

Editorial

OUVRONS CE DOSSIER CONSACRÉ au cinéaste étatsunien Lionel Rogosin (1924-2000) en décrivant deux séquences, pour donner le ton de sa filmographie.

La première se trouve au début de *Good Times, Wonderful Times* (G.-B., 1965), un film de montage pacifiste, qui confronte des séquences tournées pour le film montrant une soirée de cocktail londonienne, où de jeunes bourgeois endimanchés échangent plaisanteries, sarcasmes et considérations détachées sur le nouvel ordre mondial, à un montage d'images d'archives des deux guerres mondiales et de leurs conséquences dramatiques, mais aussi de rassemblements politiques. Une suite de plans dévoile des victimes des bombardements atomiques d'Hiroshima et Nagasaki en 1945, des médecins traitant les plaies qui les défigurent. Une coupe abrupte, soulignée par la bande sonore qui passe d'un silence ponctué de lentes percussions graves au brouhaha agité de la fête, révèle deux participants au cocktail, confortablement assis, un verre à la main, discutant et riant bruyamment. L'un des deux hommes n'est autre que Rogosin lui-même: il décrit à son interlocuteur le gnou, un animal dont «la chair est délicieuse», avant que son interlocuteur n'évoque la viande du rat. Leur discussion, suite aux images d'archives insoutenables de victimes à la chair nécrosée, est à la fois cruelle et cynique.

La seconde séquence se situe dans la première moitié de *Black Fantasy* (E.-U., 1973). Ce film met en scène le témoignage du musicien Jim Collier sur ses expériences de relations interraciales aux Etats-Unis; des séquences mises en scène illustrent ses propos, exposant les mécanismes d'oppression raciale auxquels il est confronté, notamment des violences policières. Juste après que Collier, en voix *over*, s'est demandé, vis-à-vis de son épouse: «Ne pourra-t-elle jamais connaître la peur de l'homme noir?», une séquence jouée s'amorce. Sur des percussions au rythme trépidant, un montage rapide fait alterner des plans où la caméra poursuit Collier, qui s'enfuit en courant dans une forêt, à des gros plans sur les visages de quatre hommes blancs, dont les regards sont dirigés vers la caméra. Le premier visage qui apparaît, à nouveau, est celui de Rogosin

lui-même. Le plan suivant renforce cet effet de construction : Collier est violemment traîné au sol par des hommes, dont on ne distingue que les bras ; un bref plan accompagné d'un rapide travelling arrière les montre debout, immobiles et alignés, fixant la caméra. Le point de vue se situe tour à tour du côté des assaillants et de l'agressé. Un plan dévoile les arbres et le ciel en contre-plongée, puis en surimpression les hommes blancs également en contre-plongée, mimant une semi-perte de conscience de l'agressé. La séquence se poursuit et s'accélère jusqu'à la pendaison de Collier, suggérée par des plans de détails – le nœud d'une corde, le bas de ses jambes se balançant en l'air – et par l'interruption de la musique, suivie de bruits de coups de feu et d'une chanson interprétée par Collier, aux paroles explicites : « attrape-moi, bourreau ; jette ta corde sur moi [...] fais-moi tanguer ». Sur ce fond musical, un lent travelling passe du visage de l'un des bourreaux à l'autre, dont le regard fixé vers la caméra indique une défiance teintée d'indifférence face au sort réservé à leur victime. La représentation de cette pendaison tient un rôle symbolique dans le film, indiquant la persistance d'une forme de violence postcoloniale dans la société contemporaine.

La carrière et les films d'Alfred Hitchcock entre la moitié des années 1950 et les années 1970 (la période d'activité cinématographique de Rogosin) constituent a priori un parfait contrechamp à ceux de Rogosin : d'un côté, le cinéaste d'origine anglaise réalise un grand nombre de films de fiction populaires pour les studios hollywoodiens ; de l'autre, le cinéaste américain, travaillant hors de l'industrie, réalise un nombre limité de films à (parfois très) bas budget et aux résonances directement politiques, qui ne connaissent presque pas de distribution commerciale. Ainsi, au début de l'année 1960, lorsque Rogosin ne parvient pas à trouver un distributeur pour son film anti-apartheid *Come Back, Africa* (E.-U., 1959), il décide d'en organiser lui-même la première à New York dans une salle de cinéma qu'il acquiert et inaugure à l'occasion ; la même année, *Psycho* (*Psychose*, E.-U., 1960) sort dans de nombreuses salles commerciales du pays, accompagné d'une campagne de publicité efficace qui attire, au fil des projections, un nombre massif de spectateurs¹. Par ailleurs, la fortune critique et historiographique des deux réalisateurs est drastiquement opposée : les ouvrages sur Hitchcock abondent, au point que certains se demandent si « Hitchcock peut être sauvé des études hitchcockiennes »², tandis que la littérature sur les films de

1 Notons que ce film de Hitchcock est considéré, à l'échelle des studios, comme un film à bas budget (env. 800 000 dollars) ; les « bas budgets » de Rogosin se situent toutefois à un autre niveau encore, *Come Back, Africa* ayant coûté plus de dix fois moins d'argent (env. 60 000-75 000 dollars).

2 John Belton, «Can Hitchcock be Saved from Hitchcock Studies?», *Cineaste*, vol. 28, n° 4, automne 2003, pp. 16-21.

3 Il existe cependant un ouvrage sur *Come Back, Africa*, qui réunit les journaux de Rogosin durant et après le tournage de son film (Peter Davis [éd.], *Come Back Africa: Lionel Rogosin - A Man Possessed*, Johannesburg, STE Publishers, 2004).

4 Voir par exemple François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran: Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, Editions De Boeck Université, 2002 (2^e éd.), pp. 123-124; Jack C. Ellis et Betsy A. McLane, *A New History of Documentary Film*, Londres / New York, Continuum, 2006, p. 210; Dino Everett, «Lionel Rogosin», dans Ian Aitken (éd.), *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*, Londres / New York, Routledge, 2013, pp. 772-773.

5 En particulier autour de *Come Back, Africa*. Voir l'article de François Bovier et Cédric Fluckiger dans ce numéro pour davantage de références.

6 Voir «Cameo Appearances», dans Michael Walker, *Hitchcock's Motifs*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, pp. 87-97.

7 L'image de Rogosin n'a en aucun cas autant circulé que celle d'Hitchcock, qui a notamment été l'hôte d'un programme télévisuel entre 1955 et 1965, *Alfred Hitchcock Presents* (sur CBS puis NBC), et dont la silhouette, dans ce cadre, est devenue une «signature» iconique.

8 Ce concept, développé notamment dans les études féministes, met l'accent sur le caractère situé de toute production de savoir, et l'importance de la prise en compte et de l'analyse de la propre «situation» de la chercheuse vis-à-vis de sa

Rogosin est pour le moins réduite. Il n'existe ainsi pas de monographie consacrée à la carrière ou à certains films de Rogosin³. Si ses productions sont régulièrement (et souvent brièvement) mentionnées dans des histoires générales du documentaire⁴, seules quelques études plus approfondies ont été ponctuellement publiées⁵. Ses films tardifs ont pour leur part été encore moins discutés, proportionnellement à leur diffusion très limitée.

Un point de convergence entre ces réalisateurs actifs simultanément, l'un sur la côte Ouest, l'autre sur la côte Est des États-Unis, semble toutefois se dessiner ici: comme Hitchcock, Rogosin s'est plu à passer brièvement devant la caméra dans ses films. Ses *cameos* décrits plus haut revêtent néanmoins d'autres fonctions que celles qui sont associées aux célèbres apparitions du réalisateur de *Psycho*: le jeu avec le spectateur, l'humour, un signe du pouvoir d'«orchestrateur» filmique du réalisateur, une forme d'autoréflexivité ne visant toutefois pas à briser la continuité narrative du film⁶. Dans ces séquences, la présence à l'écran de Rogosin n'est pas, ou pas seulement, une facétie méta-filmique destinée au plaisir de la spectatrice attentive, mais renvoie à une dynamique plus profonde, qui a trait aux mécanismes socio-politiques décrits et mis en jeu dans ses films. Le «personnage Rogosin» est l'«Occidental» privilégié et supposément protégé, qui peut plaisanter à distance des misères du monde; c'est l'opresseur blanc, coupable volontaire ou non de violences envers des «autres» qui sont construits comme inférieurs. Son insertion dans ces deux films, plus frontale que la plupart des apparitions d'Hitchcock, mais potentiellement moins facilement reconnaissable pour la spectatrice⁷, tend ainsi plutôt vers une posture autoréflexive *critique*: en s'incluant ainsi physiquement dans la représentation filmique, en incarnant l'indifférence et la violence qu'il tente de combattre avec ses films, Rogosin indique sa «positionnalité» (pour utiliser un terme anachronique)⁸ et ouvre ainsi une brèche pour la réflexion de la spectatrice. L'impact de ces apparitions se rapproche de la description du rôle

recherche. Rogosin, en l'occurrence, est le fils d'un entrepreneur juif américain, Israel Rogosin, qui a fait fortune dans l'industrie du textile. Il fait des études de chimie à l'Université de Yale, avant de s'engager dans la marine américaine lors

de la Seconde Guerre mondiale. Après avoir voyagé et travaillé quelques années pour l'entreprise familiale, il décide de se tourner vers le cinéma, et produit lui-même son premier film, *On the Bowery* (E.-U., 1956).

de l'intellectuel d'Edward Saïd, qui soutient que celui-ci doit se mettre en jeu publiquement :

«Ce qui compte en définitive, c'est la figure représentative de l'intellectuel – quelqu'un qui prend ouvertement position et qui en donne, quels que soient les obstacles, une vision claire et argumentée. [Sa] vocation réside, à mes yeux, et c'est le propos de ma thèse, dans l'art de la représentation. Une vocation d'autant plus importante qu'elle est de nature publique et qu'elle implique simultanément le sens de l'engagement et du risque, de la témérité et de la vulnérabilité»⁹

Les films du cinéaste étatsunien, produits, réalisés et diffusés non sans obstacles, proposent un «point de vue» loin d'être complaisant sur des phénomènes de société. Dans ses *caméos* toutefois¹⁰, Rogosin s'expose, et expose une forme de «vulnérabilité», en signifiant la conscience de sa propre position privilégiée vis-à-vis des sujets de ses films, et sa volonté (et possibilité) de «donner une voix» à des membres de communautés dont il ne fait lui-même pas partie¹¹.

Ainsi, ces deux occurrences, qui peuvent apparaître comme des points de détails dans la filmographie de Rogosin, permettent-elles d'explicitier les raisons qui nous amènent à consacrer un numéro à ses films, qui ont peu circulé, ainsi qu'à sa participation plus large dans les champs cinématographique et politique. La majeure partie de sa filmographie traite d'une part de problématiques toujours amèrement contemporaines : les mécanismes d'oppression raciale et économique aux Etats-Unis et ailleurs, les conflits internationaux et la question de la responsabilité et de l'engagement personnels, ou encore le conflit israélo-palestinien. Mais, d'autre part, ils engagent des processus et prennent des formes souvent hybrides et exploratoires – notamment par l'utilisation des outils de la fiction ramenés à une éthique documentaire –, qui n'enferment pas la spectatrice dans un discours clos, sans échappée. En outre, ses activités extra-filmiques, dans le domaine de la distribution en particulier, témoignent d'une compréhension large du «cinéma», qui renouvelle les questions institutionnelles, économiques, et politiques dans ce champ.

DANS LA CONTRIBUTION INITIALE du numéro, Paula J. Massood propose une analyse transversale des films de Rogosin tournés à New York, à deux moments distincts de sa carrière : d'*On the Bowery*, dont le récit

⁹ Edward W. Saïd, trad. Paul Chemla, rev. par Dominique Eddé, *Des Intellectuels et du Pouvoir*, Paris, Seuil, 1996, p. 28.

¹⁰ Je n'évoque pas ici ses apparitions publiques ou prises de position médiatiques en dehors de ses films.

¹¹ A ce sujet, voir le récent ouvrage de Pooja Rangan, *Immediations: The Humanitarian Impulse in Documentary* (Durham, Duke University Press, 2017), qui analyse les conséquences politiques et théoriques de cette volonté de «donner une voix aux sans-voix», à travers des exemples documentaires contemporains.

est tissé autour de clochards dans le quartier du Bowery au milieu des années 1950, à *Black Roots* (E.-U., 1970) et *Black Fantasy*, deux documentaires qui traitent du racisme anti-Noir et des relations interraciales. Massood montre que les thèmes socio-politiques et les formes réalistes puis plus expérimentales de ces films rejoignent, à différents degrés, d'autres productions associées au mouvement du Nouveau cinéma américain au fil de son évolution. Elle soutient ainsi que «le New York de Rogosin» s'est construit par ses liens avec ce mouvement. Loïc Millot se concentre quant à lui plus particulièrement sur le premier film de Rogosin, *On the Bowery*, et en propose une analyse approfondie. Il développe notamment le lien souvent rapidement avancé entre le néoréalisme italien et la pratique du cinéaste. Soulignant les modalités de la représentation humaniste des sans-abris du Bowery dans le film, il conclut en traçant des parallèles avec les films d'un autre réalisateur italien, Pier Paolo Pasolini.

Dans une contribution écrite à quatre mains, François Bovier et Cédric Fluckiger mettent en avant le processus collaboratif qui a mené à la réalisation du film anti-apartheid *Come Back, Africa*, tourné à la fin des années 1950 en Afrique du Sud, à l'insu des autorités locales. Les auteurs insistent sur la démarche et le discours militants de ce film, qui constitue également un document rare sur la ville de Johannesburg sous sa politique ségrégative, en analysant à la fois sa production, le texte filmique et sa réception. Tanya Goldman aborde elle aussi ces différents moments de l'histoire du film que Rogosin réalise à la suite de *Come Back, Africa*, *Good Times*, *Wonderful Times*. Mobilisant la notion d'«assemblage», elle montre ses différentes résonances dans ce film anti-guerre, qui «assemble» des images d'archives laborieusement récoltées dans différentes institutions dans le monde et les confronte à des images d'une fête londonienne sophistiquée, et tente par ce biais de «rassembler» les spectateurs en vue de l'action politique.

Anat Zanger revient pour sa part sur le dernier film de Rogosin, le moyen métrage *Arab-Israeli Dialogue* (E.-U., 1973). Soulignant les spécificités formelles de ce film qui présente une discussion entre deux intellectuels, l'un palestinien, l'autre israélien, filmée à New York, et des images de la terre dont ils débattent, Zanger fait elle-même «dialoguer» le film de Rogosin avec des films d'essai israéliens plus récents. Elle souligne la prégnance de la question et de la pensée du lieu, ainsi que les dif-

férentes modalités d'inscription du passé dans le présent dans ces films qui rendent sensible et visible la violente histoire qui continue de se jouer dans ce lieu contesté. Enfin, la contribution de Faye Corthésy s'éloigne des textes filmiques pour proposer une analyse détaillée des activités de Rogosin dans le domaine de la distribution cinématographique, à partir d'une recherche dans les archives privées du cinéaste. Elle met à jour différentes initiatives qu'a initiées ou auxquelles a pris part Rogosin pour développer la circulation des films indépendants, aux Etats-Unis et à l'étranger. Elle plaide ainsi pour la prise en compte du phénomène crucial de la distribution, dans une perspective qui met l'accent sur les interactions du réalisateur avec d'autres acteurs et institutions.

Le dossier se poursuit avec une section d'archives, qui offre des traductions inédites de trois textes écrits par Rogosin dans les années 1960. Le premier, « Interpréter la réalité (Notes sur l'esthétique et les pratiques du jeu improvisé) », est le seul essai publié dans lequel le réalisateur est revenu sur sa méthode de travail. Il constitue ainsi un complément pertinent aux différentes contributions qui explorent sa filmographie. Les deux textes suivants, rédigés pour sa participation à des séminaires organisés lors du Festival international du nouveau cinéma de Pesaro, en Italie, reflètent un autre pan de ses activités dans le domaine cinématographique : ses efforts pour la promotion de nouvelles méthodes de distribution des films réalisés hors de l'industrie, qui sont également abordés dans ce numéro.

Une filmographie détaillée clôt le dossier, à laquelle la lectrice peut se référer pour obtenir plus d'informations sur les films discutés dans les différents articles, mais aussi pour identifier ceux dont il n'est pas question ici, et qui, nous l'espérons, seront discutés ultérieurement.

Un projet de restauration des films de Rogosin a été initié par ses héritiers il y a une dizaine d'années, en collaboration avec la Cinémathèque de Bologne et le laboratoire L'Immagine Ritrovata. Il a permis de faire circuler à nouveau certains de ses films, à la fois en salles et en format DVD ; à moyen terme, les quelques films encore en cours de restauration devraient eux aussi être rendus accessibles au public. A cet égard, nous aimerions remercier Michael Rogosin, qui a généreusement mis à disposition des contributrices et contributeurs de ce numéro des copies numériques de ces films encore difficiles d'accès, ainsi que les archives personnelles de son père, conservées à Angers, en France.

LA RUBRIQUE SUISSE S'OUVRE SUR une analyse du documentaire *Yéniche Sounds*, sorti en 2017 sur les écrans helvétiques. Laure Cordonier propose ainsi un commentaire critique sur la manière dont le film articule l'univers musical des Yéniches avec les discriminations dont ils ont été victimes tout au long du xx^e siècle. La contribution suivante rend compte de l'exposition qu'a consacrée le Musée de l'Élysée à Wojciech Zamecznik. Dans son article, Katarzyna Matul propose d'éclaircir le positionnement ambivalent du graphiste et photographe polonais, entre «objectivité» et «subjectivité», en revenant sur le contexte artistique et politique de son œuvre, et en évoquant notamment sa production d'affiches pour le cinéma. Roland Cosandey livre pour sa part deux comptes rendus d'ouvrages parus en 2016 et qui portent sur le cinéma en Suisse. Le premier texte établit une typologie des publications sur les salles de cinéma afin de situer l'ouvrage dont il est question, *Rex, Roxy, Royal* (Sandra Walti, Tina Schmid [éd.], Bâle, Christoph Merian, 2016) et d'en dégager sa valeur et sa spécificité. Il rappelle l'apport d'un tel ouvrage, constitué de témoignages divers et illustré de photographies de plus d'une centaine de salles de cinéma en Suisse. Le second texte, plus ample, se focalise sur la manière dont Henri Roth, ancien journaliste à *La Tribune de Genève*, présente l'épineuse question de la censure dans le canton de Genève (Henri Roth, *Censuré! 1934-1980. Histoire de la commission de contrôle des films de Genève*, Slatkine, Genève, 2016). La lecture attentive de cette monographie et des sources mobilisées permet à Cosandey d'approfondir et parfois de nuancer les propos de l'auteur genevois. Ce travail d'observation permet de dégager la richesse du sujet et la variété de ses ramifications, notamment celles qui constituent l'histoire locale ou qui participent plus généralement à l'étude des pratiques helvétiques en termes de régulation du marché cinématographique. Enfin, Achilleas Papanou propose un compte rendu d'*Eric Rohmer: le spectateur séduit. De la représentation*, en synthétisant la proposition centrale de l'ouvrage de Maria Tortajada: une théorie de la représentation au cinéma articulée autour d'une certaine acception de la notion de séduction, Rohmer entrant ainsi en dialogue avec la littérature libertine.