

Colloque international inter-universitaire 2-5 octobre 2019

Université de Grenoble-Alpes/Université Lumière Lyon 2/Université de Tours

QUAND LES FEMMES FILMENT : LE DOCUMENTAIRE DANS LA PÉNINSULE
IBERIQUE ET DANS LE CONTINENT LATINO-AMÉRICAIN

Organisation

Sonia Kerfa (UGA), Angélica María Mateus Mora (Tours) et Dario Marchiori (Lyon 2)

Lieu

Université Grenoble-Alpes (2-3 octobre)/Université Lyon 2 (4-5 octobre)

Appel à communications

Depuis quelques années, le cinéma documentaire a retrouvé un souffle et un public en Europe et sur le continent américain. Le succès des nombreux festivals qui lui sont consacrés dans ces régions l'atteste. Pourtant, ce renouveau ne s'est pas accompagné d'un changement de paradigme dans la cartographie genrée : le récit de l'histoire du cinéma perpétue la subalternité des réalisatrices ainsi que la division du travail inégalitaire qui confie aux femmes des fonctions subordonnées dans la création cinématographique (Morissey, 2011). Ainsi des réalisatrices telles qu'Alice Guy, qui a octroyé une place de choix aux femmes dans ses films ou Esther Choub, pionnière du remploi d'images, n'ont trouvé que tardivement leur place dans les histoires du cinéma, souvent à l'initiative d'autres femmes. S'il existe des périodes, avant les années 20, où leur présence est plus forte, au cours des décades suivantes seuls quelques noms de réalisatrices ponctuent les histoires du cinéma et, pour la plupart, leur filmographie est succincte ou étalée dans le temps¹. Dans le cinéma documentaire, il existe une production modeste et méconnue, certes, mais régulière tout au long du XX^e siècle jusqu'à la phase historique des années 1970, quand les revendications féministes², au sein de luttes plus globales (anti-impérialistes, anti-capitalistes, pour l'égalité et la reconnaissance des droits des minorités), contribuent à marquer une rupture dans l'histoire du cinéma. De fait, la deuxième grande incursion des femmes

¹ Nous pensons à Mary Field ou Laura Boulton aux États-Unis, à Ruby et Marion Grierson – sœurs de John Grierson – ou à Jill Craigie pour l'Angleterre et, au Canada, à Judith Crawley et Jane Marsh. Pour la France, les noms qui ont pris place dans l'histoire du cinéma sont ceux de Germaine Dulac (avant-garde des années 1920 et 1930), puis Nicole Vedrès, Jacqueline Audry et Agnès Varda.

² Pour l'aire occidentale, même s'il existe de grandes « vagues », l'histoire des féminismes est complexe et plurielle en raison de la variété de ses références et de ses périodisations (Studer, 2004).

dans cette pratique peu reconnue par l'histoire du cinéma qu'est le documentaire émerge dans le sillage de ces situations historiques contestataires.

De nouveaux schèmes de pensée s'imposaient et des femmes ont pris conscience que le discours dominant avait fermé les portes au point de vue des femmes et par voie de conséquence au processus de subjectivation « par lequel se produit la constitution d'un sujet » (Vihalem, 2011). Durant ce temps des luttes et des remises en question des hiérarchies et du pouvoir, d'abord en Angleterre, puis aux États-Unis, la pensée féministe s'est penchée sur la production cinématographique dominante, celle du cinéma de type hollywoodien, pour mettre à jour l'hégémonie d'une culture du regard du spectateur masculin auquel est subordonné le regard des spectatrices. Celles-ci ont perçu le « dédoublement » que leur proposait le cinéma dominant : « d'un côté *des* femmes et de l'autre un « féminin » construit par le texte du film et qui n'a rien à voir avec l'existence de femmes réelles. » (Reynaud, 1993). Cette prise de conscience théorisée par les penseuses britanniques et américaines a introduit une discontinuité dans le déroulé de l'histoire du cinéma et en a démystifié le récit. Bien que le corpus qu'elles analysaient ait été principalement fondé sur le cinéma de fiction, leur point de vue critique mettait au premier plan de nouveaux thèmes et d'autres personnages (Nuñez Domínguez *et al*, 2012). Leurs analyses, leur engagement mais aussi, pour certaines, leur praxis entraînent en résonance avec l'ensemble des combats sociaux, culturels et idéologiques, d'inspiration marxiste, qui surgissaient sur tous les fronts du champ artistique.

Pour changer le vieux monde, pour s'en émanciper et lui donner un autre visage, il était nécessaire de repenser la dialectique visible/invisible. Les femmes documentaristes derrière la caméra n'ont pas toujours apporté de nouvelles formes mais certainement de nouvelles manières de faire avec de nouveaux acteurs de la vie sociale. Des visages sans légitimité sont apparus sur les écrans des films dits « de femmes », féministes revendiquées ou pas, offrant des portraits de femmes rarement présentes sur les écrans. Leurs témoignages, leurs paroles ont configuré des corpus filmiques personnels et singuliers qui peinent à entrer dans l'histoire générale du cinéma. Or, si ce sont bien les féministes qui ont levé le voile sur des thèmes tabous (sexualité, contraception, avortement, violences), ces témoignages filmés sont à replacer dans une histoire politique et sociale du cinéma documentaire. Dès lors, il est légitime de se demander comment le cinéma documentaire peut faire l'économie de ces films réalisés par des femmes au regard politisé. Que faire de ce cinéma qui fait du sujet, y compris dans sa corporéité, une instance significative primordiale en se fondant sur : « [...] une des idées force du mouvement féministe, l'idée que le personnel est politique et théorique, que tout discours intelligent et utile doit nécessairement postuler et prendre en considération le facteur subjectif. » ? (Braidotti et Degraef, 1990). Ce cinéma-là n'a-t-il pas permis une autre « lecture sexuée du monde » pour reprendre une expression de Florence Rochefort (1995) ? Cette lecture dérangeante, pour ne pas dire subversive, octroie une forme de valeur heuristique aux films documentaires conçus

par des femmes. Si le cinéma militant a remis en question les hiérarchies, la perspective proposée par les femmes au cours de la décennie post 68 a semé un désordre politique dont l'absence de postérité historique interpelle aujourd'hui.

Dans les années que nous venons de décrire, prendre place supposait faire sortir l'autre de l'ombre ; nonobstant, très vite, les potentialités créatives et poétiques de l'outil caméra ont été mises aussi au service du plaisir à inventer des formes documentaires non narratives, détachées de tout engagement militant. Une production expérimentale a émergé qui, si elle n'est pas nouvelle dans l'histoire du cinéma (pensons à Germaine Dulac ou à Maya Deren) s'est intensifiée pour former des corpus de films documentaires plein d'inventivité. En outre, l'apparition de la caméra vidéo, dont les femmes se sont emparées dès les années 70 (Poissant, 1997), a également multiplié le volume de films produits tout autant que les pratiques alternatives (Duguet, 1981). Aux convulsions politiques qui ont caractérisé les années 1960-1970 ont répondu des changements radicaux dans les pratiques artistiques dont le travail, critique, a consisté à décloisonner les disciplines (peinture, photographie, cinéma, danse) par des opérations de croisement, d'hybridation, d'intersection. De nouvelles formes d'art ont émergé – Fluxus, *Land art*, *Body Art*, art conceptuel – qui ont cherché à redéfinir les hiérarchies et à questionner la frontière entre art et vie, et à « bouleverser notre rapport ordinaire à la référence » (Caillet et Pouillaude, 2017) dans une démarche qui ne s'est toujours pas épuisée aujourd'hui. Ces territoires nouveaux d'expérimentation, souvent rattachés à la dimension personnelle, voire corporelle (comme dans le *Body Art*), ont vu des femmes s'affirmer et prendre une place tout à fait nouvelle dans le monde de l'art. Du point de vue de l'art documentaire, les femmes artistes ont expérimenté à plusieurs niveaux et de différentes manières pour mettre sur le devant de la scène leurs expériences de l'espace (domestique, public, privé, naturel), du temps (contraint, répétitif, biologique) et du corps (exposé, physiologique, violenté, ré-approprié) apportant de nouvelles gestuelles de détournement et de récupération d'un *puvoir créer*. Articulées ou pas à un projet politique, ces stratégies de représentation ont été un terrain propice sur lequel s'est affirmée la dimension inventive et créative des femmes (pensons à Yvonne Rainer, VALIE EXPORT, Martha Rosler).

Le cadre historique, technique et esthétique propre à la production documentaire qui intéresse ce colloque partage une histoire violente, marquée par des régimes dictatoriaux, militaires et répressifs, à la tête de sociétés profondément inégalitaires. De plus, même si aujourd'hui l'Espagne et le Portugal appartiennent pleinement à l'Europe, longtemps leur structure économique et sociale les a rapprochés des pays de l'hémisphère sud. Malgré cet héritage commun, l'ensemble des pays hispaniques et lusophones présente une division majeure, celle liée à une longue histoire coloniale qui a débuté au XVI^e siècle. Ces champs partagés tout autant que les archaïsmes sociaux et économiques ont eu des résonances sur le cinéma documentaire produit sur ces territoires aux sociétés extrêmement polarisées dirigées par des oligarchies rétives au développement et à l'enracinement de la

démocratie (Malamud, 2005) : ils dessinent l'horizon transnational caractérisant ce colloque qui visera à mettre en avant la culture visuelle partagée mais aussi les spécificités afférentes à chaque pays ou à chaque continent. Dans l'ensemble, hormis quelques parenthèses, ces conditions historiques ont été particulièrement défavorables aux femmes. Ainsi, au XX^e siècle, la péninsule ibérique n'a connu que de brèves périodes de liberté et a vécu une grande partie de son histoire sous l'oppression de dictatures conservatrices, « Estado Novo » de Salazar (1933) au Portugal et « national-catholicisme » franquiste (1939), en Espagne. Elles ont soumis les femmes au double joug et à la double censure du patriarcat et de l'Église et la lutte pour l'obtention de droits y a été d'autant plus ardue. Peu de femmes se sont alors aventurées sur ce terrain presque exclusivement masculin qu'était le cinéma. Si l'on opère un retour depuis l'arrivée du cinématographe en Espagne, on retiendra les noms des « pionnières » — terme sans doute à reconsidérer (Soto Vázquez, 2017) — comme Rosario Pi, considérée comme la première cinéaste espagnole ou Margarita Alexandre, connue pour avoir co-dirigé un documentaire (*Cristo*, 1953). Dans les années 1950-1960 du franquisme, un nom émerge, dans le cinéma de fiction, celui d'Ana Mariscal, puis, au cours de la dictature finissante et durant la transition démocratique (1975-1982), le nombre de femmes réalisatrices ne cesse d'augmenter. Pour la transition, on se souviendra de la leçon documentaire et politique du diptyque de Cecilia et José Bartolomé (*Después de...*, 1979-1981). La dimension militante a constitué le cœur du travail documentaire des femmes et a montré le début d'un intérêt croissant pour la question de l'Autre, dont elles pouvaient partager le vécu (Waldman et Walker, 1999). L'engagement des très rares réalisatrices de documentaires prenait place dans le concert des revendications nées au mitan de la Guerre froide, accentuées par le contexte dictatorial auxquelles elles s'opposaient (Helena Lumbreras et le Colectivo de Cine de Clase). Les rapports de domination étaient questionnés et, cette tradition, qui a partie liée avec l'histoire du documentaire, ne s'est toujours pas éteinte dans une Espagne marquée par des crises successives dans la dernière partie du XX^e siècle et au début du XXI^e : quelle que soit leur nature économique, culturelle, identitaire, idéologique ou mémorielle, elles ont été saisies et questionnées par des femmes (Margarita Ledo, María Ruido, Mercedes Álvarez, Isabel Coixet ou, pour le cinéma expérimental, Eugenia Balcells), dans des formats variés et des temporalités diverses. Au Portugal, l'implantation d'une industrie cinématographique est difficile pour de multiples raisons, économiques et socio-culturelles (Bénard da Costa, 2011) et l'instauration de la dictature jusqu'en 1974 va restreindre très fortement les libertés. Toutefois, quelques noms surgissent comme Maria Emília Castelo Branco ou Bárbara Virgínia, qui a produit le seul long-métrage, de fiction, réalisé par une femme sous Salazar (Pereira, 2016). Dans les années 1970, des femmes intègrent des équipes de réalisation, c'est le cas de Noémia Delgado (*Máscaras*, 1976), affiliée au *Cinema Novo* portugais et dont le travail a une dimension ethnographique. Cette tendance se consolidera au cours des années 1980 pour former la première véritable génération de réalisatrices comme Margarida Gil, Monique Rutler ou Solveig Nordlund (Pereira, 2016). Au cours de la décennie suivante, on peut citer les noms de Teresa

Villaverde, Catarina Mourão ou, un peu plus tard, Susana de Sousa Dias. Dans le cinéma de cette période, les thèmes, très divers, qui les inspirent ont trait à des questions autour de l'oppression de la femme dans une société conservatrice, de la drogue et de la pauvreté dans les quartiers des métropoles mais aussi la mémoire. Le XXI^e siècle voit également arriver une nouvelle génération qui mêle les genres faisant fi des frontières entre film, art et essai (Cláudia Tomaz) ou affiche clairement son activisme LGBTI+ (Raquel Freire).

L'immensité du continent latino-américain, sa grande diversité rendent difficile l'étude du cinéma par pays, hormis quelques belles exceptions, comme le Mexique où « l'industrie filmique [...] a été le principal phénomène cinématographique de la première moitié du XX^e siècle ; alors que cette prééminence ne reviendra au Brésil que dans la seconde moitié. » selon Paulo António Paranaguá (2003). L'historien poursuit en citant l'Argentine et le cas emblématique de Cuba. Tout en restant des pays de cinémas périphériques, ils sont connus pour leur histoire cinématographique documentaire, souvent indexée à la réalité historique contemporaine, ce qui en fait leur originalité selon Silvana Flores (2014). Pourtant, ce *Nuevo Cine Latinoamericano*, globalement, s'est peu intéressé à la situation des femmes et n'a pas donné lieu à une explosion du nombre de réalisatrices documentaristes, même si le nom de Nora de Izcue s'impose. On peut citer par exemple l'Argentine Dolly Pussi, la cubaine Sara Gómez, la Vénézuélienne Margot Benacerraf, réalisatrice du mythique *Araya* (1959), et la Colombienne, toujours en activité, Marta Rodríguez. Les dynamiques d'émancipation et de justice qui guidaient nombre de ces réalisatrices se retrouvent dans les collectifs de femmes cinéastes qui ont élaboré des méthodes de travail sur le réel, en commun. Ce fut le cas de deux groupes qui portaient le même nom, Cine-Mujer, au Mexique en 1975 (Rashkin, 2015) et en 1978 en Colombie — pays particulièrement riche en femmes documentaristes (Paranaguá, 1996) — et qui ont pris le risque, dans des pays conservateurs, d'aborder des thèmes comme le viol, l'avortement (*Cosas de Mujeres* de Rosa Martha Fernández, 1978) ou le vécu des femmes des bidonvilles (*La mirada de Myriam* de Clara Riascos, 1986). Au Brésil, pays à la production foisonnante, l'artiste Lygia Pape, et ses films expérimentaux, Letícia Parente (artiste vidéaste) ou encore Carolina Teixeira interrogent la violence de la société de leur pays. Le cinéma expérimental, dans sa dimension documentaire, trouve sa pleine expression dans les réalisations de l'Argentine Narcisa Hirsch, sous le signe de « l'expérience » (Sayago, 2013).

Le colloque posera les enjeux de ces multiples expériences dont nous venons de dessiner un bref panorama, nécessairement incomplet. Malgré tout, on ne peut que constater que, partout et à toutes les époques, des réalisatrices ont produit des documentaires mêlant praxis et/ou activisme féministe. Comment expliquer que cette production nouvelle soit restée en marge des renouvellements cinématographiques des années de résistance, de désobéissance, de contre-culture ? Le développement historique que nous venons de tracer aura permis de mesurer à quel point la

production documentaire des femmes résulte de processus d'émancipation indissociables des prises de conscience des féministes et que ce constat dépasse les histoires nationales. Ce cinéma aux multiples enjeux (politiques, sociaux, esthétiques) permet de réinventer la représentation des femmes, de leurs pensées, de leurs désirs et de leurs plaisirs jusqu'à subvertir la notion même de femme et, en quelque sorte, « notre perception et définition de la réalité [...] » (Colaizzi, 2002). Cet ensemble transnational de productions trace l'horizon d'un cinéma « mineur », au sens deleuzien du terme qui rend compte, en creux, d'une histoire du cinéma documentaire encore largement incomplète.

Au cours des années 1990 puis 2000, les pays hispanophones et lusophones ont connu des développements sociétaux très rapides, et lorsque des gouvernements de gauche y ont été au pouvoir, ont vu émerger « un rapport neuf à la politique » (Bataillon et Prévôt-Schapira, 2009). Ils ont accueilli avec intérêt des champs de recherche nouveaux tels que les *gender studies* (Babb, 2012), quand ils ne les ont pas créés, comme ce fut le cas des études « décoloniales » (Quintero, 2010). Le métissage, mais aussi le racisme que subissent les Noirs et les Indiens, le rôle des frontières dans l'imaginaire latino-américain ou la question de la violence ne sont pas étrangers à la prise de conscience qu'a constituée l'émergence de la « décolonialité », concept encore très discuté aujourd'hui. Les catégorisations, dont les enjeux implicites dessinent des territoires de pouvoir, sont remises en question. Parfois ces approches peuvent se croiser dans une perspective intersectionnelle qui a conduit à problématiser les rapports de race, de classe et de sexe et le cinéma documentaire en porte la trace. Des cinéastes activistes, femmes noires ou indiennes (Gloria Jusayu, au Venezuela) se sont filmées renversant les rapports de force, non sans rencontrer des difficultés au sein même de leur groupe. Elles s'inscrivent dans la continuité des pratiques des réalisatrices des groupes minoritaires états-uniens (Springer, 1984) et pensent aussi leur travail émancipateur dans une perspective réflexive et écologique pour laquelle l'implication corporelle est porteuse de sens (Cecilia Vicuña, Chili).

L'héritage des questionnements autour des normes et des divisions binaires a ouvert la voie à de nouvelles conceptions rejetant tout à fois le masculin et le féminin. Cette pensée participe du rejet des assignations qui sont au cœur du projet *queer*, lequel a rapidement fait l'objet de recherches universitaires et d'écrits sur le continent mais aussi en Espagne. Des textes percutants ont été rédigés, qui traduisent le décroisement. De ce point de vue, le texte pionnier de la chicana lesbienne Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* (1987) est un exemple éclairant d'une écriture métisse pour dire une identité sexuelle frontière. Il est à lire dans la tradition scripturale de tout un matériau qui, dans l'histoire des femmes et des sexualités, a existé sous la forme de manifestes, d'essais ou de formes hybrides. De nouveau, le poids des normes a provoqué la nécessité d'interpeler, de poser la question de la place : place de la création de groupes dominés, de leurs films et des traces écrites de celles et ceux qui ne se retrouvent plus dans cette catégorie « femme » et l'interrogent en proposant des représentations autres.

Dans une perspective transdisciplinaire, ce colloque vise à repenser les cadres épistémologiques de l'analyse de l'image documentaire. Quelles stratégies narratives et quelles esthétiques ont-elles été développées pour mettre sur écran des sujets tabous ou contourner la censure ? Quel rôle ont joué les collectifs de femmes dans l'organisation de la production ? Que sont-ils devenus ? Comment ont circulé, ou pas, les œuvres, entre pays culturellement proches et où règnent des télévisions très puissantes ? Comment certains films ont-ils contribué, de fait, à l'enrichissement et à la redéfinition de l'anthropologie culturelle, dans des sociétés pluriethniques ? Comment envisager, à grande échelle, la conservation, la restauration et l'utilisation des documentaires réalisés sur support vidéo, qui font rarement l'objet de politique de conservation ? Quelle est la part de l'investissement des institutions (ministères, cinémathèques, musées, universités, etc) dans la promotion, la diffusion et l'étude de tout ce matériel et de celles qui l'ont produit ? Quel est le rôle des nombreux festivals dits de « films de femmes » dans la diffusion mais aussi la réception de ces films ? Enfin, quelle est, aujourd'hui, l'incidence des revendications LGBTI+ sur la production documentaire ?

En substance, ce colloque réfléchira aux manières dont ces films documentaires, maintenus dans une double marginalité, celle du documentaire et celle due au statut des femmes, ont agi comme des opérations d'intelligibilité du monde.

AXES PRINCIPAUX DU COLLOQUE

1. Histoire et politique : le documentaire des femmes comme prise de position dans un contexte politique donné, y compris du point de vue des enjeux coloniaux et post-coloniaux.
2. Documenter les corps : derrière ou devant la caméra, le documentaire comme outil d'étude, d'interrogation, de revendication.
3. Esthétique du cinéma : à partir d'un constat de marginalisation, l'inventivité formelle des documentaires de femmes dans l'histoire du cinéma documentaire.
4. Penser le cinéma et l'écrire : retour sur les écrits de penseuses hispanophones ou lusophones, d'hier et d'aujourd'hui.
5. Cinéma documentaire, arts et performance : expériences personnelles et expérimentations formelles.
6. La question des archives : état des lieux, politiques culturelles, enjeux stratégiques.
7. Intersectionnalité et questions LGBTI+ : historicité et nouvelles approches théoriques et pratiques.

Informations pratiques

Lieu : Université Lyon 2 et Université de Grenoble-Alpes

Dates du colloque : 2-5 octobre 2019

Date limite d'envoi des propositions : 31 mars 2019

Retour des réponses : 30 avril 2019

Pour déposer vos propositions, veuillez utiliser le site dédié : <https://cinedocfemmes.sciencesconf.org>

En cas de problèmes techniques, écrire à sonia.kerfa@univ-grenoble-alpes.fr

Les propositions (en français, en espagnol ou en portugais) comprendront un titre avec un résumé de 300 mots environ et une courte notice biographique de 100 mots.

Le colloque fait partie du projet GAPP (« Genre et Arts dans une perspective Poét(h)ique et Politique »)
co-porté par Idoli Castro (Lyon 2) et Sonia Kerfa (UGA)

BIBLIOGRAPHIE DISPONIBLE EN LIGNE