de nouvelles fouilles effectuées dans les années soixante-dix par Jean-Claude Marquet, le masque de la Roche-Cotard est découvert dans un dépôt de sédiments à l'entrée de la grotte.

Ce petit bloc de silex d'une dizaine de centimètres est creusé d'un trou naturel qui a été évidé et dans lequel un fragment d'os a été introduit de façon volontaire, bloqué à chaque extrémité par de petites plaquettes. Des éclats ont ensuite été taillés sur chaque face, de manière à créer une symétrie. La fonction de cet objet a créé la controverse au sein de la communauté scientifique, certains y voyant un jouet d'enfant, d'autres un poids destiné à tendre une peau. Mais la précision de la taille et le faible poids de l'objet semblent aller à l'encontre de ces hypothèses et, pour Jean-Claude Marquet, son caractère symbolique ne fait aucun doute. Si les premières études dataient le masque de -32 000 ans, de nouvelles datations le font remonter à -75 000 ans, l'attribuant de façon univoque à l'Homme de Néandertal.

Cycle « Dernières nouvelles de la préhistoire »
19 avril, 3 mai, 7 juin
Programme complet sur agenda.bpi.fr

© Marian Vanhaeren et Michèle Julien



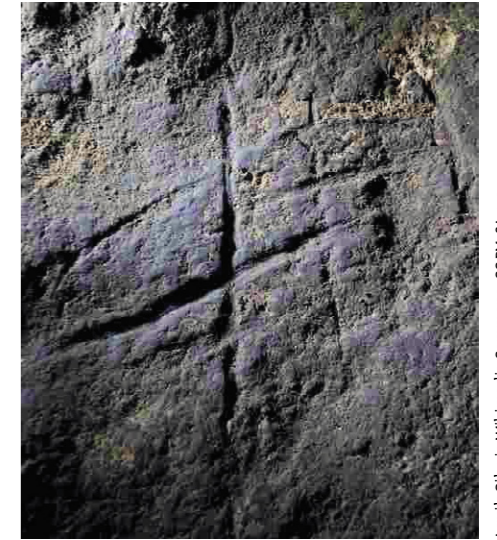
Objets de parure de la grotte du Renne

Les objets de parure de la grotte du Renne

Découverte en 1939 dans l'Yonne, la grotte du Renne présente des traces d'occupation sur plus de 20 000 ans, ce qui en fait un site archéologique complexe à analyser. Elle est l'un des sites les plus importants du Châtelperronien (-42 000 à -32 000), l'époque des derniers Néandertaliens. À ce titre, elle est emblématique des débats sur les productions et les échanges culturels de l'Homme de Néandertal et de l'*Homo sapiens*.

Un ensemble d'artefacts unique, comprenant une cinquantaine d'objets de parure (dents d'animaux perforées ou entaillées, pendeloques en ivoire ou en os, coquillages...) a été découvert dans les couches châtelperroniennes de la grotte. Des objets ornementaux dont on ne connaît pas la finalité mais qui témoignent d'une capacité d'abstraction et de représentation symbolique du monde.

Certains scientifiques ont estimé que ces objets proviendraient en réalité de couches plus récentes et se seraient mélangées aux strates châtelperroniennes. D'autres ont émis l'hypothèse que ces objets auraient été ramassés par des Néandertaliens sur des sites occupés par des *Homo sapiens*, ou qu'ils seraient le fait d'une simple imitation. Ces hypothèses sont infirmées par Marian Vanhaeren et une équipe de chercheurs dans *Les Objets de parure*, un numéro spécial de la revue *Paléo*, paru en 2019. Ils affirment que « ces parures châtelperroniennes peuvent refléter l'expression d'une culture matérielle symbolique accomplie et autonome ». Cela tend à confirmer l'hypothèse d'échanges culturels bilatéraux entre *Sapiens* et Néandertal.



Gravure de la grotte de Gorham

La gravure de la grotte de Gorham

Gorham, à l'est de Gibraltar, en Espagne, constitue un des rares témoignages connus de la production symbolique de Néandertal dans une grotte. Cela représente peu de choses, mais reste suffisamment significatif : quelques lignes horizontales et verticales qui se croisent, gravées à même la roche, formant une grille.

La grotte est fouillée depuis 1948 mais la gravure n'a été repérée qu'en 2012. Son caractère intentionnel, et non accidentel, a pu être prouvé : situés au fond de la galerie, ces traits figurent sur de la dolomite, une roche très dure qui nécessite de repasser près de deux cents fois au même endroit pour effectuer des sillons de cette nature.

La datation des sédiments qui recouvrent l'emplacement a permis de faire remonter ces lignes à au moins 40 000 ans avant notre ère, une époque où seuls les Néandertaliens étaient présents dans la péninsule ibérique. D'autres éléments attribués à Néandertal ont par ailleurs été retrouvés dans la même grotte.

Cette figure gravée reste énigmatique. Comme le remarque le chercheur Clive Finlayson, cité par hominides.com : « La gravure est située au point précis dans la cavité où l'orientation de la grotte change de quatre-vingt-dix degrés ». S'agit-il d'un poteau indicateur, voire d'une table d'orientation ? Le mystère demeure entier.

Soizic Cadio et Sébastien Gaudelus, Bpi

DOSSIER CINÉMA

PASOLINI,
DE FABLE EN RÉEL

Toute l'œuvre de Pier Paolo Pasolini n'est-elle pas documentaire ? L'artiste italien a passé sa vie à raconter des lieux, des personnages et leur langue en puisant dans l'épaisseur du réel. Simultanément, ses films font entrer le monde moderne en résonance avec des fables et des mythes, pour saisir ce qui fait société. Si son parcours filmique se décentre à l'étranger, c'est pour entretenir sa réflexion politique sur l'Italie contemporaine.

En cultivant une forme d'inachèvement, les documentaires de Pasolini font néanmoins percevoir les mécanismes de sa pensée de manière particulièrement saillante. C'est sans doute cette esthétique de la pensée mise à nu qui permet à l'artiste d'être le compagnon de route de grands documentaristes comme Cecilia Mangini et de rester, depuis sa mort en 1975, celui de nombreux cinéastes.

Dossier réalisé par
Soizic Cadio, Marion Carrot, Gaël Dauvillier, Gilles D'Eggis, Maryline Vallez,
Florence Verdeille et Bernadette Vincent

Pier Paolo Pasolini, *Enquête sur la sexualité (Comizi d'amore)* © Arco Films / Fondo Pier Paolo Pasolini / Carlotta Films, 1964

Cycle « Pasolini, Pasoliniennes, Pasoliniens ! »
Du 1^{er} avril au 21 juin
Programme complet sur agenda.bpi.fr

PASOLINI EN HÉRITAGE

Presque cinquante ans après sa mort, l'influence de Pier Paolo Pasolini sur la création cinématographique italienne reste importante. Certains cinéastes, comme **Giovanni Cioni**, revendiquent ce compagnonnage poétique.

Comment avez-vous découvert l'œuvre de Pasolini ?

Un film m'a d'abord hanté, *L'Évangile selon Saint Matthieu* : la découverte des visages, ce champ-contrechamp entre la Madone et l'ange pendant l'Annonciation, et la dimension incantatoire de la parole. Et puis *La Ricotta*. À chaque film, Pasolini a réinventé le langage du cinéma, qu'il n'avait pas appris.

Je ne me suis jamais dit que je m'inspirais de Pasolini, mais je l'ai toujours retrouvé dans ce que j'ai fait. Quand j'ai ouvert un laboratoire de cinéma en Italie, je l'ai appelé « Uccellacci », d'après *Uccellacci Uccellini* (*Les Oiseaux, petits et grands*, 1966). Je pense que cela a à voir avec l'idée de la fable et du réel, du véritable dans la fiction que j'essaie d'explorer dans mes films, mais aussi avec l'amour des gens et des lieux. J'ai relu récemment le premier roman de Pasolini, *Les Ragazzi* (1955), en restant ébloui par ses descriptions météorologiques du ciel au-dessus de la banlieue romaine.

Comment le cinéma permet-il d'aller à la rencontre des autres ?

Dans *Per Ulisse* (2013), je voulais faire un film avec des personnes que j'avais rencontrées dans un centre social. Elles sortaient de désintoxication, de prison, étaient à la rue, étaient passés par un traitement psychiatrique, etc. Mais je ne voulais pas faire un film sur elles. Quand Pasolini fait ses *Notes pour un film sur l'Inde* en 1968, il explique qu'il ne veut pas faire un film sur l'Inde mais avec l'Inde. Il arrive avec une histoire venant d'une légende hindoue, sur un maharadja qui se sacrifie pour donner son corps à manger à des tigres affamés. Il parle de cette histoire à des gens qu'il rencontre dans la rue. Moi, j'ai commencé à passer du temps au centre social : des soirées à jouer aux cartes, à parler, à chanter, j'ai

fait un film de mariage pour l'un d'eux... C'était une manière de trouver un terrain de jeu commun. À un moment, je me suis dit : chacun de vous est Ulysse qui revient, qui avait disparu, qui est passé à travers la mort, qu'on ne reconnaît pas... J'ai commencé à retranscrire des parties de *L'Odyssée* d'Homère, en particulier celles qui montrent qu'Ulysse est celui qui se raconte. C'est un grand affabulateur. Or, l'affabulation est intéressante dans un monde où il y a une vérité dans le simple fait de se raconter.

J'ai mélangé ces textes avec des retranscriptions de conversations, et j'ai commencé à faire réciter les uns et les autres. Un jour, Silvia, l'une des protagonistes, m'a apporté un texte dans lequel elle parle d'Ulysse à San Salvi, l'ancien hôpital psychiatrique de Florence. Je lui ai proposé de partir en repérage là-bas, mais elle ne voulait pas être filmée. Sur place, elle a commencé à raconter l'histoire qu'elle avait inventée. À un certain moment, elle est entrée dans le champ et a dirigé mon regard, a donné des indications en parlant, presque en dansant. Là, j'ai trouvé la clé du film. C'est comme s'il était devenu possible parce qu'on avait trouvé une façon de jouer. Je n'avais pas pour objectif de faire quelque chose de pasolinien... mais le visionnage de films qui jouent avec des récits fondateurs, comme *La Ricotta*, m'a influencé.

Le fait de trouver un récit commun est un élément récurrent dans vos films, comme dans ceux de Pasolini...

Dans *In Purgatorio* (2009) se posait la question d'une croyance : être visité en rêve par une âme du purgatoire puis adopter cette âme qui nous vient en aide. Je ne voulais pas faire un film anthropologique, mais me demander pourquoi ce culte me parle de choses universelles : la solitude, la vie,



Giovanni Cioni, *Non è sogno*

la mort... Dans cette quête, cela n'avait pas de sens de dire « j'y crois » ou « je n'y crois pas ». Quand on me posait la question pendant le tournage, je ne pouvais pas mentir en prétendant y croire, mais je racontais des rêves que j'avais eus, liés à mon père mort. Je répondais par un récit, ce qui nous mettait sur un terrain commun. Le cinéma parle de notre relation avec le réel, et de la manière dont cette relation est remplie des fictions qu'on y met.

Avec ma caméra, je cherche à filmer un espace mental, au-delà de ce qui est montré, c'est-à-dire ce que je veux laisser imaginer dans ce que je montre. Dans *In Purgatorio*, j'utilise la vue subjective d'un fantôme qui revient dans la ville – celui qui est à la fois présent et absent. Or, quand on filme, il y a cette dynamique entre présence et absence, cette recherche d'espaces qui renvoient à d'autres espaces, où le récit résonne. Dans *Per Ulisse*, j'ai commencé par filmer les lieux, et les personnes qui entrent dans le lieu. Dans *Non è*

sogno (2019), qui se déroule en prison, j'utilise une caméra fixe et un plateau avec un fond vert pour créer un espace où tout est possible, où l'ailleurs est possible.

Comme Pasolini, vous allez vers des personnes marginalisées, qui ont des parcours de vie très divers...

Je suis moi-même fils d'identités multiples et de leurs résonances. Pour moi, c'est une question vitale de mettre en doute les narrations, de mettre en avant la complexité du réel, et ce que l'on retrouve dans l'autre, même ce qu'on y refuse. Je ne choisis pas les personnes avec lesquelles je fais des films : je les ai rencontrées et j'ai décidé de faire des films avec elles. Cela m'a amené à fréquenter la réalité des prisons, de la rue...

On m'avait invité en prison à Pérouse pour un laboratoire de cinéma. Au même moment, dans mon village, les jeunes de la Maison du peuple m'avaient demandé de présenter une



© Dino de Laurentiis, 1968

Pier Paolo Pasolini, *Qu'est-ce que les nuages ? (Che cosa sono le nuvole ?)*

soirée Pasolini. J'ai proposé de diffuser *La Ricotta* et *Qu'est-ce que les nuages ?* (1967), avec Toto et Ninetto Davoli. Dans ce court métrage, les personnages sont des marionnettes humaines dans une représentation d'Othello de Shakespeare. En voyant le film ce soir-là, j'ai compris que c'était ce que je devais faire en prison. Pasolini a cette intuition géniale du théâtre de la vie, du rapport entre théâtre et destin, de devoir accomplir son destin même si on ne le veut pas, en se sacrifiant au public... C'est de là qu'est né *Non è sogno*. Je n'ai jamais construit un film en référence à Pasolini, mais c'est celui qui m'est le plus proche dans l'histoire du cinéma italien, au sens où je trouve toujours une aide dans ses plans. Il me fait croire en la possibilité de faire du cinéma, en la fraîcheur de l'invention. Même dans son côté prophétique, il met en doute sa propre prophétie. Il termine ses *Notes sur l'Inde* en disant : « qu'est-ce qu'on a apporté ? Rien. » Pour moi c'est immense, et plein de joie aussi.

Propos recueillis par **Marion Carrot**, Bpi

PASOLINI DANS LA LANGUE

C'est d'abord à travers l'œuvre poétique de Pasolini que le réalisateur italien **Alessandro Comodin** a découvert l'artiste, au point d'en trouver des échos dans ses propres films...

« Je viens de la même région que Pasolini, une région périphérique à l'est de l'Italie, le Frioul, que personne ne connaît. J'ai toujours entendu parler de lui parce que c'était la seule personne connue de la région. La première découverte de sa pensée, c'était vers la fin du lycée, au moment d'aborder en classe le 20^e siècle et la question de la langue italienne. La langue italienne n'existait que dans les livres et personne ne la parlait vraiment. Pasolini le disait lui-même : ce que la télévision a fait dans les années soixante, c'est l'unification linguistique de l'Italie. Il allait jusqu'à dire que même le fascisme n'avait pas réussi à le faire.

J'ai découvert sa poésie parce que j'ai voulu faire un film sur ce sujet pour le baccalauréat. J'étais allé rencontrer les personnes que Pasolini avait connues dans le village de sa mère, qu'il a quitté pour Rome en 1950. Puis, je me suis approché de son œuvre à travers la poésie en frioulan. C'est la langue de mes parents, que j'ai parlée aussi, une langue paysanne qui n'est pas pensée pour être écrite. Chacun parle son frioulan. Dans les poèmes de Pasolini, j'ai découvert qu'il écrivait dans "mon" frioulan. Or, je pensais que mon frioulan était bancal, j'avais honte de le parler. Les mots en frioulan se terminent généralement par "e", et mes mots terminaient par "a". Quand j'ai découvert que, dans les poèmes de Pasolini, les mots se terminaient par "a", cela a donné une certaine légitimité à ma langue.

Après avoir réalisé *L'Été de Giacomo* dans le Frioul en 2011, je me suis rendu compte que le personnage principal, Giacomo, paraissait sorti d'un poème de Pasolini. Il a cette aura de petit Narcisse, dont Pasolini parle souvent dans ses compositions. »

MANGINI ET PASOLINI, REGARDS CROISÉS

La documentariste italienne Cecilia Mangini (1927-2021) fut une compagne de route de Pier Paolo Pasolini. L'historien **Mirko Grasso** et le cinéaste **Paolo Pisanelli** expliquent comment les trajectoires de ces deux artistes anticonformistes se sont entrelacées.

Qui est Cecilia Mangini ?

Paolo Pisanelli : Photographe de rue, pionnière du documentaire, critique de cinéma, scénariste, organisatrice de rétrospectives et d'événements culturels, Cecilia a toujours été libre, anticonformiste, inarrêtable. Elle affirmait que l'éthique est aussi importante que l'esthétique. Son cinéma de résistance consiste à filmer les gamins des banlieues, les paysannes, les ouvriers, les boxeurs, à raconter les rites ruraux et populaires en train de disparaître, le fascisme enraciné dans la culture des Italiens... C'est un cinéma politique qui implique le spectateur, le force à se poser des questions et à choisir son camp.

Mirko Grasso : C'est dans cet élan de révélation de la vérité et dans l'engagement humaniste que Cecilia Mangini et Pier Paolo Pasolini partageront des chemins communs au sein d'un courant culturel italien minoritaire, non conventionnel et rebelle.

Le premier film de Cecilia Mangini, *Ignorés de la ville* (1958), est librement inspiré du livre de Pasolini *Les Ragazzi*, et elle lui demande d'en écrire le commentaire. Or, le livre de Pasolini avait été dénoncé par la censure en 1955. Comment le documentaire a-t-il été perçu ?

MG : Ce documentaire n'a pas eu la vie facile, il a notamment subi une plainte pour incitation à la corruption de mineur. Cecilia faisait sa première apparition dans le panorama du cinéma, mais Pasolini était un intellectuel connu et contesté, même à gauche.

PP : Les « ignorés » sont les garçons rebelles des banlieues romaines. Cecilia les a filmés à l'intérieur et à l'extérieur de leurs pauvres foyers : ils fouillent dans des montagnes



© A. Carella / Fondo Pier Paolo Pasolini, Archivio Cinema del Reale, 1958

Cecilia Mangini, *Ignorés de la ville (Ignotti alla città)*

d'ordures, dorment à dix dans la même pièce, travaillent au marché pour quatre sous et, entre une querelle et un petit larcin, trouvent des moments d'abandon et d'insouciance. Ce n'est pas du cinéma direct, il s'agit de reconstitutions jouées par les vrais personnages : c'est le théâtre de la vie. Le gouvernement démocrate-chrétien et la morale de l'époque ne pouvaient accepter un film si cru et sans préjugés. Il ne rentrait pas dans le cadre stéréotypé de l'Italie de la reconstruction d'après-guerre, ni ne répondait au consumérisme des années soixante.

En 1961, elle réalise *Le Chant des fossés*. Pasolini en écrit aussi le texte, à la première personne. Comment ont-ils travaillé ensemble ?

MG : Pasolini connaissait profondément les réalités filmées par Cecilia, à la fois celles du sous-prolétariat romain et celles du Sud de l'Italie.

PP : Il regardait les séquences prémontées, puis il demandait à les revoir et prenait des notes. Au bout de quelques jours, il envoyait le texte à Cecilia, qui à chaque fois s'étonnait de tant de rapidité. Ainsi, sans trop de mots, leur amitié a commencé... *Le Chant des fossés* raconte l'adieu au monde enchanté des marécages, lieux magiques pour les jeunes habitants des immenses banlieues romaines. Les protagonistes sont une bande de gamins qui, avec leurs bagarres, les vols et les agressions, se rebellent contre tous et contre tout. C'est un film tourné comme un poème, réalisé en étroite collaboration avec Egisto Macchi, qui a écrit la musique pour accompagner le texte en *romanesco* (le patois de Rome) dit par Pasolini.

En 1964, Pasolini réalise Enquête sur la sexualité. En 1982, Cecilia Mangini et Lino Del Fra réalisent un documentaire auquel ils donnent le même titre et qui reprend le même principe, questionner les Italiens sur l'amour, la sexualité ... D'où leur est venue cette envie ?

PP : *Enquête sur la sexualité* était un portrait de l'Italie des années soixante mené par Pasolini, micro à la main. Vingt ans plus tard, le potentiel de cette singulière enquête était encore explosif. Je dirais même que, sur certains sujets tels que la virginité, l'homosexualité, la pornographie, l'avortement... les stéréotypes et les tabous des Italiens émergeaient de façon surprenante. C'est pourquoi Cecilia Mangini et son mari, Lino Del Fra, jugeaient important de continuer le voyage entrepris par Pasolini.

MG : Je crois que cela tient en partie au besoin de Cecilia Mangini de comprendre le déclin du monde paysan et la fin de la famille patriarcale. C'est l'un des fils conducteurs de ses œuvres, ainsi que de celles de Lino Del Fra.

En 1962, Cecilia Mangini réalise avec son mari et Lino Micciché un film d'archives qui raconte la montée du fascisme et les années de dictature mussolinienne, Aux armes, nous sommes fascistes. En 1963, Pasolini réalise La Rage, film d'archives sur les utopies des révolutions menées par les peuples. Coïncidence ou volonté commune de dévoiler par les archives des vérités historiques ?

MG : Peut-être les deux. Il ne faut pas oublier le contexte italien de l'époque : le débat sur le retour d'une politique



Cecilia Mangini, *Le Chant des fossés* (*La Canta delle marane*)

© Documento Film, Universale Films / Fondo Pier Paolo Pasolini, Archivio Cinema del Reale, 1961

réactionnaire après les actions du gouvernement Tambroni en 1960, les quarante ans passés depuis la marche sur Rome de Mussolini, la naissance du centre-gauche et son passage au gouvernement. Pasolini et Mangini ont voulu enquêter à un moment où certains nœuds de l'histoire la plus récente réapparaissent sous des formes différentes.

PP : Je crois que les deux films constituent, chacun à sa manière, une dénonciation marxiste de la société de l'époque et de son fonctionnement. Il s'agit de réflexions à propos de la culture et de la politique italiennes et de leur perpétuelle origine catholique et fasciste. Ces deux documentaires peuvent être considérés comme des essais filmés qui utilisent des images du passé pour raconter le présent et aller vers un avenir plus souhaitable.

MG et PP : Cecilia a longuement réfléchi sur la relation qui la liait à Pasolini. « En me tournant vers lui, expliquait-elle, je n'ai fait que lui offrir ses uniques objets d'amour : d'abord sa mère, accablée, tout comme les femmes du Salento, par le deuil irréparable de la perte d'un fils, tué lors de la guerre de résistance, et surtout ses *ragazzi di vita*, qui s'offrent avec une vitalité authentique et violente – une vitalité désespérée, aurait-il dit. Pour ces objets d'amour, probablement avec la liberté de pouvoir s'exprimer à travers la réalisation, il me semble qu'il a mis en jeu le meilleur de lui-même. »

Propos recueillis par **Florence Verdeille**, Bpi
Traduction de l'italien par **Marina Mazzotti**

CARNETS DE VOYAGES

En fiction comme en documentaire, Pasolini raconte des territoires. Situés en Italie ou dans des lieux lointains, ses films font le lien entre récits originels, passé historique et formes de la modernité, pour mieux réfléchir au sort de l'Italie contemporaine. Tour d'horizon, de Rome à l'Inde en passant par la Palestine.

Voyage spirituel en Palestine

En juin 1963, Pier Paolo Pasolini se rend en Israël et en Jordanie. Là, il tourne des plans larges et courts des lieux où se serait déroulée la vie de Jésus. L'intention première de ces *Repérages en Palestine* consiste à vérifier s'il est possible d'y réaliser son prochain film, *L'Évangile selon Matthieu*. Mais le cinéaste ne cherche pas de lieux de tournage. D'ailleurs, *L'Évangile* sera filmé en Calabre et dans les Pouilles, des régions arides et pauvres de l'Italie. Durant ces repérages, Pasolini cherche le sacré qui se dégage des visages, des matières et des paysages. La musique constante et le commentaire dit dans un souffle donnent à ressentir sa démarche : appréhender les paysages au-delà du visible, en dialogue avec le message chrétien tel qu'il l'envisage. Du mont des Béatitudes aux rives du Jourdain, le réalisateur trouve aux lieux un caractère humble et dépouillé. Fidèle à son idéal primitiviste marxiste, il oppose la modernité des villes et des campagnes israéliennes à la pauvreté des villages arabes, ainsi qu'au rayonnement « préchrétien » supposé se dégager des visages de ce qu'il nomme le sous-prolétariat arabe. S'identifiant au Christ, il part à la rencontre des uns et des autres, des bédouins aux habitants d'un kibboutz, faisant résonner de manière politique et contemporaine la démarche de Jésus.

Grâce aux *Repérages en Palestine*, Pasolini, qui se revendiquait athée mais dont la culture chrétienne a irrigué toute la pensée, fera transparaître cette approche du christianisme dans son *Évangile*. En brisant la dimension convenue de l'imagerie chrétienne, en faisant naître des échos avec le 20^e siècle, il associera les dimensions humaines et sacrées de la vie de Jésus, pour mettre en valeur un parcours radical et laisser percevoir son actualité.



Pier Paolo Pasolini, *Notes pour un film sur l'Inde* (*Appunti per un film sull'India*)

Inde, pays du sacré

Après un premier voyage en Inde en 1960, Pasolini écrit *L'Odeur de l'Inde*, récit dans lequel il évoque sa fascination pour le peuple indien au sortir de la colonisation. Pasolini retourne en 1968 dans ce pays-continent pour tourner *Notes pour un film sur l'Inde*. Pour lui, l'Inde est, comme tout le Tiers-monde, traversée par la religion et la faim, signes d'une prétendue authenticité que le monde occidental serait en train de perdre. Dans le documentaire, le lien à la mythologie et au sacré prend la forme d'une question que le réalisateur pose aux sadhus, aux maharadjas et aux passants : donneriez-vous votre corps pour nourrir de jeunes tigres affamés, comme le maharadja d'une légende ? Les réponses positives sont encore nombreuses : pour les Indiens des années soixante comme pour ceux d'avant, toutes les créatures se valent.

Dans l'Inde de 1968, les défis à relever sont nombreux : rapport entre les castes, surpopulation, industrialisation. Le pays réussira-t-il à se tourner vers la modernité sans ignorer son passé, son histoire et les mythes qui le forgent ?

© Rai - Rai Radiotelevisione Italiana / Fondo Pier Paolo Pasolini, Images de la culture (CNC), 1968

Les interlocuteurs assurent leur attachement à l'identité indienne et leur capacité de résistance à l'autorité, sur les traces de Gandhi. Pasolini interroge et filme les passants pour connaître leurs sentiments sur toutes les problématiques qui traversent l'Inde. Les visages, filmés en gros plan, sont le fil conducteur de cette enquête.

Mais sa démarche n'est pas sans parti-pris. Dans ces notes filmées de Bombay à Bénarès en passant par le village de Bavhani, l'Inde est comprise comme une seule entité. Pasolini interprète l'histoire et les évolutions de l'Inde à la lumière de ses préoccupations politiques et artistiques : le spectateur sent de sa part une urgence à s'assurer que la simplicité et le sens du sacré seront ici préservés.

Sanaa, la forme d'une ville

Au sortir d'une guerre civile, le Yémen se lance dans un important programme de réformes politiques et sociales. C'est dans ce contexte que Pasolini se rend en 1971 à Sanaa, la capitale, en marge du tournage de son *Décameron*. Il y filme un « documentaire en forme d'appel à l'Unesco » : *Les Murs de Sanaa*.

La ville de Sanaa le fascine par la beauté de ses bâtiments, comparable pour lui à Venise, Urbino ou Amsterdam. Les formes médiévales de la cité ont traversé les siècles. La ville lui paraît intacte car elle est encore préservée de l'uniformisation culturelle provoquée par l'économie capitaliste. Mais pour combien de temps ? Des bâtiments modernes surgissent au milieu des bâtisses anciennes. Les habitants se laissent séduire par les biens de consommation de masse qui apparaissent progressivement dans les devantures des boutiques. Sanaa connaîtra-t-elle le destin d'anciennes cités européennes comme la ville italienne d'Orte dont Pasolini, dans une séquence, interroge les habitants ? Celle-ci semble promise à une destruction partielle ou au moins à l'enlaidissement, via la spéculation immobilière.

Alors que ses interrogations sur les dangers de la modernisation passent le plus souvent par des rencontres humaines, Pasolini les déplace ici sur l'urbanisme. La ville constitue le personnage principal de son documentaire. Son architecture est comme une silhouette, et la caméra capte



Pier Paolo Pasolini, *Les Murs de Sanaa (Le Mura di Sana'a)*

en un lent mouvement son glissement irrémédiable vers l'uniformisation culturelle. La guerre qui fait rage aujourd'hui a confirmé les craintes du réalisateur, en ruinant tous les efforts de préservation de ce patrimoine.

La misère du Sud de l'Italie

Calabre, Sicile, Pouilles... le Sud italien est dans les années soixante une terre aride, peuplée de paysans misérables. Après la Seconde Guerre mondiale, Pasolini – comme d'autres réalisateurs tels que Rossellini ou Visconti – filme ce Mezzogiorno si pauvre. Lorsqu'il commence le tournage d'*Enquête sur la sexualité* en 1962, ce sont près de 800 000 Italiens du Sud qui émigrent tous les ans vers le Nord et les grands centres industriels de Milan, Bologne ou Turin.

Pour Pasolini, le Sud est antique, mais « authentique » : ses paysages, ses habitants semblent être figés dans l'éternité. Leur langue se fait rugueuse, l'accent devient un frein à la compréhension. Les personnes interrogées disent elles-mêmes que rien ne changera jamais, notamment à travers une réponse récurrente : « c'est comme ça » (« *sempre così* »). Les mentalités sont à l'image des paysages : reculées. Pasolini définit cette terre par la jalousie des hommes, leur capacité à tuer pour sauvegarder leur honneur, l'importance de la virginité, l'exclusion des femmes de l'espace public. Il avoue en voix off ne pas réussir à interviewer de femmes en Sicile. Ce sont des hommes qui ramènent devant la caméra trois passantes, à qui on ne laisse pas le choix et qui, encerclées d'une dizaine de Siciliens, doivent répondre aux questions

de Pasolini pour montrer « que les femmes peuvent parler ». Le réalisateur fait alterner au montage cet entretien avec celui de trois femmes du Nord de l'Italie, filmées détendues, en maillot de bain, à la terrasse d'un café dans une station balnéaire. Celles-ci concèdent : « Le Sud sous-prolétarien, c'est une autre planète ». Ce Sud est atemporel mais il est aussi pour Pasolini une *cosa mentale*, terre maudite de ce qu'il méprise chez les Italiens.

Au centre de la Rome moderne

En 1969, Pasolini participe à un film collectif à sketches, *Amour et Colère*. Chaque réalisateur est invité à transposer une parabole biblique. Pasolini choisit celle du « figuier innocent » pour réaliser *La Séquence de la fleur de papier*. Dans cette parabole mystérieuse, le dieu chrétien se met en colère contre un figuier qui ne produit pas de fruits.

Le figuier est incarné par Ninetto Davoli qui joue Ricetto, un jeune homme parcourant la rue Nazionale de Rome d'un pas sautillant. La rue est encombrée de voitures, de passants, d'ouvriers. Tandis que la caméra le filme de face en un long travelling, Davoli improvise des dialogues avec eux. Des plans de guerre, de massacres et de manifestations alternent avec ce joyeux badinage dans la ville moderne. En parallèle, la voix d'un dieu paraît émaner des câbles du tramway, reprochant à Ricetto son insouciance. Le personnage finit par mourir foudroyé, sourire aux lèvres.

Pasolini habite à Rome depuis 1950. Il voue longtemps à la ville un grand amour et s'y s'épanouit en tant qu'artiste, ses premières œuvres dépeignant les quartiers populaires et leurs habitants. Mais, en 1969, Rome n'est plus pour le réalisateur une grande capitale prolétaire, « désordonnée et magmatique ». Son modèle culturel dicté par la bourgeoisie du centre-ville transforme désormais les cultures marginales en matière uniforme et inauthentique. Pour exprimer cette idée dans *La Séquence de la fleur de papier*, il filme une rue centrale de la capitale, qui symbolise le sort de tout un pays puisqu'elle se nomme « Nationale ». Elle est parcourue par un jeune homme coupable de vivre heureux dans son époque, inconscient de participer à la destruction de singularités culturelles.

Marion Carrot, Gilles d'Eggis et Maryline Vallez, Bpi

L'AFRIQUE SELON PASOLINI

En 1968-1969, Pier Paolo Pasolini réalise *Carnet de notes pour une Orestie africaine*. Ce film, adapté de la pièce de théâtre créée par Eschyle dans l'Antiquité, met particulièrement en jeu la tension politique entre archaïsme et modernité et la poétique de l'inachèvement qui irriguent toute son œuvre. C'est ce qu'explique **Anne-Violaine Houcke**, maîtresse de conférences en cinéma à l'Université Paris Nanterre.

Traduire. « Comme un chien sur un os »

Fin 1959-début 1960, Pasolini traduit l'*Orestie* d'Eschyle pour une mise en scène dans le théâtre grec de Syracuse. Dans un texte accompagnant sa traduction, il écrit s'être jeté sur le texte « pour le dévorer comme une bête sauvage, tranquillement : un chien sur un os ». On peut voir là le besoin charnel d'incorporer Eschyle, le texte littéraire, le monde grec, autant qu'un geste sacrilège et régénérateur, qui bat en brèche une tradition de la traduction faite d'une révérence mortifère envers les classiques. Les mots du poète transposent, actualisent le mythe, comme lors de toutes ses rencontres avec les auteurs antiques.

Dix ans plus tard, son *Orestie* cinématographique joue à nouveau contre le classicisme. Non seulement Eschyle devient une clé de lecture des tensions entre traditions et modernité dans l'Afrique postcoloniale, mais la réécriture filmique dépèce l'œuvre originelle et la restitue en morceaux, sous la forme de « notes » pour un film à faire. La guerre de Troie est traduite par des images d'archives de la guerre du Biafra ; le recueillement d'Électre sur la tombe d'Agamemnon est l'occasion d'une séquence ethnographique d'enregistrement/reconstitution de gestes rituels accomplis par une jeune Africaine ; la prophétie de Cassandre, chantée en *free jazz* dans un studio de Rome, fait résonner la rage des millions de sous-prolétaires noirs américains dont Pasolini fait, en voix off, les leaders des mouvements révolutionnaires du Tiers-monde.

Arpenter. Le « concept » Afrique

Pour le cinéaste, les mythes sont métahistoriques : l'Histoire en rejoue, en répète les drames. La tragédie d'Eschyle résume ainsi l'histoire récente de l'Afrique. C'est surtout la transformation finale des sanguinaires Érinyes en Euménides, déesses de l'irrationalité intégrées dans un monde rationnel, qui intéresse Pasolini, car elle signifie la possibilité, et même la nécessité de maintenir le passé, l'archaïque, le sacré dans le monde moderne.

En réalité, l'Afrique est une projection pasolinienne ancienne, antérieure à ses voyages sur le continent. Dans le recueil poétique des *Cendres de Gramsci*, en 1957, il faisait déjà brûler des soleils africains sur le monde des *borgate*, ces zones sous-prolétaires de Rome qu'il filmera dans *Accattone* ou *Mamma Roma*. En 1961, dans sa préface à l'anthologie poétique *Letteratura negra* dirigée par Mario De Andrade, il développe un « concept Afrique », qui noue ensemble la force révolutionnaire du peuple sous-prolétaire et un espace géographique allant des *borgate* romaines et de l'Italie méridionale au Moyen-Orient. Tout le cinéma pasolinien, ou presque, serait donc africain.

C'est tout l'enjeu de sa démarche que d'éprouver ce concept : arpenter et filmer des lieux et des corps qui résistent à ce qu'il nomme l'homologation, c'est-à-dire l'uniformisation des modes de vie, des cultures, des paysages, sous le coup de la modernité néo-capitaliste. Ce qu'il nomme aussi un « génocide anthropologique ». L'*Orestie africaine*, qui devait être un des cinq épisodes d'un vaste projet de *Notes pour*

© Fondo Pier Paolo Pasolini, ADAY, Images de la culture (CNC), BnF - Bibliothèque Nationale de France, Carlotta Films, Carliottavod, 1969



Pier Paolo Pasolini, *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (*Appunti per un'Orestiade Africana*)

un poème sur le Tiers-monde, dont seuls l'Afrique et l'Inde furent réalisés, met en scène cette recherche d'une matière à filmer : visages, corps, vêtements, objets, architectures, gestes, rituels, qui ne soient pas encore standardisés, évidés de cette densité mémorielle qui rend toute chose particulière, réelle.

Inachever. « La conclusion est suspendue »

Pasolini sait bien ce que peut avoir d'arbitraire et dérangeant son analogie Grèce-Afrique. Non sans jouer avec l'œuvre de Jean Rouch, il intègre même dans le film la critique que lui font des étudiants africains de Rome, mettant en cause les soubassements occidentalistes et primitivistes de sa vision. En réalité, leur doute est une composante fondamentale de cet édifice, dont la construction très sûre est dissimulée sous l'appellation de « notes ». La dimension ouverte du film réside dans son apparence de *work in progress*, mais aussi dans sa manière d'introduire du jeu dans l'analogie pasolinienne entre fiction eschyléenne et réalité africaine. Le cinéma de Pasolini est, à de nombreux titres, expérimental, et cette analogie fonctionne comme une hypothèse de travail, ou de mise en travail du réel.

Le premier plan du film fait d'ailleurs défilier le générique sur le livre d'Eschyle, posé sur un atlas ouvert à la page de l'Afrique : soit trois médiums de mise en forme du monde, cinématographique, littéraire et cartographique. Ce plan indique d'emblée qu'il s'agit, pour citer Edgar Morin, non pas de « prétendre donner à voir le réel », mais de « se

poser le problème du réel ». Or, la réalité est complexe, impure, anarchique. Faire jouer ensemble Eschyle et l'Afrique, l'antiquité et le présent, la fiction et le documentaire, le mythe et l'Histoire, permet précisément d'utiliser l'imaginaire pour creuser les images du réel, inquiéter leur apparente unidimensionnalité. Le film se termine alors sur une négation de la clôture : « Il n'y a pas de conclusion ultime : la conclusion est suspendue. »

S'inventer. « Ma seule alternative »

L'*Orestie africaine* est aussi, d'une certaine manière, autobiographique. En tout cas : intime. Juste après le générique, Pasolini filme son reflet dans la vitrine d'un magasin africain, signifiant évidemment que l'invention, la mise au jour du réel est toujours une mise en forme, médiée par un regard. On aurait tort de voir là une signature. C'est plutôt l'inverse, car Pasolini indique ici ce qu'il est venu chercher dans le Tiers-monde, un des objets de son enquête : lui-même. L'Afrique est un miroir, la tension africaine entre archaïsme et modernité est le drame intime du poète italien, bourgeois, occidental, rationnel, moderne, qui sait ne pouvoir vivre et créer qu'en laissant remonter la part irrationnelle de lui-même, en laissant opérer son altérité intime, sa différence. Une poétique « Euménide ». C'est ainsi qu'on peut entendre ce vers final du poème « Fragment à la mort » issu de *La Religion de mon temps* : « Afrique ! Ma seule alternative... »

Anne-Violaine Houcke

FIGURES POPULAIRES

Personnages naïfs, foules et habitants des pays en développement circulent de manière récurrente dans l'œuvre documentaire de Pier Paolo Pasolini. Si le réalisateur projette sur eux ses idéaux politiques, il n'oublie pas de questionner, par leur biais, l'acuité de son propre regard sur le monde.

Pier Paolo Pasolini développe, dans ses films documentaires comme dans son œuvre de fiction, une galerie de personnages profondément populaires, figures idéales et intemporelles qui prennent place dans sa cosmogonie. Lorsqu'il interroge les Italiens sur leur sexualité, qu'il monte des images d'actualité ou qu'il part filmer l'Afrique pour y réaliser une *Orestie* contemporaine, il ne se dépare jamais de ses idéaux politiques. Les figures du décolonisé, de l'enfant ou de la foule incarnent l'espoir d'un monde meilleur tandis que la voix-over du cinéaste, toujours présente, complète ces figures idéalisées d'un discours sur un monde en plein bouleversement.

Les « gens de couleur » et l'espoir d'un monde élargi
À travers la figure des « gens de couleurs », tels qu'ils sont nommés dans *La Rage* (1963), Pasolini fonde l'espoir d'un monde nouveau face à l'uniformisation des démocraties occidentales d'après-guerre, gagnées par le capitalisme. « Joie après joie, victoire après victoire »... Exalté par la libération des peuples (Cuba, Tunisie, Togo, Tanganyika...), le cinéaste montre dans *La Rage* l'étendue de cet espoir à travers un montage d'images d'archives des actualités cinématographiques, accompagnées d'un commentaire. Ce documentaire témoigne d'une foi intacte en la révolution des plus humbles, et de la certitude qu'il n'y aura pas de paix tant que l'humanité sera divisée entre maîtres et esclaves. Il y célèbre ces « autres », qui devront devenir familiers pour « grandir la terre ».
Pasolini conserve cette foi dans *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1969) lorsqu'il parcourt quelques pays



Pier Paolo Pasolini, *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (*Appunti per un'Orestiade Africana*)

du continent africain pour y transposer le drame d'Eschyle, avec l'ambition de réaliser un film « profondément populaire ». À la recherche d'Oreste, d'Agamemnon ou du chœur, il filme un vieux paysan, des guerriers Massaï ou des danseurs Wagogo, faisant le parallèle entre l'Afrique contemporaine et la Grèce antique. Pour lui, l'Afrique dans sa globalité serait, à la fin des années soixante, sur le point d'abandonner un mode de vie archaïque pour entrer dans la modernité. Le continent incarne, sous sa caméra, l'espoir d'une nouvelle voie entre passé intemporel idéalisé et rupture capitaliste ; une vision remise en cause par un groupe d'étudiants africains de Rome, qui portent sur les images du réalisateur un regard critique.

La foule, entre sagesse et conformisme

L'art de Pasolini est profondément marqué par son engagement marxiste. Aux antipodes du héros individualisé bourgeois, son cinéma exalte le collectif. Foules révolutionnaires dans *La Rage*, groupe de travailleurs dans *12 décembre* (1972), bandes de jeunes gens romains, indiens ou congolais : le groupe est dépositaire d'une forme de vérité. Tout comme dans ses œuvres de fiction, on lit dans le documentaire pasolinien son idéalisation de la classe ouvrière, à laquelle il n'a lui-même jamais appartenu et qui le fascine depuis sa découverte des banlieues romaines défavorisées en 1950. Les personnages de ses premiers films

© Fondo Pier Paolo Pasolini, ADAV, Images de la culture (CNC), BnF - Bibliothèque Nationale de France, Carlotta Films, Carlotta Films, 1969

de fiction sont ainsi des archétypes de la classe ouvrière, que l'on retrouve de manière anonyme dans ses œuvres documentaires. Dans *Carnet de notes pour une Orestie africaine*, il recherche un pendant au chœur antique, personnage pluriel s'il en est, qui représente la sagesse et la tempérance en contrepoint à l'hubris des héros. Mais la foule est ambivalente. Elle incarne aussi la bien-pensance qui empêche les désirs de s'épanouir pleinement dans *Enquête sur la sexualité* (1964), celle qui opprime les femmes et condamne la marginalité. Elle est le miroir de la société qui, à de nombreuses reprises, a rejeté Pasolini : son exclusion du Parti communiste italien en 1948 après accusation de détournement de mineurs ou ses différents procès pour obscénité. Dans *La Rage*, sur les images de liesse après l'élection d'Eisenhower, il écrit : « La joie d'un Américain qui se sent identique à un autre million d'Américains dans l'amour de la démocratie : voilà la maladie du monde futur ! »

Innocents, mais pas ignorants

Une figure échappe à la « cruauté du monde » selon Pasolini : celle de l'innocent. Ses films documentaires montrent des personnages d'enfants, de jeunes ou de vieilles personnes, qui témoignent d'une certaine pureté face à la corruption du monde moderne. Souvent filmés en plan rapproché, ces personnages semblent être les témoins silencieux des changements des sociétés traditionnelles, de leur désagrégation.

Ils sont d'abord ceux qui ne savent pas, ou ne veulent pas savoir. Dans *Enquête sur la sexualité*, Pasolini interroge longuement, parmi une grande diversité de témoins — hommes, femmes, de Milan à la Sicile —, des enfants à qui il demande simplement « d'où viennent les bébés ». Ces derniers, filmés en plan rapproché, gênés d'abord, répondent avec la candeur de leur âge qu'ils sont apportés par les cigognes ! Les personnes âgées incarnent de leur côté celles qui savent, mais dont la sagesse relève désormais d'une ignorance volontaire. Elle se traduit souvent par la sentence « c'est comme ça », en particulier lorsqu'il s'agit de questions de mœurs. La réserve prend un autre sens dans *Carnet de notes pour une Orestie africaine* lorsque Pasolini recherche la figure d'Agamemnon. Derrière le silence, c'est l'ancien, le sage, qui détient la vérité « vraie » et représente les survivants d'un monde sur le point d'être souillé par la modernité.



Pier Paolo Pasolini, *La Séquence de la fleur de papier* (*La Sequenza del fior di carta*)

Mais l'innocence ne permet pas toujours le salut. Dans *La Séquence de la fleur de papier* (1967), un jeune homme, fleur à la main, déambule dans les rues de Rome. Célébration de la jeunesse et de l'insouciance, il paraît échapper au temps et à la corruption, représentés en contrepoint par de terribles images d'archives. Soudain, une voix off rend ce qui semble être un jugement divin : « On ne pardonne pas aux innocents. [...] Ceux qui ne veulent pas savoir doivent être punis. [...] L'innocence est une faute. » Le jeune homme s'effondre dans la rue, foudroyé par la colère divine.

Soizic Cadio, Maryline Vallez et Bernadette Vincent, Bpi

© Castoro film, Anouchika Film / Fondo Pier Paolo Pasolini, Carlotta Films, 1967

FILMS DOCUMENTAIRES ET CINÉMA ORAL

Les documentaires de Pasolini, emplis de paroles, font également une autre place à l'oralité, explique **Damien Marguet**, maître de conférences en cinéma à l'Université Paris-8. Le langage s'y déploie en images et en gestes, laissant transparaître de nombreuses manières d'être au monde.

Dans un texte célébrant la vitalité de la langue italienne, Pier Paolo Pasolini évoque la première fois où Ninetto Davoli, ce jeune homme d'origine calabraise devenu égérie du cinéaste, voit la neige tomber. Sa joie enfantine se traduit par une danse et un cri archaïques impossibles à retranscrire et à oublier. Lorsque Pasolini offre, quelques années plus tard, une de ses notes filmées à Ninetto, *La Séquence de la fleur de papier* (1968), elle prend naturellement la forme d'une déambulation dansée dans une avenue de Rome, l'innocence et la nonchalance de l'acteur tranchant avec l'agitation sérieuse de la grande ville. C'est à cette poésie charnelle et triviale, inscrite dans nos manières de faire et de dire, que Pasolini a consacré son œuvre, de ses premiers écrits bilingues en frioulan et italien jusqu'à ses dernières prises de parole, où il constate avec désespoir l'affaiblissement des dialectes entraîné par la globalisation culturelle.

C'est justement pour sa capacité à restituer la dimension physique et gestuelle de la langue, sans faire appel à une norme, que le cinéma a intéressé Pasolini. Ses films documentaires gardent trace de ses recherches préparatoires en quête de lieux et de corps, de ses voyages et ses détours, ses rencontres et ses surprises. L'oralité qui s'y déploie ne concerne pas seulement les usages de la parole, mais l'expressivité des corps dans son ensemble, la langue des gestes qui unit les hommes.

Polyphonies

C'est par un film de montage, *La Rage* (1963), que s'ouvre l'œuvre documentaire de Pasolini. Amené à puiser dans un matériau conventionnel – un fonds d'archive de

films d'actualité –, il y détecte tous ces micro-accidents par lesquels le réel se fraie un passage au milieu des discours et des mises en scène : par un regard de défiance adressé à la caméra, ou au contraire par un mouvement de pudeur, pour masquer des larmes par exemple. Un commentaire écrit par le cinéaste met en lumière ces signes fragiles d'humanité que contiennent les images. La lecture du texte en voix-over se fait à deux, le peintre Renato Guttuso se chargeant de la « voix en prose » et l'écrivain Giorgio Bassani de la « voix en poésie ». Cette polyphonie, redoublée par la présence presque continue de la musique, n'a rien de l'artifice formel : face au mutisme des archives, il fallait au moins deux tons, deux rythmes, deux accents pour en préserver la polysémie. Si Pasolini affectionne l'exercice du monologue intérieur, ce n'est jamais la langue qui l'intéresse mais les langues qui parlent à travers nous, reflets d'héritages familiaux, de milieux de vie, d'expériences intimes.

Présente à l'image ou via un commentaire dans la quasi-totalité de ses films documentaires après *La Rage*, la voix du cinéaste y rencontre des myriades d'autres voix venant questionner son identité. On retiendra les assemblées sur l'amour filmées à l'occasion d'*Enquête sur la sexualité* (1963), au travers desquelles apparaît l'extraordinaire diversité des parlers italiens, mais aussi le langage soutenu de ces étudiants africains interpellés par Pasolini dans *Carnets de notes pour une Orestie africaine* (1969), qui dénoncent par leur ton même la vision archétypale de l'Afrique portée par le cinéaste. La polyphonie pasolinienne renvoie à la fois au chœur antique, à cette voix du peuple que ses films cherchent systématiquement à nous faire entendre, et au besoin de préserver un écart, une forme d'altérité au sein de son discours.

Actes de langage

Le commentaire des *Repérages en Palestine pour L'Évangile selon Matthieu* (1964) aurait été improvisé par Pasolini sur les images déjà montées du film. C'est bien possible,



Pier Paolo Pasolini, *Enquête sur la sexualité (Comizi d'amore)*

tant la pratique documentaire correspond chez lui à une prise de risque et à une mise à nu du processus de création, comme si l'œuvre achevée avait moins d'intérêt que l'énergie créatrice dont elle dépendait. Le cinéma aux yeux de Pasolini est un moyen et non une fin, un exercice toujours ouvert, que chaque film remet en question. Cette dimension performative est particulièrement sensible dans ses documentaires qui se présentent comme une série de prises de parole et d'actes de langage spontanés. Les formes des *Repérages en Palestine* ou d'*Enquête sur la sexualité* paraissent ainsi s'élaborer chemin faisant. Le moment le plus marquant à cet égard est sans doute la session de *free jazz* improvisée et placée au milieu des *Notes pour une Orestie africaine*.

Parole et engagement vont de pair dans ces films, pour lesquels Pasolini passe parfois devant la caméra et qui rendent compte pour la plupart d'une immersion dans des territoires radicalement étrangers (la Palestine, l'Inde, le Yémen...). Le rapport à l'étranger est un des fils conducteurs de cette recherche documentaire, qui transparaît notamment dans les réactions physiques des personnes à la présence de la caméra. Une des séquences les plus éloquentes se situe dans les *Repérages en Palestine*

lorsqu'une petite paysanne arabe, surprise en plein champ par Pasolini et son équipe, semble désarmée et effrayée par cette apparition surnaturelle. Le cinéaste et la jeune fille paraissent alors appartenir à deux univers inconciliables.

La langue de la réalité

Les Murs de Sanaa (1970), dernière incursion de Pasolini dans le registre documentaire, concentre à lui seul toutes ces dimensions. Réalisé à partir d'images captées au Yémen en marge du tournage du *Décameron* (1971), il illustre à merveille le concept cher au cinéaste de « langue de la réalité ». Tout y prend une valeur orale, du chapeau de l'ingénieur chinois aux motifs architecturaux de la vieille ville, en passant par les chants de ses habitants. Aucun mot n'y est prononcé par les Yéménites, mais les images, en couleur et d'une grande force sensible, suffisent à faire parler les choses. Par le montage, Pasolini compare cette langue à celle de l'Italie moderne, où la petite bourgeoisie s'est résignée à la dissolution de ses traditions et de son patrimoine. Conscient de l'inexorable effacement du passé, il avait compris que le cinéma pouvait en préserver la « scandaleuse force révolutionnaire » en vue des générations futures.

Damien Marguet

DOCUMENTER PASOLINI

Depuis 2003, la Cinémathèque de Bologne abrite une vaste collection d'archives sur la vie et l'œuvre de Pier Paolo Pasolini. **Roberto Chiesi**, responsable du Centre d'études, explique comment ces documents ont pu être rassemblés et continuent de mettre en lumière certains pans de l'œuvre de l'artiste.

Comment le Centre d'études sur Pasolini est-il né ?

Le centre de documentation est né de la volonté de Laura Betti, grande amie de Pasolini. Elle a joué sur scène et à l'écran sous sa direction, notamment dans *Théorème*, film pour lequel elle a reçu le prix d'interprétation à la Mostra de Venise en 1968.

Peu après la mort de Pasolini en 1975, elle a commencé à rassembler les articles publiés sur lui. Pendant plusieurs années, elle a voyagé et rencontré des personnes intéressées par l'œuvre de Pasolini, à une époque où son travail était un peu oublié en Italie. Elle a constitué une revue de presse internationale qui documente l'accueil de son œuvre littéraire, théâtrale et cinématographique, avant et après sa mort. On y trouve notamment des documents sur les divisions qu'il a suscitées dans la société italienne. Mais il y a peu de documents ayant appartenu à Pasolini dans ce fonds car c'est la cousine du réalisateur, Graziella Chiarocci, qui en était dépositaire et qui les a donnés au cabinet Vieusseux, à Florence.

Au soir de sa vie, Laura Betti a suggéré de donner les archives qu'elle avait rassemblées à la Cinémathèque de Bologne. Son travail de collecte permet aujourd'hui aux chercheurs de consulter dans un même espace, facile d'accès, toute la documentation et toute l'œuvre, publiée ou non.

Pourquoi Laura Betti a-t-elle rassemblé ces archives ?

Laura Betti avait une motivation à la fois intellectuelle et sentimentale, fondée sur le caractère tragique de la mort de Pasolini. Elle était convaincue qu'il avait été assassiné et voulait déterminer les motivations de ses meurtriers. De



Bpi, 2021

plus, elle voyait le manque de reconnaissance de Pasolini comme une grande injustice et souhaitait continuer à le faire vivre à travers son œuvre.

Elle a donc commencé à réaliser une revue de presse dès le début du procès de l'assassinat de Pasolini. Elle ne pensait pas, je crois, que cela deviendrait un fonds d'archives mais avait plutôt à l'esprit la possibilité de dénoncer ceux qu'elle voyait comme les coupables moraux du meurtre de Pasolini, en recueillant aussi bien les documents issus du monde universitaire que de la presse populaire, voire à scandale. Au début des années quatre-vingt, Jack Lang, alors ministre de la Culture en France, l'a aidée à organiser un grand événement à Paris. Suite à cela, elle a commencé à recevoir le soutien d'institutions italiennes.

Comment la collection continue-t-elle à s'enrichir ?

Nous avons collecté des photographies, du tournage des *Mille et une Nuits*, par exemple. Les scénarios originaux de *Porcherie* jusqu'à *Salo* nous ont été donnés par la secrétaire d'édition de Pasolini, Beatrice Banfi. Ces documents sont comme des journaux intimes de tournages, avec les cadrages, les plans utilisés ou pas dans les films... Nous avons également continué de collecter les articles de presse en suivant la méthode choisie par Laura Betti. Il nous semble

intéressant de voir l'impact de Pasolini à tous les niveaux, durant sa vie et depuis sa mort.

On trouve par exemple dans la collection des articles de la presse de droite, voire d'extrême-droite : elle a changé d'avis sur Pasolini ces trente dernières années, en tentant même de récupérer son discours. Pasolini est devenu un mythe, avec tous les revers que cela entraîne. Il est devenu un passage obligé pour comprendre la société italienne et le monde de la seconde moitié du 20^e siècle.

Nous organisons par ailleurs des expositions pour valoriser les archives. Par exemple, en 2005, nous avons proposé une exposition sur les lynchages médiatiques. Les attaques de la presse à l'égard de Pasolini étaient considérées comme une légende, mais réunir les articles a permis de constater la virulence des médias dans l'Italie catholique et conservatrice. La majeure partie de l'Italie était hostile à Pasolini de son vivant, même les communistes et ses supposés alliés. Il était trop scandaleux. Son homosexualité était difficile à accepter.

Comment a-t-il été réhabilité ?

Un moment important fut la rétrospective de ses films à la fin des années quatre-vingt, à Venise. Le ministère de la Culture italien a financé leur restauration, et Laura Betti

l'a organisée. Pour le quarantième anniversaire de sa mort, en 2015, une commission nationale a été nommée par le ministère. Le fait d'être ainsi reconnu permet à Pasolini de ne pas tomber dans l'oubli, contrairement à beaucoup d'auteurs italiens.

Quels aspects de son œuvre sont les plus étudiés ?

Pasolini s'est fait connaître grâce à ses romans. Il y a ensuite eu les scénarios pour le cinéma, et les poèmes. L'attention portée sur lui s'est accrue quand il s'est lancé dans la réalisation. Malgré l'importance de sa poésie, le cinéma est resté l'élément majeur de son œuvre. Ses critiques de la modernité ont aussi eu des impacts très forts. Elles restent aujourd'hui encore le sujet de nombreuses publications. Depuis les années quatre-vingt, il y a une grande attention sur son œuvre théâtrale, alors qu'elle fut un échec de son vivant. Aujourd'hui, des anthropologues s'intéressent à son regard sur la société. D'autres chercheurs étudient la place de la musique dans son œuvre. C'est intéressant car il n'était pas très mélomane : il était donc conseillé par l'autrice Elsa Morante. Pasolini avait une grande intuition et une capacité à expérimenter, à rapprocher des formes d'expression a priori très éloignées.

Propos recueillis par **Marion Carrot** et **Gaël Dauvillier**, Bpi

FARID BELKAHIA EN TROIS ŒUVRES

Farid Belkahia n'a eu de cesse de mêler les arts traditionnels et la recherche picturale moderne. Il est aujourd'hui le plus célèbre représentant de l'art moderne marocain et, plus largement, du monde arabe. **Michel Gauthier**, conservateur au Musée national d'art moderne et commissaire de l'exposition, commente trois œuvres emblématiques de l'artiste, présentes dans l'exposition.



Farid Belkahia, *Couple*, 1962, peinture sur papier contrecollé sur bois, 127,5 x 75 cm, Collection privée

Couple, 1962

Farid Belkahia n'entend pas être un peintre marocain de la nouvelle École de Paris. Après avoir étudié aux Beaux-Arts de Paris à partir de 1955, il part en 1959 étudier la scénographie théâtrale à Prague, pour prendre ses distances avec un enseignement encore très académique et, plus globalement, avec l'esthétique française. Il y demeure jusqu'en 1962, avant de rentrer au Maroc. C'est sur les rives de la Vltava que ses premières grandes œuvres voient le jour. Le style expressionniste qui était le sien depuis les débuts y évolue dans plusieurs directions. Dans l'une d'elles apparaît le thème de l'accouplement. Il s'incarne dans une forme sensuelle et ondulatoire qui annonce le style de la future École de Casablanca, dont il sera l'un des protagonistes. Ce thème restera au cœur de toute l'œuvre de Belkahia où les formes du désir se confondent constamment avec le désir des formes.

Sans titre, 1966-67

Belkahia est nommé à la tête de l'École des Beaux-Arts de Casablanca à son retour au Maroc en 1962. En compagnie notamment de Mohamed Chabâa et Mohamed Melehi, il y révolutionne l'enseignement artistique en mettant en relation la création contemporaine et l'artisanat traditionnel : peintures de plafond de mosquée, orfèvrerie ou tapis berbères. Au même moment, il abandonne la peinture au profit du cuivre, matériau hautement inscrit dans la tradition artisanale locale. Ce sont des œuvres sur cuivre qu'il montre lors de l'exposition « Présence plastique » sur la place Jemaa el-Fna de Marrakech en 1969, manifestation fondatrice de la modernité marocaine. Ces bas-reliefs en cuivre donnent corps aux formes ovoïdes et ondulantes ainsi qu'au jeu du positif et du négatif propres au style de l'École de Casablanca. Malgré une réception pour le moins mitigée, Belkahia, pour qui « le choix du cuivre est d'abord un acte de résistance à la colonisation », ne renoncera pas et ne reviendra pas à la peinture.

« Farid Belkahia, pour une autre modernité »
Jusqu'au 21 juin
Galerie du musée, Galerie d'art graphique

Hommage à Gaston Bachelard, 1984

Au milieu des années soixante-dix, après avoir quitté l'École des Beaux-Arts de Casablanca, Belkahia radicalise encore sa pratique en choisissant la peau de chèvre comme matériau, convoquant ainsi l'héritage d'une culture matérielle ancestrale. Outre sa dimension vernaculaire, la peau possède un caractère organique adapté à une poésie de la fécondation et de l'engendrement. La couleur fait son retour, grâce à l'emploi de pigments naturels. Par leurs formes, mais également par l'alphabet de signes tatoué à leur surface, ces peaux montées sur bois témoignent d'un imaginaire de la tension et de l'attraction qui unit érotisme et spiritualité. Invoquant Bachelard et les archétypes de la rêverie poétique, l'œuvre joue avec une symbolique conjuguant les quatre éléments. La terre est ici en feu : une éruption se prépare, à l'évidente dimension sexuelle. Quant à l'eau et à l'air, un nuage les associe, prêt à recevoir une semence constituée d'un alphabet de formes géométriques élémentaires. Avec son arc solaire polychrome, cette œuvre présente aussi un thème cardinal chez Belkahia : l'aube, le matin des formes.

Michel Gauthier



Farid Belkahia, *Sans titre*, 1966-1967, Cuivre, 134,4 x 119,5 cm, Mathaf : Arab Museum of Modern Art, Doha



Farid Belkahia, *Hommage à Gaston Bachelard*, 1984, teinture sur peau montée sur bois, 320 x 296 cm, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

FARID BELKAHIA EN QUELQUES DATES-CLÉS :

- 1934** : Naissance de Farid Belkahia à Marrakech.
- 1955-1959** : Étudie à l'École des Beaux-Arts de Paris.
- 1959-1962** : Suit les cours de scénographie à l'Académie de théâtre de Prague.
- 1962** : Est nommé à la direction de l'École des Beaux-Arts de Casablanca.
- 1963** : Première exposition internationale d'art contemporain à Rabat.
- 1966** : Expose ses premiers cuivres, qui font scandale.
- 1969** : Initie une première expérience d'art dans la rue à Marrakech.
- 1974** : Démissionne de l'École des Beaux-Arts de Casablanca. Part s'installer au Portugal. Commence à travailler la peau.
- 1986** : Exposition à la Maison des cultures du Havre.
- 1995** : Représente le monde arabe lors de l'exposition-anniversaire des Nations unies à Genève.
- 2011** : Une salle lui est consacrée au Mathaf, musée d'art contemporain au Qatar.
- 2014** : Mort de Farid Belkahia à Marrakech.
- 2015** : Inauguration de la Fondation Farid Belkahia et d'un musée au sein de sa propriété à Marrakech, fondés et présidés par son épouse Rajae Benchemsi.

C'EST QUOI, LES BLACK STUDIES ?

Les Black Studies sont un champ de recherche interdisciplinaire étatsunien qui se concentre sur l'étude historique, sociologique, politique et culturelle de l'expérience des personnes noires. L'historien **Amzat Boukari-Yabara** revient sur l'histoire et la réception de ce champ d'étude en Europe et en France.

Dans quel contexte les Black Studies ont-elles émergé ?

Après la guerre de Sécession, les premières universités noires créées aux États-Unis s'attachent à revaloriser l'histoire des Noirs dans une démarche intégrationniste. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ce champ disciplinaire évolue selon deux axes géographiques qui font partie des Area Studies : d'une part, les African American Studies, qui portent sur le groupe ethnique noir dans l'histoire américaine, et d'autre part, les African Studies, qui s'intéressent à l'Afrique et la décolonisation. Les Black Studies émergent à la fin des années soixante et se concentrent plus spécifiquement sur les Noirs en tant que groupe social militant dans le contexte américain et international. Des historiens engagés contestent la représentativité des Noirs dans l'appareil universitaire américain. La démarche est militante et s'inscrit dans la dynamique du Black Power.

Comment les Black Studies ont-elles été reçues en France ?

Le mouvement politique et culturel de la négritude dans les années trente a produit des études noires françaises. Celles-ci sont en rupture avec les études africaines qui s'appuient principalement sur l'anthropologie coloniale. En parallèle, la sociologie ou l'économie vont s'intéresser à des questions spécifiques, par exemple la migration et les discriminations. Mais le savoir produit par les populations noires et qui servirait de base aux Black Studies n'est pas pris en compte dans le monde académique français.

Bibliothèque Chimurenga
Du 2 avril au 3 mai
Espaces de la Bpi

Un champ particulier est celui des départements de civilisation anglo-saxonne où il y a une tradition de travail sur les auteurs noirs américains et sur la pensée noire américaine. Cela fait écho à d'autres types d'études qui s'appuient sur des groupes sociaux ou culturels, telles que les études slaves ou nordiques. L'approche est progressiste et passe par des considérations littéraires. On y réalise, par exemple, des études comparées entre Toni Morrison et Maryse Condé, sur leurs conceptions de l'esclavage, des questions raciales et colonialistes. Cela conduit au développement des études post-coloniales à travers l'analyse littéraire des travaux d'auteurs tels qu'Edward Saïd, Frantz Fanon ou Gayatri Spivak.

Par ailleurs, les personnes d'origine africaine sont de plus en plus présentes dans les centres d'études et font émerger des problématiques parfois nouvelles dans le monde universitaire. L'Université Paris-8 a hébergé des séminaires consacrés aux populations noires de France, conviant souvent des universitaires américains. L'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) offre également un cadre interdisciplinaire qui permet de développer des Black Studies à partir de l'expérience des diasporas africaines francophones, expérience étudiée dans le livre *La Condition noire* de Pap Ndiaye.

Quel est l'état de la recherche aujourd'hui en Europe ?

Dans les années quatre-vingt-dix et surtout deux-mille, des réflexions émergent en Europe sur ce que l'écrivaine camerounaise Léonora Miano appelle l'afropéanité. En parallèle, les Black Studies donnent lieu à des recherches en Angleterre, en Allemagne, en Belgique et en France, particulièrement après les émeutes urbaines de 2005. Les populations noires deviennent un sujet d'étude politique. L'enjeu est de créer un champ d'étude qui puisse éclairer l'opinion publique sur les problématiques culturelles, sociales, politiques et économiques de l'expérience noire, et de montrer la diversité des traditions intellectuelles. Par exemple, dans quelle mesure la négritude, née dans les années trente avec Aimé Césaire, Paulette et Jeanne Nardal

Clay Banks sur Unsplash, CC BY-SA 4.0



et Léopold Sédar Senghor, est-elle intégrée à l'histoire de la littérature française ? Aujourd'hui, il existe encore des livres sur l'histoire de la littérature française au 20^e siècle qui ne mentionnent pas la négritude. Est-on dans le domaine de la littérature française, de la francophonie, ou est-on dans le domaine des Black Studies à la française ? Ces questions font exister un espace transatlantique traversé par les Black Studies. Il est nourri, entre autres, par le travail sur l'Atlantique noire du sociologue afro-jamaïcain Paul Gilroy, mais aussi par beaucoup d'auteurs américains qui ont vécu en France, tels que James Baldwin ou Richard Wright.

Comment les Black Studies peuvent-elles nous aider à comprendre l'actualité ?

Aux États-Unis, les Black Studies ont joué un rôle notable dans l'émergence de la théorie critique de la race, un courant de recherche qui analyse les questions de violence et de racisme avec un regard désessentialisant. Poser la race comme une construction sociale offre une grille de lecture sur les politiques de diversité et les mécanismes de domination dont le privilège blanc est l'exemple le plus clivant.

Aujourd'hui, la France se veut méritocratique et républicaine, mais les mécanismes de reproduction des élites et de diffusion du savoir ne reflètent pas toutes les évolutions sociétales. Les Black Studies contribuent à la diversification des références, avec une palette de ressources pour définir des situations et penser des politiques publiques en réponse aux défis contemporains.

Propos recueillis par **Gaël Dauvillier** et **Camille Delon**, Bpi

POUR ALLER PLUS LOIN

Africa Unite ! Une histoire du panafricanisme, de Amzat Boukari-Yabara, La Découverte, 2014
[À la Bpi, niveau 2, 963 BOU](#)

La Condition noire. Essai sur une minorité française, de Pap Ndiaye, Calmann-Lévy, 2008
[À la Bpi, niveau 2, 300.71 NDI](#)

Continents noirs, de Awa Thiam, Tierce, 1987
[À la Bpi, niveau 2, 301.7 THI](#)

27% DES FRANÇAIS FRÉQUENTENT LES BIBLIOTHÈQUES

Une enquête menée tous les dix ans par le ministère de la Culture scrute les pratiques culturelles des Français. Reproduisant le même dispositif depuis cinquante ans, elle permet de mesurer les évolutions de la société en matière d'accès à la culture et d'usage des équipements culturels. Que nous dit cette enquête sur les bibliothèques ? Nous avons posé la question à **Christophe Evans**, chef du service Études et recherche à la Bpi.

Comment la fréquentation des bibliothèques a-t-elle évolué en cinquante ans ?

D'abord, on constate une baisse régulière du nombre de personnes inscrites dans une bibliothèque. Ce qui était autrefois un usage majoritaire, avoir une carte de bibliothèque pour emprunter ou consulter des livres, s'est réduit. Parallèlement, un autre usage a augmenté dans les bibliothèques, qu'elles soient municipales, universitaires ou spécialisées : la fréquentation de personnes non inscrites qui viennent travailler sur place sans forcément utiliser les collections. En France en 2018, 27 % des personnes interrogées déclarent avoir fréquenté une bibliothèque alors que seulement 15 % sont inscrites.

Cette bonne fréquentation est liée à la multiplication des bibliothèques sur le territoire. Elles sont devenues des lieux moins élitistes, où les motifs de visite et les services se sont diversifiés, notamment avec l'arrivée du numérique. Les bibliothèques demeurent des établissements culturels familiers.

Qui fréquente les bibliothèques aujourd'hui ?

Les bibliothèques restent fréquentées majoritairement par des femmes. En 2018, elles sont 31 % à en avoir fréquenté une, contre seulement 22 % des hommes. Avec 45 % de fréquentation, les plus jeunes (15-28 ans) restent beaucoup plus nombreux que leurs aînés à aller en bibliothèque, mais cette proportion est en baisse. L'avenir nous dira si cette diminution sera palliée par une fréquentation plus importante des seniors, dont on voit la part légèrement augmenter ces dernières années.



© Bpi / Voyez-vous

Les cadres restent deux fois plus nombreux que les ouvriers et les employés à fréquenter les bibliothèques. Toutefois, leur proportion a diminué et celle des ouvriers et employés a légèrement augmenté : ces derniers étaient 16 % à fréquenter une bibliothèque en 1988, et sont 19 % aujourd'hui. On pourrait parler d'une démocratisation des bibliothèques, si cela ne reflétait pas surtout une baisse de fréquentation des catégories sociales favorisées.

Quel rapport les usagers entretiennent-ils avec la lecture ?

Le lien des bibliothèques avec la lecture de livres, s'il est toujours présent, est moins fort qu'avant. De fait, la consultation des ouvrages des bibliothèques est en baisse, et les visiteurs viennent de plus en plus travailler sur leurs propres documents. Cela est lié à la baisse de la pratique de la lecture qu'on observe dans toute la société, à tous les âges et pour toutes les catégories socio-professionnelles. Depuis cinquante ans, la gamme des activités culturelles et ludiques s'est étendue, en particulier avec le numérique et les supports nomades. De façon mécanique, le temps consacré à la lecture est contraint. Mais avec les médiathèques et plus récemment les bibliothèques « troisième lieu », les bibliothèques s'adaptent à ces nouveaux usages.

Gilles d'Eggis, Bpi

REPÈRES

Cinéma

Dominique Cabrera,
commune humanité

« Issue d'un milieu pied-noir d'origine modeste, non seulement Dominique Cabrera est une "transclasse" mais elle est aussi inclassable comme en témoigne sa filmographie qui chemine entre documentaire et fiction avec une trentaine de réalisations à son actif. Depuis son premier court métrage au titre emblématique, *J'ai droit à la parole* (1981), en passant par ses essais documentaires, ses films autobiographiques, ses "petites formes" tournées le smartphone au poing mais aussi ses six longs métrages de fiction — dont le dernier opus est *Corniche Kennedy* (2016) —, chaque projet constitue une expérience de cinéma et de vie qui a d'abord un coût humain (par opposition au coût industriel). On comprend dès lors que le point de couture de ce patchwork réside dans son engagement manifestation intime et politique.

[...] Cette première rétrospective française de l'œuvre documentaire de Dominique Cabrera met en lumière "un art de s'engager dans le commun". De la micro-histoire à la mise en récit de faits historiques et sociaux (la guerre d'Algérie, le mouvement des Gilets jaunes, #NousToutes), on observe une dialectique sensible qui relie le Je au Nous.



© Ad Libitum, 1992

Dominique Cabrera, *Chroniques d'une banlieue ordinaire*

Ainsi Dominique Cabrera réinvestit la notion de "commun", non pas au détriment de l'individualité mais de façon à faire émerger les nœuds entre subjectivité et altérité. En reconnaissant cette humanité commune — chacun de nous est un être dont il convient de se soucier (soi-même, les autres) —, la réalisatrice inscrit l'éthique du *care* que l'on associe à l'intime, au centre de l'arène publique, renouant dès lors avec le politique. Ce commun fonde assurément le cinéma de Dominique Cabrera, et lui donne toute sa valeur démocratique. »

Julie Savelli

Extrait de *Dominique Cabrera. L'intime et le politique*, De l'Incidence Éditeur, 2021



© Dominique Cabrera

Autoportrait

Dominique Cabrera :
l'intégrale documentaire

Du 5 au 14 mai
Programme complet sur agenda.bpi.fr

Bibliothèque publique d'information

Centre Pompidou

Téléphone

01 44 78 12 75

Horaires

12 h-22 h tous les jours sauf le mardi

11 h-22 h les samedis, dimanches et jours fériés

Métro

Châtelet, Les Halles, Hôtel de Ville, Rambuteau

Adresse postale

Bpi – 75197 Paris Cedex 04

Site internet

www.bpi.fr

Directrice de la publication

Christine Carrier

Directrice de la Bibliothèque publique d'information

Rédactrice en chef

Marion Carrot

Comité d'orientation. Équipe de rédaction

Arlette Alliguié, Annie Brigant, Soizic Cadio, Fabienne Charraire, Ali Chihani, Gaël Dauvillier, Camille Delon, Régis Dutremée, Gilles d'Eggis, Sébastien Gaudelus, Florian Leroy, Geneviève de Maupeou, Nathalie Nosny, Emmanuèle Payen, Lena-Maria Perfettini, Monique Pujol, Caroline Raynaud, Maryline Vallez, Julie Védie, Florence Verdeille, Bernadette Vincent

Ont collaboré à ce numéro

Amzat Boukari-Yabara, Roberto Chiesi, Giovanni Cioni, Claudine Cohen, Alessandro Comodin, Christophe Evans, Michel Gauthier, Mirko Grasso, Arnaud Hée, Anne-Violaine Houcke, Damien Marguet, Marina Mazzotti, Paolo Pisanelli, Julie Savelli

Conception graphique

Claire Mineur

Accessibilité numérique

M et Moi studio

Impression

Imprimerie Vincent - 37 000 Tours

SUR PAPIER ÉCOLOGIQUE ISSU DE FORÊTS GÉRÉES DURABLEMENT

Web

Plus de contenus sur balises.bpi.fr

Nos recommandations sur Facebook et Instagram

en cinéma @Pour une poignée de docs

et littérature @Tu vas voir ce que tu vas lire

Gratuit

Couverture

Domenico Notarangelo, CC BY-SA 4.0 via Wikimedia Commons

ISSN 2680-5146

