

## ***Musique et documentaire engagé dans les Amériques***

### **Appel à communications**

8 novembre 2024 à Sorbonne Université  
Documentaire engagé et musique dans les Amériques

**Institut des Amériques (IdA), Journée d'étude organisée par l'Institut des Amériques, Sorbonne Université (CRIMIC), Georgetown University et l'Université de Strasbourg (SEARCH)**

**En partenariat avec le cinéma L'Écran à Saint-Denis. Dans le cadre de la troisième édition du Festival Le documentaire engagé dans les Amériques (du 5 au 10 novembre 2024) qui portera sur la musique.**

Cette journée d'étude s'intéressera aux multiples relations entre musique, engagement et documentaire dans les Amériques. Si de nombreux travaux de recherche ont été réalisés sur la musique au cinéma, depuis les œuvres pionnières de Claudia Gorbman<sup>1</sup> aux États-Unis et la bibliographie essentielle de Michel Chion<sup>2</sup> en France, les réflexions proposées se sont principalement centrées sur les films de fiction<sup>3</sup>. Certaines analyses ont porté sur la musique extradiégétique (ou musique de fosse dans la terminologie de Chion) et à ses rôles esthétiques et narratifs, dans ses rapports avec le temps du récit et l'espace diégétique, qu'il s'agisse de partitions originales ou de citations musicales préexistantes. D'autres se sont intéressés à l'introduction de la musique intradiégétique (ou musique d'écran) au sein du texte filmique. Les enjeux de resémantisation mutuelle de la musique, des paroles lorsqu'il s'agit de chansons, et des autres composantes visuelles et sonores du texte filmique ont également fait l'objet d'études approfondies<sup>4</sup>.

Pourtant, depuis la naissance du cinéma, la musique a constitué une composante essentielle des films documentaires –Nanook of the North (Robert Flaherty, 1922), était projeté avec un accompagnement musical avant même d'être qualifié de documentaire–, mais cette présence a été remise en cause par des cinéastes qui ont considéré que l'introduction d'une partition en off, conduisant le spectateur à interpréter l'image en fonction des connotations induites par la musique, constituait une manipulation de celui-ci.

La question de l'éthique, ontologique au film documentaire, se pose dans la prise de vue

1 Claudia Gorman, Unheard melodies, Narrative film music, Indiana, Indiana University Press, 1987.

2 Entre autres : Michel Chion, La voix au cinéma, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, 1982, – L'Audio-vision, Son et image au cinéma, Nathan, 1990, – La musique au cinéma, Paris, Fayard, 1995, – Un art sonore le cinéma, histoire, esthétique, poétique, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

3 Signalons néanmoins l'ouvrage édité par Holly Rogers: Holly Rogers (ed.), Music and sound in Documentary films, New York, Routledge, 2015.

4 Marianne Bloch-Robin, Carlos Saura, Paroles et musique au cinéma, Lille, Presses du Septentrion, 2018.

du réel (distance avec le sujet filmé, influence de la présence de la caméra au tournage, manipulation possible du montage image, etc.) comme dans la dimension sonore (voix off démiurge orientant la compréhension de l'image, musique off éveillant des émotions et suscitant de l'empathie chez le spectateur). Comme le souligne Bill Nichols, le documentaire « n'est pas une reproduction, mais une représentation. Ces films ne sont donc pas tant des documents que des représentations expressives de ce que les documents peuvent contenir »<sup>5</sup>.

Néanmoins, même si ces films –contrairement aux reportages appréhendent le monde depuis un point de vue expressif, le discours qu'ils construisent s'attache au réel et certains cinéastes limitent voire s'opposent à l'ajout de musique au montage : Frederick Wiseman, depuis 50 ans, a refusé systématiquement l'introduction de musique off dans ses films. Certains documentaires appartenant au cinéma direct –ou cinéma-vérité– tel *Chronique d'un été* (Jean Rouch et Edgar Morin, 1962) dont l'émergence coïncide avec des moyens techniques ayant permis la généralisation de la prise de son direct, cherchent, dans une démarche éthique, à limiter l'intervention du cinéaste sur le réel en réduisant les occurrences musicales (El Eco, Tatiana Huezo, 2016) ou en utilisant la musique comme un contrepoint ironique aux images ou comme l'expression lyrique d'un engagement dans la construction d'un discours politique militant comme c'est le cas, par exemple, de *La hora de los hornos* de Fernando Solanas et Octavio Getino (1968). Par ailleurs, la musique peut également devenir le sujet du documentaire engagé, mettant en lumière des voix dissidentes ou subalternes comme dans les films brésiliens *Emicida : AmarElo – Étudo para ontem* (2020) de Fred Ouro Preto ou encore *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000) de Paulo Caldas et Marcelo Luna. La musique participe alors pleinement à la construction d'un discours qui s'oppose à la notion d'écoute inconsciente définie par Claudia Gorbman dans le cadre de la fiction hollywoodienne, dont la forme est considérée comme manipulatrice par les tenants des nouveaux cinémas des années 1960. Cette préoccupation a également été au cœur de l'essor du cinéma documentaire à partir de la fin des années 1990, avec l'émergence de la technologie numérique qui a ouvert la possibilité de filmer le monde dans la durée, modifiant ainsi le rapport au temps de tournage qui constituait jusqu'alors une entrave dans la relation au monde du réalisateur ou de la réalisatrice (*En construcción*, José Luis Guerin, 2000, *El cielo gira*, Mercedes Álvarez, 2004). Néanmoins de nombreux documentaristes utilisent la musique dans la construction d'un discours qu'ils ou elles souhaitent équivoque, polysémique et hybride, la musique participant alors d'un jeu de brouillage entre fiction et non-fiction (*Documenteur*, Agnès Varda, 1981) ou dans un style de politainment qui combine divertissement et militantisme (*Fahrenheit 9/11*, Michael Moore, 2004).

---

5 « documentary is not a reproduction; it is a representation. Therefore, they are not documents as much as expressive representations of what documents may contain. » Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, p.9.  
6 En revanche, Wiseman qui est le preneur de son de ses films, donne beaucoup d'importance à la musique in.

Les rapports entre musique et engagement dans le cadre du cinéma documentaire offrent donc de nombreuses pistes d'analyse. Dans cette perspective, les intervenant.e.s de cette journée d'étude pourront proposer des communications en anglais, français, espagnol ou portugais autour des axes suivants :

\*Engagement et propagande : le rôle de la musique dans la construction du discours documentaire.

\*Enjeux éthiques des rôles esthétiques et narratifs de la musique dans le documentaire.

\*Les compositions musicales de l'engagement. Migration des chansons et des compositions emblématiques.

\*Musique et résistance : mouvements sociaux, figures de musicien.ne.s engagées

\*Musique et son, quelle frontière et quelle éthique dans le documentaire ?

\*De la voix parlée à la voix chantée : les relations entre chanson et texte filmique dans le documentaire engagé.

\*Pratiques musicales et luttes identitaires dans le documentaire engagé.

\* Représentations filmiques de la résistance culturelle et sociale à travers la création d'une identité musicale.

\*Interactions et tensions entre mondialisation et identités musicales.

Cette journée d'étude étant coorganisée par l'Institut des Amériques, l'appel à communications est destiné à l'ensemble des pays du continent américain (Amérique du Nord, Amérique centrale et Amérique du Sud). Les propositions de communication (titre et résumé accompagnés d'une brève présentation de l'auteur.rice) sont à envoyer pour le 30 avril 2024 à l'adresse suivante:

[musiqueetdocumentaireengage@gmail.com](mailto:musiqueetdocumentaireengage@gmail.com)

Les communications seront d'une durée de **20 minutes et pourront être en anglais, en espagnol, en français ou en portugais**. Les propositions seront soumises au Comité scientifique de la journée et les réponses seront transmises le **15 mai 2024**.

**Cette journée d'études aura lieu le 8 novembre 2024 à Sorbonne Université.**

**Organisation :**

Marianne Bloch-Robin (CRIMIC, Sorbonne Université) Alberto Da Silva (CRIMIC, Sorbonne Université) David Lipson (SEARCH, Université de Strasbourg), Véronique Pugibet (CRIMIC, Sorbonne Université), Milena Santoro (Georgetown University).

**Comité organisateur :**

Marianne Bloch-Robin (CRIMIC, Sorbonne Université) Alberto Da Silva (CRIMIC, Sorbonne Université), Paloma de la Garza (AGORA, CY Cergy Paris-Université), Valérie Fonne (Institut des Amériques), Yessika González (CECILLE, Université de Lille), David Lipson (SEARCH, Université de Strasbourg), Véronique Pugibet (CRIMIC, Sorbonne Université), Milena Santoro (Georgetown University), Gaëlle Sariols (CECILLE, Université de Lille), Arihana Villamil (URMIS, Université Paris Cité).

**Comité scientifique :**

Julie AMIOT-GUILLOUET (HERITAGES, CY Cergy Paris Université)  
Marianne BLOCH-ROBIN (CRIMIC, Sorbonne Université)  
Nancy BERTHIER (CRIMIC, Sorbonne Université, Casa de Velázquez)  
Alberto Da SILVA (CRIMIC, Sorbonne Université)  
Cristiane FREITAS GUTFREIND (Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)  
Elsa GRASSY (SEARCH, Université de Strasbourg)  
David LIPSON (SEARCH, Université de Strasbourg)  
Ana María LÓPEZ CARMONA (Universidad de Antioquia)  
Laura MIRANDA GONZÁLEZ (Universidad de Oviedo)  
Véronique PUGIBET (CRIMIC, Sorbonne Université)  
Milena SANTORO (Georgetown University)  
Robynn STILLWELL (Georgetown University)  
Kathleen M. VERNON (Stony Brook University)