



## LIVRET DVD

### *Cinéma documentaire Fragments d'une histoire de Jean-Louis Comolli* (2015)

- « La main de Jean-Louis Comolli », un portrait par Claudio Papienza
- « Le cinéma, versant documentaire », un texte de Jean-Louis Comolli
- Bio-filmographie de l'auteur

## LA MAIN DE JEAN-LOUIS COMOLLI

De Claudio Paziienza

Dans ce film, il tourne le dos au spectateur. Non : son visage se soustrait à notre vue. Il connaît pourtant à merveille les vertus du hors-champ, du hors-cadre, du caché mais je n'y vois aucune coquetterie de sa part. Je reconnais sa main qui écrit. J'écoute sa voix (on) qui m'est familière depuis une dizaine d'années et dont le timbre irradie chaque extrait monté avec la complicité de Ginette Lavigne. A cette voix vient s'ajouter le son à peine strident d'un feutre qui glisse patiemment sur la surface rugueuse d'un bloc-notes et tout cela - tel un fil à coudre composé de 2 sons - relie ces Fragments d'une histoire. Pour qui sont ces notes écrites que la caméra filme ? A voir.

C'est dans le désordre de ses souvenirs - dit-il - que commence donc ce voyage. Ecrire, dire et redire encore pour mieux voir les œuvres choisies. Certes. Aiguiser l'œil, le regard - au fond - pour mieux relire l'Histoire. D'accordissimo. Dire ! Ecrire ! Assidûment. Nécessités vitales pour un homme dont le travail de critique naît avec le cinéma dit léger, direct. Un cinéma où corps et paroles - libres, contestataires, contradictoires - sont synchrones. Un cinéma où - parfois - il est possible de se voir en train de penser. Utopie contagieuse.

Dans ces Fragments je reconnais l'élan, les mouvements d'une pensée aux raccords fulgurants ou - mieux - j'y trouve des éléments pour repenser ce qui m'est familier car il y a du jeu. Ici, comme dans les textes de JLC, quelques obsessions : penser les images, c'est nécessairement penser leur lien au Monde, à son devenir. Et ce Monde, on le regarde autant qu'il nous regarde. Analyser une forme, c'est nécessairement donner voix à l'implicite politique. Ecrire, dire. Penser le Cinéma contre le Spectacle n'est pas un combat d'arrière garde. Penser encore et toujours si bien que surgit en moi - inopinément, en cours de projection - l'image d'un Comolli qui défie le spectateur d'un regard caméra persistant. Tout regard caméra nous rappelle notre être-là, nous trouble car il exige réponse. Ce regard me dit : ces notes sont pour toi ! Dès lors, plus que le désordre de ses souvenirs, je vois la cohérence de ses choix : dans la plupart des extraits il est question de luttes. Le film, tel un exercice d'insoumission, sollicite cinéastes, spectateurs, tout sujet pensant pour qui le Monde est une entité à parfaire et le cinéma, un outil.

Les souvenirs - au fond - donnent des ordres : tu ne cesseras de penser ce qui te regarde !

**Claudio Paziienza** - mars 2015

*Claudio Paziienza écrit, réalise et produit ses documentaires dits de création depuis les années 90. Sa filmographie compte une dizaine de films dont Tableau avec chutes (1997), Scènes de chasse au sanglier (2007). Il intervient régulièrement dans des écoles de cinéma et milite pour un cinéma de gai savoir.*

## LE CINEMA, VERSANT DOCUMENTAIRE

De Jean-Louis Comolli

Pourquoi « fragments » ? En raison des fluctuations économique-techniques liées d'une part au développement du cinéma amateur, d'autre part à la concurrence féroce qui lance les grands studios à la conquête des nouveautés techniques, le cinéma dit documentaire ne se développe que de façon intermittente, dans les intervalles que lui consent le cinéma majoritaire, dit de fiction, mobilisant acteurs et techniciens professionnels, studios, grands capitaux. Nous proposons de réécrire l'histoire du cinéma autour de la bascule non pas du « cinéma muet » devenant « parlant » (1929), mais de cette autre bascule du cinéma portable léger et synchrone (1960) capable de filmer « n'importe qui, n'importe quand, n'importe où » avec sa parole subjective, son identité, sa biographie, son histoire, son corps singulier. L'histoire du cinéma dit documentaire est en effet l'histoire de la démocratisation du cinéma, de sa mise à la portée d'un plus grand nombre d'amateurs, loin de l'élite des spécialistes.

Les ouvrières qui sortent de l'usine Lumière à Lyon regardent la caméra (*Sortie d'usine* Louis Lumière, 1895). Elles n'ont jamais été filmées. Elles se pressent de quitter l'usine pour entrer dans le cinéma. Louis Lumière décide de faire une deuxième prise. On attendra le printemps. Les ouvrières savent cette fois qu'elles sont filmées pour l'éternité. Elles vont mettre leurs habits du dimanche, chapeaux et robes blanches, pour être les actrices d'elles-mêmes. Où est la fiction ? Où le documentaire ?

C'est l'année du premier téléphone, l'année de la « Science des rêves » de Sigmund Freud : le cinéma n'est pas loin. Max Planck publie ses « Principes de Thermo-chimie » et avance la théorie des Quantas. Comme en écho, le cinéma démontre son ubiquité : le même programme, les mêmes films seront montrés à la fois ici et là, le même jour à Londres et à Moscou, à New York et à Paris. C'est aussi l'année où Albert Einstein propose la première théorie de la relativité, qui veut que *l'observateur fasse partie de l'observation*. Le filmeur fait partie de ce qu'il filme.

### Echange de regards

Après les chocs qu'ont été la découverte des camps de la mort nazis, de la destruction des Juifs d'Europe, et les deux bombes atomiques de Hiroshima et Nagasaki, la question de l'aveuglement devant le présent se pose aux cinéastes. « Tu n'as rien vu à Hiroshima » dit et redit le héros de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959). Le monde était aveugle et sourd aux crimes qui se commettaient devant lui. « On n'y voit rien, on n'entend rien », pour paraphraser Daniel Arasse. L'aveuglement règne. Le cinéma est là pour nous apprendre à voir et à entendre notre présent.

*L'enfant aveugle* (Johan Van der Keuken, 1964) filme des enfants aveugles pour de vrai, des enfants qui ne sont pas des petits acteurs jouant le rôle de l'aveugle. La question devient : quel spectateur pour un aveugle filmé ? C'est-à-dire un regard qui ne croise pas le nôtre. Il n'y a pas de regard-caméra dans ce film car il n'y a pas de regard que du seul spectateur. Notre regard en quelque sorte célibataire nous est renvoyé par l'écran.

On sait que cette question de l'échange imaginaire de regards entre la personne filmée et le spectateur est l'une des clés de la croyance dans l'expérience cinématographique. Puisque je vois le corps de l'autre filmé comme un corps vivant, même si la personne que représente ce corps est morte depuis longtemps, puisque ce que je vois sur un écran me renvoie à une impression de réalité vivante, le regard que je croise à travers l'objectif de la caméra me regarde. Je ne suis pas seul à voir. Celle ou celui qui ont été filmés et qui ont regardé dans l'objectif de la caméra l'ont fait parce qu'ils savaient bien qu'un jour ou l'autre des spectateurs les verraient sur un écran regarder dans leur direction et les fixer du regard. Un regard filmé croise un regard spectateur, et je suis entraîné dans la situation filmée comme le marin par le chant des sirènes. Le monde passé nous revient comme fantôme. Le cinéma documentaire non seulement donne une deuxième existence fantomatique aux milliers de morts qui ont été filmés, mais il les fait revenir parmi nous.

### Marceline se parle, nous parle

Les années 30 sont celles du conflit entre communisme et fascisme. Walter Benjamin écrit que le fascisme est l'esthétisation de la politique alors que le communisme est la politisation de l'esthétique. La nouvelle puissance du cinéma en fait un outil de propagande au service de toutes les causes. Dziga Vertov, dès le début des années 20, crée le mouvement des Kinoks, c'est-à-dire des opérateurs d'actualités filmées, pour accélérer la formation de cet *homme nouveau* qu'appelle la révolution soviétique. Pour Vertov, filmer le monde c'est le changer. Il faut que la forme du film joue autant que son message. Manquent encore les sons du monde en construction. En 1931, avec *Entuziasm*, Vertov met au point un appareillage mobile permettant d'enregistrer, n'importe où, du son synchrone avec l'image. Jusqu'alors, ce n'était possible que dans les grands studios. Vertov veut filmer le peuple, et d'abord ses mille visages qui rayonneront d'un avenir enfin sonore et parlant. Mais le camion-son est trop gros, trop lourd, trop peu commode.

Alors que le cinéma de fiction est capable d'enregistrer en studio du son direct synchrone dès le début des années 30, ce n'est en rien le cas de ce parent pauvre du « grand » cinéma qu'est le documentaire. Il faut attendre trente ans pour que l'on puisse filmer en extérieurs, avec une caméra légère, reliée d'abord par un câble à un magnétophone lui-même portable. Et le premier film dans l'histoire du cinéma à fabriquer ce synchronisme entre image et son en extérieurs, n'importe où, dans la rue, les boutiques, les logements, etc., est *Primary*, de Richard Leacock, Robert Drew et Albert Maysles, sur la campagne des primaires qui voit la victoire de John Fitzgerald Kennedy sur son rival Hubert Humphrey. Le premier film en son direct qui annonce l'irrésistible démocratisation du cinéma, rencontre immédiatement la bataille politique : début d'une longue suite toujours fertile aujourd'hui. Une coïncidence troublante. Le cinéma devient l'art de représenter le jeu politique.

C'est une révolution. Une révolution technique mais aussi idéologique. Pour la première fois dans l'histoire des représentations humaines, on pouvait enregistrer à la fois l'image et la parole de n'importe qui, n'importe où, n'importe quand, en étant assuré d'une liaison entre le corps filmé, l'identité de cette personne, sa parole (et non plus celle d'un dialoguiste), sa tenue (et non celle créée par un costumier), son décor (et non celui d'un décorateur), son histoire (et non celle d'un scénariste), sa biographie, sa subjectivité tout entière.

Au tournant des années 60, le Service de la Recherche de l'ORTF suit avec une grande attention le développement des caméras légères 16mm, portables et capables d'enregistrer image et son en synchrone. Mario Ruspoli fait les premiers essais de cette caméra révolutionnaire. Au même moment ou presque, Jean Rouch et André Coutant, ingénieur aux laboratoires Eclair, mettent au point le prototype d'une caméra 16mm légère, portable, reliée à un magnétophone portable lui aussi par un câble, et capable, donc, d'enregistrer en synchronisme l'image et le son. Marceline Loridan, par exemple, traverse la place de la Concorde, puis les pavillons Baltard aux Halles, en racontant son histoire, l'histoire de sa vie. Elle se parle à elle-même, elle est seule en ces deux lieux, dans cette solitude très artificielle, cette solitude de convention qu'est un tournage cinématographique. L'avantage puissant du cinéma dit documentaire est qu'il peut se réaliser sans mobiliser grand monde. Quatre ou cinq techniciens suffisent à tourner un long métrage. C'est dire qu'ils sont en position de co-auteur comme, bien sûr, les personnes filmées. Il y a ce côté choral dans le documentaire qui en fait un geste terriblement humain, incarné, fraternel. Le cinéma documentaire filme le passage des hommes et des femmes en ce monde, leur apparition avant leur effacement. La singularité subjective du spectateur, être bien réel, autant qu'on sache, rencontre sur l'écran la réalité d'une représentation de celles ou ceux qui sont absents, morts ou ailleurs.

Pour la première fois, la personne filmée joue son propre rôle. Les représentations jusque là avaient fonctionné selon le principe de la délégation ou de substitution : un corps pour un autre (l'acteur pour le personnage), une parole pour une autre (les dialogues), etc. Ces détachements étant colmatés par le désir de croire du spectateur, qui ramène de l'unité dans la disparité. Voici tout à coup que se réalisait dans l'artifice d'un film la fusion de toutes les composantes familières de la personne filmée.

Filmer l'homme ou la femme du peuple revenait à lui conférer la dignité d'une personne singulière, comparable à nulle autre et remplaçable par nulle autre. C'est l'apparition en plein XXème siècle d'une nouvelle catégorie esthétique dont les Anciens ne pouvaient avoir idée : le corps filmé parlant comme instance d'une subjectivité radicale. D'un coup le cinéma, par son versant documentaire, devenait l'affaire de tous. Devenait la fiction de chacun.

### Les ouvriers tournent

Le 16mm, le son synchrone, le moindre coût du cinéma documentaire font que les films engagés dans les luttes sociales se multiplient. C'est un tournant. Dès le milieu des années 60, et plus encore après 1968, les cinéastes s'engagent. Partout, en Italie avec Pier Paolo Pasolini, aux Etats-Unis avec Robert Kramer et les *Newsreels*, en France avec le groupe Dziga Vertov autour de Jean-Luc Godard et les groupes Medvedkine de Sochaux et Besançon.

En 1968, Chris Marker et un petit groupe de techniciens de cinéma prennent contact avec les ouvriers en grève de la Rhodiacéta à Besançon. Le film, *A bientôt j'espère*, est critiqué par les ouvriers qui y ont participé. Marker et ses amis techniciens leur proposent alors de les former à la prise de vues et de sons et leur laissent du matériel. Le groupe Medvedkine de Besançon se met en place et tourne, l'année suivante, *Classe de lutte*. Suzanne Zédet travaille à l'usine de montres Yema. En 1968, elle se syndique. Comme elle le dit : « Elle monte sur le mur et prend la parole ». Le film la suit dans ses activités militantes, ses rencontres, sa vie de famille.

Filmée par ses camarades, Suzanne rayonne d'enthousiasme. Avec elle, militer devient une passion gaie.

Pauvre en moyens, le cinéma documentaire est riche en temps. Un tournage peut durer indéfiniment... Joris Ivens et Marceline Loidan partagent pendant plusieurs mois les jours et les nuits des combattantes et combattants Vietminh sur le 17<sup>ème</sup> parallèle qui sépare le Sud du Nord. Le film se nomme d'ailleurs *17<sup>ème</sup> parallèle*. On vit dans les souterrains, la menace vient des airs, du hors-champ, on entend les avions sans les voir. Le cinéma devient ce par quoi des vies se mêlent, des destins, des morts. Une communauté cinématographique se constitue puis s'éclipse. Le film reste, comme la trace extraordinairement présente d'une solidarité, d'un désir de combattre qui est aussi désir de laisser trace de ce combat. Celles et ceux qui sont filmés sont impliqués aussi fortement dans le désir de film que dans la nécessité du combat. Qu'est-ce que le cinéma militant Celui que la violence des êtres et des politiques tiennent au bord de l'abîme. A la différence du cinéma de fiction, le documentaire pourrait à chaque instant ne pas pouvoir continuer, être anéanti par les contradictions mêmes qu'il désire filmer. En ce sens, le documentaire porte témoignage de la plus ou moins grande possibilité de filmer le monde dans sa force et sa violence. Rares sont les gestes de censure pour le cinéma de fiction. Ils sont multiples pour le cinéma dit documentaire qui ne triche pas avec le pouvoir de filmer.

### Le monde comme une suite d'écrans

Que veut dire « documentaire » ? Un cinéma se référant à ce que nous appelons « la réalité », ce qui suppose avant tout que ce ne sont pas des comédiens de métier qui y sont filmés, mais des femmes et des hommes de tous les jours, connus ou non, qui jouent eux-mêmes leur propre rôle... Ce sont les hommes et les femmes filmées qui sont *documentaires*. Les situations filmées, elles, dépendent toujours des mises en scène que les institutions ou les groupes sociaux mettent en place avant même l'arrivée du cinéma, et que la démarche documentaire revient non seulement à décrire, mais aussi à critiquer ou à défaire. A part ça, le cinéma documentaire est le contraire du journalisme, c'est-à-dire qu'il est d'abord cinéma : croyance, désir, illusion, subjectivité. La séance de cinéma, documentaire ou fiction, produit de la subjectivité, de la singularité, de l'écart rien n'est représenté, rien n'est filmé sans être transformé, traduit, changé. Le cinéma change le monde et tend de plus en plus à le remplacer.

Dans « cinéma documentaire », le substantif « cinéma » n'est donc pas moins important que l'adjectif « documentaire ». Tous les arts, cinéma compris, sont des pratiques artificielles, qui n'existent pas dans la nature. Tous les films présentent donc cette dimension artificielle, tous les films sont des films de fiction, y compris les « documentaires ». Cinéma c'est cela : à la fois de la fiction et du document, qui peuvent se mêler dans le même film, échanger leurs qualités, devenir l'un l'autre. Les deux faces d'une même médaille. Car au bout de chaque film, il faut un spectateur avec tout ce qui fait sa vie, sa vie singulière, son histoire, ses doutes... Chaque film s'adresse de façon singulière à un spectateur singulier. C'est la différence avec la propagande. C'est la différence avec l'information, avec la publicité, avec la marchandise. Documentaire ou fiction, le cinéma est d'abord le jeu ouvert de la singularité.

De tous les arts, le cinéma est bien le seul dont l'histoire nous soit rigoureusement contemporaine. C'est la raison pour laquelle l'histoire du cinéma, documentaire ou pas, est étroitement liée à notre histoire, à l'histoire du monde, à l'histoire des techniques. Ces évolutions techniques se sont en quelque sorte déroulées sous nos yeux, et nous avons vu changer les types et les styles de films, leurs durées, leurs qualités. On est passé du noir et blanc à la couleur, du muet au parlant, d'une image plutôt carrée à une image extrêmement rectangulaire, du son mono au stéréo, de la salle de cinéma à écran unique au multiplexe... D'un côté les écrans s'allongeaient jusqu'au cinémascope ou à l'Imax, d'un autre côté ils rapetissaient pour s'accorder aux ordinateurs, aux tablettes, aux téléphones portables. Les écrans aujourd'hui sont partout. Nous traversons le monde comme une suite d'écrans.

Cette histoire se suspend en 1975, fin de la guerre du Vietnam, assassinat de Pier Paolo Pasolini, mort en prison d'Ulrike Meinhof de la Fraction Armée Rouge, dissolution ici de la Gauche Prolétarienne, là de Lotta Continua, mais surtout généralisation des moyens de la vidéo légère à travers le monde, de la prise de vues synchrone, de la montée en puissance de toutes les formes de « cinéma amateur » qui devient de plus en plus clairement un enjeu industriel et marchand. Au début des années 70, il n'y aura encore à travers le monde qu'une vingtaine de longs métrages documentaires ; après 1975, ce nombre explose. On en est aujourd'hui à des milliers de ces films dans tous les pays du monde, toutes les langues, représentant tous les peuples. Une mutation importante est en cours, qui change le rôle et la place du spectateur. Peut-être compte-t-on plus de filmeurs que de spectateurs. Une autre histoire.

Jean-Louis Comolli- mars 2015

## JEAN-LOUIS COMOLLI, BIO-FILMOGRAPHIE

Après le ciné-club d'Alger, écrit aux Cahiers du Cinéma (1962). Rédacteur en chef de la revue de 1966 à 1971. Enseigne : IDHEC, FEMIS, PARIS 8, Belo Horizonte (UFMG), Barcelone (IDEC, Université Pompeu Fabra), Strasbourg (Univ. Marc Bloch), Genève (HEAD).

Écrit à Trafic, Images documentaires, L'image, le Monde, Jazz Magazine. Publie « Free Jazz / Black Power » (1971, avec Philippe Carles ; réédition « Folio », Gal- limard, 2000); « Regards sur la ville » (Supplémentaires, BPI Centre Pompidou, 1994, avec Gérard Althabe); « Arrêt sur Histoire » (Supplémentaires, BPI Centre Pompidou, 1997, avec Jacques Rancière) ; « Cinéma et politique, 56-70 » (BPI Centre Pompidou, 2001, avec Gérard Leblanc et Jean Narboni). Codirecteur du « Dictionnaire du Jazz » ("Bouquins", Robert Laffont, 1994). « Voir et pouvoir, cinéma, télévision, fiction, documentaire », textes et interventions entre 1988 et 2003 (Éditions Verdier, 2004 ; traduction italienne, espagnole et portugaise). « Cinéma contre spectacle (Verdier, 2009). Prix Scam 2003 pour l'ensemble de l'œuvre. « Corps et cadre, cinéma, éthique, politique », textes et interventions entre 2004 et 2010 (Éditions Verdier, 2011). « Cinéma, mode d'emploi », (Editions Verdier 2015, avec Vincent Sorrel).

Participe au blog « cesfilmsapart ».

## Filmographie :

1968 **Les Deux Marseillaises** (en co-réalisation avec André S. Labarthe, 120') / 1976 **La Cecilia** (100') - avec Maria Carta, Massimo Foschi et Vittorio Mezzo- giorno / 1979 **Totò, une anthologie** (110') - avec Totò et Dario Fo / 1981 **On ne va pas se quitter comme ça** (55') - avec Simone Réal / 1981 **L'Ombre rouge** (110') - avec Claude Brasseur, Jacques Dutronc, Nathalie Baye, Andréa Ferréol, Alexandre Arbatt et Stephan Meldegg / 1982 **Balles perdues** (90') - avec Andréa Ferréol, Serge Valletti, Maria Schneider, Capucine, Alexandre Arbatt, André Dupont et Stephan Meldegg / **Harmonie** (50') / **Les chemins du retour** (55') / 1985 **L'École des chefs** (55') / 1986 **La France à la carte** (13 x 26') / 1986 **Le Bal d'Irène** (90') - avec Anne Brochet, Francine Bergé, Bernard Freyd, Jean-François Perrier, Clovis Cornillac, Yves Lambrecht, Stephan Meldegg / 1987 **Tabarka 42- 87** (82') / 1987 **Pétition** (45') - avec Daniel Gélin et Stephan Meldegg / 1997 **Kataev, la classe du maître** (60') - Avec Vitaly Kataev / 1988 **Tous pour un !** (2 x 60') / 1989 **Marseille de père en fils** (co-auteurs Anne Baudry et Michel Samson, 2 x 82') / 1990 **Belep danse autour de la Terre** (52') / **Paul-Emile Victor, un rêveur dans le siècle** (3 x 52') / 1992 **La Campagne de Provence** (co-auteurs Anne Baudry et Michel Samson, 92') / **Une semaine en cuisine** (60') / **La jeune fille au livre** (67') / 1993 **Chahine & Co** (55') / **La vraie vie (dans les bureaux)** (88') / **Marseille en mars** (co-auteurs Anne Baudry et Michel Samson, 52') / 1994 **Un Américain en Normandie (Le Jour J de Samuel Fuller)** (52') / 1995 **Rêve d'un Jour** (co- auteur Anne Baudry - 1995, 86') / **Marseille contre Marseille** (co-auteurs Anne Baudry et Michel Samson - 87') / 1996 **De mère en filles** (1996, 22') / **Le Concerto de Mozart** (co-auteur : Francis Marmande) - 80') / 1997 **La Question des Alliances** (co-auteur : Michel Samson - 90') / 1998 **Jeux de rôles à Carpentras** (98') / 1999 **Buenaventura Durruti, anarchiste** (co-auteur : Ginette Lavigne - 115') / 2001 **L'Affaire Sofri** (co-auteur : Ginette Lavigne - 65') / **Nos deux Marseillaises** (co-auteurs ; Michel Samson, Ginette Lavigne - 52') / 2002 **Miquel Barcelò, des trous et des bosses** (auteur : Jean-Michel Mariou - 71') / **Rêves de France à Marseille** (co-auteurs Michel Samson, Ginette Lavigne - 105') / 2003 **Jours de grève à Paris Nord** (en co-réalisation avec Ginette Lavigne - 1995/2003, 95') / 2004 **Les Esprits du Koniambo (en terre kanak)** (co-auteur : Alban Bensa - 90') / **Le peintre, le poète et l'historien** (co-auteur : Carlo Ginzburg - 28') / 2005-2006 **La dernière utopie (la télévision selon Rossellini)** (co-auteur : Ginette Lavigne - 90') / 2003-2007 **Reproduction/reproduction ("Ars imitatur naturam")** (co-auteurs : Carlo Ginzburg et Ginette Lavigne, co-réalisatrice) / 2007 **Le Monde dans l'arène** (co-auteur : Michel Samson - 55') / 2008 **Les clés de Marseille** (co-auteurs : Michel Samson et Ginette Lavigne - 60') / 2008 **Lettre à une jeune fille kanak** (17') / 2009 **Face aux fantômes** (co-auteur Sylvie Lindeperg - 100') / 2011 **À voir absolument (si possible) : dix années aux Cahiers du cinéma, 1963- 1973.** (Co-auteurs : Jean Narboni et Ginette Lavigne) / **Chemins d'enfance** (co- auteur Doriane Roditi-Buhler - 75') / 2013 **A Federico Fellini, romance d'un spectateur amoureux.** (Co-auteur Jean-Paul Manganaro - 80') / 2005-2006 **La dernière utopie (la télévision selon Rossellini)** (co-auteur : Ginette Lavigne - 90') / 2014 **Cinéma documentaire, fragments d'une histoire** (55')