
Dictature et image absente dans le cinéma de non-fiction

Introduction

Marianne Bloch-Robin
Université de Lille, CECILLE EA 4074
marianne.bloch-robin@univ-lille.fr

Alberto da Silva
Sorbonne Université, CRIMIC EA 25 61

Rodrigo Nabuco de Araujo
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299
rodrigo.nabuco-de-araujo@univ-reims.fr

Les archives filmiques, et plus largement photomécaniques, conforment notre mémoire collective du xx^e siècle : des nombreuses prises de vues de la Première Guerre mondiale aux images du palais présidentiel chilien, la Casa de la Moneda à Santiago du Chili en flammes lors du coup d'État du 11 septembre 1973, en passant par les discours de Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, le poing levé pendant la guerre civile espagnole, toute la construction de notre imaginaire du siècle dernier est hantée par ces représentations audiovisuelles.

Le film documentaire, ou le film de non-fiction, s'est emparé de ces prises de vues qu'il a souvent exhibées comme des preuves alors que les images les plus emblématiques migrent de films en films, s'adaptant aux différents prismes des œuvres auxquelles elles sont intégrées, un phénomène qu'a exploré Vicente Sánchez Biosca dans ses recherches sur les représentations filmiques des conflits et des dictatures (Sánchez Biosca, 2011 ; 2017). Les mêmes prises peuvent en effet être exploitées par des points de vue opposés grâce aux différents montages qui les associent avec d'autres images, à la voix *off* d'un narrateur ou à des commentaires qui en orientent et même en déterminent le sens pour le spectateur comme le démontre Michel Chion (Chion, 1982). Le documentaire peut également choisir d'évacuer cette image, maintes fois utilisée pour défendre des points de vue opposés, au profit de prises de vues actuelles ou du témoignage, dont la prééminence et l'omniprésence peuvent d'ailleurs être interrogées dans le cadre de la dichotomie histoire et mémoire, comme l'a fait Annette Wieviorka (Wieviorka, 1998).

Ce numéro de la revue *Savoirs en Prisme* s'intéresse spécifiquement à l'absence d'image d'archive originelle dans les documentaires réalisés au XXI^e siècle sur les dictatures du siècle précédent. Il entend interroger la façon dont le cinéma des deux premières décennies du nouveau millénaire évoque cette absence, ce vide, dans le cadre d'une production qui est principalement centrée sur la construction d'une mémoire des dictatures. La plupart des films inscrivent dans le présent un passé de violences dissimulées puis refoulées par l'État et la société (Mondzain, 2015). Différentes stratégies permettent d'évoquer ce que les caméras n'ont pas capté, ou de révéler, derrière les images, les secrets qu'elles ne dévoilent pas. Ces œuvres n'ont plus comme objectif d'écrire l'histoire, telles les narrations épiques des cinéastes militants des années 1960 et 1970 dont *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968) et *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1977) sont deux exemples emblématiques. Des dispositifs narratifs novateurs créent des récits qui posent la question des crimes commis par l'État.

S'il est possible pour le cinéaste de refuser délibérément l'exploitation de l'image d'archive, dans bien des cas, la trace que constitue la captation photomécanique n'existe pas et c'est à cette absence que doivent se confronter les réalisateurs lorsqu'il s'agit, en particulier, d'évoquer la violence et les abus de ces régimes, mais également les moments heureux et fragiles qui ont précédé le traumatisme. Le concept « d'image absente » forgé par Nancy Berthier (2008) permet de problématiser ce vide. En effet, lorsque l'image photomécanique, très tôt associée à un rôle testimonial avec une valeur de preuve, ne capte pas l'événement, son évocation visuelle relève de différentes stratégies de représentation, l'absence d'image mettant en quelque sorte l'événement « hors-champ ». Un des exemples fondateurs de ce vide de représentation est celui du bombardement de la ville basque de Guernica le 26 avril 1937 dont aucune image n'a, semble-t-il, été captée, une absence qui a cependant donné lieu à de nombreuses représentations filmiques depuis « l'emprunt » de plans d'archive d'autres bombardements – ceux de Madrid en l'occurrence dans *Mourir à Madrid* (1964) de Frédéric Rossif – jusqu'à l'utilisation du tableau de Picasso dans *Guernica*, le court métrage d'Alain Resnais (1950) comme l'a démontré Nancy Berthier (2008).

Pour combler ce vide, et dans le cadre de la reconstruction de la mémoire ou de la révélation de la post-mémoire (Hirsch, 1997), le cinéaste peut recourir à diverses stratégies de représentation afin d'évoquer cette image absente. Dans *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais montre les corps des Juifs amoncelés et balayés par les bulldozers. Ces corps « servent ainsi de substitut aux images absentes, celles des Juifs gazés dont le corps a disparu, réduit en cendres par les crématoires » (Lindeperg, 2007 : 242).

Lorsque l'image n'existe pas ou n'est pas accessible, le récit des témoins constitue l'un des principaux recours du documentariste. Le recueil des témoignages s'est développé dans le cinéma de non-fiction, en particulier depuis le fondateur *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Selon Sylvie Lindeperg (2007 : 242-243), si Resnais, dans *Nuit et Brouillard*, « travaille la distance et l'écart irréductible avec le passé, Lanzmann inaugure sa résurrection spectrale sur une

autre scène, dans un présent à jamais dilaté qui finit par le contenir [...] *Shoah* est le lieu de la résurrection des assassinés et du dialogue sans fin avec leurs fantômes. » Dans l'absence d'archives, le témoignage des survivants permet de retracer les événements. Ils décrivent une histoire qui s'est arrêtée au moment où ils ont été incarcérés, une histoire hors-temps et hors-champ. Ce passé ouvre pourtant une brèche dans le passé, une faille dans la mémoire partagée. L'absence d'images est le non-lieu de l'histoire (Rollet, 2007 : 23). En compagnie des témoins, le spectateur découvre le passé, au travers d'un dialogue avec des événements traumatiques.

Néanmoins, outre la difficulté, voire l'impossibilité de relater l'expérience traumatique – reflétée dans *El caso Pinochet* (2001) de Patricio Guzmán dans lequel certains témoins révèlent pour la première fois les exactions qu'ils ont subies sous le régime d'Augusto Pinochet –, la réactivation du souvenir de l'expérience du témoin passe par une mise en récit de traces mnésiques soumises à la subjectivité et à la reconstruction postérieure de la mémoire personnelle qui, par définition, procède à une « sélection : certains traits de l'événement seront conservés, d'autres sont immédiatement ou progressivement écartés et donc oubliés » (Todorov, 1995). La mémoire est fragile et, comme le souligne Marc Bloch (1921), « [i]l n'y a pas de bons témoins ; il n'y a guère de déposition exacte dans toutes ses parties ; mais sur quels points un témoin sincère et qui pense dire vrai mérite-t-il d'être cru ? Question infiniment délicate, à laquelle on ne peut donner d'avance une réponse immuable, valant en tout cas ; il faut examiner soigneusement chaque espèce et se décider chaque fois d'après les besoins de la cause ». Giorgio Agamben (1998 :17) rappelle la nature duelle du « témoin » à partir des deux termes latins qui le désignaient « le premier, *testis*, dont vient notre "témoin", signifie à l'origine celui qui se pose en tiers entre deux parties (*terstis*) dans un procès ou un litige. Le second *superstes*, désigne celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner. »

Signalons que le témoignage peut même être fabriqué de toutes pièces, comme le démontre le récit de Javier Cercas *El impostor* (2014) sur le subterfuge d'Enric Marco Battle, qui a falsifié son passé, se faisant passer pour un résistant antifranquiste déporté dans le camp de Flossenbürg. Il est même devenu président de l'amicale de Mauthausen et témoignait auprès des nouvelles générations de l'horreur des camps nazis.

Face à l'absence d'images filmiques, des cinéastes peuvent également s'emparer de traces inédites qui leur permettent d'aller au-delà du recueil de témoignages : ils construisent par exemple leurs récits à partir de photos des victimes et disparus ou d'archives variées. *Victor* (2009) de Cécile et Alice Verstraeten, *48* (2010) de Susana de Sousa Dias et *Retratos de Identificação* (2014) d'Anita Leandro mènent une enquête sur les destins des victimes de la répression des dictatures argentine, portugaise et brésilienne, en suivant les traces laissées par les photos prises dans les centres de torture et d'exécution. Ils peuvent également revenir sur les lieux des crimes et construire les espaces de la violence comme le fait Rithy Pan dans *S21. La machine de mort Khmer* (2003) à partir de

la reconstitution physique de leurs exactions par les bourreaux ou encore de la représentation, spatialisée par les pas d'un architecte, des camps détruits dont il ne reste aucune trace, dans *Nostalgia de la Luz* (2010) de Patricio Guzmán.

Ces œuvres questionnent le statut de l'archive dans la construction du récit historique. Le problème de l'accès aux archives est central et provient de la nature même des sujets traités. La plupart du temps, une politique de l'oubli a dissimulé les informations. L'archive audiovisuelle replace l'image au cœur de la réflexion, autour de sa capacité à cristalliser les événements, à créer des ellipses, à établir une relation affective avec le passé. L'image est sujette à interprétation et peut se transformer en une référence mouvante, instable, limitée dans sa capacité à créer des connaissances sur le passé.

Le montage peut aussi rejoindre l'écriture de l'histoire dans ses méthodes et finalités. La réalisation des films peut en effet s'apparenter à une investigation historiographique dont les résultats mettent au jour le secret et l'opacité que cultivaient les gouvernements dictatoriaux. La disparition programmée des images et des informations était un principe de gouvernement et une loi supérieure. L'image est absente, tout comme la chaîne d'information qui permet de remonter jusqu'aux témoins. Pourtant, certains films franchissent la barrière du secret, cette ligne de défense matérialisée par des règles et des principes qui coupent les liens entre gouverneurs et gouvernés (Duclert, 2000 : 10). Une fois la barrière franchie, le spectateur accède à une information fragmentée, filtrée, incomplète, inachevée, mais que la voix du réalisateur peut reconstruire, en donnant sens et direction à l'histoire qu'il écrit sans l'imposer.

Ces dernières décennies, de nombreuses autres formes d'évocations d'images sont largement liées à l'essor du cinéma documentaire et à son hybridation. Lorsque l'image photomécanique est absente, des œuvres hybrides voient le jour, qui suppléent cette absence en utilisant des représentations originales telles que le remplacement des personnages réels par des figurines, à l'instar de *Maus*, le roman graphique d'Art Spiegelman, où Juifs et nazis sont représentés par des chats et des souris. Ainsi, *Los rubios* (2003) d'Albertina Carri interroge les frontières entre fiction et documentaire : des figurines Playmobil remplacent les personnages et la réalisatrice est incarnée par une actrice ; le pionnier *Vals Im Bashir* (Ari Folman, 2008) utilise la technologie numérique pour créer des personnages animés, tandis que dans *L'image manquante* (2013) du cinéaste cambodgien Rithy Panh, les personnages sont fabriqués avec de la glaise. Ces différents recours à des méthodes propres à la fiction permettent de raconter l'indicible, de prendre de la distance avec le sujet, tout en évitant la fascination qu'exerce l'horreur sur les spectateurs.

Les différents articles de ce numéro monographique s'articulent donc autour de la notion d'image absente à partir d'un corpus à la fois varié et homogène qui propose d'interroger ce concept dans les films de non-fiction sur les dictatures du xx^e siècle.

Dans son texte, qui met en place les bases théoriques sur lesquelles est fondé notre dossier monographique, « *Variaciones audiovisuales en torno a la imagen ausente : Guernica* », Nancy Berthier part de la pulsion scopique irrésistible

du spectateur, « le désir de voir qui se confond avec le désir de savoir », de plus en plus impérieux, allant de pair avec le développement des moyens de diffusion des images photomécaniques au ^{xx}^e siècle. Pour elle, le bombardement de Guernica, le 26 avril 1937, est fondateur de la notion d'image absente, car cet événement crucial de la Guerre d'Espagne, considéré comme le premier bombardement de masse de populations civiles, n'a pas été capté par les caméras et aucune image photomécanique n'en a donc conservé la trace. Cette faille, sur laquelle est fondée la notion d'« image absente », cette brèche, devra donc être comblée par d'autres moyens : récits, témoignages, représentation. Ici, ce sera « Guernica », le tableau emblématique de Pablo Picasso. À travers trois œuvres filmiques – le documentaire *Guernica* (Alain Resnais et Robert Hessens, 1950), le court métrage de fiction *Guernica* (Emir Kusturica, 1978) et le film essai *Les variations Guernica* (Guillermo García Peydró, 2012) –, Nancy Berthier montre comment l'œuvre de Picasso, représentation artistique de l'image absente, constitue, au-delà de l'évocation de l'événement originel, une source pour la représentation artistique d'autres événements traumatiques dont l'image n'a pas été captée.

« Le chaînon manquant d'un génocide. Autour de *L'image manquante* (Rithy Panh, 2013) » de Vicente Sánchez-Biosca considère que le film du cinéaste cambodgien ne s'inscrit pas dans la tradition de défiance vis-à-vis de l'image pour rendre compte de l'événement traumatique. Il suggère que, si le titre de l'œuvre laisse présager une référence à l'absence d'image pleine (l'absence d'image possible de la Shoah affirmée par Claude Lanzmann qui réfute toute validité à l'archive visuelle), ce n'est pas cette image à laquelle se réfère Rithy Panh. En effet, confronté à sa propre mémoire du génocide cambodgien, le cinéaste, qui a réalisé toute son œuvre précédente à partir de la recherche d'images de ce génocide, se réfère, selon l'auteur, au « chaînon manquant » dans une suite logique, ici dans la continuité de la mémoire. Le cinéaste s'interroge sur la difficulté à donner une forme à ces images manquantes, ces images fugitives et traumatiques de son propre passé, mais qui sont impossibles à représenter et auxquelles il essaie de donner une forme pour tenter de reconstituer le cours de son histoire et, au-delà, de celle de toute une génération.

Dans « Entre absence d'images et preuves des crimes. Sur le montage des images de l'histoire », Anita Leandro met en parallèle le processus de conception de son film *Retratos de identificação* et le travail de l'historien. Elle montre dans quelle mesure le montage cinématographique qu'elle a pratiqué, à partir de photos d'identification de la dictature civile-militaire brésilienne, retrouvées dans les archives de la police, lui permet de reconstituer une trame enfouie et dissimulée grâce à la confrontation des survivants avec ces images retrouvées. Son travail fait émerger, à partir de ce dialogue, de cette confrontation entre image et témoin, une mémoire historique qui peut faire advenir l'image absente des tortures subies. Elle démontre ainsi l'apport du cinéma à l'écriture de l'histoire car : « Le montage, lieu d'un réel corps-à-corps avec la matière, acquiert dans le documentaire d'histoire un statut épistémologique ». L'absence de ques-

tions posées aux survivants conduit à des réactions spontanées et rompt la distance entre l'archive et le témoin, passé et présent cohabitent à l'écran.

Elena Arroyo s'intéresse, dans « *La experiencia en el límite de lo visible en 48 de De Sousa* », au travail de la cinéaste portugaise Susana de Sousa Dias qui récupère les archives de la dictature de Salazar pour opposer à la mémoire officielle du régime celles des personnes qui ont souffert de la violence d'État. Dans son film *48*, elle associe des photographies anthropométriques et des témoignages d'anciens prisonniers politiques de l'Estado Novo (1926-1974). Des tortures qu'ils ont subies, il n'existe pas d'image-preuve. Néanmoins, l'association des photos filmées en plans fixes légèrement bougés et des témoignages oraux des victimes de violences qui apparaissent sur ces photographies font naître une image mentale chez le spectateur. S'appuyant sur les travaux de Marie-José Mondzain, pour laquelle la trace imprimée d'un événement est moins importante que la vision qu'elle produit mentalement chez celui ou celle qui y est confronté(e), l'auteure montre que ce « voir sans voir » est possible lorsque le spectateur, plus qu'à des images concrètes, est confronté à une image invisible (Mondzain, 1996 : 96).

Maria Benedita Basto poursuit la réflexion sur les films de non-fiction à propos de la période de l'Estado Novo portugais. Dans « Cinéma portugais, dictature et image absente : une archive sensible de transmémories. Sur *48* (2010) de Susana de Sousa Dias et *A toca do lobo* (2015) de Catarina Mourão », l'auteure compare deux œuvres qui envisagent les années d'emprisonnement comme une ellipse à partir des concepts d'archive sensible (Rancière, 2000) et de transmémorie. Filmer les archives et suivre une approche anachronique du montage, en utilisant la parole au présent, confrontée à l'image du passé, interroge le rôle des photographies d'identification dans le système répressif, mais questionne aussi la répercussion de ces années d'emprisonnement sur les liens familiaux. Les réalisatrices associent mémoire collective de la répression et mémoire intime de la dictature, selon un choix de montage où le témoin vient interrompre l'ordre chronologique, tout en invitant le spectateur à prendre part à un voyage intime pour découvrir avec les témoins un passé familial qu'ils peuvent parfois ignorer. Ces procédés permettent aux réalisatrices de placer la dictature la plus longue de l'Europe occidentale dans le présent et d'affirmer que ce passé ne passe pas.

La trajectoire des victimes de la répression est l'objet de l'article de Gabriela Santos Alves et d'Ursula Dart, « *Uma longa viagem de Lúcia Murat : marcas da relação prisão-liberdade no período ditatorial brasileiro* ». Récits intimes, les films de Lúcia Murat posent la question de la représentation de soi, lorsqu'on a souffert d'un trauma tel que la prison, l'exil ou la torture. La réalisatrice avait déjà travaillé avec des acteurs professionnels pour représenter les survivants mais décide dans ce dernier film de se mettre elle-même en scène et de prendre la parole face aux spectateurs pour raconter son récit de vie. L'emprisonnement de la réalisatrice est comparé à l'exil volontaire de son frère cadet et à la disparition de son frère aîné. La disparition du frère aîné déclenche l'envie de communiquer le trauma vécu à une société qui souhaite faire de l'oubli la loi supérieure de la démocratie. Pour l'auteure, le drame familial est collectif, bien qu'il ne fasse

pas partie du récit national. L'absence est envisagée comme une distance entre l'individu et sa famille mais aussi entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. Le cinéma sert à transformer la mémoire des vaincus en mémoire collective.

L'article de Julie Herbreteau, « *Santaella* de Daniel Touati : ouverture des fosses franquistes en 2004 à Santaella », propose une réflexion sur les exhumations des corps des fosses communes réalisées par les associations de récupération de la mémoire historique en Espagne. Les images des exactions n'existent pas et l'ouverture des fosses communes permet de « rendre compte des faits de répression dans lesquels elles trouvent leur origine. » Leur représentation visuelle est uniquement suggestive. Aucune image d'archive n'est exploitée, ce sont les plans du travail des fouilles et d'exhumation des corps, associés aux témoignages, qui évoquent les événements et s'opposent à l'histoire officielle écrite par les vainqueurs du conflit. Le réalisateur refuse l'utilisation d'images d'archives et se centre sur la micro-histoire comme métonymie de l'ensemble de la répression sur le territoire espagnol. L'image absente est ici remplacée par le témoignage associé aux images des exhumations dans une approche subjective du passé à travers ses « traces mnésiques » et la trace matérielle de la fosse.

Dans son article, « *La cámara que tiembla: sobre el bombardeo al Palacio de La Moneda y algunas imágenes que nos mueven* », Elizabeth Ramírez Soto s'intéresse à un documentaire réalisé en 2009 à partir de plans tournés par Ángel Torti, un pionnier de la télévision chilienne, le 11 novembre 1973, jour du coup d'État. Contrairement au bombardement de Guernica, resté dans le hors-champ qu'est l'image absente, celui du palais présidentiel a été vu et revu dans le monde entier, objet d'un *hyper-recording*. Néanmoins, les plans de Torti ne montrent à aucun moment le palais en flammes. Dans le documentaire *La conciencia de golpe* (2009, 45 min.), Manlio Helena-Urzúa associe les images tournées par le réalisateur chilien aux réactions de témoins qui découvrent ces images tremblantes et incertaines. L'auteure s'appuie notamment sur les travaux de Laura Marks (2000 ; 2002) et de Jaimie Baron (2014) pour montrer que le tremblement dû aux mouvements saccadés de la caméra, tout comme le *celluloid* usé par le temps, dans lequel s'inscrivent ces images muettes, matérialisent, en le révélant, le passage de l'histoire ; cela contribue à transformer les fragments de pellicule en une expérience affective du passé et permet de susciter la parole des témoins auxquels ces images sont projetées.

Dans « *Ex-Esma. Retratos de una recuperación* de Benjamín Ávila : écriture hybride de la mémoire », Camille Pouzol analyse la série documentaire du réalisateur argentin Benjamín Ávila. Cette série évoque en huit chapitres l'histoire de la *Escuela de Mecánica de la Armada*, un centre clandestin de détention et de torture de la dictature argentine (1976-1983). Camille Pouzol examine l'hybridité de l'écriture de ce film, qui combine analyse d'historien, témoignages de victimes et créations graphiques de María Giufra, artiste plastique, fille de disparus, dont les dessins se substituent à l'absence d'images d'archives. Selon l'auteur, ce dispositif permet la transmission de mémoires individuelles construisant un

récit qui dépasse la narration de l'individu en rattachant son histoire à celle d'un parcours collectif, à une « supra-mémoire ».

Nous avons souhaité clore ce numéro sur le concept d'image absente par l'article de Vassiliou Thanassis qui constitue un contrepoint aux textes précédents puisqu'il s'intéresse aux actualités de propagande télévisées de la dictature des colonels. Dans son article « Moments de résistance et de frustration audiovisuelle dans les actualités cinématographiques grecques, lors de la dictature des colonels (1967-1974) », il analyse la façon dont l'absence de certaines images, cette fois censurées par la dictature elle-même dans les actualités qu'elle produisait, révèle, par les failles qu'entraînent ces absences et les maladroites du montage, les spectres de la résistance qui déchirent le voile protecteur de la propagande et battent ainsi en brèche l'univocité du discours des actualités télévisées.

De l'image absente des exactions commises par le terrorisme d'État à celle de la résistance à la dictature, ce numéro a permis de nous interroger sur ce concept et sur ces films, partis des expériences individuelles pour aller vers la mémoire collective, à laquelle le récit souvent intime est confronté. Ce récit interroge ainsi les histoires partagées et la construction du récit national. L'image absente est souvent la règle et non pas l'exception, à l'instar de l'archive qui est détruite par les dictatures afin de mutiler le passé et de conserver la mainmise sur l'écriture de l'histoire. L'absence d'images indique aussi les limites de la capacité à représenter le trauma. En effet, l'expérience traumatique peut dans certains cas aller au-delà des paramètres définissant les circonstances normales pour que la vie se prête à la remémoration. L'image absente circonscrit donc le témoignage mais aussi le vide (Laub et Podell, 2015 : 5).

Œuvres citées

- AGAMBEN, Giorgio [1998], *Auschwitz, L'archive et le témoin*, Paris, Rivages, 2003.
- BARON, Jaimie, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London y New York, Routledge, 2014.
- BERTHIER, Nancy, « Guernica ou l'image absente », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 89-90, n° 1, 2008, p. 30-36.
- BLOCH, Marc, « Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre », *Revue de synthèse historique*, 1921.
- CHION, Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1982.
- DUCLERT, Vincent, « Le secret en politique au risque des archives ? Les archives au risque du secret en politique. Une histoire archivistique française », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2000, vol. 58, n° 58, p. 9-27.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames, Photography, Narrative and Postmemory*, 1997.
- MARKS, Laura, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham, Duke University Press, 2000.
- MARKS, Laura, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- LINDEPERG, Sylvie, *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

- LAUB, Dori, PODELL, Daniel, « Art et trauma », *Le Coq-héron*, 2015, vol. 2, n° 221, p. 35-51.
- MONDZAIN, Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2015.
- MONDZAIN, Marie-José, « Image, icône, économie », *Les cahiers du collège iconique, Communications et débats VI*, Service des Publications Institut National de l'Audiovisuel, INA, direction de l'Inathèque de France, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- ROLLET, Sylvie, « Personne ne témoigne pour le témoin », *Revue Chimères*, 2007, vol. 1, n° 63, p. 191-212.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Migration d'images et icônes de la mémoire : l'apport de la guerre d'Espagne », Jean-Pierre Bertin Maghit (dir.), *Lorsque Clio s'empare de documentaire* Vol. II. Archive, témoignage, mémoire, Paris, Nouveau Monde, 2011, p. 31-43.
- SANCHEZ-BIOSCA, Vicente, « Del dolor en imágenes: migraciones de archivo en el genocidio camboyano », Alejandra F Rodríguez, Cecilia Elizondo (dir.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*, 2017.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.
- WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Fayard, 1998.

