

APPEL A COMMUNICATIONS
Journée d'étude organisée par
Élias Hérody et Eve Le Fessant Coussonneau

PATRIMONIALISATION DES CINÉMAS NON-HÉGÉMONIQUES

1er mars 2027 à l'Université de Poitiers
UR FoReLLIS - équipe B

À quel moment un film et les documents qui l'entourent basculent-ils du côté de l'histoire du cinéma ? De quelle manière cette patrimonialisation en transforme-t-elle l'agentivité politique ? Les enjeux soulevés ici sur la nature et le rôle des images se trouvent redoublés quand il s'agit de cinématographies non-hégémoniques (Gramsci), berceaux de combats politiques et esthétiques dont les mouvements et corpus s'en trouvent reconfigurés. La reconnaissance par les institutions universitaires, archivistiques, de diffusion, en protégeant et rendant accessibles ces cinémas marginalisés, court aussi le risque de l'assignation. La patrimonialisation peut-elle archiver politiquement les films et comment les démarches créatives peuvent-elle prendre le relais de ces démarches non-hégémoniques ?

L'intitulé « Patrimonialisation des cinémas non-hégémoniques » pose un paradoxe entre le processus de patrimonialisation et la diversité des gestes qui excèdent l'histoire du cinéma telle qu'elle est traditionnellement racontée. Au cinéma, l'hégémonie peut s'entendre, sous une acception gramsciste, comme l'ensemble d'institutions qui légitiment l'ordre politique et économique dominant. Au-delà de l'hégémonie culturelle, l'« *hégémôn* » revêt dans les études post-coloniales un sens géographique et politique qui, en histoire du cinéma, a trouvé un écho dans la dénonciation de l'impérialisme culturel du cinéma occidental, commercial ou art et essai. Qu'il s'agisse du Troisième Cinéma conçu par Fernando Solanas et Octavio Getino, des « cinémas nationaux » d'après Guy Hennebelle, ou bien de démarches participatives et horizontales regroupées sous le terme « Quatrième Cinéma » défendu par Barry Barclay, le cinéma a vu fleurir depuis les années soixante quantité de gestes et de mouvements en opposition avec la verticalité de la forme et du contexte de production des cinémas occidentaux. Nous concevons ici les cinémas non-hégémoniques au sens large, c'est-à-dire comme tous les cinémas dont le cadre de production et de diffusion ne se fonde ni dans le cinéma commercial, ni dans le cinéma art et essai, pour accueillir le cinéma militant, le cinéma amateur, le Troisième cinéma, le cinéma *queer* et féministe, le cinéma expérimental, le cinéma d'atelier ou participatif...

Axe 1 - Patrimonialisation, un moment charnière ?

Un premier axe aurait alors pour objectif d'interroger le moment charnière de la patrimonialisation de ces formes. Nous entendons patrimonialisation comme le processus de reconnaissance institutionnelle, par les différents espaces fixant l'histoire du cinéma (festivals,

universités, cinémathèques, critiques, musées), d'un corpus donné. Ce processus peut prendre la forme d'un geste curatorial (rétrospective, exposition...), archivistique (création d'un fonds, restauration...) ou bien épistémologique. Dans le cas des cinémas non-hégémoniques, la patrimonialisation fait courir le risque d'un changement de nature de l'œuvre parce que son contexte de production ou de diffusion lui donne une agentivité différente de celle du cinéma traditionnel. Cette altération ontologique naît bien souvent de l'enjeu politique que pose un tel cadre. Dans le cas du cinéma militant des années 1960-1970, par exemple, les circuits collectifs et parallèles dans lesquels les films sont produits et diffusés s'opposent à la manière dont, pour la grande majorité des films, ils ont été intégrés dans l'histoire du cinéma : on leur trouve un auteur, un distributeur, on arrête la durée de formes parfois diverses, on recherche une copie définitive... Bref, la patrimonialisation signale l'intégration, forcée ou consentie, à un système de normes économiques, culturelles, politiques et esthétiques d'un corpus qui en conteste tout ou partie. Les communications attendues décriront des cas de patrimonialisation dans leur diversité et les défis qu'ils ont posés à leurs créateurs, individus ou collectifs, mais aussi aux communautés dont ces films peuvent être issus.

Axe 2 - Archiver et programmer politiquement le cinéma

Ce deuxième axe envisagerait des cas de patrimonialisation anti-institutionnelle ou de contre-patrimonialisation. Il se centrera sur l'étude de démarches alternatives, qui abordent la reconnaissance historique des cinémas non-hégémoniques sans les soumettre nécessairement à l'*arkhé* (Derrida), l'autorité des institutions traditionnelles. Il prendra aussi en compte les démarches curatoriales qui proposent de présenter politiquement ces fonds. Les expériences de Cinémathèques alternatives (du vingtième siècle à l'ultra-contemporain), à la croisée de la sauvegarde et de l'activation, nous intéresseront particulièrement. On pourra tout d'abord se pencher sur des cas contemporains aux mouvements non-hégémoniques, pour lesquels il s'agit de réformer la patrimonialisation au présent, dans la continuité d'une refonte des discours et représentations. L'archivage et la curation adoptent alors la perspective des luttes en cours, pour former un cadre adéquat idéologiquement dans lequel inscrire de nouvelles cinématographies. On pense par exemple au cas de la Cinemateca del Tercer Mundo qui, dans le contexte autoritaire des années 1970 en Uruguay, a été pensée comme structure d'archivage et de distribution tout autant que comme outil de contre-information et d'agitation politique régionale ; ou encore à la Film-Makers Cinematheque créée par Jonas Mekas à New York, réunissant la plupart des cinéastes *underground*, qui programmat des films censurés. Par ailleurs, les démarches visant à récupérer les mémoires de groupes sociaux marginalisés ou de pratiques cinématographiques périphériques, seront à prendre aussi en compte dans leur dimension rétrospective. Les archives se pensent parfois en deux temps, comme ce fut le cas pour le Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir, créé en 1982 puis rouvert en 2003. La patrimonialisation est opérée par des acteurs qui doivent composer entre les enjeux politiques et esthétiques d'alors et les lectures du public d'aujourd'hui. Comment prend-elle en charge le lien entre le cadre contre-hégémonique d'hier et les attentes contemporaines ? Enfin, tout un pan de la réflexion sera consacré aux enjeux renouvelés de l'archivage dans le contexte numérique et des pratiques de diffusion et sauvegarde sur Internet. Entre le fantasme vite déchu d'une démocratisation de l'accès à l'information et à l'auto-représentation, et l'effectivité

technologique pour la formation de réseaux politiques, comment la patrimonialisation se positionne-t-elle vis à vis d'un accès libéré à l'histoire du cinéma ? Certains projets, comme la Cinémathèque idéale des banlieues du monde, viennent questionner la notion de patrimoine, autant dans le choix de films que par leur mise à disposition sur Internet. De telles démarches, si elles semblent libérer les cinématographies des notions d'auteur ou de propriété, posent cependant l'enjeu d'un accès inégal (et renouvelant donc éventuellement une hégémonie) à ces technologies numériques.

Axe 3 - Démarches créatives

Un troisième axe de réflexion serait consacré aux démarches créatives qui viennent se nourrir de fonds d'archives ou qui repensent les démarches curatoriales et de recherche. Il pourra alors s'agir autant de créations qui renouvellent l'agentivité contre-hégémonique des images et des documents, que d'œuvres qui en contredisent le discours dominant. L'histoire du cinéma semble alors devenir le terrain propice pour ré-écrire des histoires populaires. Le cinéma de remploi nous a donné récemment de beaux exemples, avec par exemple *Bajo las banderas, el sol* (2025), du cinéaste paraguayen Juanjo Pereira, ou *An Incomplete Calendar* (2026) de la cinéaste iranienne Sanaz Sohrabi. Des démarches plus subversives sont bien entendu à prendre en compte, quand le cinéma vient creuser au sein même du discours de l'ennemi colonial sa résistance (on pense ici au travail des cinéastes palestiniens Kamal Aljafari et Mohanad Yaqubi, ou à l'œuvre des cinéastes italiens Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi). Les démarches créatives autour des cinémas non-hégémoniques mettent ainsi autant en jeu la mise en récit des luttes que la matérialité du cinéma, d'un point de vue formel, et appellent à des œuvres elles aussi alternatives, hybrides ou expérimentales. Ainsi, depuis quelques années, le cinéma et l'art contemporain, en proie à une forme de fièvre de l'archive (Foster), proposent des exemples très riches. Au risque, parfois, de verser vers un certain fétichisme esthétique, éloignant ces cinémas des réalités sociales et politiques dont ils sont issus. Sous cette acception, il s'agira d'interroger des démarches créatives issues de l'hégémonie, conçue au sens large comme la revisite commerciale et institutionnelle d'œuvres construites en opposition avec elles.

Par ailleurs, l'approche créative est une opportunité pour les démarches de programmation ou les recherches universitaires de sortir de l'hégémonie de leurs propres institutions. La recherche-crédation et les présentations-performances permettent ainsi de remettre en jeu les images et les documents, pour réagencer l'histoire du cinéma sans trop la figer. Mais la recherche en elle-même, si elle peut elle aussi figer une mémoire vivante, reste un lieu de subversion de l'histoire du cinéma, réunissant des corpus invisibles ou invisibilisés, perdus ou bien cachés. Quelques exemples méthodologiques font office de cas d'école : *Jeune, dure et pure* de Nicole Brenez et Christian Lebrat, *Caméras en lutte en Mai 68* de Sébastien Layerle ou, plus récemment, les travaux de Marie Pierre-Bouthier et Léa Morin sur le cinéma marocain. Plus généralement, la découverte de nouveaux corpus se lie souvent à des activités curatoriales voire à la création de nouvelles maisons d'édition ou de distribution (*Talitha*, association fondée à Rennes en 2025 en est l'une des dernières occurrences). L'enjeu de ces journées et des communications sollicitées se situe alors du côté d'une approche renouvelée et active de la recherche en cinéma, qui se défait de l'opportunisme de la théorie en chambre et de l'accompagnement des agendas institutionnels pour militer dans/par l'histoire du cinéma.

Modalités

La journée d'étude se tiendra le 1er mars 2027 à la Maison des Sciences Humaines et Sociales - MSHS, à l'Université de Poitiers. Les communications seront d'une durée de 20 minutes.

Les propositions, comportant un titre, 5 mots-clés, une présentation de 500 mots maximum et une courte bio-bibliographie, sont à envoyer avant le 29 novembre 2026.

Nous encourageons les contributions académiques ainsi que celles issues de la pratique et de la création.

Comité d'organisation

Élias HÉRODY

Eve LE FESSANT COUSSONNEAU

Comité scientifique

Claire ALLOUCHE (LITT&ARTS)

Robert BONAMY (FoReLLIS)

Aude FOUREL (LITT&ARTS)

Christophe GAUTHIER (Centre Jean-Mabillon)

Sébastien LAYERLE (IRCAV)

Corinne MAURY (FoReLLIS)

Marie PIERRE-BOUTHIER (CRAE)

Raquel SCHEFER (IRCAV)

Bibliographie indicative

- BLÜMLINGER Christa, *Cinéma de seconde main: esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, France, Klincksieck, 2013.
- BONAMY Robert, *Cinéma réfractaire : approches documentaires*, Cherbourg, France, De l'incidence éditeur, 2025.
- BRENEZ Nicole et LEBRAT Christian, *Jeune, dure et pure ! : une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, France, Italie, Cinémathèque française, 2001.
- CABRAL ARÊAS Camila et BERTHIER Nancy, *Noticiero ICAIC : 30 ans d'actualités cinématographiques à Cuba*, Bry-sur-Marne, France, INA, 2022.
- DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.
- FAROULT David et FLECKINGER Hélène, *Mai 1968 : tactiques politiques et esthétiques du documentaire*, Paris, France, Association La Revue Documentaires, 2010.
- FOSTER Hal, « An Archival Impulse », *October*, vol. 110, Autumn 2004, p. 3-22.
- GAUTHIER Christophe, *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, Paris, École Nationale des Chartes, 2020.
- GERHARDT Christina et SALJOUGHI Sara (dir.), *1968 and global cinema*, Detroit, Etats-Unis d'Amérique, Wayne State University Press, 2018.
- GRAMSCI Antonio et KEUCHEYAN Razmig, *Guerre de mouvement et guerre de position*, Paris, France, la Fabrique éditions, 2012.

- HABIB André et MARIE Michel (dir.), *L'Avenir de la mémoire. Patrimoine, restauration, réemploi cinématographiques*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013.
- HALL Stuart, « Constituting an archive », *Third Text*, vol. 15, n° 54, mars 2001, p. 89-92.
- HENNEBELLE Guy, *Les cinémas nationaux contre Hollywood*, Paris, France, Éditions du Cerf, 2004.
- LAYERLE Sébastien, *Caméras en lutte en mai 68 : « par ailleurs le cinéma est une arme... »*, Paris, France, Nouveau monde éd., 2008.
- MBEMBE Achille, « The Power of the Archive and its Limits » [2002], dans Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid et Razia Saleh (éd.), *Refiguring the archive*, Dordrecht ; Boston, Kluwer Academic, 2002, p. 19-26.
- MORIN Léa, BOUGHABA Ahmed, BOUHMOUCH Nadir, ELHAIK Tarek et DERKAOUI Mostapha, *Quelques événements sans signification à reconstituer : 1974, Casablanca*, Paris, France, Zamân Books, 2022.
- PIERRE-BOUTHIER Marie, *Résister, décoloniser, enraciner. Cinéastes en quête d'un « nouveau regard » documentaire dans le Maroc indépendant (1956-2019)*, Milan, Italie, Mimésis, 2026.
- PISANO Giusy (dir.), *L'Archive-forme. Création, mémoire, histoire*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- ROUSSOPOULOS Carole, *Caméra militante : luttes de libération des années 1970*, Genève, Suisse, Métis Presses, 2010.
- VOGEL Amos et Frégnac Claude, *Le cinéma, art subversif*, Paris, France, Capricci, 2016.