

Rencontres du CNC et de la SCAM

« Histoire : écrire un documentaire en collaboration avec des historiens et historiennes, chercheurs et chercheuses... »

Mercredi 28 novembre, 14h00 à 17h00

Modérateur

Antoine de Baecque, historien, éditeur, critique de cinéma et de théâtre.

Intervenants

Pour l'équipe du film *Les Enfants du 209, rue saint-Maur, Paris Xe* :

Ruth Zylberman, autrice-réalisatrice

Pour l'équipe du film *Le Versailles secret de Marie-Antoinette* :

Sylvie Faiveley, co-autrice-réalisatrice.

Pour l'équipe du film *L'utopie des images de la révolution russe* :

Emmanuel Hamon, auteur-réalisateur

Thomas Cheysson, scénariste

Natacha Laurent, historienne

Synthèse

Laureline Amanieux, auteur

Présentation de la rencontre

Lise Roure, responsable de l'aide à la création et des dotations Brouillon d'un rêve à la SCAM, remercie le public d'être présent pour cette quatrième rencontre, au nom de la présidente Julie Bertuccelli et des 43 000 membres de la SCAM, la Maison du documentaire sous toutes ses formes, accueillant la création audiovisuelle, sonore et photographique, le journalisme etc.

Puis, Lise Roure remercie les intervenant-es présent-es, pour partager autour de l'expérience d'écriture à plusieurs mains du documentaire à caractère historique.

Elle tient par ailleurs à mentionner le travail précieux des documentalistes, qui n'ont pas pu être invité-es à cette rencontre, mais dont il faut saluer le rôle majeur dans l'élaboration et la production des films conçus à partir d'archives. Elle cite alors deux collectifs qui accomplissent un travail prodigieux avec les professionnels du documentaire : [PIAF](#) et [SOLIDOC](#) (cliquez sur les noms pour en savoir plus).

Elle encourage enfin le public à découvrir le travail de vidéastes Youtubeurs, auteurs ou autrices de séries sur le web, traitant de l'Histoire. Souvent regardés de haut, qu'ils soient historiens de formation ou non, ils pratiquent cette forme d'écriture avec une ambition et un sens élevé de leur responsabilité d'auteur-rices, de citoyen-nes. Elle cite ainsi les vidéos de Manon

Bril, Benjamin Brillaud (alias Nota Bene) ou Cyrius North. Elle précise qu'une table ronde passionnante se trouve en ligne [sur Nouveaux médias et nouvelles médiations de l'Histoire](#) (cliquez sur le lien pour la visionner), organisée pour la 21e édition des Rendez-vous de l'Histoire, avec ces vidéastes Youtubeurs, et notamment Julien Neutres, le directeur de la création au CNC.

Julien Neutres, directeur de la Création, des Territoires et des Publics au Centre National de la Cinématographie et de l'Image animée, prend la parole, afin de remercier la SCAM pour son accueil et présenter le CNC comme la maison de la création, dont le documentaire fait partie.

Il ajoute que « le documentaire à caractère historique nous tient à cœur au CNC. Nous avons pris un ensemble de mesures pour le soutenir, dont la mise en place d'un système de bonus depuis deux ans.

Et puis, nous menons des actions proactives pour croiser des compétences, des ressources et des profils d'auteurs et autrices différents. A Sciences-Po Paris, nous avons ainsi provoqué des rencontres innovantes entre historiens et spécialistes de l'écriture audiovisuelle ou cinématographique. Par ailleurs, le Youtubeur Cyrius North a collaboré avec une dizaine d'historiens pour produire une série diffusée sur le web et aux Rendez-vous de l'Histoire.

Aujourd'hui, cette rencontre permettra d'échanger de la manière la plus libre possible sur les collaborations créatives dans le documentaire historique, et la place que chacun prend comme consultant, auteur, co-auteur et réalisateur ».

Enfin, Julien Neutres remercie Antoine de Baecque, historien et auteur, d'animer cette rencontre, mais aussi d'avoir présidé ces dernières années le fonds d'aide à l'innovation du documentaire au CNC, d'autant que son mandat arrive à son terme.

Antoine de Baecque revient à son tour sur son mandat de président de la commission d'aide à la création du CNC, afin d'expliquer au public le processus de cette aide : « Près de 700 projets documentaires sont déposés à chaque session, et peu sont aidés, environ 10 %. En les lisant, on constate que le documentaire historique représente un bon tiers d'entre eux. Je préfère plutôt parler de documentaire ayant affaire avec l'Histoire, car ce n'est pas un genre proprement dit. Cette forme documentaire regroupe un corpus varié. Vous le verrez d'ailleurs avec les trois films dont nous parlerons aujourd'hui qui entretiennent un lien très différent à l'Histoire.

Néanmoins, on retrouve des constantes dans ce genre : un rapport aux historiens, aux archives, à la mise en intrigue de l'Histoire, à la forme qui peut intégrer des témoignages, un commentaire en off, une plongée dans les archives, un travail archéologique en s'intéressant à une restauration... Les auteurs et autrices jouent avec ou déjouent des attentes, surprennent dans les passages obligés, en évitant par exemple le témoignage en interview de l'Historien. Il existe ainsi un éventail de formes diverses. »

Puis, **Antoine de Baecque** évoque les questions qui seront abordées dans cette rencontre : « Comment raconter l'Histoire ? Comment choisir une forme de récit ? On se centrera sur le travail de collaboration : la part d'écriture, de réalisation, l'apport de l'historien qui peut intervenir à plusieurs étapes du processus. On ouvrira également à ce thème plus large qu'est le rapport du documentaire à l'Histoire.

Sont rassemblées pour en parler 3 équipes ayant conçu 3 films différents, tous diffusés par la chaîne ARTE : *Les Enfants du 209, rue saint-Maur, Paris Xe*, de Ruth Zylberman, *Le Versailles secret de Marie-Antoinette* de Sylvie Faiveley, et puis *L'utopie des images de la révolution russe*

du réalisateur Emmanuel Hamon, avec le scénariste Thomas Cheysson et l'historienne Natacha Laurent. »

Antoine de Baecque lance alors un premier tour de table, en invitant le public à participer au cours des échanges.

Première partie : L'origine de ces films traitant de l'Histoire

Ruth Zylberman intervient pour *Les Enfants du 209, rue saint-Maur, Paris Xe*, produit par Zadig, et diffusé par ARTE en mai 2018 :

« Ce film raconte l'histoire d'un immeuble parisien pendant l'occupation. Il ne s'agit en rien d'une commande. Ce documentaire prend racine dans une obsession très ancienne pour la question du lieu et de l'occupation. Initialement, j'avais imaginé une série de cinq films traitant de cinq immeubles en Europe : deux à Paris, un à Varsovie, un à Berlin et un à Salonique. Cependant, le travail sur l'immeuble parisien s'est avéré tellement vaste que j'attends un peu avant de poursuivre ce projet colossal. Ce documentaire s'inscrit donc dans des mouvements anciens : mon premier film s'appelait ainsi *Paris Fantôme* sur les plaques commémoratives parisiennes. Je suis animée par cette interrogation sur la trace, le lieu et leur articulation avec des trajectoires visibles ou invisibles.

Je suis sensible à votre volonté de ne pas parler en effet d'un genre du documentaire historique, car je pense plutôt réaliser des documentaires sur l'Histoire, sur la représentation de l'Histoire, par exemple la dissidence en Europe centrale ou les événements de mai 1968, en m'écartant d'une forme traditionnelle.

Concernant *Les Enfants du 209, rue saint-Maur*, mon désir très personnel de film a croisé un courant historiographique, mené par plusieurs de mes amis, et notamment Claire Zalc qui travaille sur la micro-histoire de la Shoah. J'ai approfondi mes hypothèses grâce aux recherches de ces historiens. J'ai lu les ouvrages de Claire Zalc et nous avons beaucoup discuté ensemble. Elle m'a indiqué des sources où trouver la matière de mon enquête historique. J'ai dépouillé ces sources avec un autre historien, Alexandre Doulut, spécialiste des archives de l'occupation et de la persécution. L'écriture du film provient donc d'un mouvement intime, intellectuel, sensible, articulé avec cette mouvance historique.

Enfin, j'ai coécrit ce documentaire avec François Prodromides. Je ne connaissais pas cet immeuble choisi de façon aléatoire pour le film et je souhaitais comprendre les histoires de chacun dans ce lieu, les liens amicaux, familiaux et sociaux. J'ai rassemblé une documentation énorme. Et François Prodromides m'a accompagnée dans l'écriture d'un scénario intégrant une part de ces archives et des témoignages recueillis lors de pré-tournages. Ce travail m'a permis d'élaborer plusieurs dispositifs pour raconter une histoire bien connue, mais à travers un dispositif qui produise du nouveau. »

Antoine de Baecque annonce alors la projection d'un extrait du film et **Ruth Zylberman** précise qu'on y verra un homme, ayant habité jusqu'à l'âge de cinq ans dans cet immeuble au 209 rue saint-Maur. Toute sa famille a été déportée, mais lui a pu se rendre aux Etats-Unis après la guerre. Dans cet extrait, il redécouvre cet immeuble à Paris.

[L'extrait se retrouve en partie en cliquant sur ce lien.](#)

C'est au tour de **Sylvie Faiveley** d'intervenir pour *Le Versailles secret de Marie-Antoinette*, produit par Zed, et diffusé en juin 2018 par ARTE.

« Ce documentaire n'est pas une commande non plus. Néanmoins, il fut très facile de convaincre la chaîne de s'engager pour ce projet, surgi de manière fulgurante. J'étais en train de tourner mon troisième film à Versailles sur la mort de Louis XIV, et lors d'un déjeuner avec l'équipe, j'ai retrouvé un architecte de ces lieux. Il m'a expliqué qu'il préparait un chantier sur la maison de la reine au hameau, dans son domaine de Trianon. J'en ai parlé à ma productrice présente également à ce déjeuner. Elle a aussitôt saisi le potentiel de cette histoire. Elle n'a pas eu de difficultés à convaincre ensuite les responsables d'ARTE. J'aime raconter cette histoire car souvent, il est très difficile de vendre un projet de film à un producteur ou une chaîne, mais heureusement, parfois, cette facilité existe.

Ce documentaire raconte la restauration de cette maison de la reine Marie-Antoinette, située au fond du jardin de Trianon à Versailles, dans un hameau de douze maisonnettes. Cette maison tombait en ruine et personne n'en avait revu l'intérieur depuis la dernière restauration effectuée par Napoléon 1^{er} pour son épouse l'impératrice Marie-Louise d'Autriche au début du XIXe siècle. Celle-ci avait été construite uniquement pour les besoins de Marie-Antoinette et aurait dû disparaître avec la fin de son règne. Pourtant, tout le monde au cours des siècles s'est ingénié à la sauver, tellement c'est un lieu ravissant.

A travers la restauration de ce domaine secret pour la reine, j'avais la volonté de raconter une Marie-Antoinette inédite, pour comprendre le parcours de cette femme et ses motivations psychologiques, alors qu'elle se trouvait constamment critiquée dans ses prises de décisions. C'était un véritable défi de suivre d'un côté le chantier, réalisé par des artisans d'exception, et d'un autre côté de broser un portrait nouveau de la reine, d'autant que le chantier a pris un an et demi de retard !

Pour mener à bien cette entreprise, j'ai collaboré avec le conservateur en chef du Trianon, les architectes des monuments historiques, ainsi que des conservateurs de Versailles, auteurs de livres sur l'histoire de Marie-Antoinette ou du domaine. Je voudrais préciser aussi pour le public que tourner dans de tels sites historiques est très délicat. Il y a des règles et des processus très stricts à respecter, mais les historiens offrent une disponibilité immense et n'imposent jamais leur point de vue, même lorsqu'on s'en écarte dans le film. Par exemple, j'aborde le récit des amours de la reine avec son amant supposé, Axel de Fersen, et personne ne m'a empêché de le faire, alors que les chercheurs sont divisés sur la question. »

Antoine de Baecque annonce alors la diffusion d'un extrait et **Sylvie Faiveley** précise que ce film appartient au genre du docu-fiction et qu'elle l'a coréalisé avec Mark Daniels pour les séquences de fiction. L'extrait à venir représente bien, selon elle, le travail délicat accompli avec des acteurs en costumes, pour que ces scènes ne semblent pas artificielles au sein d'un documentaire. De plus, elle signale qu'une jeune conservatrice charismatique de Versailles intervient, Hélène Delalex. Cette historienne aborde un aspect méconnu chez Marie-Antoinette, l'attention qu'elle consacrait à ses enfants.

Cet extrait n'est pas disponible en ligne, mais il est possible de découvrir [la bande annonce du documentaire en cliquant sur ce lien](#).

L'équipe de *L'Utopie des images de la révolution russe* intervient désormais, pour ce film diffusé en novembre 2018 par ARTE. Antoine de Baecque présente plus en détails chacun : l'auteur-réalisateur Emmanuel Hamon, qui a réalisé auparavant les documentaires *De Sarajevo à Sarajevo* ; *Maurice Papon, itinéraire d'un homme d'ordre* ; *Une épuration française* ainsi qu'une fiction *Exfiltrés*. Vient ensuite Natacha Laurent, Maître de conférences à l'Université de Toulouse, historienne du cinéma soviétique, et notamment stalinien, auquel elle a consacré plusieurs ouvrages, et ancienne déléguée générale de la Cinémathèque de Toulouse. Enfin, Thomas Cheysson est scénariste ; il a collaboré entre autres avec les réalisateurs Michel Piccoli, Romain Goupil et Thomas Salvador.

Emmanuel Hamon revient sur l'origine de ce documentaire : « On venait de finir un film avec la productrice Sophie Goupil de la société Les Poissons Volants. A l'approche de l'anniversaire de la Révolution russe, Sophie m'a proposé de réfléchir à un projet sur le cinéma en lien avec cet évènement. J'avais une certaine connaissance de ce sujet, à travers notamment les cinéastes Eisenstein, Vertov et Koulechov, mais au cours de mes recherches, j'en ai découvert d'autres étonnants. Avec le scénariste Thomas Cheysson, nous avons délimité une période pour notre récit débutant juste avant la révolution, et surtout pendant la dizaine d'années à partir de la révolution de 1917, lorsque les réalisateurs bénéficient d'une liberté créative inédite. Le film se termine à la mise sous le boisseau de ce cinéma par le régime politique, au début des années 1930.

J'avais déjà réalisé des films d'Histoire incluant des archives, mais je réalisais chaque fois des images. J'aurais pu le faire également pour ce projet en faisant intervenir des historiens ou même de grands réalisateurs russes contemporains, ou pour redécouvrir des lieux historiques filmés de nos jours comme la ville d'Odessa, rendue célèbre par « le cuirassé Potemkine ». Mais nous avons décidé de nous en tenir uniquement à des extraits de films couvrant cette période, en majorité des films muets. Il nous a fallu ensuite définir une histoire avec une narration forte, choisir des personnages de cinéastes variés, puis trouver comment les faire parler, ce qu'on souhaitait transmettre, tout en évitant de donner une leçon scolaire d'Histoire.

On a étudié des biographies, des rapports du Parti Communiste et visionné plus d'une centaine de films russes. Puis, on a recherché un consultant historien ou historienne, pas seulement pour obtenir une caution, mais pour se nourrir de son expertise. On a choisi Natacha Laurent, dont le rôle a été important. On l'a embarquée avec nous sur un chemin croisant documentaire et fiction, qui aurait pu se révéler dangereux : pour conter cette histoire du cinéma soviétique, on a créé de toutes pièces la voix d'une jeune actrice ayant interprété son premier grand rôle en 1927. On l'a inventée en puisant notre inspiration chez plusieurs actrices réelles de l'époque, avec l'autorisation de Natacha. Grâce à notre productrice, on a pu convaincre la chaîne ARTE d'accepter cet objet non identifié. On a même pu monter une version de 52 minutes pour la diffusion audiovisuelle et une version d'1 heure et demie qui a circulé en festivals et au cinéma dans certains pays, dont la Russie.

Pour ce film, la monteuse Anne Renardet a joué un rôle essentiel, car nous devons remonter par exemple des séquences majeures d'Eisenstein ou de Barnet : il fallait oser couper, y compris dans la scène célèbre du landau de l'escalier d'Odessa. Et j'ai tenu à ce que des comédiens interprètent les voix de nos protagonistes ; certains d'entre eux sont d'ailleurs connus dans l'univers de la fiction. Ce choix de voix faisait sens dans ce documentaire qui convoque uniquement des extraits de cinéma.

Je tiens enfin à souligner la modernité de ce cinéma russe que la révolution politique a permise. Dans l'extrait choisi pour cette rencontre, nous mettons l'accent sur un film intitulé *Trois dans un sous-sol* d'Abram Room, l'histoire d'un ménage à trois. A mes yeux, on dirait un film de La Nouvelle Vague.

Or, je recherche une telle modernité dans le documentaire d'Histoire : si je raconte l'épuration française ou l'itinéraire de Maurice Papon, c'est parce que ces récits entrent en résonance avec notre époque. Dans ce film, on raconte l'histoire d'une bande de jeunes entre vingt et trente ans, explorant un terrain de liberté créatrice totale avec les moyens du bord. A travers leurs expériences, on redécouvre la Révolution et l'essor du communisme jusqu'à la reprise en main par le régime stalinien. C'est donc un moment rare, lorsque le pouvoir politique laisse les clés de la maison aux créateurs en somme. »

L'extrait n'est pas disponible en ligne, mais [le trailer de ce documentaire se trouve en cliquant ici.](#)

Antoine de Baecque synthétise alors les trois rapports à l'Histoire de ces documentaires : un film d'enquête, un film de reconstitution et un film de montage. Avant d'entrer dans le détail de ces formes, il propose au public d'auteurs et autrices d'intervenir.

Une personne du public intervient pour demander si ces films ont bénéficié d'aides et quelles productions de documentaires s'intéressent en particulier à ces sujets historiques.

Ruth Zylberman précise que son film produit par Zadig a été coproduit par ARTE France, et qu'il a bénéficié, dans ce cadre, d'aides du CNC. La réalisatrice a été soutenue aussi par ses producteurs courageux : ils ont accepté un travail de recherches qui a duré longtemps, et ils ont financé des tournages nécessaires en période d'écriture, afin de nourrir le scénario. Ce documentaire a reçu un budget solide, porté par des personnes engagées.

Sylvie Faiveley a également bénéficié pour ce film d'un budget important grâce à l'engagement d'ARTE, du fonds de soutien du CNC et de sa production ZED. Les ventes dans plus de 17 pays ont consolidé ce budget, car le personnage de Marie-Antoinette captive énormément à l'étranger. Ce film a été produit par Christine Le Goff très expérimentée dans ce type de productions et le genre du docu-fiction, avec notamment *Lady Liberty*, l'histoire de la statue de la Liberté ou *Au bonheur des dames*, *l'invention des grands magasins*. Ce sont des documentaires grand public, dans le bon sens du terme, qui rendent l'Histoire accessible, sans pour autant cesser d'être pointus.

Emmanuel Hamon insiste de son côté sur l'importance de sa collaboration avec un producteur, présent dès l'origine du projet : « Il cherche l'argent là où il est, intelligemment, par rapport à la cohérence du projet, d'autant que les films d'archives coûtent chers. Dans le cas de *L'utopie des images de la Révolution russe*, notre productrice a osé financer un montage d'une demie heure supplémentaire et cette deuxième version a été sélectionnée à la Mostra de Venise. En tant que productrice, elle a pris des risques.

On s'est aussi demandé à un moment donné où aller chercher les archives originales de ces films. On a décidé de travailler avec les Russes, grâce à la ténacité de notre productrice. Grâce aussi à Natacha Laurent, des portes se sont ouvertes sur place en Russie. On a choisi de

consacrer ensuite une part du budget à l'étalonnage des extraits de ces films russes, qui, à leur époque, n'avait pas pu en profiter.

Avec un producteur, on réfléchit ainsi à l'utilisation du budget, si on le place plutôt dans l'écriture, de premiers tournages ou d'autres aspects encore. De tels films ne sont pas portés par un réalisateur, seul contre l'adversité, et qui lutte pour convaincre le producteur. On travaille main dans la main. »

Ruth Zylberman nuance ces propos : « Je ne voudrais pas cependant donner l'impression que le film d'Histoire est nécessairement un film de riches et de vieux, ayant déjà réalisé plusieurs documentaires. Je le dis pour les auteurs dans la salle qui porteraient des projets fragiles. Cette forme de documentaire ne concerne pas que des réalisateurs installés. Et l'on peut faire des films qui parlent de l'Histoire sans nécessairement passer par des reconstitutions et des archives onéreuses. On peut réaliser des films de pauvres et de jeunes, de vrais premiers films aussi traitant de l'Histoire. »

Deuxième partie : L'apport des historiens et historiennes, un compagnonnage

Antoine de Baecque demande à chaque équipe comment les historiens et historiennes sont intervenus dans le travail d'enquête, d'écriture, de réalisation ou de montage de ces trois documentaires.

Ruth Zylberman prend la parole : « Claire Zalc m'a indiqué des sources, notamment aux archives de Paris pour regarder les recensements. Elle m'a permis de gagner du temps, car il faut savoir frapper aux bonnes portes, et l'historien détient ce savoir. Alexandre Doulut aussi avait accès à des sources essentielles. On partageait aussi nos hypothèses. Mais pour le cours de l'enquête, je travaillais seule ou avec une assistante : c'était notre enquête, notre rôle de détective pour retrouver les anciens locataires, surtout quand ils ne sont plus mentionnés dans l'annuaire. Cette démarche ne tenait qu'à notre détermination et perspicacité. Je ne diminue pas le soutien des historiens, mais le travail d'écriture et de recherches m'appartenait, ainsi qu'à mes collaborateurs.

300 locataires sont nommés dans le recensement de 1936, habitant les quatre façades de l'immeuble. Le travail était alors compliqué pour en retrouver certains. Je me fondais sur les noms pour repérer les familles juives, comme Odette Diamant ou Albert Baum, alors que l'historienne Claire Zalc récuse ce procédé onomastique dans sa pratique sur les archives. J'ai retrouvé ainsi une vingtaine d'anciens locataires dispersés en province, dans le monde entier et parfois à 200 mètres de la rue saint-Maur. Mais plus personne ne résidait encore dans cet immeuble.

Ensuite, j'ai fait lire ce que j'avais écrit à ces historiens pour recevoir leurs avis, mais en aucun cas leur rôle ne se réduit à apposer une caution. Claire Zalc travaille beaucoup l'Histoire sociale et quantitative. Avec l'une de ses collaboratrices, elle a dressé un tableau social de cet immeuble, pour produire une synthèse à mon usage qui m'a donné une vision plus exacte des hypothèses qu'on élaborait. Ensuite, ces historiens n'ont pas participé au montage ; ils ont découvert la version achevée. Et je tiens à citer aussi l'excellent travail de la monteuse Valérie Loiseleux pour ce documentaire. »

Antoine de Baecque pose à Ruth Zylberman une question sur le rapport que ces films d'Histoire entretiennent avec ce qu'on appelle le moment historiographique, ce croisement entre des passages intimes, des détails du quotidien et l'enquête historique, comme dans ce livre d'Ivan Jablonka publié en 2012 : *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*.

Ruth Zylberman répond : « Le moment historiographique correspond également à un moment technique précis, car ces enquêtes n'étaient pas possibles auparavant sans internet. On peut citer en référence Daniel Mendelsohn, qui a effectué, avant même Ivan Jablonka, ses recherches en ligne pour son livre *Les Disparus* en 2006. On pourrait même parler d'Histoire en chambre, qui vient à vous sur votre écran d'ordinateur. Dans mon cas, ce documentaire ne renvoie pas à une enquête familiale, j'ai délibérément choisi un immeuble avec lequel je n'entretenais aucun lien. On se situe dans un espace collectif, dans une micro-communauté et ce lieu provoque une identification que n'aurait pas nécessairement apporté une enquête à l'échelle familiale. »

Antoine de Baecque se tourne vers la réalisatrice Sylvie Faiveley pour lui demander comment elle a de son côté collaboré avec les historiens et historiennes.

Sylvie Faiveley raconte : « C'était ma première expérience de documentaire pour la chaîne ARTE et de docu-fiction. J'ai découvert alors que je devais écrire intégralement le scénario du film avant même sa réalisation, une pratique surréaliste à mes yeux, car le documentaire repose en partie sur l'imprévu en cours de tournage. J'ai d'abord lu énormément d'ouvrages sur Marie-Antoinette et cette période pré-révolutionnaire. Puis, j'ai écrit plusieurs versions pour aboutir à un texte incluant des dialogues, c'est-à-dire les interventions de chaque conservateur. J'ai donc réalisé des pré-interviews avec chacun et recroisé leurs propos. Puis, un scénariste est intervenu pour écrire les séquences de fiction à partir de nos nombreux échanges sur les connaissances que j'avais acquises.

On a choisi également la conservatrice Hélène Delalex comme conseillère historique, parce qu'elle représente la jeune génération d'historiens. Elle a lu le scénario final avant le tournage pour apporter son regard : par exemple, pour notre séquence fictionnelle d'ouverture, elle nous a signalé qu'on dit « Votre majesté » à la reine et pas seulement « Majesté ». Elle n'a pas assisté au montage. Mais la version finale du documentaire, juste avant de la rendre à la chaîne, elle l'a vue et elle a de nouveau fait ses commentaires. On a utilisé des fonds verts pour certaines scènes de fiction, dont un sur lequel on a incrusté, sans le savoir, derrière la reine, l'image d'un escalier du XIXe siècle. L'erreur nous a été signalée, et nous avons pu changer pour un escalier XVIIIe !

Ce qui me passionne, c'est que l'Histoire ne ressemble pas à une matière morte. La recherche est permanente. On est loin d'avoir tout trouvé, y compris sur des époques lointaines comme l'Ancien Régime. Les historiens et historiennes font un travail important de croisement d'archives, de relectures, et continuent à faire des découvertes. En ce moment, une mission scientifique a démarré sur la correspondance de Marie-Antoinette avec Axel de Fersen. Le Centre de recherches sur la conservation des collections a ainsi acheté une machine laser pour savoir ce qui se cache sous les passages raturés de ces 18 lettres. »

Antoine de Baecque commente : « A notre époque, on assiste à un moment historiographique sur Marie-Antoinette, un travail sur les représentations de cette reine. Deux visions entrent en concurrence : celle de Sofia Coppola dans son film *Marie-Antoinette*, qui décrit cette princesse comme une jeune femme moderne, et celle d'historiens ou historiennes, qui insistent sur la

violence symbolique et réelle de ses actes par rapport à la misère de l'époque. On a vu, avec ce hameau idyllique dans votre documentaire, que la Reine le construit à quelques mètres de villages pauvres. Ces historiens la décrivent alors sur un plan politique comme une chef de parti contre-révolutionnaire. Un livre a été publié aussi récemment sur l'architecte de ces bâtiments, Richard Mique, rattrapé par la terreur, et qui meurt sous la guillotine. Comment avez-vous intégré ces points de vue variés dans le film ? »

Sylvie Faiveley confirme : « On cite en effet dans le film ces événements concernant Richard Mique et la famille de Marie-Antoinette, mais on arrête le récit au 6 octobre 1789, quand ils sont traînés par les révolutionnaires à Paris. On aborde aussi le rôle politique que Marie-Antoinette a tenu les dernières années de sa vie. C'est une vision qui évoluera encore, sans doute à partir des études sur sa correspondance avec Axel de Fersen. Cette reine était paradoxale. Elle s'inventait ce petit paradis pour protéger son intimité et parce qu'elle désirait vivre comme les autres. C'était impensable pour l'époque, puisque les rois et les reines recevaient leur pouvoir de droit divin ; ils appartenaient à la sphère du sacré. En même temps, Marie-Antoinette a essayé de sauver la Couronne et l'Ancien Régime à sa manière, même si ce n'était pas forcément la bonne.

Pour réagir sur le film de Sofia Coppola qui inclut des scènes dans ce hameau, je le trouve réducteur : il présente Marie-Antoinette dans sa futilité de jeune adolescente. Elle fait la fête, entourée d'amis riches comme le comte d'Artois. Elle joue beaucoup et perd des sommes considérables. Tout cela est vrai. Mais dans notre documentaire, on montre son changement de mentalité quand elle devient mère : davantage raisonnable, utilisant par exemple la mode comme outil de communication. »

Lise Roure, responsable des Bourses Brouillon d'un rêve de la SCAM intervient : « J'aimerais vous demander, concernant l'écriture du film, comment la forme du docu-fiction s'est imposée à vous, comment les historiens y ont participé, et comment cette matière fictionnée se conjugue avec la part documentaire. »

Sylvie Faiveley explique que « les scènes de fiction ont été écrites en fonction de moments de sa vie qui nous semblaient très spécifiques, comme la première nuit que Marie-Antoinette passe avec son mari, alors qu'ils sont encore Dauphin et Dauphine, et qui se déroule en public ! Près de vingt-huit femmes à son service l'habillaient, ce qui l'agaçait prodigieusement. Ces scènes incarnaient des moments clés pour comprendre sa personnalité, son refus de la cour et de l'étiquette. L'un des historiens dans le documentaire précise que, lorsqu'elle est arrivée, le décor de Versailles était toujours celui de Louis XIV et avait déjà plus de cent ans ! Imaginez si vous arriviez dans la décoration de vos arrière-grands-parents et que vous deviez habiter là, vous auriez envie de changer les lieux. »

Un membre du public pose une question : « Je me demande quel rapport l'historien entretient avec l'esthétique du cinéma documentaire. Est-ce qu'il y a des conflits ? J'ai réalisé un film sur Jean Zay, et dans la scène de sa mort, si j'avais introduit une mitrailleuse, mon consultant historien aurait désapprouvé, en considérant cela comme du spectacle. Je me suis donc rendu en forêt avec ma caméra, j'ai simulé le moment où je reçois une rafale de mitrailleuse et je suis tombé en arrière avec la caméra filmant les cimes des arbres et les nuages qui passent. Est-ce que les historiens commentent vos choix de transposition, c'est-à-dire de mises en scènes esthétiques d'éléments historiques ? »

Natacha Laurent souligne que « c'est une question éminemment complexe, car celle-ci pose également la question de l'écriture de l'Histoire pour l'historien lui-même. Nous devons nous-aussi choisir des formes, qui ne se donnent pas pour esthétiques, mais pour scientifiques. Je vais partir de mon expérience pour répondre. Je suis historienne du cinéma soviétique. J'ai dirigé la cinémathèque de Toulouse pendant dix ans. J'ai un rapport aux archives de cinéma particulier par rapport à d'autres historiens. Et le terme de « transposition », je ne le comprends pas. Quand j'ai rencontré Emmanuel et Thomas, j'avais conscience qu'ils s'engageaient dans un dispositif de création, et que je ne serais ni caution ni censeur. J'ai travaillé par ailleurs sur le sujet de la censure, ce qui m'a suffi...

J'ai tout de suite envisagé cette aventure comme un compagnonnage fondé sur la confiance. Les débuts de la collaboration sont alors très importants. Je les ai beaucoup écoutés pour comprendre leur vision, pour estimer si celle-ci correspondait à ma connaissance du cinéma soviétique et si elle était cohérente avec l'historiographie contemporaine sur le sujet. Je viens, par exemple, de refuser une collaboration sur un projet que je trouve vieux de trente ans, en décalage avec ce qu'on écrit aujourd'hui sur cette Histoire.

Ma position n'était pas ainsi de vérifier le travail d'Emmanuel et Thomas. On a d'abord beaucoup discuté. Je leur ai donné des pistes pour qu'ils aillent plus loin dans leur démarche. Parfois, j'ai exprimé des désaccords. Ils n'en ont pas forcément tenu compte, mais ce n'est pas un souci, car je ne suis pas co-auteur de ce documentaire. La collaboration s'est très bien passée ainsi. La confiance entre nous a résisté à toutes les difficultés auxquelles nous avons été confronté. »

Thomas Cheysson apporte son regard également : « Je voudrais de mon côté expliquer pourquoi nous avons proposé cette collaboration à Natacha Laurent, plutôt qu'à un autre historien. Avec Emmanuel, nous nous sommes mis rapidement d'accord pour réaliser ce documentaire uniquement à partir d'archives issues de fictions, et couvrant la période de 1917 à 1934, quand s'impose la censure politique.

Nous avons d'abord lu de nombreux ouvrages sur le cinéma soviétique, afin de structurer notre pensée et de déterminer un angle pour aborder ce sujet. Parmi ces livres, certains avaient été écrits par Natacha Laurent, mais elle s'intéressait à la période soviétique postérieure. Nous nous sentions cependant en harmonie avec son positionnement. Elle était la seule à défendre ce point de vue : que le cinéma soviétique parle de la société russe dans son ensemble. Or, nous souhaitions justement dans ce documentaire, par le biais du cinéma, raconter plus largement une aventure collective à un moment de l'Histoire.

D'autre part, Natacha Laurent défend l'idée que la censure n'est pas tombée brutalement d'en haut, ce qui nous intéressait fortement, car nous avons choisi d'évoquer cette période du cinéma soviétique à travers des personnages situés en bas de l'échelle sociale. Nos visions entraînent donc en résonance, et par la suite s'est mis en place un compagnonnage. L'étape d'écriture du film a duré quatre ou cinq mois, entrecoupés par des discussions fréquentes avec Natacha pour bien cerner notre sujet et pour trouver de la documentation sur des réalisateurs méconnus. Puis, Natacha nous a aidés pour obtenir les accès à des archives russes majeures. Elle est intervenue à nouveau à l'étape du montage. Elle ne vérifiait donc pas chaque commentaire ou dialogue qu'on inventait pour les voix off. L'essentiel était de ne jamais perdre de vue, au fil de la réalisation, nos deux lignes directrices pour ce film dans le flot de nos mises en scènes. »

Antoine de Baecque mentionne alors la rétrospective mise en place par Bernard Eisenschitz à Locarno et au Centre Beaubourg en 2006, qui s'appelait *Gels et dégels : Une autre histoire du cinéma soviétique (1926 - 1968)* et dont le corpus de films rejoint en partie celui de *L'utopie des images de la Révolution russe*. Il demande alors à Thomas Cheysson pourquoi n'avoir pas choisi de collaborer plutôt avec cet historien qu'avec Natacha Laurent.

Thomas Cheysson précise qu'ils ont, sur le plan narratif, perçu davantage d'éléments à exploiter à partir des livres de Natacha Laurent : « Notre documentaire se rapproche d'une fiction dans la mesure où nous avons écrit des voix off, inspirées par les témoignages réels de ces grands réalisateurs russes (Maïakovski, Koulechov ou Vertov...), et nous avons totalement inventé les propos d'une comédienne russe fictive, afin qu'elle prenne en charge le récit. Ces voix ont été ensuite enregistrées en studio par des acteurs. Nous avons donc recherché dans notre travail une justesse de fond plutôt qu'une justesse factuelle. C'est difficile à expliquer, mais en lisant les ouvrages de Natacha, nous avons pensé qu'elle serait en accord avec notre démarche. »

Natacha Laurent ajoute : « Lorsque j'ai écrit le livre *L'œil du Kremlin*, adapté de ma thèse de doctorat, j'ai veillé à sortir d'une vision franco-française du cinéma soviétique, très idéologique, déshumanisée et monolithique. Au contraire, en étudiant ce cinéma, j'ai découvert des hommes et des femmes passionnants avec des trajectoires différentes, et même au sein du régime stalinien, ils ont pu expérimenter des possibles. Mon travail, en tant qu'historienne, a été de reconstituer ces possibles. Je me suis donc sentie en affinité avec le projet d'Emmanuel et Thomas, car ils souhaitaient raconter l'Histoire à partir d'une sélection de cinéastes, en retrouvant l'humain au cœur de cette machine soviétique, souvent décrite comme bureaucratique. Il n'y a pas, en effet, à cette époque, d'un côté des bourreaux et de l'autre des victimes, mais des êtres humains avec toute la variété des comportements possibles au cours de trois décennies. »

Ruth Zylberman réagit à son tour : « Nous cherchons tous des formes d'écriture, une manière de raconter, que ce soit l'historien ou le réalisateur. En tant que cinéaste, nous effectuons un travail de documentation rigoureux pour nos films, mais notre point de vue reste autonome, par rapport à celui de l'historien. De mon côté, je n'ai pas l'impression de réaliser des documentaires historiques, pour revenir sur le choix de ces termes. Je fais des films sur des questions qui m'obsèdent, comme notre lien au temps. Je cherche à chaque fois la forme adéquate. Or, ce n'est pas le cas du documentaire historique qu'on voit principalement à la télévision, qui suit une forme normée, classique, pour représenter l'Histoire.

Je crois qu'il existe des espaces à la télévision pour des films entretenant un rapport différent avec l'Histoire, et des espaces de pensée autres à développer. Quand je filme un entretien, je ne fais pas que recueillir un témoignage, je construis des outils pour qu'émerge une certaine forme d'Histoire, au même titre que les historiens. Il se trouve que j'ai fait à l'origine des études d'histoire, mais j'aurais pu ne pas en faire. Je m'exprime autant du point de vue de la réalisatrice que de la spectatrice de documentaires : Chris Marker, Claude Lanzmann ou Marcel Ophüls produisent des formes autonomes, dans un compagnonnage, ou non, avec des spécialistes. »

La personne du public reprend la parole : « Effectivement, c'est important de distinguer en production le rôle de l'historien, selon qu'il est co-auteur ou consultant au service du film, en accord ou pas avec les réalisateurs. »

Antoine de Baecque signale alors qu'une partie des historiens et historiennes, notamment la jeune génération, est prête à effectuer des collaborations avec des documentaristes, en tenant compte des diversités de formes possibles. Et ils s'intéressent aussi à la forme qu'eux-mêmes choisissent pour écrire l'Histoire : « Certains deviennent co-auteurs de films ; d'autres nourrissent leur écriture de l'Histoire avec leur connaissance du cinéma et du rôle des images. »

Ruth Zylberman précise que, néanmoins, certains historiens ont parfois le sentiment d'être utilisés par les réalisateurs comme simple caution. C'est important de veiller à leur donner une autre place.

Natacha Laurent nuance à son tour la remarque du modérateur : « Je suis d'accord, Antoine, mais nous restons quand même minoritaires. Certains historiens sont en effet intéressés par le cinéma, mais ne comprennent pas forcément les formes cinématographiques pour raconter l'Histoire et en particulier les enjeux du montage. Etant spécialiste du cinéma soviétique, ces enjeux me sont familiers. Mais un historien peut en effet imaginer que les éléments historiques se trouveront directement transposés à l'écran, alors que le travail du cinéaste ne se passe pas ainsi. Je crois qu'il n'y a pas de transposition possible. »

Un autre membre du public intervient pour saluer la diversité des expériences présentées lors de cette rencontre. Il a apprécié en particulier l'extrait du film de Ruth Zylberman montrant cet homme qui retourne dans un lieu dont il n'a pas gardé le souvenir : « C'est alors la réalisatrice qui porte le récit sur l'Histoire. Dans mon parcours de cinéaste, je m'intéresse aussi à ce rapport entre Histoire et Mémoire, ainsi qu'aux lacunes de l'une et de l'autre, aux incertitudes qui peuvent demeurer. Le cinéaste travaille dans ses films à partir de pistes, vraies ou fausses, et l'avis de l'historien peut lui apporter un éclairage, dont il tient éventuellement compte. J'ai aussi pensé, en visionnant cet extrait, aux itinéraires de l'auteur Georges Perec dans ses livres. »

Ruth Zylberman : « Vous avez raison, Perec est une référence centrale pour ce film. Et en effet, dans l'extrait, cet homme cherche péniblement un souvenir, mais un seul lui revient en mémoire. C'est de l'ordre de l'archéologie, comme une résurrection. Et pour réagir à vos autres propos, oui, le cinéma permet de mettre en scène l'incertitude et le fragment. Une enquête n'est pas simplement positiviste. On la met en scène dans un film avec la promesse de découvrir des choses, mais cette enquête débouche aussi sur des échecs. On traite alors d'un rapport au temps, à l'Histoire et à la mémoire plus généralement. A mon avis, l'image est un médium aussi fort que l'écriture pour introduire la lacune et malgré tout la trace. C'est le cas du film *Shoah* de Claude Lanzmann. »

Une autre personne du public réagit : « J'ai vu l'ensemble de votre documentaire. Si c'est vrai que l'Alzheimer est la maladie de notre siècle, vous proposez de votre côté différents outils, quasiment thérapeutiques, pour approcher la mémoire : des petits objets ou une projection sur une façade de l'immeuble. J'ai adoré vos techniques pour guérir ces absences de mémoire. »

Ruth Zylberman s'estime redevable à ce sujet envers de nombreux cinéastes, comme Rithy Panh : « Et par exemple dans *Shoah* de Claude Lanzmann, je suis frappée par le rapport corporel que le réalisateur entretient avec ses interlocuteurs ou dans *Le dernier des injustes*, que je trouve pourtant problématique à certains égards, ou encore dans ses fameuses séquences avec les

paysans Polonais lorsqu'il dispose d'une certaine manière leurs corps dans l'espace. Ce corps à corps entre le réalisateur et les personnes qu'il filme, c'est un rapport de mémoire à mémoire, de tête à tête.

On a tendance, dans le documentaire historique, à faire comme si les gens ne s'adressaient à personne, alors qu'ils parlent à quelqu'un ; ils ne parlent pas à la caméra. Dans mon film, c'est particulier, car j'apparais directement, mais il existe d'autres dispositifs pour mettre en scène ces adresses. Les historiens et les cinéastes pourraient échanger davantage encore leurs techniques sur ces questions. »

Troisième partie : Le travail avec des archives

Antoine de Baecque redonne la parole à l'équipe de *L'utopie des images de la Révolution russe* : « Vous avez effectué un travail sur les intertitres des archives cinématographiques dans votre documentaire. Comment avez-vous procédé ? »

Emmanuel Hamon explique : « En effet, on utilise par exemple des extraits du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein ou de *La Fille au carton à chapeau* de Barnet. La plupart de ces films sont muets : on s'est demandé ce qu'on gardait dans les intertitres originaux par rapport à ce qu'on souhaitait raconter. Dans l'extrait de *Trois dans un sous-sol*, on montre la place très moderne qu'a pris la femme à cette période, sa liberté de choisir un partenaire, d'avorter ou non, de prendre son indépendance... On ne s'attend pas à de telles thématiques dans un film sur la Russie en 1917. Et puis se posait la question de l'habillage. On est finalement passé par un graphiste afin d'élaborer une charte cohérente pour ces intertitres dans l'ensemble du documentaire, et unifier ainsi la forme.

J'aimerais partager aussi, comme Ruth Zylberman à l'instant, un film m'ayant marqué : un de mes grands chocs cinématographiques, c'est *Le Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophüls, car ce réalisateur invente une nouvelle forme d'écriture du film d'Histoire. On a le sentiment de voir de l'Histoire en direct. Et il a dû se poser des questions similaires à celles que nous évoquons aujourd'hui : quelle place pour les archives, est-ce qu'on se rend dans une seule ville (en l'occurrence, Clermont-Ferrand) ou dans plusieurs ? Et comment collaborer avec les historiens ? Toutes ces interrogations appartiennent au processus de réalisation. »

Natacha Laurent précise : « Emmanuel et Thomas ont donc choisi de ne travailler qu'à partir de films de fiction. Je trouvais leur parti-pris très juste au regard du projet politique pour ce cinéma bolchévique, qui devait participer à la construction d'un imaginaire commun. Lors de nos discussions par la suite, Emmanuel a, en effet, souligné la présence importante des femmes à l'écran dans ces films. J'ai proposé alors de s'intéresser au film extraordinaire d'Olga Preobrajenskaïa *Le Village du péché*, et de l'inclure comme personnage dans le documentaire. Mais j'ai été très déçue. J'ai fouillé autant que possible dans les archives, et je n'ai rien trouvé de suffisant pour alimenter leur narration cinématographique. On a dû abandonner. Et j'ai adhéré à leur projet d'imaginer un personnage fictif d'actrice comme narratrice du documentaire, ce qui aurait pu me poser problème en tant qu'historienne. Mais j'ai compris son importance, car à travers elle, on peut aborder la position si moderne de la femme dans les années 1920, qu'on oublie trop souvent par rapport à ce qu'elle devient dans les années 1930. »

Thomas Cheysson souligne que ce personnage d'actrice apparaît réellement dans l'un des films qu'ils ont utilisés au milieu du documentaire, mais qu'ils lui font jouer un rôle dans l'Histoire du cinéma soviétique qu'elle n'a pas eu, de l'atelier de Koulechov jusqu'aux années 1930.

Natacha Laurent ajoute : « Ce n'est pas de la déformation ou une erreur, car cette actrice a existé dans la réalité et ce que Thomas lui fait dire se nourrit d'un travail important sur les archives. »

Emmanuel Hamon intervient : « Oui, ce personnage de narratrice principale dans *L'utopie des images de la Révolution russe*, on a pu l'inventer, parce que la femme apparaît constamment dans les fictions de l'époque. Ce qu'on choisit de raconter, c'est vraiment de l'ordre de notre responsabilité. Pour prendre un autre exemple, dans le cas de mon documentaire consacré à Maurice Papon, je me suis intéressé à un fonctionnaire qui a toujours défendu ses actes en disant qu'il obéissait aux ordres de l'Etat. Mais mes interlocuteurs de la chaîne m'ont demandé d'aborder aussi l'intimité de Maurice Papon, de rechercher s'il avait eu des maîtresses notamment. Or, cela n'avait rien à voir avec le propos du film et j'ai refusé. »

Thomas Cheysson précise : « De plus, si l'on n'a pas trouvé un personnage de femme réel à mettre en scène, c'est parce que leurs traces n'ont pas été conservées dans les archives de cette époque, même si elles ont joué un rôle important dans ce cinéma soviétique. »

Antoine de Baecque demande : « J'ai une question sur le montage de votre documentaire. On connaît l'art du montage chez ces réalisateurs russes, comme Eisenstein ou Koulechov, qui servent même encore de modèles aujourd'hui. Comment vous êtes-vous confrontés à ces œuvres pour les remonter dans votre documentaire ? Et quel rapport aux archives, de manière plus générale, entretenez-vous quand vous réalisez un film d'Histoire ? »

Emmanuel Hamon répond : « Prenons l'exemple de la scène des escaliers d'Odessa, mondialement connue dans l'histoire du cinéma. Lorsqu'on s'y attaque pour en présenter un autre montage, propre à la cohérence de notre documentaire, on doit oser le faire. On a travaillé avec notre monteuse en essayant de ne pas crouler sous le poids du respect qu'on éprouve envers Eisenstein. Sinon, nous n'y serions pas parvenus. On a fait des choix pour mettre en valeur certains propos au service du documentaire. »

Un membre du public apporte son témoignage : « J'ai travaillé de nombreuses années en tant qu'historien avec les archives, et je voudrais signaler cette distinction très forte dans la langue anglaise entre « story » (la narration) et « history » (l'Histoire). Dans vos documentaires, vous devez justement mettre en narration une documentation administrative. A l'origine, les archives ne constituent pas des minerais pauvres à destination des historiens qui vont les extraire. Les archives forment une mémoire administrative discontinue, lacunaire, parfois dans un désordre incohérent. On doit recoller des bouts, risquer de les placer en série, et leur donner du sens. Donc on se situe dans un interprétatif. On puise toujours dans des stratégies de fiction pour écrire l'Histoire. »

Ruth Zylberman acquiesce : « Les archives ne sont pas le sésame de l'Histoire révélée ou intégrale. »

Natacha Laurent ajoute : « Les archives possèdent aussi leur propre histoire. On sait, en tant qu'historien, comment les fonds d'archives se constituent, ce qui est délibérément détruit aussi. Dans tous les pays, on nettoie les fonds pour différentes raisons. Il y a alors des sources qu'on ne peut plus trouver ; d'autres qu'on est surpris au contraire de retrouver. C'est notre pain quotidien. Les collections n'existent pas en tant que telles. Celles-ci sont le résultat d'un processus de construction sur des décennies ; différents collecteurs interviennent avec des objectifs et des sensibilités diverses, politiques ou artistiques. C'est vrai également pour les collections cinématographiques, ou pour les fonds publics aussi bien que privés. »

Un membre du public pose une question à son tour, qu'elle reformule par la suite pour davantage de clarté : « En tant que documentaliste pour l'audiovisuel, j'aimerais vous poser la question des droits, car vous avez travaillé à partir d'œuvres, et même de chefs-d'œuvre, du cinéma. Avez-vous rencontré des difficultés liées aux droits pour remonter des extraits de ces films ? Par exemple, j'ai travaillé récemment avec un réalisateur qui a remonté les extraits d'un autre documentaire dans son propre film. Il a été attaqué à ce sujet par la production et le réalisateur de ce documentaire. Ils ont considéré que l'œuvre originale avait été altérée. »

Natacha Laurent précise : « Tout d'abord, même si ce sont des œuvres artistiques, ce sont des archives qui nécessitent un travail d'archiviste et de conservation comme les autres. C'est important de ne pas hiérarchiser ces films par rapport à d'autres archives. »

Thomas Cheysson complète : « Et pour la question des droits, ce documentaire serait en effet impossible avec des films de fiction issus d'un autre pays que la Russie. Le parlement russe les a tous fait passer dans le domaine du public. »

Natacha Laurent confirme : « Oui, cela a rassuré la productrice quand je lui ai transmis ce document : la loi russe prévoit que tous les films tombent dans le domaine public 70 ans après leur création. Nous étions donc tout à fait protégés et nous avons veillé à présenter ces archives comme des œuvres de fiction. Il faut savoir que des images du film d'Eisenstein, *Octobre*, se trouvent dans de nombreux documentaires traitant de la Révolution russe. Or, ils sont présentés comme des archives historiques, en omettant de signaler qu'il s'agit d'une fiction cinématographique. De la même façon, le film de Léon Poirier intitulé *Verdun : visions d'histoire* est devenu la plus immense banque d'images sur la Première Guerre mondiale. »

Emmanuel Hamon conclut : « J'aimerais par ailleurs que notre documentaire donne envie aux spectateurs aussi de revoir la quarantaine de films dont on a utilisé les extraits. On les a choisis parce qu'on est extrêmement admiratifs à l'égard de ces œuvres. »

Un membre du public pose une dernière question : « On sait que les archives peuvent aussi disparaître. Comme beaucoup de réalisateurs, je me suis rendu un jour sur le site des archives de Fontainebleau pour constater que les archives avaient pris l'eau et sont désormais inaccessibles. Il m'est arrivé d'ouvrir des cartons aux archives de la CGT pour découvrir les papiers en poussières. Est-ce qu'il existe des travaux de recherches sur une esthétique de l'archive, notamment sur les documents en papiers avec des réflexions sur la typographie ou les logos de certaines époques, etc. ? »

Antoine de Baecque répond qu'il existe en effet des ouvrages théoriques sur l'usage que le cinéma fait des archives, depuis Siegfried Kracauer jusqu'à Georges Didi-Huberman : « C'est très sensible chez des cinéastes qui ont effectué un travail théorique sur l'archive comme Harun Farocki, ou encore comme Andrei Ujica et Yervant Gianikian, parce que ce sont des enseignants également, des pédagogues de l'image. Il y a d'ailleurs davantage de cinéastes qui enseignent désormais d'un côté et, d'un autre côté, d'historiens qui travaillent en collaboration avec des artistes. Une convergence s'établit alors entre eux, de plus en plus. »

Lise Roure conclut la rencontre en remerciant les intervenant-es pour leur générosité et leur engagement dans la transmission de leur expérience. Elle annonce aussi, pour celles et ceux qui seraient intéressés, la diffusion en cours de trois films d'Histoire singuliers, qui ont reçu le soutien de la bourse Brouillon d'un rêve de la SCAM :

- *Le Procès contre Mandela et les autres*, de Nicolas Champeaux et Gilles Porte, est actuellement au cinéma. Réalisé à partir de 256 heures d'archives sonores issues du procès de 1963 contre les leaders sud-africains Nelson Mandela et ses 8 compagnons de lutte, le film mêle un remarquable travail d'animation (illustrateur Oerd Van Cuijlenborg) et de rencontres avec les protagonistes encore vivants.

- *Les Yatzkan* de Anna-Célia Kendall-Yatzkan est diffusé au Cinéma Saint-André des Arts : il s'agit d'une autobiographie familiale incluant une part de fantaisie et d'humour : un ton rarement utilisé dans le documentaire à caractère historique.

- On peut enfin découvrir *Maternité secrète* de Sophie Bredier sur la plateforme Tènk : l'histoire d'un château où des générations de filles-mères accouchèrent en secret.