

LE PRÉ-PROGRAMME

Film d'enseignement / film utilitaire / film de propagande / film inédit
dans les cinémas et archives de l'interrégion du Rhin supérieur
1900–1970

Une étude comparée franco-allemande

Sous la direction de :

Christian Bonah

Alexandre Sumpf

Philipp Osten

Gabriele Moser

Tricia Close-Koenig

Joël Danet

A 25 Rhinfilm

Heidelberg · Strasbourg 2015

© Editions A 25 RhinFilm
67000 Strasbourg & 69120 Heidelberg
www.rhinfilm.unistra.fr

ISBN 978-2-9553536-0-8

La version allemande de ce livre a le titre:
Das Vorprogramm. Lehrfilm / Gebrauchsfilm / Propagandafilm / unveröffentlichter Film in
Kinos und Archiven am Oberrhein 1900–1970.
Eine französisch-deutsche Vergleichsstudie

**Ce projet a été cofinancé par le Fonds Européen de Développement Régional
(FEDER) – Dépasser les frontières : projet après projet**
**Dieses Projekt wurde vom Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung
(EFRE) kofinanziert – Der Oberrhein wächst zusammen, mit jedem Projekt**

Assistance éditoriale: Gabriele Moser, Leonie Ahmer und Fabian Zimmer
Mise en page: Fabian Zimmer
Couverture: Fabian Zimmer. Source: Universitätsbibliothek Heidelberg
A25 Rhinfilm, Strasbourg & Heidelberg



De table à la salle

Programmer, montrer, transmettre l'archive dans le cadre des séances de projections « Rhinfilm »

La diffusion publique a représenté la perspective essentielle de l'ensemble du travail de recherches accompli dans le cadre du programme Rhinfilm. Son repérage analytique de films amateurs et utilitaires produits dans la région du Rhin Supérieur, inventaire pionnier qui a mobilisé des centres d'archives de part et d'autre de la frontière, a donné lieu à trois cycles de projection destinés au public le plus large possible. Chaque séance de Rhinfilm a été une occasion de partager avec lui les constats et les interrogations inspirés par les images collectées. Comme un rendez-vous annuel, chaque nouveau cycle supposait d'aller plus loin avec lui dans la découverte d'un matériau méconnu, pourtant situé au cœur de la culture régionale.

Cependant, son principe de la projection-rencontre a mis en jeu deux types de rapport aux archives filmiques, celui de l'historien et celui du spectateur, avivant la tension entre mémoire et histoire qui caractérise l'approche citoyenne du passé immédiat. Quel rapport le spectateur non historien, non spécialiste, peut-il entretenir avec les films inédits, d'une part productions impersonnelles de commande, et de l'autre, films personnels recueillis hors du cercle privé où ils étaient destinés ? Comment appréhende-t-il des représentations filmées – forcément révolues – de la région dans laquelle il vit, comment les confronte-t-il aux siennes ? Se porter à la rencontre du public, lui soumettre ces documents, c'est compliquer la démarche scientifique d'un enjeu personnel qui lui est propre, encore vivace quand il s'agit de représentations du XXe siècle. C'est aussi tenir compte du cadre de la séance en tant que manifestation culturelle au moment de concevoir la programmation et son animation. En quelque sorte, le programme Rhinfilm a requis, à chaque étape de sa mise en œuvre, une adaptation mutuelle de la part de l'historien des archives filmiques et de leur public.

Pour valoriser davantage le matériau réuni, le programme d'action de Rhinfilm a prévu un volet pédagogique à destination des élèves de l'éducation nationale. L'intention était de mettre en place avec les enseignants des inter-

ventions en classe, menées par un membre de l'équipe de recherches, en lien avec un point de leur programme d'enseignement. Auprès du jeune public, l'enjeu de la diffusion des archives de films utilitaires selon une perspective historique devenait autre : il impliquait en premier lieu de le sensibiliser à un type d'images qui lui est resté méconnu par le choix d'un thème susceptible de les rendre significatives, et par la mise en œuvre d'un décryptage commun.

Manifestation ou action pédagogique, la part publique du projet lui a apporté une dynamique constante. Le cours de la recherche ne s'est pas restreint aux instants intercalaires, dans le face à face solitaire ou en équipe avec les archives, en retrait des spectateurs. Par la lecture renouvelée des images qu'inspire la projection en salle, par les débats occasionnés avec l'assistance, elle s'est enrichie de la mise en place des rencontres avec le public qui l'ont porté au-delà d'une simple restitution.

Le présent travail propose de revenir sur les divers aspects d'une telle expérience, en insistant tour à tour sur les enjeux de la programmation de chaque séance, la spécificité de lecture du document filmique qu'induit sa projection en salle, la portée de la parole historique dans un dispositif de ciné-club, enfin, en marge des différents cycles, les conditions de transmission de l'archive filmique au jeune public dans un contexte pédagogique.

La programmation : rassembler un corpus filmique, proposer une séance de cinéma

L'intention des programmations était de mettre en présence des archives de films utilitaires ou amateurs mettant en scène le Rhin supérieur comme entité géographique et politique située à la jonction de plusieurs territoires nationaux. Les thèmes qui les organisaient visaient à décliner une approche constante : rappeler que l'image de la région n'a cessé d'être façonnée par deux registres opposés de discours, parfois au sein d'un même film. D'une part, des mises en scène traditionnelles, qui puisent dans les éléments d'un patrimoine de paysages et de repères folkloriques. D'autre part, des mises en scène modernistes, visant à actualiser les représentations de la même région en insistant sur les bouleversements politiques et les nouvelles données économiques dont elle est devenue l'objet. L'hypothèse émise à la source du projet était que la constitution des corpus pouvait donner lieu à des projections publiques à mêmes de faire part devant une assistance non spécialiste de son approche analytique des archives audiovisuelles. Chaque thème retenu a initié des recherches dans différentes institutions d'archives identifiées en France et en Allemagne, puis des réunions d'équipes pour décider d'une sélection et d'un ordre de passage à même de communiquer les pistes d'étude qui la sous-tendent.

Les trois types d'espace prévus pour accueillir les séances étaient choisis pour leur accessibilité et leurs configuration appropriées au format de la projection-rencontre : à Heidelberg, le cinéma Karlstorkino, situé dans un complexe culturel comprenant des salles de concert et de sets électroniques; à Strasbourg, le cinéma l'Odysée, dont la salle principale est caractérisée par une architecture prestigieuse inspirée des grands théâtres du XIXe siècle, et la salle des fêtes de l'Hôpital civil, grand hall aménagé dans l'un de ses bâtiments historiques, pourvu de l'équipement nécessaire pour les conférences et les colloques. Trois lieux culturels, les deux premiers pleinement inscrits dans l'espace public, voués à l'exploitation du cinéma d'art et essai, l'autre retranché dans l'enceinte de la cité hospitalière, réservé à ses activités à dimension protocolaire.

La problématique de la programmation consistait à tenir compte de la démarche de recherches et de l'échéance de la projection dans l'une ou l'autre des salles décrites plus haut. Face à l'écran, au sein d'un public, le rapport à l'archive diffère de celui qui se noue au-dessus de la table de visionnage. De nouvelles logiques sont à l'œuvre. Logique de flux en premier lieu. L'archive n'est plus un objet auscultable par des regards répétés que permettent les retours en arrière et les arrêts sur image. Intégrant la continuité d'une projection, elle passe et disparaît pour céder la place au document suivant. Logique de nombre et de durée ensuite. Accumuler les titres présente le risque de les confondre dans l'esprit des spectateurs, des séances trop denses et intenses ne lui permettent pas de rester disponible pour les contenus de l'intervention à venir. Logique de la dynamique de projection enfin, supposant une diversité de rythmes et de registres d'images au sein de chaque programmation. Insensiblement, la programmation de Rhinfilm s'est adaptée à ces différentes contraintes. Inclure des archives de publicité était l'occasion de ménager des « respirations » entre deux films jugés de facture austère, autant que d'ajouter des archives signifiantes du point de vue de la recherche.

A partir du second cycle, compte tenu de l'expérience des premières projections, il est devenu envisageable de tronquer ou remonter certains documents pour parvenir à garder une durée de projection raisonnable et à maintenir un rythme interne dans la sélection. Intégrer l'attente supposée du spectateur a conduit à présenter l'archive comme il a l'habitude de la fréquenter : en extrait, dépouillée de ses temps morts, de ses plans jugés illisibles, voire accompagnés d'un commentaire. De même, les séances les plus riches étaient certainement celles dont le propos était suggéré par l'ordre de passage des différents films, comme si celui-ci devait suggérer les linéaments d'un scénario. La construction des séances successives s'est de plus en plus rapprochée des codes du documentaire historique qui intègre les archives en les situant et en les taillant selon la conduite de leurs récits.

Au fil des séances, il s'est cependant avéré que l'étude filmique ne s'arrête pas forcément au moment où commence sa restitution en salle. Incidemment, l'expérience physique que constitue la projection, sans doute intensifiée par son caractère collectif, rend sensible le principe comparatif qui articule les films mobilisés. Comme il est établi que le montage, en associant deux images, fait apparaître un sens supplémentaire à celui que comporte chaque image en jeu¹, la programmation renouvelle la lecture de chacun des films qui la constituent par leur confrontation. C'est d'autant plus remarquable quand elle prévoit d'insérer un film amateur entre deux documentaires institutionnels. D'un point de vue formel en premier lieu : avec la stabilité des vues garantie par une alternance de plans fixes et de mouvements de caméra fluides contrastent des images qui cherchent souvent leur aplomb ; aux plans structurés, chapitrés à l'aide de cartons selon les exigences d'un exposé², s'oppose ce qui s'apparente à un vrac d'images, restituées au spectateur dans l'ordre où elles ont été tournées ; après le commentaire qui surplombe les vues, « voice of God³ » impersonnelle qui détermine leur interprétation succède le silence qui invite à se raconter mille histoires. Par le montage de la programmation, les vues amateur font vriller les mises en scènes utilitaires, dénoncent la prévisibilité de leurs récits, le style orthonormé de leurs compositions. Accédant à l'écran de cinéma, les films amateurs mettent le spectateur dans un état d'insécurité inédit. Découvrant *Séjour en Alsace* (1933), récit d'un voyage de vacances, il retrouve les coteaux de vigne, les places de villages bordées de bâtisses anciennes, les paysages verdoyants et le style à colombage des architectures abondamment montrés dans *L'Alsace heureuse* (1920) qui a précédé, à ceci près que la caméra qui les enregistre est devenue indécise, procédant à des panoramiques par à coups ou à des compositions décentrées, dépourvues de la ligne de fuite ou du « punctum » qui caractérisent celles d'un cinéma patenté. Les vues de lieux ne sont plus des tableaux définitifs, succession régulière de cartes postales animées, mais des impressions diffuses, comme la restitution d'un regard qui découvre un endroit au moment d'en saisir son aspect, d'autant qu'il leur manque désormais les explications dont le filmeur gratifiait autrefois le cercle des proches conviés à les découvrir.

De même, le spectateur est amené à observer, d'un film, une différence fondamentale dans la mise en scène de la présence humaine. Les person-

1 Jean Mitry, *La sémiologie en question*, Paris, 1987.

2 Dans *L'âge d'or du documentaire français* (Paris, 1998, p. 64) Roger Odin emploie l'expression de « mode expositif » élaboré par Bill Nichols (*Representing Reality*, Indiana, 1991, p. 32) pour désigner une « leçon illustrée par l'image » : « le commentaire off explicite des images expressément choisies pour signifier ».

3 Pour reprendre l'expression de Richard Meran Barsam évoquant le commentaire de *March of time*, série documentaire diffusée aux Etats Unis dans les années cinquante (*Nonfiction Film*, New York, 1992, p. 127).

nages apparaissant dans *L'Alsace heureuse* sont des habitants de villages que le réalisateur aura convoqués pour les faire poser devant l'objectif, montrés comme un échantillon de population autochtone. Les corps qui traversent le champ de *Séjour en Alsace* sont uniquement ceux des proches du réalisateur, visiteurs comme lui, aux aguets du pittoresque, inspectant des paysages neufs, comme des présences-miroirs. Son attention se concentre sur les siens projetés dans un ailleurs, non sur des inconnus jugés représentatifs. D'un film à l'autre, l'effet des regards caméras est sensiblement différent. De la part des habitants alsaciens, ce sont des regards d'une complaisance intimidée, de la part des amis ou des parents, ces regards deviennent complices, ils ne se donnent plus à un objectif anonyme mais échangent intimement avec le regard familial qui les a sollicités. Enfin, dans *Séjour en Alsace*, le plan de pose est en constante construction : les sujets se rassemblent pour s'asseoir sur un tronc, deux femmes bavardent, un homme se donne une contenance en allumant un cigare, et une fois que chacun a pris sa place, un enfant bouscule les uns et les autres pour conquérir la sienne, trublion qui amène le groupe initial à se recomposer dans une agitation bonhomme. Ce cinéma là, celui d'un réel qui s'élabore en interaction avec son sujet, est absent de *L'Alsace heureuse* où les personnes convoquées sont figées dans le plan, soumises à un dispositif qui exclut tout événement.

C'est la projection, par le côtoiement des vues amateur et des films utilitaires, qui rend davantage sensibles au registre de chaque genre, opposant un cinéma de composition, anonyme, élaboré avec maîtrise selon les codes de son public, à un cinéma « qui s'ignore », intuitif, destiné à un groupe limité de particuliers qui partagent les mêmes repères intimes. Extraites de leur isolement, situées aux côtés de films qui ignorent ses codes, les images révèlent d'autant mieux leur enjeu idéologique⁴ : en quelque sorte, cette confrontation inédite invite les films amateurs à subvertir les films utilitaires, à rendre équivoque, subjectif, critique le réel qu'ils se partagent, et dont ces derniers s'étaient jusque là arrogé la mise en scène sur les écrans publics. C'est ce réel incertain, enfoui dans le passé, sujet à des approches multiples, que la programmation restituée en salle fait entrevoir.

Le ciné-club et la parole historienne

Pour pouvoir accompagner la réception des programmations de Rhinfilm par le public, le ciné-club s'est imposé comme dispositif d'animation des séances

4 Jean-Louis Comolli rappelle, à propos de la reprise actuelle des films initialement diffusés en tant qu'actualités dans les salles de cinéma, que « se sont constituées comme archives audiovisuelles des documentaires qui ont été des acteurs dans la formation des opinions et parfois leur manipulation ». Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre – cinéma, éthique et politique*, Lonrai, 2012, p. 401.

où elles étaient diffusées. Une présentation du projet, du cycle et du thème de la séance précède la projection, un retour sur ses images y fait suite, donnant lieu à un échange avec les spectateurs. Le ciné-club, une fois passé « l'âge d'or » du cinéma d'éducation populaire, a inspiré de nombreux débats sur son efficacité, sinon son utilité, parce qu'il supposait d'imposer un commerce verbal initié par un intervenant, impliquant l'assistance, au terme de la projection d'un film censé « tenir tout seul » en tant qu'œuvre. Les spectateurs ont régulièrement exprimé leur réticence à la perspective d'un dialogue après le film qui les obligerait à mettre des mots sur leurs impressions personnelles, à confronter leur interprétation à celle des autres, à épuiser l'émotion éprouvée, dont le sens restait parfois en germe, à force d'écouter des commentaires sur les images qui en étaient la source⁵. Il n'en reste pas moins que toute démarche de projection publique visant à la critique des images, invite à les verbaliser, à énoncer ensemble un discours à leur sujet, laisser libre cours à l'échange au sein de salle, dans l'effervescence produite par la projection, pour le construire, l'affiner, le maintenir ouvert dans la perspective d'autres rencontres. D'autant plus quand il s'agit d'archives de films utilitaires ou amateurs, documents peu ou pas montrés, qui requièrent un accompagnement informatif et analytique pour les situer et se pénétrer de leurs enjeux.

Dans cette perspective, l'animation des séances Rhinfilm visait à les approcher davantage selon leur « fonction sociale⁶ » que leur agrément esthétique, compte tenu que les films d'archives ne sont, selon les termes de Laurent Véray, « ni de preuves, ni illustrations » mais « des vestiges lacunaires et parfois décevants, des fragments d'une réalité sociale dans laquelle elles plongent leurs racines⁷ ». Il reste que la restitution de ce point de vue historien n'allait pas de soi auprès d'un public souhaité le plus large possible, groupe hétérogène qu'ont rassemblé des motivations aussi diverses que la nostalgie du passé local, l'amour des films anciens, l'intérêt pour le témoignage intime qui a conservé son statut anonyme⁸ ... De la préparation de la séance à son déroulement se sont manifestés deux rapports au film distincts, celui de l'historien et celui du spectateur, compte tenu que l'historien des images est lui-même susceptible de se comporter, devant celles-ci, comme spectateur. Le premier,

5 Thèse de Léo Souillès-Debats : *La culture cinématographique du mouvement ciné-club : histoire d'une cinéphilie (1944-1999)*, soutenue le 2 décembre 2013.

6 Estelle Caron, Michel Ionascu et Marion Richoux : « Le cheminot, le mineur et le paysan », dans Roger Odin (éd.), *L'âge d'or du documentaire*, Paris, 1998, p. 63) : « L'intérêt de ces films (les films utilitaires) tiendrait essentiellement à leur fonction sociale même si leur attrait esthétique n'est pas toujours nul. [...] Ce qui importe, c'est leur rapport au réel qu'il s'agit de montrer, voire de démontrer ».

7 Laurent Véray, *Les images d'archives face à l'histoire*, Montigeon, 2011, p. 8.

8 Intérêt qui s'est déjà manifesté par le succès de l'exposition *Instants anonymes* consacrée aux photographies d'amateurs, organisée par le Musée d'art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg en 2008.

mettant uniquement en jeu l'équipe de programmation, implique de scruter, arrêter, ralentir, repasser. Le second, qui intervient au moment de la séance, implique de s'installer, se laisser aller, se distraire, s'émouvoir, etc.

De même, les films montrés, issus d'un passé relativement distant (la plupart s'étendent du début du XXe siècle aux années soixante), programmés comme des archives qui permettent l'étude, sont reçus par le public, en particulier par les personnes âgées qui en font volontiers partie, comme les signes sensibles d'un passé révolu mais encore frémissant de vie. D'un côté, la fonction de la projection est de mettre à plat les indices d'une enquête sur l'identité problématique d'une région tourmentée par la concurrence nationaliste. De l'autre, c'est l'opportunité d'une remémoration intime, la possibilité d'un témoignage, personnel ou tenu d'un proche, sur des expériences qui ont façonné l'inconscient collectif. Les échanges qui ont succédé aux projections balançaient ainsi au gré des deux pôles, mémoire et histoire, au risque de manifester les malentendus qui continuent de caractériser la réception publique des travaux d'historiens sur le cinéma, de rendre manifeste l'observation de Pierre Laborie, rapportée par Sylvie Lindeperg : « L'historien est un trouble mémoire⁹. »

A ce titre, le dispositif d'animation, quoique souvent choisi d'instinct, visait à réduire la distance éprouvée par les équipes de Rhinfilm. Ignorer l'estrade, par exemple, pour rester de plain-pied avec le public. Ou bien faire en sorte que certains de leurs membres se mêlent à lui pour intervenir à ses côtés. Enfin, en montrant des fragments de pellicule, rappeler la matérialité du support d'origine des différents documents que la projection numérique escamote. De même, le temps du « pot » prévu au terme de la séance a rencontré un intérêt inopiné, supérieur à la détente conviviale qu'il devait simplement permettre, en ajoutant une séquence à celles du ciné-club traditionnel. Aménagé dans un espace connexe à la salle de projection, il a fait office d'un second temps d'échanges au sujet des films, propice, par son caractère festif et informel, à des apartés spontanés, souvent à l'initiative des spectateurs. Délivrés de la pression qu'exerce le dispositif « magistral » des rencontres, soulagés de ne plus aventurer leur parole parmi une assistance à l'attention concentrée, ils hésitent moins à opposer leurs réflexions en gestation à l'analyse élaborée de l'intervenant expert, à faire part de souvenirs personnels, voire d'opinions qu'il paraissait difficile d'assumer dans le temps du débat. En ce sens, la longue durée du projet s'est avérée utile. De rendez-vous en rendez-vous, des habitués se sont révélés, parfois parmi les spectateurs les plus discrets, rendant tangible la continuité éditoriale du programme global.

9 Dans le documentaire *Face aux fantômes* par Jean-Louis Comolli et Sylvie Lindeperg, 2009, 98' (à 07:49).

La transmission en classe : sensibiliser à l'archive, initier une analyse collective

Avec les classes de lycéens sollicitées par les actions pédagogiques prévues par le projet Rhinfilm, l'enjeu était différent. Il s'agissait cette fois d'un public captif qui ne serait sans doute pas venu de lui-même regarder ces documents, d'une part parce que leur registre reste particulièrement confidentiel, d'autre part parce qu'il ne partage pas avec les générations supérieures la familiarité du passé qu'elles évoquent. La première étape consistait à éveiller leur intérêt pour ces images enfouies qui, si elles paraissent étrangères, ou d'un usage spectral obsolète, intègrent une mémoire collective qu'ils sont appelés à partager. En cela, les actions prolongent la démarche d'éducation à l'image entreprise depuis le début des années 2000, laquelle, en mettant à profit l'accès aux archives par leur numérisation, vise à sensibiliser le jeune public aux représentations filmiques du passé. Il s'agit aussi bien d'images ancrées dans la quotidienneté, à mêmes d'incarner des modes de vie révolues, que d'images de propagande, d'ordre politique ou économique, qui mettent en perspective les communications contemporaines sur des registres équivalents.

Ces actions, entreprises dans différentes régions de France, consistent souvent à inviter les jeunes participants à visiter les lieux de conservation (les Archives Françaises du Film, mais aussi les cinémathèques régionales qui se sont récemment multipliées), à découvrir en compagnie d'un animateur et d'un conservateur un lot d'images qui leur a été mis à disposition avant de pouvoir travailler dessus par des réalisations personnelles : ajout d'une bande son, remontage, insertion dans des séquences tournées aujourd'hui. Dans le cadre de Rhinfilm, une séquence pédagogique de cet ordre devait éviter de considérer l'archive comme simple matériau d'expression plastique (par le emploi de plans ou de photogrammes pour écrire un film de fiction ou imaginer une œuvre expérimentale par exemple). La démarche se rapprochait de celle énoncée par l'association Cinémémoire, basée à Marseille,

« ces ateliers sont l'occasion de rencontres intergénérationnelles, permettant ainsi un échange entre petits et grands sur l'expérience concrète du temps, les évolutions techniques du cinéma et les changements urbains¹⁰. »

En lien avec le cycle « L'or du Rhin : le vin », il a été proposé aux élèves de première du lycée Cassin de Strasbourg, dans le cadre de ses enseignements en lettres et communication, une intervention sur l'histoire de la prévention contre l'alcoolisme par le film. Par une présentation qu'il a concertée avec les enseignants impliqués, un des membres de l'équipe Rhinfilm a cherché à esquisser une généalogie des messages actuels sur le même thème. En mon-

¹⁰ Sur www.cinememoire.net, consulté en novembre 2014.

trant plusieurs documents, extraits ou non des programmations en salles, depuis les débuts du cinéma jusqu'à l'immédiat après-guerre, il pouvait esquisser l'évolution d'une stratégie de prévention obéissant à des orientations distinctes : persuader par la peur ou par l'information dite objective, montrer ou non les effets des conduites nocives. Le choix du matériau filmique visait à rappeler que le type de personnes en cause dans ces films de campagne, depuis *L'oubli par l'alcool* réalisé en 1918 par Comandon et O'Galop jusqu'à *A votre santé* réalisé par Pierre Thévenard en 1951, était essentiellement l'être masculin dans la force de l'âge. La comparaison des mises en scène des différents documents rendait sensible aux topiques associés de longue date à l'alcool : le vin qui reconforte, qui noue les solidarités, qui libère et exalte. D'autres films utilitaires sur l'activité viticole dans le bassin rhénan illustraient l'importance du vin comme activité économique et identitaire en France et en Allemagne.

Après la diffusion de chaque film, avec le relais de l'enseignant si nécessaire, les élèves étaient sollicités pour en relever les éléments de contenus et de mise en scène. De cette façon, ils n'agissaient plus en simples spectateurs appelés à livrer leurs opinions selon leurs goûts personnels, mais en décrypteurs d'images, attentifs à la stratégie de communication qu'elles manifestent. La verbalisation de groupe a permis de se sensibiliser à ce type d'archives qu'ils ne fréquentent pas, non pas comme illustrations d'un sujet mais comme document à part entière, exigeant l'analyse de son support. Enfin, cette sonde historique dans les représentations de la dépendance éthylique rendait à même de mettre en perspective les discours de prévention contemporains, particulièrement familière à la jeune génération puisqu'elle en constitue aujourd'hui la cible privilégiée.

En inscrivant la rencontre avec le public au cœur de sa mise en œuvre, le programme Rhinfilm a exposé l'activité de recherches par le cinéma, la lecture du matériau filmique qui lui est propre, à un regard de spectateurs hétérogène, non méthodique, dont le savoir ne peut être identifié à l'avance, informé par des expériences personnelles et une sensibilité parfois sans filtre. Initié par des historiens, le projet s'est inscrit dans une actualité culturelle à vocation commémorative, marquée par la prolifération des propositions de manifestations et de documentaires promouvant la diffusion des images d'archives auprès du grand public, que Jean-Louis Comolli, théoricien du cinéma attentif aux évolutions de la circulation des images, caractérise ainsi :

« Nous sommes dans un temps où la célébration du passé devient une occupation du présent. Exacerbé par la concurrence de plus en plus folle des commémorations et des anniversaires, l'usage des archives audiovisuelles par les télévisions devient automatique et impensé, tel un geste professionnel que valide le marché. [...] Les images du passé – un passé pas si lointain que cela : celui de nos parents, grands-parents, celui du

vingtième siècle, celui de l'extension des pouvoirs du cinéma et de la montée en puissance des télévisions, ce passé qui est bien le nôtre –, ces images sont montées dans les programmes la plupart du temps sans précaution, sans souci d'orientation ni de sens, comme si les archives filmées portaient en elles la garantie d'une vérité et d'une justesse¹¹. »

Conclusion

La démarche entreprise dans le cadre de Rhinfilm a en quelque sorte proposé une réaction à ce mouvement de prolifération de l'archive sans contrôle critique. Par son approche des séances en salles et par le volet pédagogique qui les accompagne, les images en jeu n'ont jamais été diffusées telles quelles, comme si elles « tenaient toutes seules ». Au contraire, par l'ensemble des dispositions choisies pour animer les séances, elles ont toujours fait l'objet d'un accompagnement élaboré, visant à les situer et inviter à un recul devant leurs discours et leur mise en forme. Le principe de rencontre, propre à chaque action, a été mis à profit, permettant une interaction que ne permet pas la découverte isolée d'un documentaire comportant le même type d'archives.

¹¹ Comolli (2012), p. 398 [idem note 4].