1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

64 | 2011

Varia

Lussas 2011 : le cinéma documentaire tchéco-slovaque et la parole dans l'histoire

Claire Angelini

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4379>

DOI : 10.4000/1895.4379

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 155-160

ISBN : 978-2-2913758-66-7

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Claire Angelini, « Lussas 2011 : le cinéma documentaire tchéco-slovaque et la parole dans l'histoire », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 64 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4379> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4379>

ACTUALITÉS

CHRONIQUES

Rétrospectives

Exposition Lewis Hine (Fondation Cartier-Bresson), le BAL, Rétrospective Hurwitz et Frontier Film (Cinéma du Réel)

ON AIMERAIT POUVOIR ÉVOQUER ENSEMBLE trois manifestations qui se sont tenues à Paris concernant la photographie et le cinéma qui se sont tenues séparément les unes des autres et dans des perspectives fort différentes : la rétrospective qu'a présentée le Cinéma du Réel (en mars 2011) autour de Leo Hurwitz et de Frontier Film, la première exposition du BAL, nouvel espace dédié à l'image fixe et en mouvement, intitulée « Anonymes, USA » (en septembre-décembre 2010), enfin l'exposition Lewis Hine de la Fondation Henri Cartier-Bresson (septembre-décembre 2011). Les seuls noms qui circulent de l'une à l'autre attestent déjà des relations qu'elles entretiennent : Lewis Hine a été le professeur de Paul Strand, président de Frontier Film et collaborateur de Hurwitz, et il était présent sur les cimaises du BAL. Comme Hine et comme Walker Evans, il a filmé ou photographié des « anonymes », c'est-à-dire des paysans, des ouvriers, des chômeurs, des enfants des rues. Cependant ce n'est pas tant cette catégorie assez vague, choisie par le BAL, d'« anonymat » qui nous a retenu. Elle a permis de faire se juxtaposer des films aux visées assez distinctes voire contradictoires (Standish Lawder, Albert et Davis Mayles, Philippe Parreno, Bruce Baillie...) mais reposait, au fond, sur une idée plutôt banale, celle de la foule, de l'homme quelconque au cinéma, qui date des bandes Lumière ! Au contraire la rétrospective du Réel s'est resserrée sur un type de film particulier, le documentaire militant américain. En raison même du système écono-

mique du cinéma aux États-Unis où il a occupé par force une place marginale, ce cinéma demeure mal connu voire méconnu et – on a pu le vérifier à Beau-bourg – il n'est pas aisé de l'appréhender en dehors de la situation où il intervenait, de la visée précise qu'il avait, des destinataires à qui il s'adressait. Cela a sans aucun doute suscité de l'incompréhension parmi les spectateurs qui appréhendaient ces films hors contexte. Or tant *Native Land* que *Strange Victory* ou *The Wave* furent réalisés dans des circonstances données afin d'intervenir par rapport à elles : ils ne sont donc pas séparables des conditions dans lesquelles ils circulèrent, des discussions qu'ils suscitaient, de leur prise en charge par des réseaux syndicaux ou politiques. En effet *Native Land* s'était donné comme objet de stigmatiser le racisme à l'endroit des noirs, les ratonnades du Ku-Klux-Klan, *Strange Victory* le retour, au lendemain de la victoire des alliés contre le nazisme de la discrimination raciale et antisémite, de même que *Redes* (*The Wave/Files*, mis en scène par Fred Zinnemann, monté par Hurwitz, commentaire anglais synthétique de Dos Passos) entendait dénoncer l'exploitation des pêcheurs mexicains par les grossistes et les inciter à se regrouper en coopératives et dans des syndicats. On le comprend mieux encore avec les films tournés durant la guerre d'Espagne et destinés à collecter des fonds pour aider les Républicains contre les fascistes. *Heart of Spain* (filmé par Herbert Kline, monté par Hurwitz, commentaire de Hemingway), *Return to Life*, etc.

Dans les années 1930, Leo Hurwitz fonda plusieurs coopératives de production indépendantes : Film and Photo League, Nykino puis Frontier Films. Les films visaient d'abord à constituer des sortes de contre-actualités, documentant les manifestations syndicales et politiques telle celle des chômeurs de mars 1931, la marche de février 1932 de Détroit que la police réprima violemment, la marche nationale contre la faim la même année, celle des vétérans de la Première Guerre mondiale réprimée par l'armée, les 1^{er} mai, les attaques des nervis armés du patronat

contre les piquets de grève, etc. Autant d'événements ignorés par les Actualités qui alimentaient les salles commerciales. Ce sont des films qu'il est rare de pouvoir voir (un congrès de la FIAF, en 1977 à Varna, leur avait consacré une partie de son programme de projection). En abordant le long-métrage, avec *The River* (Le Fleuve, de Pare Lorentz), Frontier Film entendit offrir une alternative à Hollywood et recourut à des acteurs, en particulier ceux du Group Theater (auquel participait Kazan – qui réalisa dans ce cadre *People of the Cumberland*). Ainsi dans *Strange Victory* suit-on dans un épisode la vaine tentative d'un pilote de guerre noir pour trouver un emploi dans l'aviation civile. Mais ce film de Hurwitz adopte une démarche plus complexe encore : au-delà de ce constat d'une victoire en trompe l'œil qui voit revenir les « démons » combattus durant la guerre dans la société américaine, il développe un propos sur le sens de la vie, la naissance et la mort et s'adresse à des bébés qui viennent de voir le jour (parmi lesquels le propre fils de Hurwitz, Tom, devenu par la suite opérateur de films documentaires notamment de *Harlan County USA* de Barbara Kopple).

Hurwitz a été longtemps oublié, au point que quand Sivan et Broman réalisèrent leur film *Un spécialiste*, à partir des enregistrements du procès Eichmann, ils ignorèrent le fait que c'est lui qui avait organisé ce filmage vidéo multi-caméra expérimental. Victime de la campagne anticomuniste née dès la fin de la guerre puis de la discrimination « maccarthyste » (liste noire), il fut interdit de cinéma, raison pour laquelle il se tourna vers la télévision (CBS) puis une petite compagnie qui eut l'idée de proposer une retransmission du procès Eichmann. Hurwitz à qui on avait interdit de se rendre en Pologne quelques années plus tôt pour un film sur les séquelles de la guerre, se rendit en Israël et put mettre au point un dispositif pour monter en direct à partir de sept caméras, un matériel télé qui était proposé chaque jour aux télévisions du monde entier. Son travail a été étudié depuis lors par Sylvie Lindeperg (voir les

Notes de lecture de 1895 n°55 et 57). Parallèlement Hurwitz réalisa un document singulier : il avait, en effet, filmé Eichmann visionnant l'intégralité de *Nuit et brouillard* de Resnais (version anglaise) dont des extraits venaient à l'appui de l'accusation. Seul dans la salle d'audience mais toujours dans sa cage de verre, il se confronte donc au film et Hurwitz filme à la fois l'accusé, l'écran (de biais) et la salle. Chris Marker reprit ce film et y inséra plein écran des extraits en couleur de la version française du film. On montra ce « nouveau montage » de *Nuit et brouillard* (comme l'appela S. Lindeperg) sur lequel on pourrait cependant s'interroger car il redonnait aux spectateurs à voir le film, entrecoupé de « contrechamps » sur Eichmann, sans conserver la situation qu'avait enregistrée et montée Hurwitz.

Revenons pour finir à Lewis Hine dont la photographie sociale, liée à un combat pour régler le travail des enfants du National Child Labor Committee, ou pour dénoncer le sort fait aux immigrants débarquant à Ellis Island révèle un lien qui n'a, me semble-t-il, jamais été mis en lumière avec l'iconographie chaplinienne. L'une des premières photos de l'exposition d'un gamin des rues est à n'en point douter l'une des sources documentaires dont s'est servi Chaplin pour le *Kid* (vêtements, dégain, etc.). Comme plusieurs photographies des quartiers pauvres et, bien entendu, « l'accueil » des immigrants à l'arrivée à New-York (dans *The Immigrant*).

François Albera

Lussas 2011 : le cinéma documentaire tchécoslovaque et la parole dans l'histoire

AU SEIN DES COLLINES ARDÉCHOISES, Lussas, ou le « village documentaire ». Depuis près de 20 ans, un ensemble de pratiques liées au cinéma documentaire (enseignement, séminaires, programmations) en font un lieu où se déploie, germe et se pense

la création documentaire française et internationale.

L'une de ses particularités estivales : une session d'une semaine, en forme de festival, qui a lieu à la mi-août, sous le nom d'« états généraux du cinéma documentaire ». Là, différents programmes sont offerts à un public très nombreux, dans les cinq salles de cinéma du village dont certaines ont été reconverties pour l'événement (la salle polyvalente), d'autres construites de toutes pièces, ou bien encore amenées sur place (un « car cinéma »). Chacune de ces programmations suit un fil directeur, qu'il soit d'ordre philosophique (« Expériences du regard / qu'est-ce que l'art de conter en cinéma »), qu'il s'attache aux Fragments d'une œuvre (cette année Gunvor Nelson ou encore Klaus Wildenhahn, déjà présent au Dokfest de Munich ce mois de mai), ou qu'il soit une fenêtre ouverte sur des pratiques documentaires nationales (l'Italie, mais aussi l'Afrique, à travers Cameroun, Niger, Sénégal, Burkina Faso).

Mais, autre particularité, Lussas ne s'identifie pas avec une personnalité, son directeur, il a l'intelligence de confier ses différentes programmations à des personnes différentes construisant chacune un aspect du documentaire ; ainsi l'anthropologue et cinéaste belge Pierre-Yves Vanderweerd (auteur de *Lost Land*, *le Cercle des noyés* et *les Dormants*), les critiques et programmeurs italiens Dario Marchiori et Federico Rossin, Kees Bakker, directeur de l'Institut Jean-Vigo ou encore le critique allemand Olaf Möller ou Pierre-Oscar Lévy réfléchissant avec le sociologue Patrice Flichy à la question de l'amateur qui agitait au même moment les Rencontres d'Arles.

De ce festival riche et foisonnant, largement dévolu à la cinématographie documentaire contemporaine, on retiendra plus particulièrement ici deux programmations pour leur caractère « rétrospectif ».

Le documentaire tchécoslovaque. — La première était élaborée par le perpignanais Kees Bakker, spécialiste du documentaire. Invité à Lussas pour la cin-

quième année consécutive, il apportait un programme construit autour du cinéma documentaire tchécoslovaque, et élaboré au cours de recherches effectuées à la Národní Filmový Archiv, la cinémathèque de Prague. Ce programme historique approfondissait d'ailleurs une session précédente de la *Route du doc* (2008), qui s'était attachée à la création documentaire tchèque et slovaque contemporaine.

L'intérêt de la programmation de Kees Bakker a tenu d'abord à sa décision de présenter un choix de films très variés, par les auteurs choisis, inconnus ou connus seulement du public français comme cinéastes de fiction (Vavra, Chytilova), par les styles très divers des auteurs présentés, mais aussi, par les thématiques abordées et l'arc temporel qu'il avait déterminé, ici particulièrement large (entre 1928 et 1992). On a pu alors voir à la fois des films ressortissant à l'avant-garde (*Praba v záři svetel* [Prague illuminée par des millions de lumières], de Svatopluk Innemann, 1928, symphonie urbaine nocturne ; *Bzuuelna prochazka* [Promenade sans but] d'Alexander Hackenschmied, 1930, proche de *la Pluie* d'Ivens ; *Svetlo pronika tmou* [la lumière pénètre la ténacité] d'Otakar Vavra, 1930, exercice proche du *Lichtspiel* de Moholy-Nagy, autour d'une sculpture cinétique de Pesanek), des films s'attachant à l'histoire du pays (*Motylí tady nezijí* [les Papillons ne vivent pas ici] de Miro Bernat, 1958, fondé sur les dessins d'enfants juifs déportés à Terezin entre 1941 et 1945 ; ou *Lidice* de Pavel Hasa, 1965, village tchèque rasé le 10 juin 1942 par les Allemands après l'assassinat de Heydrich) des documentaires à visées scientifiques (*Lux arte facta* de Vaclav Hapl, 1977), mais aussi un cinéma direct, ancré dans la société tchécoslovaque et la réfléchissant dans ses questionnements immédiats, sociaux ou politiques (*Největší prání II* [le plus grand espoir II] de Jan Spata 1990 — poursuivant vingt-cinq ans plus tard une enquête sur les désirs de la jeune génération en retrouvant les personnes interrogées, ou encore *Nový Hyperion aneb Volnost, rotnost, bratrství*

[le nouvel Hyperion ou liberté égalité fraternité], de Karel Vacek, 1992).

De cet ensemble donnant à voir la richesse et la qualité d'une cinématographie trop peu connue — ou mal connue (Vojtech Jasny, Stefan Uher, Milos Forman, Ivan Passer, Vera Chytilova, etc., documentaristes...) —, on signalera quelques moments particulièrement intenses, tels le *Respire finem* de Jan Spata (1967), *Občané s erbem* (Citoyens avec armoiries) de Vit Olmer (1966), *Zmatek* (Confusion) d'Ewald Schorm (1968), ou encore le très étonnant *Lux arte facta* de Vaclav Hapl (1977), de même que *L'Hyperion* de Vacek (1992), film-fleuve de 3h40, qui clôturerait ce programme.

Filmé en 35 mm noir et blanc, le film de Jan Spata, *Respire finem*, qui fut primé à Oberhausen en 1967, est une méditation filmique aux cadrages précis et posés, et aux noirs et blancs soutenus, sur l'humble solitude des paysannes tchèques âgées, veuves montrées dans leur quotidien le plus immédiat (ramassage du bois, sarclage du jardin pétrissage du pain). La substance du film, qui cadre à la fois le temps qui a usé visages et mains, et ce décor campagnard creusé par la solitude et la pauvreté, dans l'attente simple, tranquille et presque joyeuse de la fin, en fait un documentaire à portée universelle sur la proximité de la mort.

Citoyens avec armoiries, premier film de Vit Olmer, réalisé en 1966, est quant à lui, un reportage étonnant sur la question de la noblesse et de sa place dans la société socialiste tchécoslovaque : mené comme une enquête, dont il revêt certains des traits esthétiques (caméra vive attachée aux situations décrites par le film, portraits, questions posées aux personnes rencontrées), ce film s'attache en 19 minutes alertes à un démantèlement décapant de tout ce qui fait la noblesse. Si celle-ci vit d'apparat, là où elle s'exerce et s'exhibe pour se renforcer encore et se perpétuer, ici, dans une société où cette présence n'est plus investie d'aucune signification ou de prestige (au contraire, c'est un handicap) les nobles

apparaissent à l'écran dans des situations où ils ne valent plus que pour ce qu'il sont. On assiste alors au travail simple et quotidien d'un pompiste, d'un paysan, d'un livreur de lait, etc. Ils ont rejoint l'ordinaire, dans la démocratisation de fait de cette société-là.

Le film d'Ewald Schorm, *Confusion*, a été réalisé en 1968 dans le moment même de l'entrée des chars soviétiques à Prague. C'est donc un document bouleversant sur ce moment précis où toute une société est en train de basculer dans un autre état, dont elle ne sait encore rien, mais qui fait l'expérience de la violence, sans y croire encore totalement. Schorm, qui filme en caméra cachée cet instant de suspens historique, capte de façon saisissante une ville suspendue dans sa stupeur, et ce moment d'arrêt d'un élan social, tout à la fois incrédule et révolté, qui s'exprime dans la foule des jeunes gens dessinant dans des caves, placardant dans la rue mots, affiches, caricatures, tandis que les premiers morts tombés sont pleurés en silence. Il nous montre que le silence qui s'abat d'un coup sur cette ville, fourmille.

Lux arte facta de Vaclav Hapl, réalisé en 1977, est un film sur la lumière, entre lustres, ampoules, soleil, spectre lumineux. La fascination exercée par ce film tient au glissement constant qu'il opère de la pédagogie (qu'est-ce que la lumière naturelle, comment produit-on la lumière électrique, d'où vient-elle, comment la fabrique-t-on, par quels moyens la reproduit-on, etc.) vers la poésie (le film est traversé de pures séquences oniriques), et cet hymne à tout ce qui produit physiquement de la clarté, s'adresse aussi à ce que peut le cinéma, modelé, révélé, par la lumière.

Long film de trois heures quarante et filmé en 35 mm, *le Nouvel Hyperion* de Karel Vacek, s'interroge, en traversant les semaines qui ont précédé l'élection de Vaclav Havel à la présidence de la République, en décembre 1989, sur l'exercice difficile de la démocratie. Parfois drôle, il nous renvoie en miroir des questions qui sont celle de la société tché-

coslovaque de ce moment-là : comment faire l'apprentissage des signes extérieurs de la démocratie, quand ceux-ci seront autant de cautions données à l'Europe de l'Ouest sur la normalisation du système politique du pays, mais aussi, l'économie de marché est-elle souhaitable, faut-il l'adopter, existe-t-il d'autres systèmes possibles, et peut-on les inventer ? Documentant les moments saillants qui vont conduire Havel au pouvoir, mais aussi la vie politique de ce moment-là et les interrogations qui assaillent le corps social, le film prend nettement parti au fur et à mesure que se dessine le nouveau champ politique tchécoslovaque, et que déjà le pays se fissure en autant d'entités distinctes. La dernière image de cette fable politique douce-amère est un montage mêlant le dessin à une prise de vue réelle, qui n'est pas sans évoquer le style du cinéaste d'animation Karel Zeman. En face de nous, une vue du Pont Charles avec le fleuve Vltava en premier plan. À gauche, une petite Bastille. Au centre du pont une grande statue de la Liberté, et à droite un petit Kremlin. Au-dessus, la devise écrite en français « Liberté égalité, fraternité ». Rideau.

Il ressort de cet ensemble de films que le cinéma documentaire tchécoslovaque loin d'être monolithique, illustratif d'une politique d'État, serve à celle-ci, a été étonnamment divers, surprenant, inventif et qu'il a touché à nombre de sujets qui ne se réduisent pas à un temps et un régime ; à cet égard, il a beaucoup à nous apprendre de nous-mêmes. Ce n'était pas le moindre mérite de la programmation de Kees Bakker cet été que de nous le rappeler.

La parole de/dans l'histoire. – Le deuxième programme – « Donner à entendre » – était de l'ordre du montage. Signé par le critique de cinéma allemand Olaf Möller, programmateur au festival de courts-métrages d'Oberhausen et au festival de l'association *Mille occhi* de Trieste, sur une invitation de Christophe Postic, l'un des directeurs artistiques de Lussas, il apparaissait comme une proposition réu-

nissant des films censés s'éclairer les uns les autres, pour construire un faisceau de questionnements que l'on pourrait rendre de la façon suivante : comment filmer la parole de l'histoire (comment la faire naître, question de cinéaste), qui peut être à la fois la parole de la victime et celle du bourreau. Et, qu'est-ce que la transmission de cette parole, *en* cinéma ?

Au sein de cette programmation exigeante, des auteurs tels que Sokourov, Karmakar (dont Möller est le biographe), Perlov, Thomas Harlan, Giannikian et Ricci Lucchi, Friedrich Ermler (avec l'étonnant *Pered sudom istorii* [le verdict de l'histoire, 1965] où il se confronte à Vassili Choulguine, député royaliste de la Douma, « blanc », émigré en 1920, rattrapé par l'Armée rouge en 1944 en Yougoslavie et assigné à résidence jusqu'à sa mort à 98 ans), etc.

Trois films ici se faisaient particulièrement écho, pour interroger cette question du bourreau et de la victime : *Das Himmler Projekt / Le projet Himmler*, de Romuald Karmakar, 2000, *Reading the book of blockage / Citaem blokadnuju knigu* d'Alexander Sokourov, 2009, et enfin *Memories of the Eichmann Trial / Zichronot Mishpat Eichmann*, de David Perlov, 1979.

Chacun de ces trois films s'interroge sur la façon dont le corps collectif d'une société donnée, allemande, russe, israélienne, peut prendre en charge cette question brûlante. Celle-ci est posée *via* le cinéma et produit par là une forme qui lui est propre.

Dans son *Himmler Projekt*, Romuald Karmakar exhume un discours célèbre de Himmler prononcé devant l'élite de la SS en octobre 1943 à Posen (aujourd'hui Poznan en Pologne). L'histoire a surtout retenu de celui-ci le passage dans lequel le chef de la SS évoque la Solution finale. Mais le premier geste de ce film est de nous donner à entendre l'intégralité du discours, dans sa version la plus longue (Himmler en donna trois variantes). Ainsi exhumé, ce discours-fleuve ne manque pas d'étonner : il y est

question, outre l'anéantissement des Juifs d'Europe, des buts de la guerre, du partage du monde après celle-ci, et, très longuement (une heure trente environ), de la « question slave » et du rapport de l'Allemagne avec l'ennemi soviétique. Le deuxième geste de Karmakar, est de ne pas nous faire entendre la voix de Himmler, pourtant enregistrée dans les différentes versions du discours sur disques de cire, mais de faire dire le texte, en une seule séance de travail, par un acteur connu dans le milieu du théâtre et de la télévision allemands, Manfred Zapatka. En réalité ce dernier n'incarne pas du tout Himmler, même s'il a travaillé sa diction en fonction du matériel documentaire, et qu'il est fidèle à celui-ci jusqu'à reproduire les erreurs de grammaire et les redites de l'enregistrement. Il établit un lien physique avec l'Allemand moyen dont il est l'archétype. Et Karmakar d'insister sur le lien, en mettant ces indications de « scène » sur l'attitude des spectateurs. Cette mise en abîme piège le spectateur allemand, elle lui tend un miroir.

Dans le film d'Alexander Sokourov, *Citaem blokadnuju knigu* (Nous lisons le livre du blocus, 2009), il s'agit de se demander comment faire revivre la parole des victimes, dans la mesure où le blocus de Leningrad (900 jours) fut une expérience traumatique collective de la société soviétique. Comment faire passer cette histoire dans des corps, et tisser aujourd'hui un lien entre les vivants et les morts ? La question hante Sokourov depuis toujours puisque dans l'un de ses premiers films déjà, son *Chostakovitch* (1981), il évoquait ce siège mortifère et que dans *Arche russe* (2002), il laissait entrevoir par une porte poussée par erreur par son bavard et virevoltant *cicerone*, le silence de ces cercueils gardés par un marin, refoulés du récit historique impérial. En réalisant ce film pour la télévision, il vient faire entendre cette « parole muette ».

Des hommes et femmes, acteurs, artistes mais aussi professeurs, vendeurs, militaires, enfants, voire survivants de cette époque, tous censés incar-

ner une pluralité sociale, se succèdent, à la Maison de la radio de Leningrad, pour lire des extraits d'un livre, *Le Livre du blocus*, de Daniil Granine et Ales Adamovitch, sorti en URSS en 1983. Debout face à un pupitre et filmés frontalement, les lecteurs se succèdent, et les fragments font surgir petit à petit, au gré des témoignages compilés par ce livre, l'horreur du siège. Chacun incarne, du lieu où il parle et par la façon dont il est traversé par ce qu'il lit, un peu de cette histoire collective. Le rythme est soutenu, les visages défilent, des visages semblent surgir du temps. Une femme pleure, empathique, face au fragment qu'elle était censée lire, comme si elle revivait quelque chose de sa propre histoire. Les acteurs ne jouent plus. La matière est trop sérieuse et ceci les concerne. Une image d'archive surgit, elle est reprise et peu à peu éclairée par les textes : trois femmes qui marchent dans les rues d'hiver, trois squelettes au bord de l' inanition. Elles sont là, elles habitent le temps de cette parole. Cette survivante n'est-elle pas l'une d'entre elles ?

Né et grandi à Rio de Janeiro, mais ayant vécu six ans à Paris où il fréquenta l'École des Beaux-Arts et le peintre abstrait hongrois Arpad Szenes avant de s'intéresser au cinéma (il travailla avec Langlois à la Cinémathèque française et fut monteur de Joris Ivens), le cinéaste documentariste israélien David Perlov (1930-2003), a éprouvé dans son treizième film, *Memories of the Eichmann Trial*, réalisé pour la télévision en 1979, le besoin de revenir sur le procès Eichmann, qu'il avait déjà évoqué dans son court-métrage *In Thy Blood Live* [Dans ta vie de sang] (1962). Le dispositif est simple. Quel impact a eu sur ces hommes et ces femmes enfants de victimes, la parole et la vision du bourreau ?

Face à la caméra, filmés en noir et blanc, jeunes et moins jeunes, ces hommes et ces femmes qui furent parties prenantes du procès ou ont été traversés par lui s'expriment sur le sujet, le cinéaste présente en voix *off* pour leur demander des précisions ou des explications. En fait, il s'agit pour le cinéaste d'es-

sayer de comprendre quelque vingt ans plus tard, quel a été l'impact de cette parole – confrontant le bourreau aux victimes – dans le parcours intérieur des personnes interrogées. Ce qu'on entend est alors saisissant car il rend palpable l'impact du procès sur la société israélienne, et ses limites. Ainsi de la femme âgée, qui a vu tuer sa fille devant ses yeux, en Ukraine, et qui dit simplement qu'elle vit toujours avec cette mémoire, que le procès n'y a rien changé. Ou d'une autre, plus jeune, qui attendait du procès d'arriver à comprendre quelque chose de ces actes, mais auquel le procès n'a pas apporté cette réponse. Ou plus saisissant encore, le témoignage de ce photographe polonais, Henri Roth. Chargé par les Nazis de réaliser les photos d'identités des détenus du ghetto de Lodz, il documenta aussi au péril de sa vie le quotidien de ce ghetto et sa liquidation. Il était au procès avec sa femme, tous deux appelés comme témoins. Face à la caméra, lui et sa femme racontent la peur, en nous regardant dans les yeux. Une peur irrationnelle comme au ghetto. Ils la revivent là. Même dans ces conditions où ils n'ont plus de raison d'avoir peur. Il leur semble qu'Eichmann, tout prisonnier qu'il est, peut encore les regarder, qu'il se demande pourquoi ils ont survécu et qu'il leur en fait le reproche.

Cette peur arrivée jusqu'à nous, c'est la force du cinéma de nous la faire ressentir.

Claire Angelini

Colloques

« Catholics and Cinema : productions, policies, power »

ORGANISÉ PAR DANIELA TREVERI GENNARI (Université d'Oxford Brookes) et Daniel Biltereyst (Université de Gand), le colloque *Catholics and cinema : productions, politiques, pouvoir* s'est tenu à Oxford les 2 et 3 septembre derniers. L'étude des rapports de l'Église avec le cinéma n'avait pas été à l'honneur dans un colloque international depuis *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, organisé par Domitor, il y a maintenant plus de vingt ans. Consacrer deux nouvelles journées à l'histoire des catholiques et du cinéma constituait donc, en soi, un pas important pour la mise en lumière d'un objet de recherche largement marginalisé au regard de son importance dans l'histoire des usages du média cinématographique.

Comme les organisateurs l'ont rappelé en introduction, le monde anglo-saxon connaît pourtant, depuis une décennie, un regain d'intérêt pour le sujet : nombre de publications interrogent aujourd'hui la représentation du fait religieux au cinéma, à l'instar de la très récente *Encyclopédia of religion and film* dirigée par Eric Michael Mazur. Dans une perspective ouvertement critique, le présent colloque a proposé de dépasser cette étude des représentations pour appréhender le champ des publics et des réceptions. Les organisateurs ont choisi de privilégier l'étude des composantes de la relation entre Église catholique et industrie cinématographique, dans ses différents contextes de production, distribution, projection, classification, censure. Il s'agissait ainsi d'aborder la question en termes de rapports de pouvoir, pari osé pour un objet d'étude souvent encore réduit à une lecture hagiographique et militante.

Dans son discours liminaire, Thomas Doherty, connu entre autres pour son important ouvrage sur Joseph Breen (*Hollywood's Censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration* paru en 2007), a posé les enjeux américains de la question en interrogeant la tactique de la Legion of Decency : l'orchestration des pressions politiques au niveau local et national est, dans ce cas, rendue possible par la nature hiérarchisée du catholicisme américain. L'efficacité de la Ligue l'opposerait ainsi à la prohibition protestante mettant l'historien face au paradoxe d'un pays à minorité catholique dont la production cinématographique est pourtant contrôlée par un groupe de pression de cette confession. Après la mise en application du code en 1934, le succès de cette censure confessionnelle expliquerait en partie la disparition de toute référence au judaïsme dans le cinéma hollywoodien jusqu'en 1940. Ainsi dans *Confessions of a Nazi Spy* (*les Aveux d'un espion nazi*, Anatole Litvak, 1939) le mot « juif » est-il encore remplacé par une terminologie codée.

Nul doute que l'un des principaux mérites du colloque ait été de croiser les approches cinématographiques des catholiques des deux rives de l'Atlantique afin d'élaborer une typologie européenne. Diverses communications ont utilisé l'exemple américain comme contrepoint, en l'érigant en modèle d'implication pour interroger les formes de l'action catholique en Europe. C'est ainsi que le colloque a mis en lumière les compromis, ébauches, tentations, des catholiques européens pour se hisser jusqu'au modèle de la Ligue de décence. Autant d'efforts et d'échecs reflétant des utilisations confessionnelles originales du cinéma, parfois innovantes, loin d'Hollywood. Cette référence systématique et ce souci comparatiste ont d'ailleurs justifié le choix, étonnant de prime abord, d'introduire le sujet par une communication consacrée au cas états-unien.

La première journée a appréhendé les catholiques et le cinéma sur un mode dual (production/censure). C'est d'abord en termes de tech-

nologies que la question de la production de films s'est posée. Née de l'invention d'un procédé d'enregistrement du son pendant la course au parlant, la maison Eidophon a été présentée par Karel Dibbets. Censée permettre à l'Église de s'imposer dans le domaine de la production internationale, Eidophon mobilise à l'époque d'importants fonds (dont ceux de la très catholique firme C & A) et est soutenue avec enthousiasme par les milieux confessionnels germaniques qui croient un temps en l'illusion d'une salvation du monde par le cinéma parlant. Au point qu'en 1932, Pie XI bénit officiellement cette compagnie à Amsterdam.

Dibbets a su interroger cette « idée fixe » à mi-chemin entre une approche culturaliste des techniques et une histoire économique du cinéma sans pour autant négliger la question des réseaux. À travers deux figures de prêtres, celle de l'inventeur Heinrich Könemann et celle de Hyacinth Hermans, militant de l'action cinématographique catholique, favorable à l'implication commerciale de l'Église dans l'industrie du film, la pluralité des engagements cléricaux possibles dans le média, dès l'entre-deux-guerres, a pu être saisie. Eidophon est apparue de surcroît comme un prisme privilégié pour appréhender les conflits internes au monde catholique néerlandais quant à la définition d'une politique cinématographique.

Comment interpréter l'échec d'Eidophon en 1934 ? Le débat s'est engagé sur la célèbre encyclique sur le cinéma, *Vigilanti cura*, promulguée par Pie XI en 1936. Selon Dibbets, l'échec d'Eidophon a signé le glas de toute implication officielle du Vatican dans la production cinématographique. Cela expliquerait qu'il ne soit pas question de production internationale de films dans l'encyclique. On se souvient pourtant en France du nonce apostolique venu soutenir le tournage de *Monsieur Vincent* (Maurice Cloche, 1947). Des maisons de production catholiques se sont développées aussi dans l'Italie de la Libération mais celles-ci demeurent des initiatives locales, sans