



LE GESTE DOCUMENTAIRE DES RÉALISATRICES
AMÉRIQUE LATINE-ESPAGNE

SONIA KERFA, DARIO MARCHIORI, ANGÉLICA MATEUS MORA (ED.)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2023

© Les auteurs, 2023

Photographie de couverture : © *Chircales* (1971) de Marta Rodríguez et Jorge Silva

Éditions Orbis Tertius, 11E rue Jean Baptiste Baudin. F-21000 DIJON

ISBN :

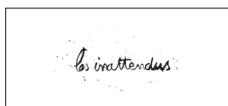
ISSN : 2265-0776-272-2

www.editionsorbistertius.com

LE GESTE DOCUMENTAIRE
DES RÉALISATRICES

Amérique latine – Espagne

Ouvrage publié avec le soutien de :



LE GESTE DOCUMENTAIRE DES RÉALISATRICES

Amérique latine – Espagne

Sous la direction de
Sonia Kerfa, Dario Marchiori, Angélica Mateus Mora

Éditions Orbis Tertius

REMERCIEMENTS

Pour leur expertise, un très grand merci à :

Marta Álvarez, Cristina Alvares Beskow, Nancy Berthier, Marianne Bloch-Robin, Bénédicte Brémard, Teresa Castro, Evelyne Coutel, Luisa de Carmen Martínez García, Pietsie Feenstra, Sonia García López, Laura Gómez Vaquero, Martin Goutte, María Ángeles Herмосilla, Jordi Medel Bao, Dalila Missero, Lúcia Monteiro, Nedjma Moussaoui, Laurence Mullaly, Elena Oroz, María Luisa Ortega, Ernesto Pesci Gaytán, Pedro Poyato, Elizabeth Ramírez-Soto, Sylvie Rollet, María Ruido, Isabel Seguí, Marta Selva, Anna Solà, Nina Tedesco, Julia Tuñón et Mónica Zapata.

Merci pour leur participation et leur aide précieuses à :

María del Carmen de Lara Rangel (Mexique) Marta Rodríguez de Silva, accompagnée de Patricia Ayala et Alberto Tamayo (Colombie), Catarina Mourão (Portugal), Narcisa Hirsch et Daniela Muttis (Argentine), Marcela Fernández Violante (Mexique), André Parente (Brésil).

Un grand merci également à:

Béatrice Josse (Magasin des Horizons-Centre National d'Art Contemporain, Grenoble) et au FRAC Lorraine, à Peggy Zejgman-Lecarme (Cinémathèque de Grenoble), Marjorie Couderc de l'association Les Inattendus (Lyon), Olivier Calonnec du cinéma Le Zola (Villeurbanne) et à la salle Bimbo de la Guillotière (Lyon).

INTRODUCTION

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. Rares sont les noms de réalisatrices qui 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 méconnue, certes modeste mais régulière tout au long du XX^e siècle. Dans un certain nombre de contextes, le documentaire a même constitué un espace de liberté ou du moins de possibilité d'action qui était barré ou très difficile d'accès pour ce qui concerne la fiction. D'autre part, les coûts réduits de la réalisation documentaire, militante ou expérimentale ont également favorisé la démultiplication des foyers de création de films, bien au-delà de la lourdeur de la machine industrielle et de ses contraintes idéologiques. D'autre part, les revendications féministes

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.

des années 1970², au sein de luttes plus globales (anti-impérialistes et anti-capitalistes, pour les droits civiques ou l'égalité), contribuent à marquer une rupture dans l'histoire du cinéma. De fait, la deuxième grande incursion des femmes 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 (à savoir, « 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 entraient 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

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). De plus, la montée en puissance des années 50 et 60 ne s'inscrit pas forcément dans l'élan féministe, et il existe différents contextes (notamment socialistes) où le rôle des femmes dans l'industrie du cinéma est quelque peu différent.

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 ou dans celle déjà plus sectorielle du documentaire. Or, si ce sont bien des femmes et souvent des féministes qui ont levé le voile sur des thèmes tabous (sexualité, contraception, avortement, viol, violences de genre), ces films 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 *pouvoir 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 a intéressé cet ouvrage³ est circonscrit aux aires culturelles et linguistiques hispanophone et lusophone, européennes et outre-Atlantique, qui partagent 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

3. Cet ouvrage est la suite du colloque « Quand les femmes filment : le documentaire dans la péninsule ibérique et dans le continent latino-américain » qui s'est tenu du 2 au 5 octobre 2019, à l'université de Grenoble Alpes puis à Lyon 2, en collaboration avec l'université de Tours. Les articles de cet ouvrage sont en partie issus de cette manifestation, après sélection. Ils ont été soumis à deux évaluations par des universitaires choisies pour leur expertise dans le domaine concerné. Cette évaluation s'est faite de manière anonyme, en double aveugle.

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 cet ouvrage qui vise 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 codirigé 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 période de la Transition espagnole, 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 auquel 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 Andión, 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 o Solveig Nordlund (Pereira 2016). Au cours de la décennie suivante, on peut citer les noms de Teresa Villaverde, Catarina Mourão⁴ 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 LGBTQI+ (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

4. Son film *A toca do lobo* (2015) a été projeté, en sa présence, dans le cadre du colloque, au cinéma Le Zola de Villeurbanne.

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).

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 nouveaux 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 terme⁵ 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-Schapiro 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 conduit à problématiser les rapports de race, de classe et de sexe, dont le cinéma documentaire porte la trace. Des cinéastes activistes, femmes noires ou indiennes (Gloria Jusayu, au Vénézuéla) se sont filmées renversant les rapports de force, non

5. Pour définir le terme « mineur », nous avons recours à la philosophe Anne Sauvagnargues qui précise que, selon Deleuze et Guattari, « le “mineur” s'entend d'abord politiquement, comme revendication des minorités, dans une optique de lutte sociale ». Voir Sauvagnargues Anne. « Art mineur - Art majeur : Gilles Deleuze ». In : *Espaces Temps*, p.78-79, 2002. *A quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public*, sous la direction de Bruno-Nassim Aboudrar et Christian Ruby. pp. 120-132. En études cinématographiques, on peut renvoyer aux propositions de David E. James dans *The Most Typical Avant-Garde : History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Berkeley, University of California Press, 2005, qui souligne le caractère anti-hégémonique, politique et collectif de la notion.

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 dans 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.

C'est donc dans une perspective transdisciplinaire que s'inscrit cet ouvrage qui vise à repenser les cadres épistémologiques de l'analyse de l'image documentaire pensée par des femmes réalisatrices en proposant des articles en espagnol, portugais et français.

Organisé en trois parties présentant cinq articles chacune, plus une quatrième rédigée sous les auspices de l'intime (deux textes), cet ouvrage entend apporter sa pierre à l'édifice d'une histoire du documentaire vue depuis les Suds. Qu'il s'agisse du Sud global latino-américain ou le Sud de l'Europe, une histoire les unit dont la langue commune, l'espagnol ou le portugais témoigne. C'est précisément sous le sceau de l'histoire que s'ouvre ce livre, avec la question des « Nouvelles histoires, nouvelles historiographies ». Dans cette partie les cinq autrices rendent compte de la praxis documentaire, d'un point de vue du récit qu'elles entreprennent d'une histoire du

cinéma fait par les femmes (Cervera ; Blázquez) ou de la manière, nouvelle, dont elles ont eu recours au documentaire comme outil d'éducation et de mémoire (Rubiano ; Mirizio ; Menéndez).

L'article de Lorena Cervera Ferrer ouvre ce recueil avec un travail très dense qui relève d'un « geste » d'exhumation, le terme « geste » prenant tout son sens dans la mesure où l'autrice est aussi documentariste et que son regard est inspiré de sa propre pratique. Historienne et docteure en recherche-crédation, son étude contribue à ce qu'elle appelle « la re-historización del cine latinoamericano desde una perspectiva de género ». Elle met brièvement en lumière les raisons objectives de l'absence de prise en considération de la création documentaire des femmes, qui a pâti de l'ombre du « Nuevo Cine Latinoamericano », du manque de structures cinématographiques de diffusion et du peu d'intérêt des théoriciennes féministes du cinéma. Son choix de films, issus du corpus de sa thèse de doctorat, porte sur l'histoire d'un cinéma témoin des luttes, qu'elle organise en trois ensembles distincts bien que fortement unis par la place du corps, ce que les images choisies attestent. Ce corpus solidement défini met en avant le thème du travail, de l'exploitation que les femmes subissent et dont elles sont ou deviennent conscientes, les questions liées à l'avortement ou plus largement le désir d'émancipation. Aucun thème n'y est tabou et la mort, celle par exemple due aux grossesses successives y a toute sa place. Elle devient sous l'œil de la caméra une forme parmi d'autres de la violence faite aux femmes.

Dans le premier ensemble, les films choisis interrogent la place des femmes et leur rôle dans l'acte de travailler, que ce soit dans la sphère professionnelle ou familiale. Lorena Cervera y inclut des cas exemplaires de films, que les institutions ont désormais pris en compte et sauvé de l'oubli grâce à la numérisation. Puis elle centre son propos sur les collectifs de réalisatrices qui ont détourné les hiérarchies patriarcales et dénoncé le sexisme dans des productions qui n'hésitent pas à endosser une fonction pédagogique. Leur potentiel tient aussi aux voix des femmes les plus humbles, qui, à la première personne et sans la médiation d'un tiers, s'affirment dans toute leur subjectivité, depuis le lieu où elles vivent, dans la plus grande pauvreté. La transition vers le documentaire de nature autobiographique peut alors s'opérer aisément. En quittant le collectif pour la première personne, Lorena Cervera n'opère pas simplement un recentrage sur

l'autrice en tant qu'individu créateur, elle va plus loin en l'insérant fortement dans un contexte politico-culturel de rupture : exil ou migrations dus à la violence politique ou sociale. Les circonstances de séparation d'une communauté, qu'elle soit familiale ou nationale, laissent émerger la voix de cinéastes qui, à distance de leur environnement initial, interrogent les normes, plus spécifiquement, celles qui régissent le couple et la sexualité.

À l'intersection de l'individuel et du collectif, l'article d'Elena Blázquez contribue à éclairer d'une lumière nouvelle le destin d'Helena Lumbreras, documentariste sous le franquisme. Formée au cinéma dans un contexte dictatorial en Espagne, Lumbreras a été à l'origine de la création d'un des premiers collectifs de cinéma dont le titre *Colectivo de Cine de Clase* constitue à lui seul un programme qui s'inscrit en faux contre l'anti-marxisme et l'anti-communisme virulents de l'État franquiste. Cependant, si le *Colectivo* défendait sans ambages le monde du travailleur exploité, l'expérience personnelle de Lumbreras en tant que femme relève d'une posture anti-patriarcale et anti-capitaliste à laquelle la période de la Transition n'a pas su donner une place. Dans l'histoire transitionnelle en Espagne, le rôle déterminant des femmes et des féministes n'a été mis en valeur que tardivement ; longtemps, il est resté un point aveugle. Dans ce volume, la recherche d'Elena Blázquez sur l'engagement féministe de Lumbreras participe de cette entreprise d'historisation d'un réseau de femmes politiquement et artistiquement actives. Que ce réseau ait été transnational ajoute à la singularité de la fondatrice du *Colectivo de Cine de Clase* (CCC), une Espagnole formée en Italie où elle a vécu à peine moins d'une dizaine d'années (1962-1970), dans une atmosphère d'effervescence politique et artistique, de nature révolutionnaire. Le travail militant du CCC se nourrit de ces idéaux d'Italie et d'ailleurs et « nace en sintonía con las luchas político-sociales de contestación de la década 1968-1978 », nous dit Elena Blázquez. L'autrice inscrit ses pas dans ceux des historiennes et théoriciennes féministes qu'elles convoquent pour repenser le cinéma de Lumbreras à l'aune d'une pensée qui traverse toute la production du CCC et qui résonne avec les productions filmiques de collectifs en Espagne et surtout à l'extérieur (Italie, Allemagne, Portugal). L'apport de la perspective de Blázquez réside aussi dans la volonté affichée de recourir à une méthodologie « féministe » revendiquée,

qui fait la part belle aux recherches (Annette Kuhn, Linda Nochlin) qui ont questionné les contextes de production des savoirs et de l'art, au prisme des rapports de domination (sexisme). Dans ses films, immanquablement, Helena Lumbreras a donné un rôle de premier plan aux femmes ouvrières ou femmes d'ouvriers : leur discours rend compte d'une prise de conscience de leur aliénation née d'une éducation orientée vers des tâches spécifiques et du temps phagocyté par la double journée de travail – des thèmes déjà présents dans l'article de Lorena Cervera. Helena Lumbreras a inscrit son œuvre filmique dans une veine militante qui, si elle n'a pas fait du féminisme un étendard, n'a pas détourné le regard de celles dont la réalisatrice partageait la relégation, dans le milieu très masculin du cinéma, fût-il de gauche.

Dans les guérillas, et plus généralement dans les conflits armés, les femmes politiquement et militairement engagées ont été maintes fois reléguées à des tâches domestiques. Le long conflit qui a infléchi profondément la vie de la Colombie depuis les années 1960 jusqu'aux accords de paix de 2016, n'a pas dérogé à la règle. L'originalité de l'article de Lita Rubiano Tamayo réside dans l'intérêt qu'elle porte à une archive qui constitue une des rares mémoires audiovisuelles depuis l'intérieur et depuis le point de vue des femmes. C'est sur la place des femmes dans la guérilla Farc-EP (Fuerzas armadas revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo) que s'ouvre l'article de la chercheuse indépendante. Rubiano explique comment les productions des femmes membres des Farc ont contribué à élaborer un autre imaginaire, attaché à rendre compte de la lutte dans sa dimension anthropologique, qui s'exprime à travers des fêtes ou des repas quotidiens, ou dans ses formes expressives les plus simples, comme la chanson : « son las mujeres quienes se atreven a indagar con creatividad en el videoclip para mostrar la humanidad de sus combatientes. » La perspective qui vise à créer sa propre image est en phase avec un mouvement général d'appropriation des outils de création d'images libérées d'une fonction « pamphlétaire », nous dit-elle. Une page de l'histoire du récit audio-visuel a été écrite par les femmes qui ont pris en charge cette mémoire, non sans rencontrer de fortes résistances internes. C'est avec cette connaissance fine des conditions de production que Lita Rubiano fait le récit sur le temps long de ce qui est aujourd'hui une archive précieuse, d'une part de la vie des guérillas, isolées dans les zones montagneuses, et, d'autre part,

d'un matériau filmique qui a rénové les schèmes de représentation des groupes résistants par un travail formel témoignant, de la part des réalisatrices, d'une conscience du statut codifié de l'image et du son. En remettant en question les modes de narration de la guerre, en les renouvelant, ces femmes guérilleras ont su dépasser le périmètre technique qui leur avait été attribué, même si les circonstances les ont conduites souvent à aller droit au but en raison des conditions de tournage et de montage contraintes par les combats. En outre, ainsi que le signale Lita Rubiano, le fait qu'elles soient restées souvent anonymes limite fortement l'accès à la connaissance des conditions concrètes de création et de diffusion des films les plus emblématiques (*Operación Comandante Jacobo Arenas...*). Le recours au genre documentaire par les Farc-EP s'est fait tardivement et ce n'est que dans les années 1990 que le film documentaire prend le pas sur le reportage. Cela met en lumière un fait majeur de la politique de communication de cette guérilla : raconter leur combat et en construire la mémoire, avec une manière autre de raconter la guerre plus largement. En allant à rebours des narrations des conflits, contrôlées par le regard masculin – la guerre est une affaire d'hommes, son récit aussi –, les guérilleras ont pris le parti de raconter le quotidien, ce pan non héroïque mais déterminant de la lutte armée clandestine. Outre le rôle des réalisatrices sur lequel revient Lita Rubiano, la particularité de ce matériau réside dans sa récupération et son instrumentalisation par les pouvoirs en place (gouvernants et médias) qui ont dérobé et détourné les documentaires réalisés par les femmes pour en faire une narration calomnieuse. Les images, peu connues, qui illustrent le texte de Lita Rubiano, attestent de la nécessité d'un contre-discours à opposer aux narrations gouvernementales et à verser à l'histoire encore très virile des Farc-EP.

C'est à une autre histoire de la violence en Amérique latine que nous convie l'article d'Annalisa Mirizio, dont le propos interroge la mémoire en héritage. Placé sous les auspices de Virginia Woolf, son article interroge la liberté selon Mary Carmichael, la protagoniste d'*Une Chambre à soi*, qui a fait fi de toutes les barrières pour faire de son écriture le vecteur de son désir, en un mot, qui a fait abstraction d'elle-même pour accéder à l'écriture. A partir de cette entrée en matière, Mirizio établit un parallèle – et non une « analogie » – entre la réalisatrice argentine Albertina Carri, sujet de son étude, et une

héroïne de papier, Carmichael, dans leur rapport libre à l'écriture, comme « camino que va de la memoria al olvido de sí ». C'est à partir de ces prémisses que Mirizio entre dans l'œuvre documentaire de Carri, dont l'histoire familiale, celle de parents disparus sous et par la dictature. Au-delà de la militance du couple, l'autrice rappelle que le père d'Albertina a aussi écrit – son livre clé est présent comme objet dans ses films –, qu'elle a deux sœurs et que de l'écriture de sa mère il ne reste que des lettres à ses filles. La cinéaste conçoit son cinéma comme la conquête d'une place active dans l'histoire, ce que Mirizio convoquant Barthes, nomme une « position ». Pour Carri, depuis l'Argentine, celle de la dictature (1976-1983) la position regarde vers de multiples horizons dans lesquels se télescopent histoire familiale, personnelle et enfin relation à la création, dans un rapport porté par la première personne. Ce « je » de Carri, incarné par diverses instances, dont la propre Albertina Carri, investit le cinéma documentaire de la puissance de mettre à distance la mémoire dans un geste, paradoxal, de réparation (*Los Rubios*). Il ne s'agit pas d'oublier mais plutôt d'exister. Annalisa Mirizio démontre que pour Albertina Carri, l'heure est à la conquête et le film *Cuartreiros* porte cette dimension en convoquant d'autres espaces que ceux des parents, morts, et d'autres temps, dans une tension qui les corrèle au moyen de la voix, celle qui commente le sens de sa vie, superposée à celles de rebelles, sur des images d'archives filmiques hétérogènes. La voix de Carri se démultiplie en diffractant une mémoire individuelle vers de nouvelles écritures et nouvelles potentialités de l'Histoire.

La mémoire constitue la colonne vertébrale du documentaire analysé dans le texte suivant, rédigé par Isabel Menéndez Menéndez. Il s'ouvre par un hommage à la première personne, adressé à la grand-mère de l'autrice, qui, tout au long de sa vie avait tu les répressions subies dans l'Espagne du franquisme. La mémoire de la Guerre civile (1936-1939) reste un sujet brûlant en Espagne et ce depuis la mort de Franco. Du point de vue législatif, la loi dite « de Memoria histórica » a marqué de son empreinte, très politique (2007, gouvernement de Zapatero), la perception de la Guerre civile dans la mémoire collective en mettant au premier plan la question de la justice pour les victimes. Le thème constitue la matrice du film *El silencio de otros*, un documentaire mené comme une enquête sur le droit à la réparation : une « intrahistoria » selon Menéndez qui

fouille à la recherche de milliers de corps d'opposants, enfouis dans des fosses communes. Si la perspective féministe n'est pas affirmée, l'autrice observe la place prééminente donnée aux femmes, à leur témoignage, à leur voix. D'emblée à la lecture de son article, il semble évident que le versant politique nécessite une forte mise en contexte. Isabel Menéndez s'y attelle en proposant un retour sur plus de quarante années de débats mis sous le boisseau, plus autant d'années de censure ; un silence dénoncé par une société civile persévérante, tenace face aux oppositions et qui a trouvé des appuis en Argentine, terre de disparus, et dans la justice internationale. Une fois établis les tenants et les aboutissants de ce pan de l'histoire espagnole, Isabel Menéndez porte son attention sur le travail formel, relativement classique (narration chronologique, insertion d'images d'archives, témoignages sur des lieux significatifs) et sur la structuration du documentaire autour d'une figure tutélaire, celle de Maria Marín, qui décédera avant la fin du film dont le tournage aura duré six ans. Il sera reproché au documentaire son versant émotionnel mais Isabel Menéndez le défend et lui reconnaît de nombreuses qualités dont sa photographie remarquable. La plume vive de Menéndez met en avant l'apport des femmes à l'historiographie de la mémoire du franquisme (1939-1975), période dictatoriale solidement articulée à la Guerre civile. Ce film dans lequel en creux se dessine une manière particulière aux femmes de parler ou de se taire participe de l'écriture d'une « mémoire autobiographique féminine », encore parsemée de non-dits.

La deuxième partie porte le titre « Représentations sociales, politiques et culturelles » et aborde le rôle du documentaire comme témoin et agent capable d'inquiéter le partage entre le visible et l'invisible. La première étude de cette partie est celle de Caroline Schmidt sur le film *A entrevista* (1966) de la cinéaste brésilienne Helena Solberg. Prenant appui sur le texte fondateur de Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists ? » (1971), Caroline Schmidt interpelle les présupposés de la construction du discours historiographique, dans le domaine des études cinématographiques. Le film retenu, *A entrevista*, est un cas majeur d'exploration autocritique, où la réalisatrice inscrit la dimension personnelle dans une réflexion collective sur sa propre classe sociale. L'entretien est l'outil qui permet de relier, comparer et mettre en contradiction les expériences et les récits de soi, tout

en faisant émerger une double perspective, sociale et politique. Le documentaire remarquable d'Helena Solberg se situe dans les toutes premières années de la dictature militaire instaurée au Brésil en 1964. Sa perspective critique s'inscrit en faux par rapport au contexte politique tout comme à sa classe d'appartenance, mais également par rapport au très masculin *Cinema novo*, comme le rappelle Caroline Schmidt. Au fil de l'article, les citations des entretiens permettent de mesurer l'ambivalence des femmes et d'explicitier le projet politique du documentaire, à savoir : interpréter la « *contradição entre o desejo e a norma da sociedade* » qui sous-tend l'expérience quotidienne des femmes de la bourgeoisie brésilienne. Autoportrait en creux de la cinéaste, *A entrevista* s'affirme comme un film féministe, qui explore le potentiel intersubjectif du montage d'entretiens. Caroline Schmidt peut donc souligner la singularité du premier film de la réalisatrice brésilienne, avant que celle-ci ne migre aux États-Unis (en 1971), où elle poursuivra son travail de documentariste engagée.

Laure Pérez se penche sur un autre documentaire personnel qui n'emprunte toutefois pas la voie de l'autoportrait explicite, *Mi aporte* de la cinéaste cubaine Sara Gómez (1972). Commandé par la Fédération des femmes cubaines, ce film assume dès son titre l'investissement personnel d'une cinéaste majeure, malheureusement décédée deux ans après, âgée de 31 ans seulement. Tout inspiré qu'il est par la doctrine marxiste, et soucieux de la réussite de la révolution cubaine, le film sera quand même censuré. Laure Pérez reconstruit attentivement le contexte historique et idéologique, notamment autour de la condition des femmes et du discours officiel les concernant, pour saisir la ligne subtile entre critique et soutien au régime qu'emprunte Sara Gómez ; l'analyse filmique lui permet d'établir une relation plus précise entre l'histoire culturelle cubaine et le documentaire. L'article insiste à juste titre sur l'importance du dispositif de feedback exploré à l'intérieur du film : la projection suivie de débats entre femmes permet à la fois de renforcer la dimension dialogique du film, et d'insister sur la réflexion et l'échange d'idées, au-delà des expériences vécues. En filmant les réactions aux projections, Sara Gómez souligne également le rôle du cinéma comme outil de représentation et de visibilité des questions sociétales et politiques. D'autre part, la présence très discrète de la réalisatrice n'enlève rien à la dimension personnelle du film, tout au contraire elle témoigne

du souci du collectif qui anime Sara Gómez, sans que celui-ci ne l'empêche pour autant d'apporter un regard critique même à l'égard de son commanditaire, la Fédération des femmes cubaines. En proposant une *close reading* du film, Laure Pérez identifie la complexité des instances qui coexistent dans le film, en allant jusqu'à identifier « la trace des propres contradictions de la réalisatrice », notamment au sujet de la relation à la maternité. Si bien que la lecture féministe proposée par Laure Pérez s'avère d'autant plus pertinente et efficace qu'elle est nuancée et singularisée.

La question de la représentation, voire de la représentativité, est au cœur de l'article de Leticia Castro Vilela sur la cinéaste brésilienne Eunice Gutman. L'article présente de manière efficace et claire la carrière de celle-ci, en étudiant plus en détail son intérêt pour le féminisme et la manière dont il se traduit dans ses films. Le cinéma de Gutman serait une « réponse » filmique au texte théorique fondamental de Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » (1973) paru dans *Screen* en 1975 : choisissant la voie du documentaire plutôt que celle du cinéma d'avant-garde prônée et pratiquée par Mulvey, Eunice Gutman mettrait le regard féministe au centre de ses préoccupations à partir de *Mulheres : uma outra história* (1988), film sur l'action des 26 femmes qui participèrent à l'Assemblée nationale constituante brésilienne de 1987, instituée après la fin de la dictature militaire (1964-1985). C'est à ce titre que la question de la représentation des femmes et de leur parole par le cinéma rejoint celle de la représentativité, que Gutman place au cœur des préoccupations féministes dans le processus constituant – les 26 femmes ne représentaient que le 5% du total. Réalisé entre 1986 et 1988, le documentaire porte un regard plus large sur la nécessité historique d'un moment fort pour les institutions de son pays, en s'appuyant sur les images et les sons des manifestations féministes de novembre 1986 comme « apresentação reconhecimento » des femmes. L'analyse des propos des femmes interviewées entre en résonance, dans l'article de Leticia Castro Vilela, avec les propositions théoriques de Judith Butler dans ses *Notes toward a performative Theory of Assembly* (2015). Les luttes, puis le travail des femmes sur la Constitution figurent ainsi plastiquement l'idée d'une « alliance de corps distincts et adjacents » que la mise en scène propre au rassemblement et celle cinématographique peuvent avoir en commun. L'apparition à l'écran d'Eunice

Gutman représente un point d'orgue de cette réflexion, en ancrant les questions de représentation et de représentativité des femmes à la présence d'une subjectivité réalisatrice du film. Comme dans les cas d'étude précédents de cette partie de l'ouvrage, la nécessité d'une représentation de l'intersubjectivité entre femmes semble s'imposer : les scènes de manifestation ouvrent et referment le film, en soulignant la dimension collective par des images marquantes d'occupation de l'espace public, des images que la prose théorique de Butler retrouvera par d'autres moyens, presque trente ans plus tard.

Dans son article, Isolina Ballesteros interroge une catégorie relativement nouvelle appelée « cinéma de l'immigration », réalisé en Espagne, territoire connu pour être la porte d'entrée des migrants en Europe, en raison de sa proximité géographique avec le continent africain. Bien qu'il existe des possibilités d'auto-narration des populations immigrées par le biais des outils de captation accessibles au très grand nombre, leur diffusion et reconnaissance restent limitées. Ballesteros inaugure sa réflexion sur cette position de monopole du filmeur européen. Une fois ce constat posé, elle observe que, malgré ces contraintes, un changement de regard est à l'œuvre, particulièrement dans la production de réalisatrices. C'est ce qu'elle s'emploie à démontrer à travers un corpus varié de courts métrages et longs métrages documentaires, réalisés sur une quinzaine d'années et divisés en deux ensembles : production alternative ou autres reconnues. Parmi ces films de femmes, un seul a été réalisé par une migrante, confirmant la prépondérance des réalisateurs européens. En s'appuyant sur les travaux d'Ariella Azoulay dans le champ de la photographie, Ballesteros souligne le rôle clé de la relation ou ce que la chercheuse appelle le « contrat civil », une posture politique qui rend solidaire migrante ou migrant, filmeuse et public. Loin d'être passif, ce dernier endosse un double rôle de spectateur, rôle premier, et citoyen, quand il n'est pas candidat potentiel au départ vers l'Europe. Le documentaire peut par exemple avoir une fonction dissuasive. Il peut aussi se valoir d'un potentiel archivistique majeur quand il acquiert le statut d'archiveur : ainsi en est-il du film issu de la pièce de théâtre jouée par des migrants congolais, en route vers l'Europe mais immobilisés au Maroc. Sans la caméra, cette expérience de se raconter par un « art de la scène » qui rompt avec les schémas victimaires, serait restée dans l'ombre. Un travail de terrain a été accompli par

ces réalisatrices, il leur a octroyé la possibilité de capter « l'esprit des lieux » selon les mots de l'historien du documentaire Guy Gauthier (2010) voire de les performer, au cours d'une trajectoire migrante se mesurant en milliers de kilomètres et traversant des territoires hostiles. De ce point de vue, filmer l'art pensé collectivement entre artistes et migrants opère un mouvement réflexif sur la capacité d'émouvoir de l'image, utilisée dans ce sens particulièrement quand il s'agit de femmes migrantes. Isolina Ballesteros pointe les limites de ce type d'exercice qui produit l'inverse de ce qu'il annonce, comme s'il existait une aporie à penser l'autre ou l'altérité, même par le recours à l'art. La partie de son corpus qui porte sur les « migrants » intégrés dans leur lieu de vie donne une part honorable aux voix de femmes, terme unificateur qui cache mal la grande diversité d'origine mais qui a le mérite de proposer une image indépendante des trajectoires masculines. Nonobstant, et même si les fonctions assignées restent de mise, puisque les femmes émigrées s'appuient sur leur capacité relationnelle et les savoirs traditionnels (culture, cuisine, éducation) pour trouver leur place et faire « commun », les films leur confèrent une dignité qui est celle qu'elles et ils attendent de la société d'accueil.

L'article suivant poursuit cette veine d'affirmation de soi, toujours en Espagne mais dans le domaine très circonscrit du documentaire musical, célébrant un art mais aussi une industrie où fonctionnent pleinement les codes patriarcaux et où la femme musicienne reste minoritaire. Dans son article, sur un thème relativement inédit, David Mauri met en exergue le renouveau généré qui s'est opéré avec la réalisation d'une série de documentaires clairement féministes en Espagne. La scène musicale alternative a vu éclore des films engagés de musiciennes qui ont essaimé sur divers supports et ont su développer depuis une dizaine d'années toute forme de réseaux, y compris les réseaux sociaux ou YouTube. En se fondant sur un corpus formé de cinq films, parfois de nature « amateur », réalisés dans un but de dénonciation, Mauri cartographie une veine filmique qui se penche sur les groupes musicaux marginaux, là où sévit la plus grande précarité. Après un retour sur l'histoire de ce genre documentaire, qui a fait florès aux Etats-Unis, David Mauri égrène les titres des rares documentaires centrés sur des femmes, avec un point de vue rétrospectif et une volonté d'écrire une histoire forcément incomplète. Son analyse cherche à mettre au jour une typologie commune à ces films de la

militance féministe, très peu connus du grand public, eu égard au mode de production – films autoproduits – et de diffusion. La nature du genre musical, qui appartient à l'univers de la contre-culture, est le terreau d'une manière de faire et de dire contestataire et féministe, où sans surprise, dominent les genres rock et punk. Mauri décrit le recours aux témoignages, la volonté de montrer la grande variété des métiers de la musique, multiples mais définis par une grande instabilité. La forme des documentaires reste classique, avec un recours aux extraits musicaux qui ponctuent la narration. Néanmoins, l'auteur signale quelques exceptions qui correspondent à une volonté de mise à distance, d'élaboration du récit ou de réflexivité. C'est sans doute quand est initié un travail de resignification proposant une épaisseur historique doublé d'une recherche autobiographique, que ce mode de cinéma est le plus convaincant. Cependant, du point de vue de la puissance de représentation et de visibilisation, il ne faudrait pas sous-estimer ces documentaires qui ont le mérite d'exposer la force du public et l'émotion qui passe de la scène à la fosse, aujourd'hui comme hier. De là, le rôle crucial des films comme archives d'un possible que les musiciennes espagnoles *underground* ont compris. Ainsi le matériau, réduit mais précieux des films de musiciennes, qui forment une force collective, conduit à opérer un déplacement du regard, et pour les jeunes qui témoignent, à revendiquer leur art et leur savoir-faire, à s'exposer en public en tant qu'artistes musiciennes et non comme femmes. Les revendications d'aujourd'hui – c'est l'un des apports indéniables de l'article de Mauri – questionnent la sexualité, dans les directions diverses que la floraison des luttes LGBTQI+ a su montrer.

La troisième partie de l'ouvrage se concentre sur deux approches qui ont souvent été thématiques et réfléchies, voire mises en tension dans l'histoire du documentaire, à savoir l'esthétique et l'éthique. Comment s'en emparent les femmes cinéastes ? Quelles questions nouvelles laissent-elles surgir, ou comment savent-elles repenser ces approches ? Ces questions ouvertes parcourent l'ensemble de cette partie et trouvent dans les études de cas la singularité nécessaire pour émettre des hypothèses de réponse. Dans le premier article, Raquel Schefer s'intéresse au cinéma postcolonial et décolonial, et aux stratégies de co-représentation et d'autoreprésentation, ce qui permet d'établir un lien avec la partie précédente. Mais le questionnement

radical sur la place du sujet percevant met en avant une relation nouvelle entre l'éthique et l'esthétique, tout particulièrement dans le domaine du cinéma ethnographique. « En renversant le dualisme sujet-objet », le film de Jorge Prelorán, Mabel Prelorán et Zulay Saravino *Zulay, Facing the 21st Century* (1992) tisse un dialogue entre les réalisateurs autour de leur expérience de la migration, en mettant au centre le regard de la jeune femme amérindienne, provenant d'Otavalo en Équateur. Le cas d'étude choisi par Raquel Schefer entre en résonance avec d'autres exemples de réalisation collaborative qui repensent « les modèles perceptifs, représentatifs et épistémiques » du cinéma documentaire, si bien que son étude a une valeur exemplaire. En inversant le point de vue, le couple Prelorán expérimente des modalités de « co-représentation » décoloniale, tout particulièrement dans le film analysé, le regard porté par une amérindienne sur le couple de réalisateurs argentins vivant à Los Angeles. Ce « regard » inversé passe notamment par la voix off de Zulay Saravino, dans un moment historique qui voit l'affirmation croissante des revendications des peuples indigènes, notamment en Équateur, en contradiction avec la commémoration des cinq cents ans de la conquête de l'Amérique. Le travail esthétique et éthique du film s'appuie sur les multiples déplacements épistémologiques qu'il opère, mais Raquel Schefer n'occulte pas le rôle majeur exercé par Jorge Prelorán à l'intérieur de l'équipe, autrement dit, le pouvoir que celui-ci détient à l'intérieur du processus de réalisation.

Dans son essai sur Carolina Astudillo, réalisatrice d'origine chilienne, Pascale Thibaudeau inscrit son cas d'étude dans une réflexion théorique plus générale, considérant la photographie et le cinéma comme médium de l'absence et mettant en question la prétendue objectivité de l'image documentaire. La filmographie de Carolina Astudillo opère un double geste, d'après Pascale Thibaudeau : rendre visibles les femmes [...] et déconstruire, à la fois esthétiquement et politiquement, leur absence en tant que sujet ». La question de l'absence est d'autant plus prégnante que la réalisatrice mobilise volontiers les archives personnelles (images, lettres, journaux...) et travaille sur l'histoire chilienne. En s'appuyant sur l'analyse formelle, l'article traverse l'œuvre de la cinéaste en identifiant les spécificités des films mais aussi la cohérence du projet d'ensemble. Traitant d'histoires de femmes militantes en Espagne ou au Chili, Carolina

Astudillo invente un dispositif singulier dans chaque documentaire, pour s'adapter aux particularités matérielles de chaque projet. De manière efficace, Pascale Thibaudeau oppose par exemple la rareté d'images d'archives de la protagoniste de *El gran vuelo* (2014), dont la trace se perd dans les années 1940, à la quantité foisonnante d'images représentant la jeune femme suicidée qui est au centre d'*Ainhoa, yo no soy esa* (2018) : dans les deux cas, ce sera toujours un travail sur l'absence, sur le manque et sur l'invisibilisation des femmes qui sera au cœur du travail formel, par le montage, le montage son, la manipulation des images. Pascale Thibaudeau souligne avec précision la capacité qu'a la réalisatrice d'utiliser les moyens cinématographiques pour produire du sens, pour analyser les documents, pour mobiliser et redéfinir l'imaginaire du film de famille. Outre l'intérêt pour des figures de femmes militantes et oubliées de l'Histoire, c'est le travail formel qui définit la puissance « politique et féministe » de cette œuvre, comme le résume de manière remarquable la conclusion de Pascale Thibaudeau : « le travail de Carolina Astudillo consiste à faire entrer en résonance des images et des textes hétérogènes, des subjectivités passées et présentes, le public et le privé, la microhistoire et la macrohistoire ».

Brice Castanon-Akrami rend compte dans son article d'une solidarité contemporaine entre le féminisme et le cinéma dans le contexte catalan, en se penchant sur l'œuvre d'Alba Sotorra. Au niveau thématique et formel, les caractéristiques principales qu'étudie l'auteur sont la réflexivité, le travail sur la représentation du corps et le dialogue avec l'antiféminisme. Portant la trace de l'expérience vécue de la cinéaste, les films et les installations vidéo d'Alba Sotorra dressent des portraits de femmes mais intègrent aussi une réflexion sur le geste documentaire et sur le pouvoir des images, par exemple dans *Wargames* (2014) qui monte différents types d'images pour reconstruire une cartographie politique de la guerre en Afghanistan, du point de vue de l'imaginaire et de la perception subjective d'un soldat. Les personnages et les modalités de représentation varient d'un film à l'autre, afin de souligner la diversité des corps féminins et pour contrer toute essentialisation. Filmant dans des contextes de guerre très différents, Alba Sotorra explore les tenues vestimentaires, les gestes, les relations de domination et le potentiel de subversion des figures féminines. La forme choisie dans chaque film, les modalités

de cadrage ou de montage, permettent d'identifier les relations entre individualité et collectivité, selon une tendance qui ressort des analyses proposées dans plusieurs articles de l'ouvrage.

Avec son article sur le film *Mercado de futuros* de Mercedes Álvarez, Laura Grifol-Isely ancre, dès les premières lignes, le travail de la documentariste espagnole dans le contexte social de réalisation du film : la crise de 2007-2008 qui prit la forme d'une grande dépression économique. Si le thème du film se fonde dans la crise et le creusement des inégalités qu'elle a provoquées, l'autrice s'étonne du peu d'écho qu'il a reçu malgré son adéquation à l'actualité, alors qu'il a bénéficié d'une reconnaissance incontestable aussi bien de la part du secteur professionnel que du monde universitaire, dont l'appui sans ambages de Jordi Balló, directeur du Master de documentaire de création de la UPF. Le film interroge la spéculation immobilière et plus largement l'univers financier capitaliste, profondément dominé par le masculin. En examinant l'articulation entre documentaire, crise et questions de genre, Álvarez remet l'économie au cœur du film, un angle d'approche que le cinéma documentaire, qu'il soit qualifié de social ou de politique, a souvent rencontré. Le bref retour sur la formation de la réalisatrice donne lieu à une analyse de son travail qui la situe dans la filiation du film-essai. Au-delà de la secousse brutale de la crise espagnole, l'écriture filmique de Mercedes Alvarez se déplace vers un horizon plus large, universaliste, qui interroge les rapports de domination. Le corpus d'images de *Mercado de Futuros* et ses références, multiples et relativement stables, au masculin et au féminin véhiculent des stéréotypes tout en les questionnant. D'un point de vue contemporain et en s'attachant aux espaces du capitalisme, les choix opérés par Alvarez mettent en exergue les ambiguïtés et les pièges tendus aux femmes qui tentent de se faire une place au soleil de l'argent-roi. D'autres formes de domination, moins visibles, les attendent que la cinéaste révèle tout en les contournant par une poétique de « *deconstrucción de la autoridad* ».

Claire Allouche propose un regard sur le très contemporain en abordant le *novíssimo cinema brasileiro* par une *close reading* de *Baronesa*, le premier long métrage de Juliana Antunes (2017) navigant entre la fiction et le documentaire. L'outil théorique principal mobilisé pour son analyse est la notion de *lugar de fala*, d'une grande actualité dans la réflexion décoloniale, s'attaquant à l'idée d'un « sujet

moderne universel, [...] neutre, sans couleur, sans géographie » (Djamila Ribeiro). Une telle notion se doit d'opérer, nous dit Claire Allouche, de manière non dogmatique si l'on veut comprendre la force de *Baronesa*. Réalisé par une cinéaste qui déménage dans le lieu qu'elle veut filmer sans pour autant en être originaire, la docu-fiction se met véritablement « à l'écoute » (Jean-Luc Nancy) et tâche de représenter le quotidien de deux femmes de la favela, en s'inspirant de l'exemple de cinéastes tels Pedro Costa, ou bien Leon Hirszman et Eduardo Coutinho. Claire Allouche analyse des séquences qui montrent l'importance de la parole mais également de l'écoute dans le film, en redoublant l'idée du film comme « lugar de fala » par celle d'un « lugar de escuta ». D'autre part, le film accompagne la description de la réalité quotidienne des deux femmes filmées, de leurs difficultés et de leurs épreuves, d'une attention pour leur aspiration et leurs désirs que la fiction permet non seulement de représenter, mais de mélanger au documentaire. L'imbrication de subjectivité et d'objectivité prend alors une valeur performative et agit en modifiant la réalité filmée dans un processus de co-construction cinématographique. Une fois encore, le souci d'une éthique de la co-représentation induit des choix esthétiques particuliers, issus d'une intersubjectivité et opérant un déplacement des rôles assignés en première instance aux femmes.

La dernière partie a été laissée ouverte à deux textes inédits – d'où son titre – pour lesquels la subjectivité, revendiquée, est une matière et un outil de transmission. Dans le texte de Margarita Ledo Andión, écrit initialement en galicien et traduit en français par Cristina García Martínez, c'est une écriture qui s'inscrit dans une double filiation, passée ou antérieure, avec Hélène Cixous, et future, en lien étroit avec les jeunes réalisatrices dont elle défend le travail et les films. L'essai intitulé « Îles-miroir : du corps à la caméra, aller-retour » dessine une cartographie d'expériences filmiques féministes dont le nœud est le corps de la femme, à la fois « corps-monde » et corps qui fusionne avec la caméra au point qu'il est possible de sentir « le souffle de celle qui filme », nous dit Ledo Andión. La chercheuse, et c'est avec ce statut qu'elle se présente, a aussi le regard d'une cinéaste, d'une femme et, de ce point de vue, dans sa voix et son écriture, elle assume le rôle de « l'essayiste [qui] se pense comme le lieu d'un

dédoulement argumentatif⁶. » (Glaudes et Louette 2011) Les artistes galiciennes qu'elle a choisies dessinent un archipel de manières de dire et de filmer différents thèmes comme la maternité, le désir adolescent et la violence faite aux femmes dans une société patriarcale où les filles grandissent sous l'emprise de la culture du viol. Ce sont autant d'îles que le regard de Ledo Andión associe et auxquelles elle s'unit : « Je les rejoins dans ce voyage qui me lie à l'une des pratiques les plus reconnaissables du cinéma féminin en choisissant des aspects biographiques » c'est-à-dire une « expérience personnelle qui devient l'expérience du cinéma ». La forme essai, par sa force réflexive, peut saisir et rendre compte des nombreuses échelles, de l'intime au public, du personnel au politique, qui construisent des films brouillant les frontières des arts visuels (documentaire, peinture, installation) avec la lucidité du vécu et un sens aigu de la beauté des voix et des corps métamorphosés.

Pour clore cet ouvrage, la parole est donnée à Mariano Lisa dont l'expérience cinématographique et personnelle s'est façonnée sous les coups du vécu. Dans ce texte, à la première personne comme dans le cas de Margarita Ledo, Mariano Lisa revient sur sa rencontre avec Helena Lumbreras, cinéaste hors normes. Dans son récit, qui prend la forme haletante d'une chronique politique de la fin du franquisme et de la Transition, il nous livre l'éblouissement intellectuel et amoureux qu'a été sa vie dès ce moment et jusqu'à la disparition de la réalisatrice. En tissant serrés les liens entre la scène politique des luttes (à haut risque) de l'époque et la découverte de la réalité sociale d'une Espagne cachée, Mariano Lisa vise à faire prendre conscience qu'une forme de cinéma marxiste et sincèrement critique a été possible avec le Colectivo de Cine de Clase, le collectif créé par Lumbreras. Le cinéma de cette femme déterminée a été du côté des prolétaires : c'est ce qu'elle voulait et qu'elle a défendu. Cette posture n'était pas que théorique et Mariano Lisa le démontre avec force : leur couple a vécu dans sa chair la répression du général Franco et de son régime violemment hostile à toute idée de justice sociale. L'idée de justice et son corollaire, l'égalité, courent tout au long du texte et de l'histoire

6. GLAUDES Pierre, LOUETTE Jean-François, « 4. Raison et résonances », dans : *L'essai*, sous la direction de GLAUDES Pierre, LOUETTE Jean-François. Paris, Armand Colin, « Hors collection », 2011, p. 246-266. URL : <<https://www-cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/l-essai--9782200272258-page-246.htm>>.

du Colectivo de Cine de Clase comme un horizon qui ne cessera de s'éloigner, malgré la disparition du dictateur et la Transition vers la démocratie. Dans une Espagne de tous les possibles, alors qu'une nouvelle cartographie de la culture se dessinait, Helena Lumbreras fut mise à l'écart du cinéma et de la télévision, contrôlés par des hommes qui l'ont « ignorée » pour reprendre le verbe de Mariano Lisa. Longtemps après sa disparition prématurée, deux femmes, Anna Solà et Marta Selva décident en 2015 de ramener sur le devant de la scène Helena Lumbreras, comme étant l'une des premières et des plus incisives documentaristes espagnoles. Après vingt années d'un injuste silence, en 2015, l'écran de la Mostra de films de Dones de Barcelona a résonné des images sensibles et insolentes d'un cinéma militant et intègre, et sans nul doute féministe avant l'heure. La voix de Mariano Lisa ne tarit sur le bonheur de cette rencontre et la douleur d'une réparation insuffisante. Un texte n'y suffira pas.

Au terme de cette introduction, l'évidence d'un champ immense de travaux à venir émerge. Entre la date du colloque en octobre 2019 et la publication en janvier 2023, un foisonnement de manifestations et de nombreuses publications ont entrepris de revisiter l'histoire du cinéma aux mains des femmes. Il s'agit tout autant de compléter des pans entiers qui doivent prendre place dans les histoires du cinéma que de repenser de nouvelles méthodologies, en se souvenant que « les questionnements féministes ont mis en lumière certaines forces et limites des approches traditionnelles. Au cloisonnement de la recherche à l'intérieur des disciplines, la recherche féministe oppose une approche résolument multidisciplinaire. » (Ollivier et Tremblay 2002 : 12). Les articles de cet ouvrage prouvent que d'autres gestes sont possibles, qui impulsent d'autres façons de regarder, dans un mouvement libérateur de la pensée. Les gestes des réalisatrices et les travaux qu'elles ont inspirés dans cet ouvrage font œuvre de résistance, même dans leur fragilité. Pour la philosophe argentine María Lugones, internée de force dans un hôpital psychiatrique pour avoir osé exprimer son désir, la résistance a été incarnée dans une femme qui essayait de se soustraire aux électrochocs en disant qu'elle était occupée et agitait ses mains : « todo el mundo resiste. A veces así, con el movimiento de las manos. No todo es palabra y en la resistencia, menos. » (Acuña 2019). Prendre une caméra et filmer c'est être

convaincue qu'au commencement d'une histoire nouvelle, avant le verbe, c'est l'acte qui crée⁷.

Sonia KERFA avec Dario MARCHIORI

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACUÑA Claudia, « Maestra : María Lugones, teórica feminista », entrevista con María Lugones, revista *MU*, n° 138, 2019. En ligne : <<https://lavaca.org/mu138/maestra-maria-lugones-teorica-feminista/>>.
- ANZALDÚA Gloria, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Book, (1987), 1999.
- ARRANZ Fátima (dir.), *Cine y género en España. Una investigación empírica*, Madrid, Cátedra, 2010.
- BABB Florence E., « Gender in Postcolonial Latin America », *Latina American Studies*, 2012.
- BATAILLON Gilles et Marie-France PREVOT-SCHAPIRA, « Les gauches latino-américaines », *Problèmes d'Amérique latine*, n° 71, vol. 1, 2009, p. 6-10. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-problemes-d-amerique-latine-2009-1-page-6.htm>> (consulté le 2 septembre 2018).
- BÉNARD DA COSTA Joao, « Portugal », in Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, Madrid, SGAE/Fundación Autor, p. 853-874, 2011.
- BRAIDOTTI Rosi et Véronique DEGRAEF, « Théories des études féministes : quelques expériences contemporaines en Europe », *Les Cahiers du GRIF*, n° 45, 1990, p. 29-50.

7. « Au commencement était l'acte » est une expression du *Faust* de Goethe. Voir J. W. von GOETHE, *Faust*, Paris, Gallimard, 1995, p. 66. Traduction de Jean Amsler.

- CAILLET Aline et Frédéric POUILLAUDE, « Introduction. L'hypothèse d'un art documentaire » in Aline CAILLET et Frédéric POUILLAUDE (éd.), *Un art documentaire*, Rennes, PUR, 2017, p. 1-19.
- CAMI-VELA María, *Mujeres detrás de la cámara: entrevistas con cineastas españolas*, Madrid, Ocho y medio, 2005.
- COLLAIZI Giulia, « Cine y memoria sociosexual », in Marta SELVA et Anna SOLÀ, (coord.), *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*, Barcelona, Paidós, 2002.
- DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, trad. de M.-H. Bourcier, Paris, La Dispute, 2007.
- DUGUET Anne-Marie, *Vidéo, la mémoire au poing*, Paris, Hachette, 1981.
- FLORES Silvana, « Femmes émergentes dans le cinéma politique latino-américain : les courts-métrages de Sara Gómez », *Cinemas d'Amérique latine*, n° 22, 2014, p. 48-56.
- GLAUDES Pierre et Jean-François LOUETTE, « 4. Raison et résonances », dans *L'essai*. Sous la direction de GLAUDES Pierre, LOUETTE Jean-François. Paris, Armand Colin, « Hors collection », 2011, p. 246-266. URL : <<https://www Cairn-info.bibelec.univ-lyon2.fr/l-essai--9782200272258-page-246.htm>>.
- JUSAYU Gloria, « Activista indígena, productora audiovisual ». Disponible sur <<http://gloriajusayu.blogspot.com/>> (consulté le 22 octobre 2018).
- KUHN Annette, *Women's Pictures. Feminism and Cinema*, Londres/Boston/Melbourne, Routledge and Kegan Paul, 1982.
- LESAGE Julia, « The political aesthetics of the feminist documentary film », *Quarterly Review of Film Studies*, Volume 3, Issue 4, 1978, p. 507-523.
- MALAMUD Carlos, *Historia de América*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- MAYER Sophie et Elena OROZ (éd.), *Lo personal es político : feminismo y documental*, Gobierno de Navarra/Festival Punto de Vista de Gijón, 2014.
- MORRISSEY Priska, « Documents (III) : Question de genre. Regards sur les femmes au travail dans le cinéma français des années trente », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 65, 2011.

Disponible sur : <http://journals.openedition.org/1895/4443> (18 septembre 2018).

- MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Paris, Mimésis, Coll. « Formes filmiques », 2017. Introduction de Teresa Castro et co-édition des textes avec Clara Schulmann.
- NUÑEZ DOMÍNGUEZ Trinidad, May SILVA ORTEGA et Teresa Vera BALANZA (coord.), *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*, Séville, FAA/RTVA/Universidad de Sevilla, 2012.
- PARANAGUÁ Paulo Antonio, « Cineastas pioneras de América latina », in *Filmar en femenino. Hispanística XX*, Centre d'Études et de recherches hispaniques, Dijon, Université de Bourgogne, 1996, p. 19-30.
- *Cine documental en América latina*, Madrid, Cátedra, 2003.
- PARVATI Nair y Julián Daniel GUTIÉRREZ-ALBILLA (éd.), *Hispanic and Lusophone women filmmakers : theory, practice and difference*, Manchester, Manchester University Press, 2013.
- PEREIRA Ana Catarina, *A mulher-cineasta. Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*, Covilhã (Portugal), Universidade da Beira Interior, 2016.
- POISSANT Louise, *Dictionnaire des Arts médiatiques*, Québec, Presses Universitaires du Québec 1997.
- QUINTERO Pablo, « Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América latina », *Papeles de Trabajo*, n° 19, juin 2010.
- RASHKIN Elissa J., *Mujeres cineastas en México : el otro cine*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2015.
- REYNAUD Bérénice, « L'ombre d'un doute » in VINCENDEAU Ginette et Bérénice REYNAUD, *Vingt ans de théories féministes sur le cinéma*, *Revue CinémAction*, n° 67, Corlet/FFIF, 1993, p. 15-16.
- ROCHFORT Florence et Danielle HASSE-DUBOSC, « Entretien avec Françoise Collin, philosophe et intellectuelle », in *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 13, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, p. 195-210.

- SAYAGO Victoria, « El cine experimental de Narcisa Hirsch. Dos fragmentos de mundos que se miran », in Victoria SAYAGO (éd.), *El cine experimental de Narcisa Hirsch*, Buenos Aires, MQ2 Sello Editorial, 2013.
- SOTO VÁZQUEZ Begoña, *Portuguese Women Directors*, « Symposium “Women in Iberian Cinema” ». Disponible sur : <https://portuguese-womendirectors.wordpress.com/women-in-iberian-cinema/> (consulté le 3 novembre 2018).
- SPRINGER Claudia, « Black Women Filmmakers », *Jump Cut*, n° 29, 1984, pp. 34-37.
- VIHALEM Margus, « Qu’est-ce qu’une subjectivation ? Les rapports entre le savoir, le pouvoir et le sujet dans la pensée de Michel Foucault », *Synergies-Pays riverains de la Baltique*, n° 8, 2011, p. 89-100.
- WALDMAN Diane et Janet WALKER (éd.), *Feminism and Documentary*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, Series “Visible Evidence”, Vol. 5, 1999.
- WOMEN FILM PIONEERS PROJECT, < <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/about/> > (consulté le 12 août 2018).
- WOMEN MAKE MOVIES, < <http://www.wmm.com/index.asp> > (consulté le 12 août 2018).
- WYMA Chloe, « To break through the Modernist cube : on Lygia Pape at the Met Breuer », *The Art Newspaper*, 20 avril 2017. Disponible sur : < <https://www.theartnewspaper.com/review/to-break-through-the-modernist-cube-on-lygia-pape-at-the-met-breuer> > (consulté le 10 octobre 2018).

LE GESTE DOCUMENTAIRE DES RÉALISATRICES

SONIA KERFA, DARIO MARCHIORI, ANGÉLICA MATEUS MORA (ED.)

Depuis quelques années, le cinéma documentaire a retrouvé un souffle et un public en Europe et sur le continent américain. De nombreux festivals lui sont consacrés qui comptent désormais un nombre chaque fois plus conséquent de réalisatrices. Au cours de l'histoire, des femmes ont pris conscience que le discours dominant avait fermé les portes à leur point de vue. 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 qui ont apporté de nouvelles manières de faire. C'est ce à quoi s'attellent les quinze articles et les deux essais personnels de cet ouvrage qui s'intéresse aux films documentaires, maintenus dans une double marginalité, celle du cinéma documentaire et celle due au statut des femmes. Circonscrits aux aires culturelles et linguistiques hispanophone et lusophone, européennes et outre-Atlantique, qui partagent une histoire violente et des conditions socio-culturelles défavorables aux femmes, les textes choisis visent à mettre en avant une culture visuelle partagée mais aussi les spécificités afférentes à chaque pays ou à chaque continent. Ils invitent à réfléchir aux films documentaires comme à des opérations d'intelligibilité du monde.

Textes en langue espagnole, française et portugaise.

ISBN : 978-2-36783-272-2

Prix: 39,95 €

info@editionsorbistertius.com

www.editionsorbistertius.fr

