

COLLOQUE INTERNATIONAL
INTERNATIONAL CONFERENCE



Lorsque Clio s'empare du DOCUMENTAIRE

WHEN CLIO CLAIMS
THE DOCUMENTARY

Direction : Jean-Pierre Bertin-Maghit

PROGRAMME / PROGRAM

13-15 novembre 2008

13-15 November 2008

COLLOQUE INTERNATIONAL
INTERNATIONAL CONFERENCE

13-15 novembre 2008/13-15 November 2008

UNIVERSITÉ MICHEL DE MONTAIGNE BORDEAUX3
SERVICE CULTUREL BORDEAUX3
ESPACE HISTOIRE IMAGE MÉDIATHÈQUE DE PESSAC
FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM D'HISTOIRE
LAPRIL (ARTES)
INA
CREADOC
MAGELIS
LABORATOIRE COMMUNICATION POLITIQUE CNRS

LORSQUE CLIO S'EMPRE DU DOCUMENTAIRE

WHEN CLIO CLAIMS THE DOCUMENTARY

Direction : Jean-Pierre Bertin-Maghit

PROGRAMME/*PROGRAM*

**Jeudi 13 novembre/
Thursday the 13th november**

Matin / morning

MÉDIATHÈQUE DE PESSAC

9H accueil des participants/Welcoming remarks

9h30

Ouverture du colloque/*The opening of the conference* : Représentants de la Ville de Pessac et de l'Université de Bordeaux 3.

10h30

Conférences inaugurales/*Opening statements*

Présidence : Jean-Pierre Bertin-Maghit

-Jean-Michel Rhodes (directeur de l'Inathèque) : *Les lundis de l'Ina, les jeux de mémoire dans le documentaire historique.*

Il s'agit de présenter une synthèse en images du cycle *Les lundis de l'Ina* sur les jeux de mémoire dans le documentaire historique qui prendra en compte un montage du cycle de ces cinq débats :

1. L'archive, un regard sur l'histoire : *Un spécialiste*
2. Le statut de l'archive, regards croisés *Hôtel du Parc*
3. L'archive absente *Shoah*
4. Les perceptions télévisuelles du procès Barbie
- 5 Justice, Images, Mémoire

-Peppino Ortoleva (université de Turin, Italie) : *Documentary, Trans-mediality, Exhibits as a Medium for Historical Knowledge*

Born in the film environment, from different traditions, the idea of documentary has proliferated in the 1930s, as William Stott has well demonstrated for the American case, a plurality of experiences and languages, from the longstanding cinema and television genre to the more shortlived radio documentary, to a variety of journalism and photojournalism. In other words, documentary is probably one of the most intermedial or (better) transmedial of popular culture genres. This is true particularly for historical documentary, based on the interplay of different archival documents and testimonies, generally used (in the tradition of so called montage documentary) both as *sources* and *illustration*.

The development of the so called multimedial communication, made possible by digitisation of all kinds of information and by telecommunication networks, is a challenge for documentary tradition. On the one hand it makes the languages and procedures of documentary easy to understand and to practice also for non-professionals; on the other hand it makes even easier to "upload" raw materials directly, without the interpretive and cultural effort required for a serious documentary. Parallel to what

happens with wikipedia, we see a proliferation of half-cooked materials *and* a scarcity of authoritative research and communication. What does this mean for the future of historical documentary? Can we find a different way out in recent developments of television, eg in specialized cable or satellite channels?

Or should we look for the future of documentary expression in a new/old medium, exhibits and museums, that have been deeply changed by new media and that are now one of the most popular forms of cultural communications?

-William Guynn (esthéticien, professeur émérite, Sonoma State University, California, USA) :
Comment recouvrer la dimension psychologique de l'histoire ? Une étude de The Civil War de Ken Burns (1990).

Mon exposé prendrait comme point de départ certaines notions clef de *Mémoire, Histoire, Oubli* de Paul Ricoeur. Ce qui m'intéresse ici, c'est la distinction que Ricoeur établit entre la mémoire personnelle et la mémoire collective, et les transitions que l'on peut dessiner entre la remémoration individuelle et collective et le monde distant et aliéné de la représentation historique. La question que je me pose est la suivante : est-il possible, par moyen du cinéma, de relier la représentation historique à la mémoire collective et de recouvrer ainsi une certaine dimension psychologique de l'histoire ?

Je propose d'étudier les techniques de recouvrement dans la série télévisuelle *The Civil War* de Ken Burns, produit par la *public television*, souvent rediffusée, et disponible sur vidéocassette dans quasiment toutes les bibliothèques municipales américaines. Le projet du film est d'investir cet immense événement, fondateur et conflictuel, des qualités de la mémoire collective. Comment donc jeter un pont entre la collectivité – la Nation Américaine en 1990, incarnée dans le public télévisuel auquel le film s'adresse – et le passé historique, qui semble refuser tout accès à l'expérience directe ?

Les stratégies de recouvrement s'opèrent à plusieurs stades de la production du film et à partir de divers matériaux documentaires. Au niveau du scénario, Burns efface la distinction entre les traces de l'histoire *from above* et le témoignage d'acteurs « insignifiants » *from below*. Cette *démocratisation* de la distribution des rôles s'accompagne d'un traitement des traces visuelles et verbales qui tendent à simuler une certaine présence des événements et une certaine subjectivité des acteurs historiques : la voix des comédiens qui incarnent les témoignages ; le bruitage qui « anime » la présence/absence des documents picturaux et photographiques ; les paysages filmés sur les lieux historiques qui donnent un effet de réel inattendu ; les panoramiques et effets de zoom qui, par leur parcours de l'image statique, crée l'impression de la révélation d'un espace. Toutes ces techniques d'animation sollicitent l'identification du spectateur avec les situations et les personnes historiques.

La grande force du film, c'est que, tout en cherchant à simuler l'illusion du réel, *The Civil War* reconnaît l'impossibilité de la résurrection du passé historique et nous met en présence de son inévitable perte.

Débat/*Discussion*

12h30

Pause déjeuner/lunch break

Jeudi après-midi 13 novembre/ *Thursday afternoon the 13th november*

14h à 17h

ATELIERS/*WORKSHOPS*

1. Peter Watkins et l'Histoire/Peter Watkins and History
Modératrice : Michèle Lagny

-Sébastien Denis (Aix-Marseille 1) : *Le documentaire à l'épreuve. La subversion des genres et des techniques dans le cinéma de Peter Watkins.*

Le Britannique Peter Watkins est le seul cinéaste à avoir remporté l'Oscar du meilleur documentaire, en 1966, pour un film de fiction (*La Bombe*). Ce qui pourrait passer pour un gag dans l'histoire du cinéma montre pourtant bien à quel point Watkins redéfinit en profondeur les genres et les techniques, subvertissant le fond et la forme du documentaire et du reportage télévisé afin de fournir au spectateur des données factuelles et une conception critique de la société qui sont habituellement employées dans le cinéma documentaire d'auteur. De fait, à l'analyse de ses films, les éléments socio-historiques approfondis qu'il met en oeuvre, issus d'un travail de chercheur ou de journaliste d'investigation, sont à chaque fois le fondement de son action en tant que cinéaste-citoyen. La forme audiovisuelle particulière qu'il choisit ensuite, qui s'approche du docu-fiction, fait vivre des réalités parallèles entrant en correspondance avec ces données socio-historiques réelles. Ainsi naissent des « documentaires potentiels » qui, du fait qu'ils sont des fictions très documentées, créent un effet de réel unique en son genre et que l'anachronisme ne suffit pas à définir.

-K. S. Nolley (Willamette University) : *Peter Watkins on History : from Devising a Discourse on Violence to Undoing the Violence of Discourse.*

Peter Watkins' career is richly devoted to the representation and investigation of history. His four amateur films and his first professional film, *Culloden*, are all historical recreations, as is *Edvard Munch*, perhaps his most widely seen film. Finally, his last two projects, *The Freethinker* and *La Commune*, return to the site of historical reconstruction.

These films are not easily detachable from the rest of his career, but I wish to use them to explore how the early films may reveal the historical paradigm that shapes Watkins' view of the world as well as the representational strategies that negotiate and ultimately renegotiate some of the tensions that define that view. And further, I wish to explore how the larger historical moment in post-war Europe out of which his work emerges and the revolution in cinematic history driven by the 16mm camera that he uses to develop his visual style eventually come together to lead him to redefine his own cinematic encounter with history.

In the early films, Watkins uses violence—both the violence of repression and the violence of resistance—to destabilize an emergent dominant political discourse that defines and justifies both. By *The Journey*, however, Watkins begins to turn his attention to the formation of alternative discourses of resistance—and not merely the representation of such, but the active instigation of resistant activities. In *The Freethinker* and *La Commune*, Watkins reimagines the role of the historical filmmaker, reconceiving the interaction of camera and subject less a *tool* of resistance and increasingly as an *act* of resistance.

-Joseph A. Gomez (North Carolina State University) : « *We are all History* » : *The Convergence of Past, Present, and Future in the Films of Peter Watkins.*

Many filmmakers confront aspects of history in various works throughout their careers. For only a handful, however, does a sense of history permeate their entire canon. Documentary filmmakers Emile de Antonio and Marcel Ophuls and feature filmmakers Miklos Jancso and Theo Angelopoulos come to mind, as does Peter Watkins, whose work spans and often merges documentary and the fictional feature film. Whether painstakingly researched for accuracy or metaphorical in content and prophetic in scope, Watkins' films embody a coherent and consistent attitude towards history. Watkins is not a witness to history in the conventional sense of that term. Indeed, from the early « You Are There » techniques of *Culloden*, through the history as metaphor depiction in *Punishment Park*, to *Edvard Munch's* unique fusion of intensely personal vision, historical accuracy, and microcosmic representation, and finally to the daring experiments in both form and content of *La Commune* (Paris, 1871), Watkins expresses a vision of history which both encompasses and challenges his viewers. His beliefs are implicit in his films, but at times throughout his career, he has explicitly articulated the theory of history that drives the shifting forms and varied content of his cinematic output. « I

believe that we are all history, past, present, future, all participating in a common sharing and sensing of experiences which flow about us, forwards and backwards, sometimes simultaneously, without limitations from time and space ». The role of this attitude in shaping Watkins' cinematic vision and his equally insistent argument that the very format of mass media has shaped our perceptions of history will be examined in as much depth as a 20-minute lecture will allow.

-John Cook (Glasgow Caledonian University) : *Circles of Time : Peter Watkins, August Strindberg and the Challenge to Historical Representation.*

Drawing upon original primary research, including materials from the director's personal archive, this paper will examine Peter Watkins' efforts to follow up his famous historical biographical film, *Edvard Munch* (1973), with another, based on the life of Swedish playwright, August Strindberg. At the end of the 1970s and beginning of the 1980s, Watkins spent 2 1/2 years of his life researching a film examining the relationship between August Strindberg and his first wife, Siri von Essen, only to have the project collapsed by its intended backers, the Swedish Film Institute, at the eleventh hour. As detailed in a 400 + page script outline which Watkins wrote for the Institute, the original intended version of his Strindberg film would have been his most ambitious yet: a kind of radical *Citizen Kane* in which the very notion of documentary form and normal filmic representations of historical 'truth' would have been overtly challenged in ways that as Watkins himself put it at the time, would have made his earlier *Edvard Munch* film look 'syrupy'. The paper will examine how the Strindberg film eventually came to be produced between 1992-4 as *The Freethinker*, though in a very different form and different context: as an amateur video project in collaboration with students at the Nordens Folk High School, Biskops-Arno in Sweden. Picking up on the Strindbergian idea (as detailed in Watkins' original script outline) of history as not linear but as 'circles of time', the paper will examine some of the undoubtedly circular overlaps between the two Watkins Strindberg films, conceived years apart, yet also highlight some of their quite marked separations in terms both of history and of form.

-Michèle Lagny (Paris3) : *Construction de la mémoire chez Peter Watkins à travers le docu-fiction.*

Comme le savent les historiens depuis longtemps, l'imagination et la rhétorique sont des éléments constitutifs de l'écriture de l'histoire. Ce qui n'exclut ni les possibilités de précision et d'exactitude dans la représentation, fondées sur des références, ni la possibilité d'analyse critique dans l'interprétation. Sans prétendre résider dans l'exhibition et l'articulation des sources, ni nécessairement s'imposer par une démonstration, celle-ci peut se manifester dans les interstices du récit (écriture feuilletée). Comprendre la complexité et l'ambiguïté de l'écriture de l'histoire permet de mieux apprécier l'intérêt du film pour à la fois l'interroger et l'assumer. Cette posture a pour conséquence l'affaiblissement de l'opposition entre histoire et mémoire, du point de vue épistémologique, mais aussi entre documentaire et fiction, dans le cas d'une « vision filmique de l'histoire ». Elle conduit, non pas à tenter de définir et à défendre le « docu-fiction » sous ses diverses formes, mais à interroger la place et la fonction des contraintes narratives et discursives autant que celles des traces dans un film. Elle impose d'examiner dans quelle mesure l'insuffisance des unes et les exigences de l'autre entraînent du côté d'une fictionnalisation dont le rôle et les effets restent à évaluer.

On tentera de faire cette analyse à travers des exemples empruntés en particulier à Peter Watkins.

2. Construction d'une mémoire/*Constructing a memory*

Modérateur : Vicente Sanchez-Biosca

-Anat Zanger (Tel Aviv University) : *Images and Anamnesis in Chantal Akerman's Films.*

In his *Phasmes* Didi Huberman cited Benjamin : « An image ... is that in which the *Then* encounters the *Now* and the *Then* » (1998)

Following Giorgio Agamben's discussion of the British film *Remnants of Auschwitz* shot in Bergen-Belsen immediately after the camp's liberation and Georges Didi-Huberman's attempt in *Images malgré tout* to resurrect the notion of image as trace and as truth, the differences between films such as *Night and Fog* (Resnais) and *Shoah* (Lanzman) have been reopened for debate. It is within this context that I shall examine Chantal Akerman's oeuvre and especially three of her texts: *From the East* (1993), *Tomorrow We Move* (2004), and *To Walk Next to One's Shoelaces in an Empty Fridge* (*Marcher à côté de ses lacets dans un frigidaire vide*, 2004).

Collective memory weaves back together events, places and names and creates a homogeneous narrative, while eschewing "irrelevant narratives."

(Sturken, Marita, 1999). Akerman, by contrast, works against this unifying thrust: she produces personal statements that can be identified as "speech acts," and which are expressed by means of human movement through space. (De Certeau, 1988[1984]). Her moving images and sounds delineate the fragile space between then and now, between there and here, between the invisible and the visible.

While locating her films in the concrete reality of Eastern Europe during the early 1990s, in Paris or in Brussels, Akerman produces memory through oblivion. Meaning is created by a palimpsest text, which interrelates image with sounds and connects the concrete presence of the present to the traces of memory. All of the films by Akerman mentioned above are organized around the differences between a place and its image in one's memory; between here and there. Rather than deciphering, she makes present; instead of history, she offers a form of memory, anamnesis, which, according to Lyotard, does the work of processing a given event. Whereas history attempts to remain faithful to what actually happened, Akerman allows the unexpected and the unknown to emerge and to guide the unfolding of the events. Whereas history reconstructs the lost object, Akerman's anamnesis provides the surviving vestiges of the lost object "present" within it. Anamnesis is a continual process of forgetting and remembering the Holocaust. Its goal is to locate, by means of free association, the recurrent appearance of a meaningful signifier.

-Paola Gandolfi (université de Bergame) : *Enjeux de la mémoire et usages des images/témoignages. Vers une histoire des histoires au Maroc.*

En 2005, le rapport de la Commission Nationale pour la vérité, l'équité et la réconciliation (IER) a placé la question des archives au centre des débats au Maroc. L'IER a été créée pour établir « la vérité sur les violations graves des droits de l'Homme au Maroc depuis l'indépendance jusqu'en 1999 » et en particulier au cours des « années de plomb ». Elle a œuvré à l'établissement de cette vérité au moyen d'investigations, recueil de témoignages, d'audiences publiques des victimes et d'audience à huis clos avec des témoins et d'anciens responsables, de l'examen des archives officielles et de la collecte de données de toutes les sources disponibles. Outre qu'à travers l'investigation, le travail de terrain et les auditions de grands témoins, l'IER a conduit des audiences publiques des victimes qui étaient filmées et diffusées sur les médias publics. Quelle est la signification, la valeur et l'impact de cette opération de filmage et diffusion sur les médias ? Quelle est la tâche des documents filmés dans ce contexte, quels sont les usages des images et des audiences qui se sont faits ? Dernièrement, on voit aussi la création de certains docu-fictions sur les années de plomb au Maroc : peut-on les considérer comment des aides à une diffusion de masse d'une nouvelle conscience de cette « histoire »? Quelle est la relation entre les documents des auditions qui constituent cette nouvelle archive de l'IER et les films produits au Maroc pour le cinéma ? On ne s'interroge donc pas seulement sur les enjeux de la mémoire dans l'histoire d'un pays, mais aussi sur les enjeux des documents et des médias dans ce parcours.

-André Habib (université de Montréal) : *Le temps des vestiges, le temps des décombres : poésie des ruines et pédagogie de l'histoire dans Brutalität der Steine (Kluge, Schamoni) et Schicksal einer Oper (Reitz).*

Albert Speer, architecte attitré d'Hitler à partir de 1934, grand admirateur d'architecture gréco-romaine,

est « l'auteur » d'une célèbre « théorie de la valeur des ruines », exposée à Hitler en 1934. Selon Speer, les matériaux modernes n'étaient pas adaptés pour produire de belles ruines. De la même manière, pour Speer, comme pour Simmel (et Chateaubriand) avant lui, les décombres (*Trümmer*), produits par l'action destructrice de l'homme, sont perçus comme forcément antinomiques au modèle de la ruine (*Ruine*) qui inspirait l'architecte du régime et sur lequel il fondait son désir de « construire des édifices qui, après des centaines ou [...] des milliers d'années, ressembleraient aux modèles romains ». En 1961, Peter Schamoni et Alexander Kluge réalisent *La brutalité des pierres*, un documentaire-essai de 12 minutes, qui juxtapose des vues architecturales sur les décombres du Zeppelinfeld abandonné de Nuremberg (réalisé par Speer) et des maquettes prospectives des fantasmes architecturaux mégalomaniques des nazis, alors que sur la bande son, on entend, notamment, des discours de Hitler des années 1940, non sans rappeler la fameuse scène de la chancellerie dans *Germania anno zero* de Rossellini. Auparavant, en 1958, à l'invitation de Cocteau, Edgar Reitz réalise une trilogie de films sur les ruines de Munich. Le dernier, *Le destin d'un opéra* (1958), tourné dans les ruines de l'opéra de la ville, raconte l'histoire de l'institution munichoise jusqu'à son bombardement en 1943, peu de temps avant sa destruction-reconstruction, en 1962. Les images de ce film feront l'objet d'une auto-citation dans *Zweite Heimat* (1993, Reitz), série qu'il réalise après la chute du Mur.

Il s'agira, dans le cadre de cette communication, de confronter et d'analyser les différentes visions de l'histoire et des ruines, les différents régimes de temps qui sont mobilisés à partir de ces exemples (et selon le temps quelques autres : Kiefer, Sebald, Rossellini, Staudte). Il s'agira de montrer que les ruines, et particulièrement les ruines allemandes de l'après-guerre, opèrent chez nombres d'artistes et de cinéastes (documentaristes-essayistes en l'occurrence ici) comme des objets de mémoire et de temps paradoxaux, pleinement inscrites au cœur de la mutation de l'imaginaire de la ruine au XX^e siècle, mais aussi du cinéma. Entre poétique des ruines et pédagogie de l'histoire, entre travail de deuil et politique de l'anachronisme, ces exemples proposent des écritures singulières du temps et de l'histoire que nous tenterons d'explorer.

-Viva Paci (McGill University) : *Les archives2 : montages d'images d'autres. Réflexion sur une technique et plusieurs pratiques de Chris Marker.*

Cette présentation fera se croiser deux axes : l'étude d'un corpus de cinéaste, Chris Marker, et des réflexions sur sa technique et sa poétique dans le montage d'images d'archive — d'images d'autres —, la question de la mémoire fédérera le tout. Il s'agira d'interroger en particulier trois objets. 1) L'étude dont la conférence fera état se sera concentrée sur *Le fond de l'air est rouge* (1967-1977 et 1993), polyphonie monumentale sur l'histoire des révolutions des années soixante et soixante-dix, un film de montage, employant en majorité des images d'archives ; 2) *Guillaume zappe la télé* <http://www.poptronics.fr/Guillaume-zappe-la-tele> <<http://www.poptronics.fr/Guillaume-zappe-la-tele>>, montage vidéo, sorte de « revue de l'année » des habitudes et des idiosyncrasies télévisuelles, que Marker a édité en 2008 sur le site d'information et de contre-information « Poptronics » ; 3) et une cartographie préliminaire d'un fond d'archives que Marker a déposé à l'« Institut Mémoire de l'édition contemporaine », contenant entre autres sa vidéothèque personnelle et quelques chutes de films, les bandes vidéo en somme que l'auteur a enregistrées et accumulées au fil des décennies. Il s'agit de trois objets très différents, bien que partageant tous une même signature — reconnaissable — d'auteur. Un film manifeste de la gauche internationale d'une époque lointaine, un « zapping » dont l'apparence est celle d'un produit de l'ère YouTube, et un lot de cassettes vidéo qui rassemblent les images de fiction, documentaires et télévisuelles que Marker a glanées. Or, ce qui rassemble, évidemment, ces trois entreprises — et ce à la lumière surtout d'une connaissance de la technique et la poétique markérienne — c'est la tentative de construire la charpente, jamais finie, de la mémoire et en même temps de l'analyse du XX^e siècle : une époque où la réalité est toujours déjà construite en images. Pour la « regarder en face », notre époque, il faut alors, aussi, trouver le bon traitement de l'archive.

-Antony Fiant (Rennes2) : *Historicité de quelques gestes documentaires contemporains.*

À partir d'un corpus de six films réalisés très récemment (entre 2003 et 2007), je me propose d'interroger autant de façons de convertir un geste documentaire purement cinématographique (mise en récit, mise en forme, mise en scène, mise en voix...) en contribution à l'écriture de l'Histoire.

Pour cela deux catégories de films seraient analysées :

- des films revenant sur des faits passés, historiques mais parvenant à les « présentifier »

No pasaràn, album souvenir de Henri-François Imbert (2003) : pour sa façon d'évoquer l'exode vers la France des républicains fuyant l'Espagne franquiste en 1939.

À l'est du paradis de Lech Kowalski (2005) : pour le témoignage de la mère du cinéaste évoquant sa déportation en Sibérie par le régime stalinien durant la Seconde Guerre mondiale.

Le Brahmane du Komintern de Vladimir Léon (2007) : pour l'itinéraire reconstitué du révolutionnaire indien M. N. Roy (1887-1954).

- des films traitant de situations actuelles, « en cours », mais appartenant déjà à l'Histoire ou en passe d'y accéder

À l'Ouest des rails de Wang Bing (2003) : pour la façon dont il incarne brillamment et subtilement la brutale libéralisation économique de la Chine.

Pour un seul de mes deux yeux d'Avi Mograbi (2005) : pour son regard plein de fureur pas toujours intériorisée sur le conflit israëlo-palestinien.

Itchkéri Kenti de Florent Marcie (2006) : pour son témoignage sur la guerre en Tchétchénie, sa défense d'un peuple et d'une culture opprimés.

Il s'agirait donc, en croisant autant que faire se peut ces six films, d'observer en quoi ils participent de la constitution d'une mémoire, quelle place ils accordent au témoin dans des dispositifs singuliers, ou encore comment peut s'exercer la subjectivité des cinéastes sur des « faits ».

-Jean-Pascal Fontorbes et Agnès Terrieux (UMR Dynamiques rurales) : *Le cinéma se met à table : une manière d'incorporer l'histoire.*

Dans le cadre du colloque « Lorsque Clio s'empare du documentaire » nous nous proposons de montrer comment une mémoire collective du monde rural français s'est construite par le film.

Nous tenterons de montrer, qu'au moment où la société française se représente à elle-même comme marquée par un héritage de traditions et de « valeurs » issues du monde rural, une forte hétérogénéité marque les mondes ruraux français. Dès lors s'impose de construire un ensemble de représentations qui puisse être partagées par le plus grand nombre ; un corpus se constitue qui résumerait en les agrégeant et les simplifiant l'ensemble de ces traditions et de ces valeurs. La présentation de ce corpus dans la forme cinématographique en conforte la validation, par une communication aisée, et une forme de pérennisation, présentant une utopie de monde rural, insuffisamment localisé, et où évolue un paysan idéalisé.

Nous avons choisi des scènes de repas, à travers un ensemble de films. Les scènes de repas sont représentatives d'une époque (genre de nourriture, gestuelle, rituels, rapports sociaux (familiaux ou de classe), manières de communiquer, rapport à la nourriture, décor et ustensiles de cuisine...). Et souvent se mettre à table, c'est se parler ... mais aussi se taire.

Nous nous attacherons à montrer comment, de manière originale, la caméra s'invite à table et prend sa place en tant que personnage du temps historique présenté. Les scènes de repas en même temps qu'elles structurent l'action renvoient au temps cyclique familial au cours duquel le repos du corps permet l'expression de la pensée et des sentiments (échanges et confrontations dans l'entre soi). Le montage (à travers l'analyse du découpage des séquences) rythme la gestuelle paysanne et libère ou non la parole. C'est une construction du récit historique. Les manières de filmer et les manières de table constituent un témoignage de transformations harmonieuses dans le temps historique.

Dans la plupart de ces repas, la place que l'on occupe, le partage de la nourriture, les modalités de sa distribution... fixent un ensemble de relations interpersonnelles dans un cadre patriarcal. La mise en scène des hommes et des femmes accentue le rôle dominant du père de famille. Les conversations

portent sur l'organisation du travail, la dévolution de l'autorité, la propriété de la terre, la transmission du patrimoine.

Le corpus de films s'étend de *Farrebique* (1940) (nous reviendrons sur l'impact que peut avoir eu la projection de *Farrebique* dans les lycées agricoles), qui nous semble fonctionner comme une sorte de matrice des représentations filmiques du monde rural français, par rapport à laquelle les réalisateurs se situent (en continuité ou opposition) jusqu'à *Profils paysans* (2001). Mais il nous a semblé pertinent de ne pas cantonner notre sélection aux films documentaires pour plusieurs raisons : tout d'abord, « tout film est un film de fiction » (Metz) et le film de fiction que nous avons choisi (*La Horse*), parce qu'il reprend les codes des documentaires qui lui sont antérieurs, et parce qu'il a été diffusé à de nombreuses reprises à la télévision, a contribué par exemple à asseoir comme norme sociale l'image d'un pater familias paysan.

Histoire ou images, histoire d'images, images d'histoire, interrogent notre corpus filmique.

3. La place du témoignage/*The Role of Testimony*

Modératrice : Sylvie Lindeperg

-Robert Lang (University of Hartford) : *La décolonisation et le boxeur tunisien, J'en ai vu des étoiles* (2007).

À propos du metteur en scène tunisien Hichem Ben Ammar, le critique de cinéma Naceur Sardi écrit : « Il construit ses documentaires comme des fictions ». « À l'instar de ses précédents films, *J'en ai vu des étoiles* dégage l'impression d'une écriture dramatique où l'émotion est omniprésente et où les protagonistes (personnages!) sont filmés avec amour ». Comme on peut logiquement l'attendre d'un documentaire, l'une des méthodes de Ben Ammar est de « montrer et d'étaler la vie de ces personnes ». Mais le metteur en scène utilise également le documentaire pour explorer « le sujet qui le perturbe ». *J'en ai vu des étoiles* raconte l'histoire de plusieurs boxeurs tunisiens depuis les années 30 jusqu'à aujourd'hui tout en introduisant une discussion sur les notions de perte, de regret, et de colère parfaitement illustrés par les propos d'un ancien boxeur interrogé devant l'ancienne salle d'entraînement du boxeur tunisien légendaire Rezgui Ben Salah : « qu'on le veuille ou non, c'est devenue un patrimoine . . . aujourd'hui malheureusement fermé et en ruine ». La caméra de Ben Ammar fixe la disparition d'un monde et d'une culture qui transparait dans les témoignages des boxeurs, de leur familles, de leurs entraîneurs, managers, arbitres et fans, créant une sorte de vision allégorique de la Tunisie qui évoque le passage mouvementé de l'occupation française à la décolonisation et nous conduit au présent.

-Marco Bertozzi (Université de Macerata et Université IUAV de Venise) : *Entre mémoire et histoire. Le témoignage dans le cinéma documentaire.*

Mon intervention se focalise sur le témoignage dans le cinéma documentaire : il s'agit d'une question que je me suis posée en tant que réalisateur de films et historien du documentaire. Le champ d'action est problématique et incertain : un témoin qui cherche dans sa mémoire, un réalisateur qui essaie de donner une forme cinématographique à la mémoire, un historien qui prend ses risques en interprétant mots et images de ce qui fouille dans ses mémoires. Ce sujet investit directement l'autorité de l'historien en tant qu'herméneute des événements humains, l'éthique et le système des valeurs du réalisateur et, finalement, le difficile parcours anamnétique du témoin. On pense souvent que le témoignage a la fonction de nous révéler une vérité cachée. On exalte aussi le travail de l'expert (c'est-à-dire l'historien, dans ce cas spécifique) qui aurait la tâche de nous expliquer ce dont on n'arrive pas à saisir. Entre le témoin et l'historien, il y a le réalisateur et ses démarches avec le but d'aborder des questions multiples : problèmes des endroits et des espaces (où on va réaliser le témoignage ?) ; réflexions anthropologiques (quelle relation on va instaurer avec le témoin ?), choix de cadrage (à quelle distance se placer par rapport au témoin ? comment le filmer ? vers qui diriger son regard ?). Il ne s'agit pas seulement des aspects techniques, mais aussi de questions capables d'orienter en même temps la mémoire de notre témoin et les interprétations de celui qui cherchera dans ce témoignage des éléments pour écrire l'histoire. Il faudrait être bien conscient de tout cela pour

ne pas réduire les acteurs médiatiques de ce processus aux simples figures d'un paysage de la certitude. Seulement de cette façon, peut-être, le témoignage dans le documentaire pourra alors émerger non pas comme une prise d'acte d'une réalité simplement dite, mais plutôt comme le signe d'une réalité vécue et problématisée.

-Caroline Moine (Versailles St Quentin en Yvelines) : *Œuvres de propagande, œuvres d'historiens ? Des documentaires témoins à charge contre le régime de Pinochet.*

Les films documentaires ont été des acteurs importants des manifestations politiques qui ont accompagné les discours militants de « Solidarité internationale » dans les années 1970. Considérés par leurs auteurs comme d'incontestables agents de l'histoire, les documentaires devaient mobiliser, comme de véritables témoins à charge, l'opinion publique internationale. Le cas de la représentation documentaire de l'histoire du Chili depuis le Putsch du 9 septembre 1973 permet à l'historien de réfléchir sur les différents enjeux d'un tel rôle dévolu au film documentaire.

Nous nous appuyerons sur des exemples tirés de deux ensembles de films largement diffusés dès l'époque par le biais de festivals où ils furent souvent primés. D'une part « le cycle chilien » tourné de 1974 à 1978 par les documentaristes est-allemands Walter Heynowski et Gerhard Scheumann spécialisés dans une dénonciation systématique de « l'impérialisme américain » dans les pays du Sud. D'autre part les documentaires du Chilien Patricio Guzman, de *La Bataille du Chili* monté lors de son exil à Cuba, de 1975 à 1979, à ses films plus récents *Chili, la mémoire obstinée* (1997) puis *Le cas Pinochet* (2001).

Or, si les trois réalisateurs ont suivi un même objectif, dénoncer le régime de Pinochet, leurs démarches restent cependant très différentes en de nombreux points, notamment sur la question du statut du témoignage : Quelle place attribuer au témoignage dans le récit du passé et des événements? Peut-on aussi bien recueillir le témoignage des bourreaux ou des victimes? Quel dispositif choisit-on pour interroger les témoins? Autant de points sur lesquels P. Guzman et H&S ont des réponses radicalement divergentes, entre travail de mémoire et travail de propagande.

-Pauline Gallinari (Paris1): *Histoire et mémoire autour du film Camarades. Il était une fois les communistes français d'Yves Jeuland (2004).*

Avec *Camarades. Il était une fois les communistes français*, Yves Jeuland a voulu faire la somme d'une quarantaine d'années de communisme français en images. Partant de la Libération et progressant selon une trame chronologique, son documentaire repose essentiellement sur des entretiens filmés et des images d'archives.

L'approche privilégiée est alors celle du vécu personnel, la perspective adoptée, celle du présent sur le passé ; c'est par là une sorte de « communisme sensible » qui se dessine grâce à la parole de celles et ceux qui ont fait (ou font encore) partie du « peuple des communistes ».

Par la diversité des témoignages enregistrés ainsi que par la rareté des archives utilisées, *Camarades* se distingue d'emblée par sa richesse documentaire. Minutieusement, Jeuland a collecté, ordonné et sélectionné sa matière audiovisuelle. Il la questionne mais laisse les réponses avant tout à ses témoins, sans y superposer de réelle analyse extérieure. Cette démarche, où les sources employées sont constamment données à voir au spectateur, interroge sur la nature de ce documentaire. *Camarades* est-il finalement un film de mémoire ou un film d'histoire ?

À première vue, *Camarades* peut être appréhendé comme un acte mémoriel qui fait l'inventaire de ce qui a été par le biais du souvenir. Mais le film va plus loin ; il propose aussi une approche du phénomène communiste français à partir d'un point de vue bien spécifique qui est celui de celles et ceux qui y ont participé. C'est en cela que *Camarades* acquiert une dimension historiographique, voire même historienne...

-Martin Goutte (Lyon2) : *L'historien et le paradigme testimonial dans Shoah, de Claude Lanzmann (1985).*

Bien que Claude Lanzmann définisse *Shoah* comme une « fiction du réel » et récuse l'appellation de « film historique », le film figure évidemment au nombre et même aux premiers rangs des

documentaires historiques, ne serait-ce que parce qu'il est principalement voire exclusivement reçu comme tel. Sa place privilégiée dans le champ tient surtout à son statut d'événement fondateur pour la construction et l'appréhension d'un personnage documentaire omniprésent depuis : le témoin. De cette figure préexistante au cinéma et ailleurs, *Shoah* a proposé une mise en scène à la fois exemplaire et exclusive au point de devenir une sorte de paradigme de sa représentation cinématographique, au détriment parfois de l'appréhension de la diversité interne au « modèle » ainsi identifié.

Afin de rendre compte de cette richesse dans le temps limité d'une intervention de colloque, il me semble intéressant de porter mon attention sur la figure à la fois centrale et marginale qu'est Raul Hilberg au sein du film choral. Incarnant (presque) seul cette autre figure essentielle du documentaire qu'est l'expert, l'historien illustre les articulations possibles entre la transmission d'un savoir historique constitué et celle des vécus singuliers portés par les témoins. Représentant légitime d'une dimension historique du discours, le personnage est également et à son tour constitué par le film en une sorte de témoin, cette double polarisation entre histoire et mémoire n'étant pas étrangère aux rapports étroits qui, hors et sur l'écran, le lient au cinéaste lui-même.

-Myonng-Jin Cho (Paris3) : Donner la parole aux bourreaux ?

Nous nous proposons de nous interroger, à l'occasion de ce colloque, sur la façon dont le cinéma documentaire présente les bourreaux des grandes tragédies historiques, lorsque ceux-ci interviennent à l'écran en tant que témoin des événements tragiques auxquels ils ont pris une part active — la Shoah, le génocide cambodgien, ou encore le carnage de Sabra et Chatila.

On accorde naturellement aux survivants la légitimité d'être témoin, en tant que victime. Mais les bourreaux se donnent, ou se voient conférer, eux aussi, le droit à la parole. Ils prennent le statut de témoin pour diverses raisons : parler pour les victimes disparues, parler en tant que victime d'un système engloutissant les individus, ou encore parler de ce qu'ils ont vu du fait de leur présence sur les lieux en même temps que les victimes. Ainsi, entre aveu, confession et témoignage, la parole des bourreaux occupe une place singulière dans de nombreux films documentaires. Albert Speer, architecte de Hitler, apparaît en témoin à charge des officiels nazis dans *Memories of justice* de Marcel Ophüls. Dans *Shoah*, Franz Suchomel, responsable SS de Treblinka, s'enorgueillit d'être le seul témoin, du fait de la disparition des victimes. Dans *S 21*, d'anciens tortionnaires répondent aux questions de deux survivants qui les interrogent sur ce qu'eux n'ont pu voir. Dans un documentaire particulièrement éprouvant, *Massaker*, les anciens phalangistes de Sabra et Chatila laissent libre cours à leurs désirs pervers et célèbrent face à la caméra leur passé criminel.

D'après Maxime Scheinfeigel, le cinéma documentaire offre un espace idéal à la réalisation du désir d'autoportrait. Il est, d'autre part, selon Jean-Michel Frodon, un art de la rédemption, en cela qu'il sauve ce qu'il montre. Comment, dès lors, le cinéma documentaire peut-il ménager une telle place aux bourreaux, faire des bourreaux les témoins de l'histoire ?

17h

Pause/Break

17h30 à 18h30

Débats avec des professionnels (documentaristes présents au festival de Pessac)/*Discussions with filmmakers (documentary filmmakers present at the Pessac's festival).*

19h

Réception mairie de Pessac/*Reception at Pessac City Hall*

20h30

SOIRÉE INA/*EVENING INA*

**Vendredi 14 novembre/
Friday the 14th november**

Matin / morning

9h30 à 12h30

PLÉNIÈRE/*PLENARY SESSION* : Comment les différentes disciplines abordent la question du documentaire historique/*How different disciplines approach the historical documentary*.

Présidence : Steven Ungar

-Jean-Paul Colleyn (anthropologue, directeur d'études, EHESS) : *L'Esthétique de la continuité, l'effet de réel, la suggestion et la causalité dans le film documentaire.*

À l'aide de nombreux exemples, je m'attacherai à montrer que l'esthétique mobilisée par le film documentaire comme exercice discursif joue sur la suggestion plus que sur l'administration de la preuve. Même si les documents (archives photographiques et filmiques) fournissent des données précieuses aux historiens, sociologues et anthropologues, les procédés narratifs du documentaire, auxquels pourrait s'appliquer la théorie des tropes en rhétorique, approche toujours par défaut ou par excès la rigueur d'une argumentation. C'est une contrainte avec laquelle le réalisateur, l'auteur et le chercheur, puis au-delà le spectateur doivent vivre. Lorsqu'un documentaire est *réalisé*, il faut se dire que la thèse a déjà été élaborée ailleurs, consciemment (dans le cadre d'une recherche scientifique comme dans le film *engagé*), ou inconsciemment (par imprégnation idéologique). L'histoire et l'anthropologie visuelles relèvent du même régime épistémologique. Ce régime impose l'analyse précise des procédés narratifs et des données. Le mot *données* est lui-même trompeur puisqu'il s'agit toujours de construits, de récit déjà mis en intrigue, de *prétendants* et non de faits bruts. La vulgate documentaire se fonde sur le préjugé que l'imaginaire est second, qu'il est une déformation ou une sophistication artistique exercée sur l'intégrité d'un document premier. En fait, l'imaginaire est toujours premier, il est un fait constitutif de la cognition. Je me baserai notamment sur les travaux de Marc Ferro, Robert Rosenstone, David Mac Dougall, Jay Ruby et Bill Nichols, ainsi que sur les œuvres de Marcel Ophuls, William Karel, Claude Lanzmann, Alain Resnais, Hubert Sauper, Michael Moore et bien d'autres.

-Jean-Pierre Esquénazi (sociologue, professeur, Lyon2) : *Documentaire, histoire, institution.*

Erving Goffman dans son livre *Asiles* introduit le concept d'« institution totale », celui d'un « lieu de résidence et de travail où un grand nombre d'individus placés dans la même situation mènent ensemble une vie recluse » (p. 41 de la trad. française). L'asile (de fous, de vieux, etc.), mais aussi l'hôpital en sont des exemples. À la même époque (les années soixante-dix) le documentariste Fred Wiseman entreprend plusieurs films (*Titicut folies*, 1967 ; *Law and order*, 1969 ; *Hospital*, 1972, etc.) sur des lieux que l'on peut appeler des institutions totales. Plus tard, en France, Raymond Depardon commence un travail du même ordre : *San Clemente* (1982), *Urgences* (1988), *Délits flagrants* (1992) en résulteront.

Je voudrais mettre en regard le concept, son élaboration et son histoire, et le travail des cinéastes, leurs contextes social et historique, les trajectoires sociales dont ils sont issues, leur commune volonté

d'abandonner la caméra au lieu filmé.

Apparaîtront d'une part des différences entre des cinéastes et aussi entre des situations et d'autre part un héritage commun, celui d'une certaine conception du monde.

-Isabelle Veyrat-Masson (directrice du Laboratoire Communication et Politique du CNRS) : *L'Histoire au risque du docu-fiction.*

L'histoire à la télévision s'est profondément modifiée. Il était temps. J'avais observé qu'à la fin des années 1990, elle n'avait dû sa survie quantitative qu'à la multiplication spectaculaire des heures de programmes diffusées (allongement des plages horaires de diffusion dans les chaînes, et création de nouvelles chaînes privées, câblées ou satellites). Mais depuis la fin des années 2000, les émissions touchant au passé sont revenues en force, leurs succès d'audiences entraînant un nouvel engouement pour le passé. Or, c'est sous le signe du mélange de la réalité et de la fiction que ces genres se sont imposés au public comme aux programmeurs. Certains genres sont anciens, les reconstitutions historiques marquées par le sceau du réalisme avaient joué leur rôle dans le succès de la télévision des premiers temps. Mais ici, ce qui nous intéressera, ce sont ces genres mélangeant le langage de la fiction et éléments documentaires. Ces nouveaux genres ont trouvé un nom : les docu-fictions. S'agit-il de fiction ? de documentaires ? Quels sont leurs antécédents et quels problèmes particuliers rencontrent ce nouveau genre quand il parle du passé, d'histoire, discipline qui n'a eu de cesse depuis qu'elle existe de se dégager de la gangue narrative et fictionnelle ? C'est à répondre à ces questions que mon intervention devrait s'attacher.

-Vicente Sanchez-Biosca (historien, professeur, Valencia, Espagne) : *Migration d'images documentaires et icônes de la mémoire.*

La période de l'entre-deux-guerres fut sans doute un moment d'extase pour la propagande, mais elle constitua aussi un point de clivage dans l'histoire de l'image documentaire à support cinématographique. Le développement de la presse illustrée, l'essor de la photographie prise sur le vif, la circulation des reporters, la production et diffusion d'actualités filmées et la violence du documentaire de propagande sont des phénomènes qui méritent d'être examinés dans leurs rapports incessants (échanges, citations, commentaires, contrepropagande, réappropriation, remontage...). Dans ce cadre historique, le propos de notre communication est d'analyser la circulation d'une poignée d'images documentaires de la guerre civile espagnole qui sont parvenues à incarner l'idée de la « persécution religieuse », sous la forme de ce que l'on a nommé le « martyr des choses ». Il s'agit de certains plans représentant les « momies » du couvent des Salesas (Barcelone) et ceux qui montrent l'exécution du Sacré-Cœur à la Colline des Anges (Getafe, Madrid), tous deux en juillet 1936. Cette analyse portera autant sur l'axe synchronique (les variantes de ces images dans la propagande nazie, fasciste italienne, anarchiste, etc.), que sur l'axe diachronique, soit dans les transformations que ces icônes ont subies jusqu'à présent.

-Jean-Luc Lioult (études en sciences de l'art, professeur, Aix-Marseille) : *Actants du documentaire et du film historique.*

L'une des frontières, peut-être les moins explorées du documentaire, est celle le long de laquelle il voisine avec le film de reconstitution historique. Il s'agit ici de (commencer à) mieux cartographier la zone frontalière.

Considérons que le documentaire peut se caractériser selon trois axes de pertinence :

- le statut pragmatique de ses énoncés (que j'ai défini — 2004 — comme celui d'assertion sérieuse consentie) ;
- le caractère de double immédiateté du tournage « direct » : identité du temps du tournage et du temps de l'événement, absence relative de médiation profilmique (mais peu de documentaires cumulent ces caractéristiques : au temps de l'événement peut se substituer celui de la mémoire ou de la reconstitution, et le profilmique peut exercer une hégémonie sur l'afilmique) ;
- le statut des actants : personnes réelles ordinaires livrant une « présentation de soi », plutôt que

comédiens ou personnages virtuels.

On voit alors que ce sont les deuxième et troisième axes qui permettent de construire une différenciation entre documentaire et film de reconstitution.

Je m'intéresserai particulièrement au dernier de ces axes, pour proposer une taxinomie des actants dans les deux catégories de films. J'en tirerai un certain nombre de conséquences sur les formes attestées ou émergentes dans le champ du cinéma historique.

12h30

Pause déjeuner/*Lunch break*

Vendredi après-midi 14 novembre/ *Friday afternoon the 14th november*

14h à 16h

ATELIERS/*WORKSHOPS*

1. Recyclage, réappropriation, détournement (I)/*Recycling, Reappropriation, and Revision.*

Modératrice : Frédérique Berthet

-Sylvie Lindeperg (Paris1) : *Prise et reprise : ce qui gît ou résiste dans l'image d'archive.*

Ma communication propose de réfléchir à la genèse, au statut et aux migrations des images d'archive (photographies et plans filmés).

Un premier axe de réflexion portera sur le cinéma et la photographie de propagande à travers les images enregistrées dans les camps d'internement et les ghettos de Pologne. Je tenterai à la fois de dévoiler le regard porté sur les habitants du ghetto par les opérateurs et les photographes nazis et de réfléchir à ce qui résiste à l'intérieur même de l'image (jeux des regards et des corps notamment).

Le deuxième axe proposera un prolongement aux réflexions de Jean-Louis Comolli dans son texte sur *Memory of the Camps* : il s'agira de désigner ce qui est latent, en « attente d'interprétation », dans les images des ghettos et des camps d'internement. On suivra pour cela la levée progressive du sens de l'événement se révélant au fil d'opérations de lecture elles-mêmes inscrites dans de nouveaux contextes historiques et mémoriels.

-Julie Maeck (Versailles Saint-Quentin en Yveline) : *Le temps des pionniers : les documentaires de la DEFA et le passé nazi.*

Dans le domaine du film documentaire portant sur le régime nazi, les réalisateurs de la « Deutsche Film Aktiengesellschaft » (DEFA), oeuvrant dans les années 1950 et 1960 ont joué, à plus d'un titre, un rôle précurseur. En examinant le matériel filmique conservé dans les archives du monde entier, c'est, en effet, la première fois que des réalisateurs exploitent dans une si grande mesure l'héritage iconographique des nazis. Alors que les premiers documentaires ouest-allemands utilisent principalement le matériel des « NS-Wochenshau » sans aucune perspective critique, les productions de la DEFA accordent à l'image une fonction de preuve afin de fustiger aussi bien le passé nazi et ses crimes que le système politique de la jeune République fédérale d'Allemagne. Dès lors, ces films vont servir de modèle aux réalisateurs travaillant de l'autre côté du rideau de fer, tels Erwin Leiser et Heinz Huber, qui sont convaincus que les images prises par les nazis sont aptes à dévoiler le véritable visage de l'idéologie hitlérienne. Parce que les images nazies jouent un rôle central dans le dispositif filmique de ces documentaires, il convient de décrypter le regard porté par ces réalisateurs sur le matériel iconographique et d'analyser les différentes stratégies qu'ils ont mis en place en vue de déjouer son caractère propagandiste.

Nous proposons ainsi de revenir à la source des représentations du passé nazi et de l'usage de l'image d'archives en (re)découvrant ces documentaires allemands pionniers, généralement méconnus du public et des historiens francophones.

-Jeremy Hamers (Université de Liège) : *Le terrorisme de la RAF comme matrice audiovisuelle des années de plomb : réemplois, détournements et hybridations.*

L'histoire des représentations du terrorisme de la RAF est marquée par d'innombrables recyclages, citations et emprunts, corollaires du « vieillissement » des images et des sons, ainsi que de la mise à distance tant politique qu'esthétique que ce « vieillissement » autorise. Cette histoire particulière questionne néanmoins les études qui définissent d'ordinaire toute hybridation des représentations d'une époque chargée historiquement en fonction d'une évolution temporelle (Alter, Elsaesser, Lindeperg e.a.). Il est en effet frappant de constater que les emplois et réemplois d'images et de sons qui synthétisent aujourd'hui les années de plomb allemandes (l'otage Schleyer posant devant le logo de la RAF ; un boeing de la Lufthansa sur le tarmac de Mogadiscio ; les prises de vues aériennes du pénitencier de Stammheim ; etc.) apparaissent de façon précoce, parfois même simultanément à la diffusion première de la matière audiovisuelle non recyclée, citée ou détournée.

Ces premières apparitions d'hybridations matérielles et formelles dès le début des années soixante-dix, doivent nous encourager à tourner le dos à un modèle linéaire subordonné à l'évolution temporelle. Notre communication ambitionne dès lors de remonter en amont de la médiatisation qui favorisera ces multiples réemplois, pour découvrir dans quelle mesure les actes de la RAF s'insèrent eux-mêmes déjà dans un réseau complexe de citations, réemplois et emprunts croisés. En ce sens, notre réflexion constitue un prolongement — mais en quelque sorte à reculons — des travaux récents portant sur la nature fondamentalement médiatique du terrorisme d'extrême-gauche en Allemagne (Kraushaar, Steinseifer, e.a.).

Par l'analyse de quelques images réalisées ou tout du moins « suscitées » par les terroristes de la RAF entre 1972 et 1977, et qui appartiennent depuis longtemps déjà à l'imagerie collective allemande, nous tenterons de démontrer que leurs incessants réemplois ne découlent pas en premier lieu d'un vieillissement de ces images, mais prolongent au contraire une pratique du recyclage, de la citation croisée et de la mise en réseau déjà acquise par les terroristes qui composèrent en « actes d'histoire », parce que « actes-images », un des épisodes les plus tragiques de l'histoire allemande d'après-guerre.

-Anita Leandro (Bordeaux3) : *Acheminement vers l'Histoire. Considération sur la reprise d'archives dans le cinéma contemporain.*

Cette communication revient sur une question de méthode concernant l'actualisation de l'archive au cinéma et qui demanderait, à mon avis, une attention spéciale de la part des historiens. Cette question est celle-ci : comment filmer l'archive au présent et, ce faisant, s'interdire de lui imposer une deuxième mort, en la réduisant, comme le font les médias, à l'illustration de ce qui est dit ? Autrement dit, comment montrer l'archive comme un témoin vivant de l'Histoire ? Pour que l'image du passé puisse trouver séjour dans le présent, certains cinéastes contemporains abolissent les frontières entre documentaire et fiction, en inventant de dispositifs plus ouverts de mise en scène et de montage où l'archive devient un personnage à part entière. C'est le cas, par exemple, d'une grande partie de l'oeuvre d'André Labarthe. L'histoire du cinéma qu'il propose dans la série *Cinéastes de notre temps* est souvent construite au moyen de la mise en présence du cinéaste filmé et de ses archives. Et quand ce dernier est déjà mort, comme c'est le cas des Frères Lumière, c'est alors dans les bruits du monde que Labarthe va chercher une parole qui soit contemporaine du tournage et solidaire des images du passé.

En repérant ce qui dans l'archive vit encore, la parole accomplit dans le présent, et grâce à ce repérage, une expérience du manque assez proche de celle qui doit éprouver l'historien devant les ruines. C'est alors que le cinéma, l'art du temps qui passe et, tout comme l'Histoire et sa muse Clio, sans aucune éternité, peut se sentir réellement concerné par la disparition du monde que signale l'archive. « Les Frères Lumière sont mes contemporains », dit Labarthe. On est tenté de croire que c'est lorsque Clio s'empare du cinéma qu'il peut, enfin, prendre conscience de sa dimension irrévocablement temporelle, ontologiquement historique.

2. Écriture de l'histoire (I)/*Writing and History*

Modérateur : Sébastien Denis

-Dominique Pinsolle (Bordeaux3) : *La Diffusion télévisuelle des documentaires historiques : l'exemple de la chaîne « Histoire ».*

Les conditions de diffusion télévisuelle des documentaires historiques sont un élément fondamental dans le processus de construction d'une mémoire se substituant dans certains cas à l'Histoire.

L'analyse statistique de la programmation de la chaîne « Histoire » entre 2003 et 2005 à partir de la base de données de l'INA permet d'étudier ce qu'il reste de l'Histoire après un passage à travers le filtre de la télévision.

Les périodes contemporaines et immédiates, pouvant être illustrées par des archives audiovisuelles, sont surreprésentées à l'écran.

La programmation se distingue également par l'importance du nombre de biographies et par une large place accordée aux documentaires répondant aux critères de la fiction cinématographique, comme le reconnaît David Pujadas à propos de la série documentaire sur le Watergate. La directrice des achats de la chaîne qualifie elle-même d'expérience de « télé-réalité » la diffusion des vidéos ayant révélé la corruption du régime péruvien en 2000.

La priorité étant accordée à l'histoire politique, biographique et culturelle, de nombreux sujets économiques et sociaux fondamentaux, à la fois plus ardues et moins sensationnels, sont laissés de côté. Les analyses sur le long terme sont elles aussi souvent absentes, comme dans le cas de la Seconde Guerre mondiale, abordée de manière très réductrice (sans lien avec l'Entre-deux-guerres notamment).

D'autres sujets, plus ou moins polémiques, restent dans l'ombre, notamment en ce qui concerne l'histoire du mouvement ouvrier (Commune de 1871...) ou l'histoire coloniale (massacre de Sétif...).

Cependant, un sujet aussi délicat que la décolonisation est largement traité, et on ne peut pas reprocher à la chaîne « Histoire » un quelconque occidentalisme.

-Michael Temple (Birkbeck, Université de Londres) : *Film Begets Film, l'histoire audiovisuelle du cinéma.*

Dans cette communication, je propose d'étudier trois séries de documentaires historiques, créées pour la télévision, qui ont pour objet l'histoire du cinéma depuis ses origines jusqu'à la fin du muet : *Hollywood*, Kevin Brownlow et David Gill (Thames Television/Photoplay Productions, 1979, 13 x 60 minutes) ; *What Do Those Old Films Mean ?*, Noël Burch (Channel 4, 1985, 6 x 26 minutes) ; *The Last Machine*, Ian Christie et Richard Curson Smith (British Film Institute et VPRO, 1995, 5 x 40 minutes).

Il s'agira d'examiner pour chaque série – et de façon comparative – trois questions principales : le contexte de production, notamment le rôle de la télévision comme commanditaire et diffuseur de la mémoire du cinéma ; la genèse et la réalisation des films, surtout le choix et l'usage des archives et la fonction du commentaire et des entretiens ; enfin, la vision de l'histoire du cinéma muet – sa naissance, son évolution, sa disparition – que les réalisateurs proposent au public télévisuel de leur époque.

Ce travail s'inscrit dans un projet de recherche plus vaste consacré à « l'histoire audiovisuelle du cinéma ».

-Hélène Raymond (Paris3) : *Septembre chilien de Bruno Muel, un film au tournant du militantisme.*

Je vous propose une contribution portant sur le film de Bruno Muel *Septembre chilien*, tourné à Santiago quelques jours après l'assassinat de Salvador Allende. Il engage, sur le rapport du cinéma et de l'histoire, un questionnement où se croisent les processus de sa réalisation et de sa participation, en tant que forme, à l'écriture de l'histoire.

L'infrastructure du film détermine le geste cinématographique duquel il procède. *Septembre chilien* s'inscrit dans le corpus de réalisations des groupes Medvedkine de Besançon et de Sochaux. Pour ces collectifs de réalisation, le travail cinématographique est envisagé du point de vue de l'acte politique. Il repose sur la conviction que l'image peut tenir ce « rôle d'acteur historique » qui la connecte non seulement avec l'écriture de l'histoire, mais aussi avec la situation présente dans laquelle il s'agit de bouleverser les rapports de force à travers une prise de la parole qui se prolonge en une prise de l'image.

D'un autre côté, *Septembre chilien*, tel qu'il se présente au spectateur, est un document. Il organise le montage de plusieurs points de vue internes à la situation qu'il filme. Celui des militants de l'Unité populaire, traqués par la police militaire, dont le témoignage est recueilli. Celui de la presse internationale au circuit de laquelle il est intégré puisque c'est en tant que journalistes que Muel (à l'image) et Robichet (au son) peuvent parcourir la ville. Et celui de la population dans les rues des Santiago. Le cadre cinématographique apparaît comme le lieu paradoxal qui permet l'apparition d'une révolte alors qu'elle est en train de disparaître.

Je chercherai à montrer que les deux processus, réalisation et document, se rejoignent dans le projet d'une écriture matérialiste de l'histoire.

3. Réflexions sur la forme/*Reflections on form*

Modérateur : Pierre Beylot

-Laurent Véray (Paris10) : *Jusqu'où peut-on aller dans la reconstitution historique ? Le cas de La Tranchée (The Trench), docu-fiction anglais.*

Depuis quelques années, on assiste, au cinéma mais surtout à la télévision, à un intérêt grandissant pour des réalisations hybrides reposant sur le mélange (voire la fusion) du documentaire et de la fiction que l'on nomme parfois docu-fictions. Cette expression générique, qui relèverait du cinéma ou de la télévision du réel tout en empruntant à la fiction certaines caractéristiques, n'est pas sans poser problème car elle recouvre diverses formes et pratiques (docu-drame, fiction documentée, fiction documentarisée, documentaire fictionnalisé, film-essai...). Parmi ces productions, nombreuses sont celles consacrées à des sujets historiques. Nous nous intéresserons ici au cas de *La Tranchée*, sorte de grand jeu de la Grande Guerre (en plusieurs épisodes) produit en 2001 par la BBC, et diffusé sur la chaîne Histoire un an plus tard, qui est à mi-chemin entre le documentaire scénarisé (avec archives et témoignages) et la télé-réalité à vocation pédagogique et ludique.

-Nuno Lisboa (Université Nouvelle de Lisbonne) : *Dans la Zone Grise.*

La *Zone Grise* définit, pour Primo Levi, l'espace apparemment vide entre le bourreau et la victime dans le système concentrationnaire. En refusant une lecture manichéenne de l'histoire, cette notion est très féconde pour l'approche du travail complexe de quelques documentaristes contemporains autour de la mémoire. Cette communication propose une analyse comparative de films qui, partant de l'expérience de la remémoration, produisent la rencontre entre les anciennes victimes et leurs persécuteurs dans l'espace et le temps du cinéma. Dans ce face à face avec multiples lignes de séparation, les films analysés – *Shoah* de Lanzmann, *Little Dieter Needs to Fly* de Werner Herzog, *S21* de Rithy Panh – ne sont pas de simples enregistrements d'événements qui continueraient à exister en-dehors du film. Au contraire, ils fondent les « théâtres de la mémoire » (Niney) où les paroles et les gestes prennent corps, créant l'événement. Pour analyser les différents dispositifs cinématographiques, il faudrait toute une *microphysique* des gestes : d'une part pour distinguer le geste remémoratif, soit de la reconstitution, de la répétition, ou de la mémoire affective ; de l'autre, pour examiner les gestes de la caméra face aux gestes du témoin dans la mise en scène de la mémoire. Entre les personnages d'Herzog et de Panh, il y a toute la distance qui sépare Stanislavski de Bresson. Les *modèles* de celui-ci semblent agir dans la « zone de pénombre » (Leroi-Gourhan) de l'automatisme quotidien, où se jouent toutes les nuances du gris.

-Delphine Robic-Diaz (Paris7) : Sur les traces de Marc Ferro : existe-t-il des historiens-documentaristes ?

Marc Ferro fut l'un des premiers historiens à s'intéresser à l'impact de l'image sur la prise de conscience de l'histoire. De 1989 à 2001, il a conçu une série d'émissions télévisées pour Arte intitulée *Histoires parallèles*, par laquelle il a initié un nouveau mode de communication historien adapté à l'ère médiatique contemporaine.

Sur les traces de Marc Ferro, d'autres historiens ont tenté d'accéder à l'audiovisuel pour exprimer le résultat de leurs recherches et les « vulgariser ».

Cette communication se propose de considérer les supports conçus par ces historiens : leur originalité, leur pertinence, leurs dérives aussi, notamment le détournement de certaines images ou le détournement par l'image de certaines données historiques.

Nous retiendrons, parmi les héritiers de la démarche de Marc Ferro, deux exemples permettant une gradation au sein de la problématique de l'usage et des mésusages du média audiovisuel par l'amateur éclairé qu'est l'historien :

- Benjamin Stora, professeur d'histoire à l'Inalco, spécialiste de l'histoire coloniale, né à Constantine en 1950 et auteur d'une série documentaire *Les Années algériennes* réalisé par Bernard Favre pour le service public (1991).
- Pascal Blanchard, historien, directeur d'une agence de communication spécialisée dans le Business History et d'une société de production dont le premier film *Les Noirs dans les Bleus*, consacré à l'histoire des joueurs de football d'origine africaine dans l'équipe de France, a été diffusé en avril 2008 sur le service public.

16h à 16h30

Pause/Break

16h30 à 18h30

ATELIERS/WORKSHOPS

1. Recyclage, réappropriation, détournement (2)/*Recycling, Reappropriation, and Revision* (2).

Modératrice : Anita Leandro

-Pierre Arbus (Toulouse II le Mirail) : L'invention du continuum affectif. Autour de la mise en œuvre des images préexistantes chez Pelechian et Loznitsa.

Sergueï Loznitsa et Artavazd Péléchian ont tous deux été formés à l'école de cinéma soviétique de Moscou : le VGIK, mais à près de 35 ans de distance. Tous deux ont travaillé à la mise en œuvre d'images préexistantes, dans une perspective d'invention poétique qui vise avant tout à une réactualisation de l'image d'archive envisagée comme témoignage de l'histoire.

Mais s'il y a un témoignage, il s'exprime de manière privilégiée par la quête systématique d'un continuum imaginaire susceptible d'inviter le spectateur, dans le temps même de la projection, au vécu d'une expérience sensible, contemporaine à son appréhension actuelle du réel.

Il s'agit moins de représenter l'histoire, que d'installer l'histoire dans le présent d'une conscience affective, en créant, principalement par le montage, pour Péléchian, et par la post sonorisation d'images muettes, pour Loznitsa, l'impression d'un continuum qui nous intègre peu à peu, au titre d'acteur même de cette histoire. Comme si, en définitive, ces images inventaient, simultanément, à travers le film, leur origine et leur devenir.

Comme si la distance qu'elles manifestent (le noir et blanc, l'usure du support, l'étrangeté des univers représentés...) le cédaient à cette sensation étrange, bien différente de l'identification, d'assister aux possibles d'un monde qui, s'il nous a précédé sur un plan strictement factuel, s'offre à notre disponibilité actuelle de sujet sensible – de spectateur – comme univers des émotions partagées, éternelles et universelles : joie des retrouvailles, enthousiasme, inquiétude, souffrance, brutalité, indifférence, deuil...

-Sylvain Dreyer (Paris7/Collège universitaire français de Moscou) : *Montage d'archives et transaction émotionnelle.*

Il est admis que le cinéma de fiction fait de l'Histoire un réservoir infini de fictions, lui permettant de développer des histoires qui provoquent une série d'émotions monnayables. Nous nous intéressons à l'inverse à l'émotion provoquée par la réutilisation d'images documentaires par les montages d'archives, en particulier les films de Pelechian, *La rabbia* de Pasolini, et certains vidéoclips récents.

Ces montages permettent de produire une « émotion documentaire », qui peut être provoquée par des phénomènes conscients (menace de l'apocalypse militaire ou écologique, scènes de massacre ou de cortèges funèbres) ou semi-conscients (vision d'un visage en pleurs ou de scènes d'émotion collective, spectacle de la foule). Elle peut aussi être une pure réaction à certains phénomènes inconscients (rythme du montage, effet d'accumulation et de répétition, musique d'accompagnement).

On s'interrogera en particulier sur la définition d'une « émotion politique » qui semble spécifiquement provoquée par ce type de montages : une émotion fondée non pas sur l'identification projective à un personnage de fiction, mais une émotion reposant sur le sentiment d'une appartenance commune, qui renvoie à la condition humaine et au partage d'images (identification d'un moment historique, reconnaissance d'un « cliché » appartenant aux représentations ou à la mémoire collectives). On se demandera enfin dans quelles conditions l'émotion documentaire assume une fonction épistémologique ou politique.

-Laetitia Kugler (Paris3) : *Quand Cléo retrouve Mnémosyne : le documentaire de réemploi.*

Bien souvent, le réalisateur de documentaires de réemploi agit en véritable *chiffonnier* de l'Histoire. Concrètement tout d'abord, en allant retrouver (parfois dans les lieux les plus inattendus) les bobines de films institutionnels ou privés, oubliés de tous (et même de ces familles dont les aïeux sont ainsi mis en scène). Puis dans sa pratique de cinéaste, puisque les images du passé sont redécouvertes, réinsérées dans une continuité nouvelle qui leur redonne vie. Le cinéaste – qu'il se nomme Yervant Gianikian, Arthur Pelechian, Peter Forgács ou Daniel Eisenberg – crée alors « de l'histoire avec les détritiques mêmes de l'histoire ». Tirant tout le suc de ces images dont il enregistre les détériorations comme la malléabilité plastique, il écrit véritablement avec elles une nouvelle histoire *matérialiste*, proche de celle que Walter Benjamin appelait de ses vœux.

De ces images trouvées, traces pourrissantes d'un passé souvent dramatique, il fait autant de *documents* : il recontextualise, met en rapport l'anecdote privée avec la grande Histoire, le destin individuel avec les déportations, les guerres et les révolutions de masse. Les fables cinématographiques ainsi écrites, si elles ne peuvent être appelées des « fictions de mémoire » du fait de leur appartenance explicite à l'univers du documentaire, n'en sont pas moins des récits qui font de la Mémoire le support d'une écriture nouvelle, poétique, de l'Histoire.

Rompant en effet avec la rhétorique du témoignage et de l'image-preuve, des films tels que *Free Fall* (1997), *Displaced Person* (1981) ou encore *Sur les cimes tout est calme* (1998) usent autant des puissances du souvenir contenues dans toute image (toute *eikon*, puisque comme Platon l'enseignait déjà *le souvenir est d'abord image*) qu'ils interrogent la valeur même de ces images : leurs limites comme leur irremplaçable beauté.

-Massimo Galimberti (Università Roma III) : *Witnessing Capacity of Cinematic Images.*

The use of archive material is increasingly at the core of film-making, especially in forms such as the *Compilation Film*, the *Found Footage*, and various types of history documentary. These forms are shaped according to different objectives. The *Compilation Film*, alongside with documentaries, shows and substantiates the “truth” of acts of history (Esfir Shub); the *Found Footage* disassembles and/or modifies a modality of vision (Gianikian-Ricci Lucchi, Bill Morrison) and its discursive articulation (Martin Arnold, Grifi-Barruchello). Nevertheless, they also share a number of key aspects such as the easy blending between documentary records and representations of fiction, a manifest focus on the witnessing capacity of images, the use of the collective iconographic heritage so as to redefine public History.

This paper focuses on the specific aspect of management of collective memory, thus furthering the analysis of shared characteristics. While acknowledging that images have become themselves a substantial part of witnessing, I examine what these images are capable to witness, and how they can contribute to the writing of memory and History. Having reflected upon processes of re-formalisation of filmic texts (Cassirer), as well as on concepts of “image” (Merleau-Ponty and Deleuze), “witnessing” (Agamben, Wieviorka, Didi-Huberman) and ‘archive’ (Derrida, Sekula), I then emphasise that the use of archive images has some fundamental problems in terms of 1) witnessing of the iconographic heritage, and 2) management of collective memory. The main argument is that combinations of archive and fiction images, in their most common electronic re-elaboration, may well weaken the strength of the “truth”, which is indeed associated and reassembled with the fiction. Put simply, the witnessing strength of archive images decrease when they are incorporated within practices of filmic forms.

2. Écriture de l’histoire (2)/*Writing and History* (2)

Modérateur : William Guynn

-Steven Ungar (University of Iowa) : *Scenes in a Library : Thoughts on Alain Resnais’s Toute la mémoire du monde.*

This paper studies Alain Resnais’s *Toute la mémoire du monde* (1956) in conjunction with his documentary practices between 1948 (*Van Gogh*) and 1958 (*Le Chant du styrène*). Close analysis of *Toute la mémoire* situates it first within the thematic trajectory of AR’s documentary practices from portraits of artists and paintings toward films that inflect postwar modernization with reference to colonialism and the contested memory of World War II. The former is most evident in the final ten minutes of *Les Statues meurent aussi* (1950-1953, with Chris Marker) that caused government censors to block its release for public screening in its entirety for the better part of fifteen years. The latter appears most markedly in *Nuit et brouillard* (1955), many of whose images closely match those in *Toute la mémoire*. Over the decade in question, *Toute la mémoire* is also pivotal within Resnais’s ongoing depictions of museums, factories, and libraries consonant with what Jean Cayrol, David Rousset, and others had referred to as postwar expressions of an univers concentrationnaire. While chronology suggests that *Toute la mémoire* is a direct follow-up to *Nuit et brouillard*, I want to explore it as well within Resnais’s evolving practices of documentaries in the decade preceding *Hiroshima mon amour* (1959).

-Bertrand Ficamos (Bordeaux3) : *L’Histoire du Brésil selon Glauber Rocha.*

Tout au long de son œuvre, le cinéaste brésilien Glauber Rocha a manifesté ce que le chercheur Ismail Xavier a nommé un « désir d’Histoire ». L’Histoire constitue en effet le principal matériau dramatique sur lequel travaille cet artiste qui envisage la relation cinéma-Histoire dans ces trois dimensions : le cinéma pour influencer l’Histoire, le cinéma pour reconstruire l’Histoire et le cinéma pour saisir l’Histoire en train de se faire.

História do Brasil est un film d’archives documentaire réalisé entre Cuba, Rome et Paris entre 1971 et 1975. Le cinéaste y résume sa conception de l’Histoire, poursuit des recherches formelles datant du Cinema Novo et dialogue avec les documentaristes militants de son temps, dont Fernando Solanas. Œuvre insolite, *História do Brasil* se réalise dans son échec d’être un film didactique, notamment en juxtaposant dans son montage, récit historique universitaire et vision subjective personnelle, dont la mémoire récente, traumatique, du coup d’État militaire et l’expérience contemporaine de l’exil.

Nous proposons dans notre communication de revenir sur ce documentaire jusqu’à présent peu commenté car longtemps confiné à une diffusion confidentielle mais qui constitue un moment de réflexion intéressant sur les questionnements liés à l’écriture de l’Histoire au cinéma. Nous en pratiquerons une analyse qui s’appuiera sur des archives éclairant les différentes étapes de sa réalisation et de sa diffusion.

-Thierno Ibrahima Dia (Bordeaux3) : *Portrait ; Jean-Marie Teno, documentariste camerounais.*

Monteur à FR3 (actuelle France 3), le Camerounais Jean-Marie Teno est venu à la réalisation en 1983. Très vite il s'affirme comme un grand documentariste. Il ne cesse d'interroger l'histoire dans ses films qui ont une audience mondiale. Vivant en France depuis 1977, son regard est une vision du dedans et du dehors, à la fois sur l'Afrique et sur l'Europe. L'humour et le ton personnels n'y sont jamais absents. Jean-Marie Teno offre une approche originale de l'histoire du présent. Ses propres films deviennent archives et se nourrissent de films d'archives. Ses fictions entrent sous le prisme du cinéma du réel.

Nous interrogeons sa double appartenance franco-camerounaise ainsi que l'appendice colonial voire esclavagiste en jeu dans ses films. Nous verrons comment la fraction histoire/mémoire est exacerbée par le fait politique qui traverse son œuvre : notamment que le Cameroun soit un État totalitaire (Paul Biya est au pouvoir depuis 25 ans).

Notre choix ici est de ne pas offrir une monographie convenue du documentaire africain (catégorie artificielle), mais de faire le portrait d'un des plus grands documentaristes du continent avec le Sénégalais Samba Félix Ndiaye.

-Augusto Cesar de Oliveira (University of Bristol) : *Searching for the Memories of the Documentarian in Margarida Cardoso's Kuxa Kanema (2003).*

In this paper I discuss the issue of film becoming a form of un-reality when the documentation of history is done under unbearable conditions. This idea permeates the entire film of Portuguese director Margarida Cardoso, *Kuxa Kanema* (2003), whose title means « The birth of Cinema ». This film examines the rise and fall of two major enterprises in the newly independent country of Mozambique between the mid-1970s and mid-1980s : the birth of a country, and, but also through, the birth of a cinematic experience.

Through the remains of film footage rescued from the burnt National Institute of Cinema of Mozambique (INC), and interviews with witnesses of the entire process of making those films and how they see both the country and the institute, Cardoso reconstructs the apparently lost memories of a historical period. The contact between old footage/archive and filmmakers let it transpire throughout the film that the reality they were filming was not the reality they would like to living.

In order to discuss the proposed topic, this paper departs from one of the questions aired in the conference presentation document asking whether people's memories are a kind of history. However, I would like to be even more specific by asking whether the memory of the documentarian can become a kind of history as well.

-Brigitte Rollet (University of London Institute in Paris) : *Femmes et Histoire, histoire de femmes : Histoire d'un secret (M. Otero, 2003).*

La contribution des femmes à l'histoire du documentaire en France débute surtout avec les Trente glorieuses. Jacqueline Audry et Nicole Védres s'initient à la réalisation avec le documentaire, respectivement *Les Chevaux du Vercors* (1944) et *Paris 1900* (1948). Dans les années 1970, l'heure est à une utilisation politique du documentaire perçu alors comme un moyen privilégié de dénoncer les oppressions : le présent/contemporain est alors dominant malgré les films consacrés à des figures féminines majeures (Josée Dayan et son *Beauvoir* en 1979, ou Nicole-Lise Bernheim rendant hommage à Alice Guy en 1977), ou à des personnalités masculines du monde littéraire (Sarah Maldoror sur Louis Aragon et Aimé Césaire), cinématographique (Denise Tual sur Buñuel en 1977) ou d'histoire de l'art.

Le « retour du politique » que vit le genre depuis le milieu des années 1990 s'accompagne chez certaines réalisatrices d'un choix de documentaires qui se tournent vers une H/histoire à la fois collective et personnelle : ainsi Yamina Benguigui dans *Mémoires d'immigrés* (1996), et Sophie Brédier et Myriam Aziza dans *Nos traces silencieuses*, Hélène Lapiower et *Petite conversation familiale*, ou Sophie Franel dans *Le Premier du nom*, toutes en 2000. Dans chacun de ces documentaires, la « petite » histoire rejoint toujours la plus grande, que ce soit celle de l'immigration maghrébine en France, de

la diaspora juive ou de l'héritage vietnamien chez une fille de boat-people. Les histoires des témoins complètent ou contredisent l'Histoire dans laquelle s'inscrit la leur.

Notre communication s'interrogera sur les choix et les variations des documentaristes femmes quand elles racontent l'Histoire. À travers l'exemple du film de Mariana Otero *Histoire d'un secret* (2003) qui retrace en parallèle l'histoire individuelle d'une femme mais aussi d'un aspect caché de l'histoire des femmes (avortements clandestins), nous analyserons les particularités de la contribution des réalisatrices à l'histoire du documentaire et aux documentaires sur l'Histoire.

3. Entre documentaire et fiction/*Between Documentary and Fiction*

Modérateur : Jean-Pierre Esquénazi

-Antoine Gaudin (Paris3) : *Qu'est-ce qu'un procès mémoriel authentique au cinéma ? D'Adolf Eichmann à Carl-Emmanuel Jung, la « banalité du mal » dans le Courtroom Documentary-Drama.*

À trente ans d'écart sont sortis sur les écrans deux films traitant spécifiquement de la fameuse thèse d'Arendt sur la « banalité du mal », à travers le procès d'un responsable du génocide nazi : *L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung* de Marcel Hanoun (1969) et *Un Spécialiste* de Rony Brauman et Eyal Sivan (1999). Malgré l'intangible spécificité de leur sujet commun, ces deux films s'inscrivent, chacun à leur manière propre, dans un quasi-genre cinématographique institué autant dans le cinéma de fiction que dans le documentaire : le film de procès, ou de prétoire, pour lequel les anglo-saxons utilisent le terme de *Courtroom Drama*.

Il y a, à première vue, fiction d'un côté et documentaire de l'autre. Bien qu'il se proclame « authentique », le procès dont il est question dans le film d'Hanoun est fictif, et il constitue l'argument d'un essai cinématographique fortement stylisé. Le film de Brauman et Sivan est quant à lui, malgré son titre de série noire, un montage des archives filmées du véritable procès d'Adolf Eichmann tel qu'il s'est tenu à Jérusalem en 1961. Mais nous voudrions ici soutenir que ces deux œuvres méritent d'être rapprochées et mises en perspective, non seulement en vertu de leur douloureux sujet commun, mais aussi et surtout parce qu'elles investissent toutes deux une interzone entre le documentaire et la fiction.

Certes, Hanoun ne fait pas mystère de l'artifice et tourne lui-même toutes ses images, faisant « jouer » ses acteurs dans un dispositif formel à l'épure avant-gardiste, mais la rigueur de ses principes formels, la façon dont ceux-ci soutiennent et font entendre la parole authentique (les échanges du procès de Jung sont des transcriptions souvent fidèles des grands procès de l'époque), appellent incontestablement des référents documentaires. De leur côté, Brauman et Sivan utilisent bien un matériau filmique *authentique* et antérieur de près de plusieurs décennies, mais ils modifient ce dernier par des interventions de mise en scène non négligeables, principalement à des fins de dramatisation. Paradoxalement, alors que le procès *imaginaire* de Jung refuse toutes les facilités de la fiction au profit de la sécheresse des témoignages, celui, *réel*, d'Eichmann se suit comme un véritable *thriller*. Cette intervention proposera une étude comparée des enjeux portés par ces œuvres à l'énonciation hybride (d'où l'appellation de *Courtroom Documentary-Drama*) autour des questions – à la fois éthiques et esthétiques – de la représentation de la Shoah. Elle proposera également d'examiner ces films, non comme des témoignages édifiants sur la « blessure du siècle », mais plutôt comme des révélateurs de la place et du statut de cette dernière dans la mémoire collective.

-Sébastien Boatto (Bordeaux3) : *11 septembre 2001 : quand la fiction attaque le réel.*

L'acte terroriste perpétré contre les Twin Towers, le 11 Septembre 2001, a marqué irrémédiablement l'histoire des Etats-Unis.

En effet, il s'agit tout d'abord d'une attaque spectaculaire, explosive, et qui a provoqué la mort de plusieurs milliers de personnes en seulement quelques minutes. Un véritable traumatisme collectif.

Ensuite, cet événement est celui pour lequel il existe le plus de documents : films amateurs et professionnels, photos, enregistrements audio, témoignages... Événement le plus filmé, il est donc le plus vu à travers le monde, le plus médiatique.

Par ailleurs, cet attentat est d'autant plus marquant qu'il revêt avant tout une dimension symbolique. « L'effondrement des tours est l'événement symbolique majeur », affirme même Baudrillard. Ce jour-là, la première puissance économique de la planète est frappée en son sein ; le World Trade Center était non seulement une icône américaine mais aussi un important centre d'affaires.

Enfin, durant ces heures sombres, l'Amérique a vu l'un de ses cauchemars les plus terribles se concrétiser : être attaquée sur son sol. Elle l'avait fantasmé « dans d'innombrables films catastrophes » et d'action mais, cette fois, l'horreur était réelle. Comme si la fiction franchissait les limites de l'écran pour agresser le réel.

Il n'est donc pas surprenant que le 11 Septembre ait donné naissance à de nombreux documentaires (et fictions !). D'une certaine manière, ce faisant, les auteurs renvoient le mauvais rêve d'où il vient : derrière l'écran.

À travers l'étude de deux documentaires (*9/11* [2002, Jules et Gédéon Naudet, James Hanlon et Rob Klug] et *In Memoriam : New York City* [2002, HBO]) nous constaterons que, pour relater les faits, ces œuvres basées sur le réel s'appuient sur des artifices de la fiction, et en particuliers sur les règles du film d'action post-moderne.

Dès lors, il semble pertinent de se demander – une interrogation qui, finalement, peut être étendue à tout événement historique ainsi traité – si une confusion sémiotique ne peut pas s'installer, l'indice s'effaçant peu à peu au profit de l'icône.

Le réel tirant sa révérence pour laisser place à la fiction.

-Aurore Renaut (Aix-Marseille) : *Louis XIV à l'heure du docu-fiction. Versailles, le rêve d'un roi.*

Avec *Versailles, le rêve d'un roi*, France 2 fait du service public gagnant : on sait que la forme du docu-fiction marche bien (le film est passé en prime time un jeudi soir), que Louis XIV, le grand roi français, est toujours attractif et que la mission est belle : instruire les téléspectateurs tout en les divertissant.

Mais que donne ce « mélange » en terme non seulement de télévision, d'économie et de réception mais du point de vue du discours sur l'histoire ? Qu'est-ce que le docu-fiction change à la manière de traiter les événements historiques ? Peut-on faire une histoire juste en passant par cette forme ?

L'histoire se veut une discipline sérieuse, certes parcellaire par manque de recours au direct, mais en mêlant documents, commentaires, reconstitutions et scénario interprété par des acteurs, on a là une façon neuve et assez complète de faire de l'histoire tout en restant proche du public. Le docu-fiction serait alors « la meilleure façon » de transmettre aujourd'hui l'histoire au plus grand nombre, tout en sachant que pour y parvenir (garder le spectateur captivé pendant 1h et demie), l'histoire doit se faire séduisante et simplifier son propos.

Louis XIV le rêve d'un roi est en ce sens un objet multiple, combinant fiction télé classique (acteurs surjouant, ayant chacun une palette émotionnelle bien délimitée ; scénario resserré sur la construction de Versailles et les amours du roi, etc.) et travail documentaire plus sérieux (commentaire écoutant les personnages et analysant l'histoire ; recours aux images de synthèse pour montrer les différentes étapes de construction et aux documents tels que plans d'architecture ou tableaux ; présentation des différents corps de métiers, etc.), formant en définitive un document pédagogique et ludique des plus utiles aux historiens comme au grand public bien que pour des raisons différentes.

-Sheila Schvarzman (Universidade Anhembi Morumbi) : *La fin de l'esclavage au Brésil selon la docufiction historique aux années 1940.*

Au Brésil, aux années 1930, comme en Europe, l'État a pris le cinéma comme instrument de mobilisation, d'éducation et de propagande. Ce qui est particulier, dans le cas du gouvernement autoritaire de Getúlio Vargas (1930-1945), c'est que là ont cohabité, non sans frictions et contradictions, des organismes autonomes de cinéma éducatif et de propagande.

Influencé par l'Institut Luce italien, par Jean Painlevé, par le positivisme et le nationalisme, l'INCE (Institut National de Cinéma Éducatif), fut créé en 1936. Parmi les 350 films réalisés, on compte 12 docudrames avec des thèmes historiques.

En 1942, l'Institut produit un film sur l'abolition de l'esclavage au Brésil : *O Despertar da Redentora* (*Le Réveil de la Rédemptrice*). Dans ce court-métrage, l'extinction de l'esclavage au Brésil prend forme à partir de la prise de conscience de la jeune princesse Isabelle (elle a plus tard signé la loi qui a mis fin à l'esclavage, c'est pour cette raison que celle-ci a été appelée « la Rédemptrice »), en face de la souffrance d'une jeune esclave.

Tout en mélangeant la providence chrétienne à la critique du colonisateur portugais — d'après le film, le vrai responsable par la perpétuation de l'esclavage au Brésil (jusqu'en 1888) —, l'histoire du procès de l'abolition de l'esclavage se dissout, au nom d'une inspirée capable de pourvoir les nécessités de son peuple autant que d'assurer sa protection.

C'est à l'analyse de cette production qui s'avère révélatrice des propos et de l'image que le pouvoir veut livrer à propos de lui-même, tout en s'appuyant sur le passé, qu'on aimerait consacrer notre présentation.

18h30

Buffet dînatoire

20h

Soirée au Jean Eustache/ Evening at Jean Eustache

Présentation du film de Laurent Véray *En Somme/Presentation of Laurent Véray's documentary En Somme*

Débat avec Michèle Lagny/*Discussion with Michèle Lagny*

**Samedi 15 novembre/
Saturday the 15th november**

Matin / morning

9h à 11h transfert en car vers Angoulême/*Transport by bus to Angoulême*

CNBDI D'ANGOULÊME

11h à 13h

Présentation : Denis Bourgeois

Projection de documentaires de la cinémathèque « Trafic Image » et de l'Atelier de recherches et de création « Archives ». École Européenne supérieure de l'image/ Trafic image en présence des directeurs..... et débat/*Presentation of documentaries film of « Trafic Image » and discussion with directors*

Document filmé en Algérie, *Ma guerre d'Algérie* (1956) par un militaire de carrière pendant la guerre (fiction amateur), qui simule une attaque de sa garnison par les partisans de l'indépendance (format 9.5 d'une dizaine de mn, couleur et noir et blanc, muet).

Film tourné par Mr. Michel en Sept 39 et Juin 40 *La Der des Der ou la vie héroïque du conducteur Michel*. Document unique filmé par un rappelé qui montre l'entraînement des Français rappelés pour être intégrés dans l'armée française (22 mn, format 9.5, sonore magnétique).

Films présentés par l'Atelier de recherches et de création : *Archives* de Mélanie Allag (2mn), *La Mariée* de Sébastien Bassin (2mn 30), *Le sens du Travail* de Clotilde Maurin (4mn), *La Marchande de sable* de Coraline de Chiara (4 mn).

13h

Pause déjeuner/*Break Lunch*

**Samedi après-midi 15 novembre/
Saturday afternoon the 15th november**

14h30 à 16h30

ATELIERS/*WORKSHOPS*

1. Documentaire historique et contre histoire/*Historical Documentary and Counter-History*

Modérateur : Jean-Paul Colleyn

-Louis Massiah (University of Philadelphia) : *Comment les médias communautaires constituent aux USA une contre histoire ?*

-Judith Pernin (EHESS, Paris) : *Cinéma et écriture de l'Histoire, le cas des documentaires indépendants chinois.*

Si dans les pays démocratiques l'Histoire fait volontiers l'objet de débats et de controverses, en Chine, la tâche de l'historien est limitée par le pouvoir et ses thèses doivent se conformer au discours officiel. L'expression publique d'une mémoire qui contredit l'histoire officielle se heurte également à la censure, notamment sur certains thèmes politiques sensibles.

Néanmoins, depuis l'ouverture économique des années 1980, de nombreux intellectuels et artistes chinois ont commencé à travailler sur l'histoire de leur pays à partir de la mémoire *populaire* afin de combler les lacunes, les distorsions et les non-dits de l'histoire officielle. Dans le champ du cinéma, certains réalisateurs ont choisi de s'affranchir du système audiovisuel et cinématographique national pour réaliser des documentaires *indépendants* qui se veulent le reflet de la réalité chinoise vue par les citoyens ordinaires.

Il s'agit pour ces réalisateurs de reprendre le contrôle sur l'histoire en amont : en filmant les Injustices sociales actuelles, ils produisent des images au statut de preuve et constituent des archives sur le présent afin de prendre de vitesse l'histoire officielle. Ils reviennent aussi sur des événements passés comme la Révolution culturelle pour tenter de réécrire l'histoire à travers le témoignage des victimes ou des participants à ces mouvements politiques.

Comment cette mémoire populaire discordante se transmet-elle dans les oeuvres et dans l'espace public chinois ?

Nous proposons d'examiner comment, en prenant le contre-pied stylistique et méthodique des reportages officiels, les documentaires indépendants chinois rendent possible l'existence d'une « *contre histoire* » nécessaire à la réhabilitation de la vérité historique en Chine.

-Sylvie Thouard (Université de Marne-la-Vallée) : *Pouvoirs du cinéma et « non fiction ». Les « Workers » Film and Photo League contre Hollywood.*

Le hiatus entre les expériences sociales des spectateurs et les représentations proposées aux Etats-Unis à la fin des années 20 dans les films de fiction est reconnu de tous, et semble-t-il accepté. Durant le crash boursier, appauvris, les Nord-Américains continuent d'aller au cinéma, entérinant les plaisirs du film « évasion » et une culture de sortie. En revanche les films d'actualités présentés en première partie font problème. Ces productions, non fictionnelles, offrant des références plus spécifiques au monde quotidien des publics, sont contrôlées par les studios et le gouvernement. La presse de gauche et certains spectateurs s'insurgent contre leur aspect édulcoré. Les (Workers) Film and Photo League se forment pour proposer des images et points de vue que les cinémas commerciaux ne montraient pas. Actives de 1930 à 1935 environ, elles ouvrent des branches en diverses villes du pays. Les documents filmés confèrent une légitimité aux luttes sociales censurées par ailleurs. Leurs projections servent à rapprocher des populations géographiquement et culturellement séparées. L'influence du cinéma soviétique dont les films accompagnaient parfois la diffusion des montages de documents réalisés par les League est perceptible, tout comme un « réalisme humaniste » qu'on retrouvera mis en œuvre dans les documentaires appuyés par le gouvernement Roosevelt et destinés au grand public d'Hollywood. Des différends émergent alors au sein des League quant aux stratégies documentaires et les pouvoirs du cinéma de « non-fiction ». Ainsi relancée, la question des liens entre esthétique et idéologie invite à examiner aussi la notion de référence spécifique et le contexte historique d'émergence d'approches filmiques, longtemps oubliées.

2. Valeur historique du documentaire historique/*The Historical Value of the Historical Documentary*

Modérateur : Isabelle Veyrat-Masson

-Vincent Lowy (Université Marc Bloch de Strasbourg) : *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec Le Chagrin et la pitié.*

Sorti en France en 1971, *Le chagrin et la pitié* a provoqué un véritable séisme. En mettant en évidence la complexité des rapports entretenus par les Français avec l'occupant, Marcel Ophüls a balayé la vulgate gaulliste de la résistance généralisée au nazisme qui prévalait jusque-là, y

compris chez les historiens. Interdit à la télévision française pendant plus de dix ans, ce film a ouvert la voie à une connaissance de l'histoire plus nuancée, plus critique, plus libre.

Pourtant, ce film s'inscrit dans une catégorie, le genre documentaire, dans laquelle Ophuls ne se reconnaît absolument pas. Pour toutes sortes de raisons, qui tiennent principalement au fait que son père était un génie du cinéma romanesque, il s'élève même à la moindre occasion contre les dogmes de cette cinéphilie à part, un peu austère et élitiste.

En nous appuyant sur les nombreux entretiens que le cinéaste et ses collaborateurs nous ont accordés pour la préparation d'un ouvrage qui lui est consacré, nous voulons faire le point sur une œuvre aujourd'hui fréquemment déconsidérée et dénoncée comme partielle, ainsi que sur cette tension fertile qu'entretient Ophuls entre langage documentaire et rejet du documentaire.

-Béatrice de Pastre (Archives du film, CNC) : *École, histoire et cinéma : le rendez-vous manqué de l'entre-deux-guerres.*

Lorsqu'il compose en 1898 *Une Nouvelle source de l'Histoire* et *La Photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Boleslas Matuszewski invite à la création d'un « dépôt de Cinématographie historique ». Il désigne ainsi le nouvel outil de l'historien du siècle à venir et initie, au nom de l'apprentissage de l'histoire, l'argumentaire légitimant la création d'archives cinématographiques. Aussi lorsque l'institution scolaire s'empara du cinéma au début des années dix, l'histoire, aux côtés de la géographie et de la leçon de choses, fut le champ disciplinaire le plus souvent cité comme grand bénéficiaire de cette heureuse intrusion. On alla même dans les années 20 jusqu'à scénariser cette pédagogie de l'histoire par le cinéma dans les films évoquant la Grande Guerre, comme le fait par exemple Henri Desfontaines dans *Le Film du poilu*. A côté de ces enthousiasmes de la profession cinématographique et de ces déclarations de principes pédagogiques, que se passait-il dans les classes ? Les enquêtes menées auprès des enseignants, les catalogues de distributeurs et les débats entre pédagogues de terrain, s'inscrivent en faux contre l'idée que le cinéma fut utilisé pour l'enseignement de l'histoire. La confrontation entre paroles institutionnelles, témoignages de pédagogues et films devra faire émerger les raisons profondes de ce rejet.

-Luisa Prudentino (Université de Naples) : *Pékin, l'euthanasie d'une capitale en vingt ans d'images.*

En Chine, depuis la fin des années 80, une bonne partie de docu-fictions et de documentaires témoignent de la fièvre qui s'est emparée des jeunes réalisateurs pour rendre compte des ravages que la modernisation sauvage est en train de faire dans leur propre pays.

La ville de Pékin, celle d'aujourd'hui et encore plus celle de la décennie 90, est à l'image de la politique : tout est cassé, tout est rasé au sol et les gens ignorent complètement ce qui sera reconstruit à la place. En effet, de multiples *siheyuans*, à savoir des cours carrées traditionnelles, ont été détruites dans la capitale chinoise. Sur les 62 km² qui composaient la vieille ville, un tiers a déjà disparu, selon les estimations de l'Unesco.

Ning Ying est sans doute la cinéaste chinoise qui mène depuis plus d'une décennie une œuvre entièrement consacrée à la transformation de Pékin, sa ville natale. Chacun de ses films est un kaléidoscope sociologique qui témoigne, entre autres, de l'émiettement des relations humaines sous la pression d'une modernisation trop rapide et incontrôlée. Car la métamorphose fonctionnelle des quartiers anciens est une atteinte non seulement au patrimoine culturel de la ville mais aussi aux modes de vie traditionnels qui s'y étaient perpétrés.

D'ici quelques années, ces films auront une immense valeur historique qui fera du cinéma un art incontournable pour continuer à tracer l'évolution et le destin de l'homme. Que ce soit en Chine ou ailleurs.

-Irina Tcherneva (ENS LSH, Labo Triangle UMR 5206) : *Des usages des procédés cinématographiques au rapport à l'histoire : le cas de la République socialiste de Lettonie à l'époque du « Dégel » (1953-1968).*

Notre contribution portera sur l'*École documentaire de Riga* fondée en République Soviétique Socialiste de Lettonie à l'époque du « dégel » (1953-1968) en URSS. Dès le début de cette période, un processus de réexamen de l'histoire du régime est déclenché par le Parti communiste d'Union soviétique (PCUS), où celui-ci fait appel aux milieux artistiques en les reconnaissant ainsi comme des créateurs symboliques de la représentation du pouvoir.

Les jeunes fondateurs de ce courant du cinéma documentaire, à la différence de la génération précédente, sont originaires de Lettonie. Ils participent à un processus d'infléchissement de la lecture officielle de l'histoire qui n'est ni univoque ni linéaire, en s'adressant plus particulièrement à l'héritage culturel de Lettonie, dans leurs films sur l'époque contemporaine, et non en maniant les archives. Pour cela ils puisent leurs sources dans l'écriture poétique de Dziga Vertov et ainsi prennent une part active à la révision du dogme artistique du « réalisme socialiste », qui va de pair avec la réorientation politique. En nous appuyant sur le terrain en cours de notre thèse, constitué des entretiens et des archives liées à la production des films, nous tenterons de questionner la manière dont ces documentaristes contribuent à faire évoluer la représentation de l'histoire et des procédés cinématographiques mis en oeuvre.

3. Écriture de l'histoire (3)/*Writing and History*

Modérateur : Robert Lang

-Emmanuel Plasseraud (Lille3) : *Sur À votre plaisir (1976), documentaire expérimental de Zoltan Huszarik.*

Zoltan Huszarik s'est suicidé à cinquante ans, en 1980, après avoir réalisé deux long-métrages pour lesquels il est surtout connu, *Szinbad* (1971), adaptation du roman éponyme de Gyula Krudy, le « Proust » Hongrois, et *Csontvary* (1979), bio-filmographie plus imaginaire qu'historique d'un peintre naïf du dix-neuvième siècle, très côté aujourd'hui mais resté inconnu de son vivant. Mais Huszarik est aussi l'auteur de plusieurs films qui tiennent à la fois du documentaire et de la sphère expérimentale, comme par exemple *Elégie* (1965), poème visuel où le cheval devient la métaphore de l'évolution mécanique d'une société se coupant de ses racines, ou *Amerigo Tot* (1967), portrait lyrique d'un sculpteur italien d'origine hongroise.

À Votre plaisir fait partie de ces films documentaires, où le document prélevé dans le réel est soumis à un traitement expérimental par le biais d'un montage saccadé, de l'utilisation du ralenti ou de l'image figée, par son association avec de la musique contemporaine ou des chants religieux traditionnels (le film est sans parole). Cet aspect lyrique, poétique, témoigne d'une volonté d'art évidente, mais qui, dans ce cas précis, pose question... Il ne s'agit pas ici de proposer un jugement de valeur, au nom d'une quelconque morale, sur ce film qui est une méditation sur la mort et le passage inéluctable du temps, thème qui hante l'œuvre interrompue brutalement de ce cinéaste exigeant, mais de réfléchir à la question du rapport entre cinéma documentaire et Mémoire...

-Stefano Odorico (University College Cork) : *Vittorio De Seta : Semio-pragmatics and Anthropology.*

My paper examines the spectatorial experience of the documentary, grounded in a semio-pragmatic analysis. The objective of a semio-pragmatic of film is to understand how audiovisual production functions in a given social space, a space created during the production of meaning between actant-director and actant-reader. The production and reception of film are seen as socially programmed practices; the spectator is subjected to institutions, which regulate the operations employed to achieve a satisfactory comprehension of the text. According to Roger Odin, the documentary mode is an ensemble of aggregational processes around a compulsory process: the construction of a real enunciator that can be interrogated by the spectator in terms of truth. However, I question the idea that only the operation of fictivisation is incompatible with nonfiction films. Documentary cinema, in fact, is very diversified and multiform; only an in-depth study of specific texts can provide meaningful results.

My case study is Vittorio de Seta's earlier anthropological documentaries, in which he explores the southern Italian society and its archaic social structures. By combining a (revised) semio-pragmatic approach with ideas on *Interpellation* I will investigate the communication between filmmaker, spectator and context through De Seta's texts. These have been chosen because ethnographic works are characterized, I argue, by different modalities of spectatorial participation. The concept of the meaning in documentary has to include the human *Intention* and the circularity of the relationship between theory and practice. I will, however, argue that *interpellation* is insufficient to define the text as a documentary, and will explore other textual and paratextual features.

-Ophir Lévy (Paris3) : Le *Gefilte film* ou la petite fabrique de la mémoire.

Au sujet de son film *Muet comme une carpe* (1987), Boris Lehman forge le terme de « *Gefilte film* », en référence au plat bien connu qu'est le *Gefilte fish*. Le jeu de mots est amusant mais pas insignifiant. En identifiant son film à ce plat traditionnel, Boris Lehman insiste à la fois sur la part d'affectif qu'il y investit et sur l'inscription de son travail dans une histoire et un courant de pensée trois fois millénaires. Il nous semble possible d'étendre l'appellation *Gefilte film* à toutes ces productions qui, au sein de la constellation du cinéma privé, des autoportraits et autres films de famille, interrogent l'histoire et l'identité juive de leurs auteurs. C'est l'enjeu d'œuvres aussi différentes que *La Maison de Pologne* (1984) ou *Mémoires d'un Juif tropical* (1986) Joseph Morder, *À la recherche du lieu de ma naissance* (1990) ou *Babel* (1991) de Boris Lehman, *Nobody's Business* (1996) d'Alan Berliner ou encore de *Petite conversation familiale* (1999) d'Hélène Lapiower. Ainsi se dessine dans les *Gefilte films* une articulation unique entre mémoire et histoire. Chacun de ces films essaye, sans trop y croire, de redéployer la tradition juive dans sa dimension la plus vivante (la cuisine, le yiddish, l'humour juif, la mystique) faisant ainsi appel aux trésors de la mémoire des anciens. En effet, sur tous ces films, pourtant vifs et pleins d'humour, plane l'ombre ineffable de la catastrophe. Les cinéastes font le constat d'un peuple et d'un judaïsme qui ont été brisés par la Shoah. Pour certains d'entre eux (Lapiower, Lehman, Berliner), s'interroger sur ses racines, remonter l'arbre généalogique qui conduit à ses ancêtres juifs, c'est se confronter à la réalité d'un monde en voie de disparition, dont l'évanouissement inexorable fait suite à l'entreprise de disparition qu'a constituée la Shoah. Le judaïsme est bien souvent perçu par ces cinéastes comme une agglomération de vestiges, qui ne vaut plus tant par la profondeur de son message que par celle de la mémoire qui le véhicule. De manière insistante, la mémoire est toujours, dans ces films, sa propre fin ainsi que sa propre autorité. Aucun des réalisateurs de *Gefilte films* n'a la prétention ni même la secrète ambition de faire œuvre d'histoire. Plus symptomatique encore, aucun de ces cinéastes ne se réfère aux travaux des historiens, radicalisant ainsi la séparation entre écriture de l'histoire et construction de la mémoire. C'est pourquoi nous voudrions nous interroger sur la revendication émouvante des *Gefilte films* à participer de manière artisanale à cet édifice, en s'improvisant comme une véritable *petite fabrique de la mémoire*.

-Corinne Maury (Paris3) : Le *Sphinx de Thierry Knauff, une voix contre l'oubli*.

En 1989, Thierry Knauff réalise *Le Sphinx*, un film sur les massacres de Sabra et Chatila au Liban en 1982. Une voix off dit avec lenteur des fragments du texte « Quatre heures à Chatila » que Jean Genet écrivit après sa visite dans le camp, trois jours après les massacres. Y sont notamment décrits le son des mouches, les corps qui doivent être enjambés ou encore les visages des survivants. Le dispositif filmique prend le texte à contre-pied puisqu'il ne comprend que des portraits (photographiques et bancs titrés) de visiteurs anonymes dans un parc, quelque part en Europe. Tandis que la voix off raconte les corps meurtris, allongés ou encore torturés, les portraits des visiteurs du parc – qui se tiennent droits debout au côté d'une statue de Sphinx – se placent du *côté de la vie*. Hommes, femmes, enfants, vieillards : chacun d'eux semble « affronter du regard » tant le spectateur que la voix off qui « fait mémoire » du massacre. Ces portraits insérés dans l'espace-temps cinématographique sont ainsi confrontés *de force* à l'Histoire des hommes. L'affrontement des espaces sonores et visuels ainsi que l'entrelacement des différents corps vivants et morts immerge le spectateur dans un lieu de sensations dérangent et chaotique, offrant ainsi une écriture cinématographique de l'Histoire résistant à l'oubli.

-Clément Puget (Bordeaux3) : *Les Preuves de Verdun...*

Si les preuves de l'événement relèvent sans doute plus de l'« afilmique » (Souriau ; Lioult) que du « profilmique », l'image cinématographique peut-elle siéger au rang d'archive d'une réalité historique appréhendée ?

J'aborderai la thématique « documentaire/mémoire/histoire » énoncée dans l'appel du colloque, sans traiter cependant de « documentaires ». Cela, dans la mesure où je définirai les aspects documentarisants des œuvres (Odin) et interrogerai l'espace de fiction/non-fiction pour percevoir la nature des récits documentaires de la bataille de Verdun (1916). Le cinéma documentaire étant d'abord un « cinéma du réel », les images visuelles proposées au spectateur « [...] portent la trace directe de certains aspects du réel de premier ordre et exigent d'être perçues comme telles » (Lioult). Ainsi la célèbre « Voie sacrée » filmée en large plan fixe apparaît-elle en tant que trace directe – preuve ? – du réel de 1916. Ce monument du « pro-filmique » entretient néanmoins un rapport étroit avec la fiction dans la mesure où le pro-filmique désigne « ce qui s'est trouvé devant la caméra au moment du tournage, que cela y ait été disposé intentionnellement ou non » (Aumont, Marie). Les casques ennemis entassés au fond d'un trou d'obus en fournissent un exemple. Si les films militaires offrent à voir de tels objets, les longs métrages de fiction postérieurs à l'événement les convoquent dans le cadre documentarisant de la fiction. Ainsi Henri Desfontaines somme-t-il les enfants de France à refuser les jeux de guerre et l'imitation de leurs glorieux aînés (*Le Film du poilu*). Il aborde alors la transmission mémorielle comme enjeu de la projection filmique mise en abîme dans son récit initial, rejoignant le documenteur (?) *Verdun tel que le poilu l'a vécu* (Buhot).

16h30 à 17h

Pause/Break

17h à 19h

PLÉNIÈRE/PLENARY SESSION

Documentaire sonore et Histoire : projection et débat animés par Christophe Deleu (université de Strasbourg) avec Emmanuel Laurentin (*La Fabrique de l'Histoire*, France-culture), Stéphanie Duncam (*Au fil de l'Histoire*, France-Inter) et Simon Guibert, producteur à France Culture / *Sound Documentary and History: Screenings and discussion with Emmanuel Laurentin (La Fabrique de l'Histoire, France-culture) and Stéphanie Duncam (Au fil de l'Histoire, France-Inter), and Simon Guibert, producer to France Culture, led by Christophe Deleu (Université de Strasbourg)*

19h 20h30

Buffet dînatoire/Buffer Supper

20h30

Soirée proposée par le Master professionnel d'Angoulême/*An evening organized by the Angoulême professional master's degree program*

Colloque

Conseil scientifique : Jean-Pierre Bertin-Maghit, Roger Odin, Michèle Lagny, Isabelle Veyrat-Masson, Jean-Paul Colleyn, Denis Maréchal, Denis Bourgeois, Sylvie Thouard, Frédérique Berthet, Anita Leandro.

Ce colloque a été réalisé en partenariat avec :

