

Le cinéma militant et le mythe du collectif

Sylvain Dreyer

CRPHLL, Université de Pau et des Pays de l'Adour,
UPPA, Pau, France



Sylvain DREYER est MCF en littérature et en cinéma à l'UPPA. Il travaille sur la littérature non-fictionnelle et le cinéma documentaire, en particulier sur les notions de témoignage et d'engagement. Il a publié *Révolutions ! Textes et films engagés. Cuba, Vietnam, Palestine*, Armand Colin, 2013.



Résumé. – Le cinéma militant qui fleurit en France dans les années 60 et 70 place la notion de « collectif » au cœur même de son projet. La remise en cause de la traditionnelle division du travail au sein de l'équipe technique s'accompagne de l'exploration de nouvelles pratiques filmiques. Des cinéastes reconnus comme Jean-Luc Godard et Chris Marker renoncent momentanément à leur trajectoire individuelle. Au même moment, divers groupes de cinéma militant tentent de tracer une troisième voie entre l'auteurisme et le collectivisme. Le collectif filmique, qui peut intégrer les personnes filmées voire l'ensemble des spectateurs, devient alors le lieu où s'expérimentent de nouvelles relations politiques.

Abstract. – Militant cinema which developed in France in the 60s and 70s established the notion of the “collective” at the centre of its projects. The questioning of the traditional division of labour within the technical crew brings along with it the exploration of new cinematic practices. Famous filmmakers, such as Jean-Luc Godard and Chris Marker, gave up their individual trajectory for some time, while diverse groups of militant cinema tried to delineate a third orientation between “auteurism” and collectivism. The

2017 © La Création Collective au Cinéma

film collective who can comprise people being filmed and even include spectators, then became the crossroads where new political relations were experimented.



Mots clefs

Key words

militantisme, engagement, collectif, Godard, Marker
militancy, political commitment, collective, Godard, Marker



Le cinéma militant français, qui se développe à la fin des années 60 et au cours des années 70, connaît, après deux décennies d'oubli relatif, un regain d'intérêt, comme l'attestent quelques rééditions en DVD¹ et plusieurs études : citons en particulier un numéro de *Cinémaction* et plusieurs monographies qui explorent sa diversité (ouvriérisme, internationalisme, formalisme, etc.²). Comment définir le cinéma militant tel qu'il se pratique à partir du moment fondateur des États Généraux du Cinéma au cours duquel, dans le contexte particulier de Mai 68, les cinéastes tentèrent de redéfinir radicalement les bases de leur travail, et quels sont les traits qui le distinguent d'autres formes alternatives comme le cinéma expérimental ? Il s'agit d'abord d'un cinéma en prise directe avec le réel, comme le note Yann Le Masson : « Je ne pense pas que “cinéma militant” puisse être accolé à “cinéma de fiction”. (...) Le cinéma militant, violent ou pas, est, je pense, obligatoirement documentaire³. » Ensuite, son objectif est bien sûr essentiellement politique. Guy Hennebelle définit le projet du cinéma militant en ces termes : « Lutter contre le monopole de la bourgeoisie sur le 7^e art en mettant [la] caméra au service des masses opprimées⁴. » Enfin, le cinéma militant se situe, toujours selon Guy Hennebelle, « en marge du système commercial de production-distribution », utilisant des formats amateur (8mm, 16mm, vidéo).

Ce mode de production alternatif passe en particulier par la remise en cause de la traditionnelle division du travail au sein de l'équipe technique, ce qui induit des conséquences esthétiques et économiques majeures. Nous souhaitons examiner ici comment le cinéma militant – que certains parmi ses

¹ Voir le coffret *Les Groupes Medvedkine*, éditions Montparnasse, 2006 et les deux coffrets *Le Cinéma de Mai 68*, éditions Montparnasse, 2008-2009.

² Bernard Benoliel et Patrick Leboutte, « Dossier Groupes Medvedkine », *L'Image, le monde* n° 3, automne 2002 ; David Faroult, *Avant-garde cinématographique et avant-garde politique : le groupe Dziga Vertov et Cinéthique*, thèse, 2002 ; Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en mai 68*, Paris, Nouveau monde, 2008 ; Sylvain Dreyer, *Révolutions ! Textes et films engagés. Cuba, Vietnam, Palestine*, Paris, Armand Colin, 2013.

³ Yann Le Masson, « Alors, le cinéma militant aujourd'hui ? », in Guy Gauthier (dir.) *Cinémaction* n° 110, *Le cinéma militant reprend le travail*, 2004, p. 30.

⁴ Guy Hennebelle, « Cinéma militant : ce qu'en parler veut dire », in Guy Hennebelle (dir.), *Cinéma d'aujourd'hui* n° 5-6, *Cinéma militant, histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique : regards sur le cinéma militant français*, Filméditions, mars-avril 1976, p. 11.

plus illustres défenseurs préfèrent appeler « cinéma d'intervention⁵ » – tente spécifiquement d'explorer diverses configurations de l'organisation du travail filmique, afin de tracer une troisième voie entre l'auteurisme et le collectivisme, donnant ainsi lieu à l'invention de mythes personnels et collectifs inédits.

Il paraît en particulier intéressant d'observer comment Jean-Luc Godard et Chris Marker – deux cinéastes novateurs certes, mais d'une certaine manière installés – se mettent à critiquer la notion « bourgeoise » d'auteur, au nom d'un projet qui briserait les hiérarchies de travail par la mise en place de « collectifs » comme le Groupe Dziga Vertov ou le Groupe Medvedkine. L'examen des films et les propos *a posteriori* des cinéastes militants invitent cependant à nuancer ce collectivisme revendiqué. Les divers groupes de cinéma militant qui naissent à l'époque de Mai 68 (Cinélutte, Unicity, Vidéo out, etc.) permettent en particulier d'étudier les modalités d'une négociation compliquée entre cinéastes et militants : d'un côté, les militants peuvent-ils échapper au statut d'amateurs ? d'un autre côté, les professionnels sont-ils prêts à laisser les militants empiéter sur leur domaine ? Autrement dit, comment concilier exigence technique et ligne politique juste ? Dans certains cas, l'impératif collectiviste semble parfois même excéder le simple problème de la fabrication de films politiques : il peut finir par concerner l'équipe technique, certes, mais aussi les personnes filmées et, pourquoi pas, le public.

Godard et le groupe Dziga Vertov : contre l'auteurisme

À la fin des années 60, un « auteur » de premier plan comme Godard semble tourner le dos à sa production antérieure destinée au circuit commercial classique pour développer l'utopie d'une création collective émancipée des hiérarchies de travail. Cette décision peut se lire comme une nouvelle étape dans la remise en cause par le cinéaste des méthodes de travail traditionnelles. Cette remise en cause passait jusque-là par l'introduction d'une part d'expérimentation et d'improvisation, même si ces innovations reconduisaient malgré tout la division habituelle du travail cinématographique, selon laquelle un créateur dirige une équipe technique et des acteurs. Quoi qu'il en soit, l'entrée de Godard dans la « période Mao » entraîne au cours des années 1967 et 1968 une révision complète de la trop fameuse « politique des auteurs⁶ ».

⁵ Guy Hennebelle, Robert Prot et René Vautier, « Le sens d'une trilogie », *Cinéma et politique. De la politique des auteurs au cinéma d'intervention*, Actes des journées du cinéma militant de la Maison de la culture de Rennes, 1977-1978-1979, « Cinémaction », Papyrus édition, 1980, p. 16.

⁶ La « politique des auteurs » apparaît rétrospectivement comme une notion fourre-tout : elle a pu désigner certains *directors* du cinéma hollywoodien (Rohmer), puis des réalisateurs

En 1967, Godard tourne deux longs-métrages destinés à l'exploitation en salle : *La Chinoise* et *Week-end*, avant, selon la légende, de se lancer dans l'aventure collective en fondant le Groupe Dziga Vertov qui réalise une dizaine de films entre 1968 et 1972. La réalité est de fait plus compliquée, si l'on en croit en particulier la biographie qu'Antoine De Baecque⁷ consacre à Godard ou le témoignage autobiographique d'Anne Wiazemsky⁸. Qu'en est-il réellement de la production godardienne durant ces cinq années ?

En 1967, le cinéaste tourne deux sketchs destinés à des films collectifs : « Camera Eye » pour *Loin du Vietnam* et « L'amour » pour *Vangelo 70*, ainsi que plusieurs *Ciné-tracts*, projet lancé par Marker en Mai 68. Il monte également *Un film comme les autres*, issu d'images tournées par lui et par d'autres en Mai 68, et réalise cinq films pour la télévision (*La gai savoir*, *One American Movie* et *One + one* en 1968, *British Sounds* et *Pravda* en 1969). Au cours de l'été 1969, il fonde le Groupe Dziga Vertov, au moment du tournage de *Vent d'est*: ce groupe comprend, outre Godard, Jean-Pierre Gorin, un jeune militant de l'UJCLM (Union des Jeunesses Communistes Marxistes-Léninistes), ainsi que plusieurs professionnels du son et de l'image (Paul Bourron, Armand Marco, Gérard Martin et Antoine Bonfanti). Le « groupe » constitué réalise deux films : *Lutte en Italie* (1969) et *Vladimir et Rosa* (1971). En 1970, Godard, Gorin et Marco séjournent sur les bases jordaniennes des combattants palestiniens et entament un film qui reste inachevé (*Victoire*, 1970) et dont les images sont reprises dans *Ici et ailleurs* (1974). Godard et Gorin réalisent enfin à quatre mains une fiction, *Tout va bien*, et un court-métrage, *Letter to Jane*, en 1972, avant de mettre un terme à leur collaboration.

Si l'on suit les propos tenus à l'époque par Godard et ses acolytes à l'époque, la dissolution de l'artiste dans le groupe manifeste une remise en cause radicale de la politique de l'auteur. Godard déclare par exemple : « La notion d'auteur est une notion complètement réactionnaire. (...) À partir du moment où l'écrivain ou le cinéaste dit : moi je veux être le patron parce que je suis le poète et que je sais, alors là c'est complètement réactionnaire⁹. » Son complice Jean-Pierre Gorin évoque en des termes plus crus « la mystique

français comme Renoir ou Bresson (Truffaut), et enfin les cinéastes de la Nouvelle Vague eux-mêmes.

⁷ Antoine De Baecque, *Godard. Biographie*, Paris, Grasset, 2010.

⁸ Anne Wiazemsky, *Une année studieuse*, Paris, Gallimard, 2012, et surtout *Un an après*, Paris, Gallimard, 2015.

⁹ « Deux heures avec Jean-Luc Godard », entretien avec Jean-Paul Fargier et Bernard Sizaire, *Tribune socialiste*, 23 janvier 1969. Repris dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, t. 1, Cahiers du cinéma, 1998, p. 335.

merdique de l'auteur¹⁰ ». La figure de l'Auteur serait en effet un simple avatar de l'individualisme bourgeois, comme l'explique David Faroult, spécialiste du Groupe Dziga Vertov :

L'idéologie bourgeoise dominante, qui s'attache à séparer en catégories plus ou moins étanches les différents domaines d'activité sociale, et qui développe perpétuellement une rhétorique idéaliste sur « l'autonomie de l'art », fondée sur des arguments contestables, contribue à produire des discours légitimant l'autoritarisme des « créateurs » au nom du primat de la création sur la production, et autres variantes de la « théorie du génie¹¹ ».

Cette critique de l'Auteur apparaît presque comme un lieu commun, à une époque fortement imprégnée par les réflexions de Barthes ou de Foucault à ce sujet. L'article de Barthes intitulé « La mort de l'auteur¹² », de même que celui que Foucault rédige sous le titre « Qu'est-ce qu'un auteur ?¹³ », a donné lieu à une vulgate simplificatrice qui assimile « auteur » à « autorité ». Le refus de signer apparaît donc comme une mise à mort symbolique du Godard ancienne manière, par l'intermédiaire de l'effacement de son nom au générique : une manière de tromper le public et les producteurs – en majorité à cette époque, des chaînes de télévision¹⁴ – qui misent sur la célébrité du cinéaste.

L'idée de film collectif, anti-hiéarchique et anti-commercial, doit cependant être nuancée. En effet, le « groupe » se réduit souvent au « couple » Dziga Vertov formé par Godard et Gorin. De plus, les films antérieurs à la formation du groupe sont étiquetés *a posteriori* comme films du groupe. De même, on peut penser que le « style Godard », aisément identifiable, se substitue sans problème au « nom Godard ». Cette stratégie ne fait donc que déplacer et reconduire la question de l'auteurisme. D'ailleurs, la présence physique de Godard (le grain particulier de sa voix et son apparition sous la forme d'un technicien bégayant et à moitié idiot dans *Vladimir et Rosa*) apparaît comme une autre manière de revendiquer la paternité du film. Cette valse-hésitation entre auteurisme et collectivisme apparaît clairement dès sa participation à *Loin du Vietnam*, projet collectif initié par Chris Marker en 1967. Dans le sketch « Caméra-œil », Godard se démarque des autres cinéastes qui participent au

¹⁰ Jean-Pierre Gorin, entretien avec Ken Mate, *The Velvet light trap* n° 9, été 1973, p. 30. Cité par David Faroult, « Never more Godard. Le Groupe Dziga Vertov, l'auteur et la signature », *Jean-Luc Godard Documents*, dir. Nicole Brenez et alii, Centre Pompidou, 2006, p. 128.

¹¹ David Faroult, « Never more Godard », *op. cit.*, p. 121.

¹² Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

¹³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et écrits*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2001.

¹⁴ *Le Gai Savoir* (ORTF), *British Sounds* (Kestrel Productions pour London Weekend Television), *Pravda* (Centre européen Cinéma-Radio-Télévision), *Luttes en Italie* (Cosmoseion pour la RAI) et *Vladimir et Rosa* (Munich Tele-pool).

projet de façon anonyme : il se met en scène dans son rôle de cinéaste et sa voix est omniprésente dans le commentaire en voix *over*. Cette séquence fut souvent critiquée comme étant un autoportrait narcissique qui brise la conception collective de l'ensemble du film.

Après la période des années 60 et la période maoïste, une troisième période commence avec la disparition du Groupe Dziga Vertov en 1973. Godard reconquiert alors son statut de cinéaste, mais il persiste dans son refus du système commercial et du fonctionnement traditionnel de l'équipe technique. Il fonde alors sa propre société de production, Sonimage, et se considère désormais comme un simple artisan du cinéma. Il commence à travailler sur un film intitulé de manière symptomatique *Moi, je* qui n'aboutit pas mais dont on retrouve des traces dans *Numéro 2* (1975). Après un silence de trois ans, Godard réalise son premier film « post-Dziga Vertov » : *Ici et ailleurs*. Ce film est marqué par le retour du Je par le biais d'une voix *over* omniprésente qui se livre justement à une méditation sur l'articulation entre le Je et le Nous. Cependant, ce film n'opère pas véritablement un retour en arrière narcissique : désormais, le collectif cède la place au couple Godard-Miéville, dont les deux voix dialoguent sur la bande-son d'*Ici et ailleurs*.

Marker et le groupe Medvedkine : la tentation du collectif

La carrière de Chris Marker indique une évolution semblable : ses premiers films se caractérisent par une revendication « auteuriste », puis le cinéaste s'efface en 1967 derrière le collectif de cinéma militant, avant que ne s'élabore à la fin des années 70 une forme qui dialectise ces deux tendances. La première période de l'œuvre de Marker est constituée par des films qui jouent avec des genres littéraires *a priori* non cinématographiques et qui mettent le sujet écrivant à l'honneur, comme la lettre ou les notes de voyage (*Dimanche à Pékin* en 1956 et *Lettre de Sibérie* en 1957), puis ces expérimentations se font plus discrètes dans *Description d'un combat* (Israël, 1960) ou *Cuba si* (1961), avant de disparaître purement et simplement dans les films collectifs réalisés à partir de 1967.

Ici encore, l'examen des génériques est révélateur. Dans la première de ces réalisations collectives qu'est *Loin du Vietnam* (1967), le nom de Marker apparaît simplement dans la longue liste des participants, alors qu'il est le maître d'œuvre du projet : le générique d'ouverture crédite une cinquantaine de noms livrés dans le désordre, sans succession hiérarchisée ni même d'ordre alphabétique, et sans que soient précisés les postes de travail de chaque intervenant. Marker affectionne également les génériques fantaisistes : le générique de *La sixième face du Pentagone* (1967) donne dans le désordre le simple prénom de collaborateurs, dont un certain Snoopy. De même, *La Bataille des*

10 millions (1970) crédite Valérie Mayoux en tant que coréalisatrice, ce qui n'est pas le cas¹⁵. Le documentaire peut même prétendre être un simple document anonyme, comme le montre en particulier le mystérieux *Film 8mm retrouvé dans une ambassade* (1973).

Cette stratégie d'effacement se double d'un autre versant de la filmographie markérienne, dans lequel le collectif est cette fois positivement affirmé. Les films *À bientôt j'espère* (1967) et *Le Train en marche* (1971) sont réalisés par Marker mais crédités au compte du Groupe Medvedkine. L'activité de Marker à la fin des années 60 est en effet indissociable de cette aventure. Il s'agit en fait de deux groupes, l'un basé à Besançon et l'autre à Sochaux : les ouvriers y sont initiés à la technique cinématographique et tournent leurs propres films entre 1968 et 1974, avec l'aide de professionnels comme Bruno Muel et avec le soutien de cinéastes de renom comme Agnès Varda, William Klein, Jean-Luc Godard ou Joris Ivens. Le moment fondateur – la « scène primitive » pourrait-on dire – du cinéma militant français a lieu au début du mois d'avril 1968. Marker projette *À bientôt j'espère*, documentaire sur l'usine Rhodia de Besançon, aux ouvriers de cette même usine. Au cours du débat qui suit, le cinéaste essuie de violentes critiques. Un ouvrier l'apostrophe en ces termes : « Le réalisateur, c'est un incapable. (...) Il y a simplement une exploitation des travailleurs de Rhodia par des gens qui paraît-il luttent contre le capitalisme ». Marker répond :

On sera toujours des explorateurs bien intentionnés, plus ou moins sympathiques, mais de l'extérieur. (...) La représentation et l'expression du cinéma de la classe ouvrière sera son œuvre elle-même. (...) C'est quand les ouvriers auront entre les mains les appareils audiovisuels qu'ils nous montreront à nous les films sur la classe ouvrière¹⁶.

L'essentiel du projet des groupes Medvedkine tient dans ces quelques phrases : il ne s'agit plus de faire des ouvriers les objets d'un regard mais de les constituer en sujets de leur propre regard.

Tous les films de la décennie militante de Marker, qui s'étend de 1967 à 1977, indiquent un refus de la signature et de la hiérarchie : les divers « collaborateurs » sont placés sur le même plan, qu'il s'agisse des techniciens ou même simplement des personnes filmées. Ici encore, cependant, le collectif relève autant de la réalité que d'une stratégie de brouillage. Il est en effet possible d'identifier un groupe informel de techniciens qui participe régulièrement aux films de Marker et aux films collectifs produits par SLON,

¹⁵ Conversation téléphonique avec Valérie Mayoux, février 2006.

¹⁶ L'enregistrement de ce débat est reproduit sous la forme d'une piste audio dans le coffret *Les Groupes Medvedkine, op. cit.*

notamment Antoine Bonfanti (son), François Reichenbach, Marc Riboud et Mario Marret (image) ou encore Valérie Mayoux (montage).

Le Fond de l'air est rouge (1978), film qui clôt la décennie militante de Marker, semble reconduire le collectivisme des productions précédentes. Le générique de fin indique en effet : « Les véritables auteurs de ce film, bien que pour la plupart ils n'aient pas été consultés sur l'usage fait ici de leurs documents, sont les innombrables cameramen, preneurs de son, témoins et militants. » Cependant, ce film marque une évolution notable : il est signé et il prend la forme d'un réexamen subjectif des luttes révolutionnaires récentes. On note en particulier le retour d'un commentaire *over* comportant des remarques personnelles exprimées à la première personne et traduisant une forme de maturation politique, puisque dix ans environ séparent les divers tournages du moment du montage. Plusieurs séquences sont d'ailleurs construites à partir de prises de vues « ratées » qui permettent de montrer que le cinéma n'est pas un dispositif neutre d'enregistrement, mais qu'il capture aussi les erreurs provoquées par l'émotion du cinéaste.

Cependant, ces indices de subjectivité bloquent paradoxalement le processus d'individualisation et l'émergence ou le retour d'un *ethos* social du cinéaste Marker. « Marker » est en effet un pseudonyme qu'emploie une personne réelle, un certain Christian-François Boucher Villeneuve, afin d'éviter de devenir une personnalité publique. Le nom « Marker » peut ainsi apparaître comme un compromis entre l'intime et le politique, entre l'individu et le collectif : c'est aussi bien le nom d'un réseau anonyme de cinéastes, puisque *Le Fond de l'air est rouge* est construit à partir des chutes des divers tournages militants et de films envoyés par des cinéastes amis. Les images de ce réseau peuvent ainsi circuler sans entraves et peuvent être récupérées par n'importe qui pour donner lieu à la production de nombreux témoignages seconds.

Les films réalisés par Godard ou Marker pendant les « années rouges » de leur carrière témoignent donc d'une préoccupation fondamentale quant au lien entre le cinéaste et le groupe. Cette préoccupation connaît schématiquement trois phases : volonté de fusion au sein d'un collectif, prise de conscience des limites pratiques d'une telle utopie (attitude ludique et persistance du style malgré l'effacement de la signature chez Godard, nécessité d'articuler un discours personnel sur la décennie militante écoulée pour Marker) et enfin retour du créateur au sein d'un dispositif qui explore une troisième voie entre le collectif pur et l'auteurisme.

Collectifs militants : l'utopie collectiviste et ses limites

Le volume *Cinéma militant*¹⁷ dirigé par Guy Hennebelle en 1976 est particulièrement précieux car il constitue la première tentative de dresser le panorama du cinéma militant des années 60 et 70. Cet ouvrage recense une vingtaine de groupes actifs, parmi lesquels le Groupe Medvedkine (Slon-Iskra), ARC et Cinélutte (à l'origine de la société Les Films d'ici), Unicité (département cinéma du PCF), l'Union de Production Cinéma Bretagne (animée entre autres par René Vautier), Cinéthique, le Groupe de cinéma de Vincennes ou encore Vidéo out (Paul et Carole Roussopoulos). Parmi ces collectifs, on peut distinguer deux cas de figure : les groupes affiliés à un parti ou à un syndicat et les groupes autonomes, composés de professionnels du cinéma qui consacrent une partie de leur temps au collectif de cinéma, ce qui n'empêche d'ailleurs pas que certains militent dans des groupuscules gauchistes.

Le fonctionnement interne de ces groupes repose sur un idéal de démocratie directe, comme l'atteste le témoignage de Claire Kirby, qui a travaillé un moment au sein d'Iskra : « À Iskra, tout le monde a voix au chapitre. Les décisions se prennent lors de réunions hebdomadaires, à l'unanimité. Nous discutons jusqu'à ce que nous soyions tous à peu près d'accord¹⁸. » Mireille Abramovici, du groupe Cinélutte, insiste quant à elle davantage sur le refus de toute hiérarchie : « L'idéologie de groupe empêchait de définir des postes à responsabilités, et surtout pas celle d'un réalisateur vu comme un "patron"¹⁹. » Gérard Leblanc, qui fut avec Jean-Paul Fargier l'un des principaux animateurs du groupe Cinéthique, partage ce point de vue : « La division dite "technique" du travail fut contestée bien entendu à l'intérieur de l'équipe de réalisation du film – le cinéaste agissant comme "patron du sens" à l'égard des techniciens sommés de se taire et d'exécuter ordres et consignes²⁰. » Le lien est donc clairement posé entre le fonctionnement social global et le fonctionnement particulier du groupe, comme le note David Faroult en prenant l'exemple de Cinélutte :

Du constat que la division de la société en classes repose essentiellement sur la division entre le travail manuel et le travail intellectuel, c'est-à-dire la division entre les tâches d'organisation et les tâches d'exécution dans la production, il

¹⁷ Guy Hennebelle (dir.), *Cinéma d'aujourd'hui* n° 5-6, *op. cit.*

¹⁸ « La tentation du collectif : table ronde », in Michel Serreau (dir.), *Cinémaction* n° 25, 60-80 : *Vingt ans d'utopie au cinéma*, 1983, p. 44.

¹⁹ Correspondance avec Mireille Abramovici (18 novembre 2008), citée par Sébastien Layerle, « Un cinéma en lutte pour des gens en lutte : Cinélutte, histoire d'un collectif », *Le Cinéma de Mai 68, une histoire* (coffret DVD, volume 2) *op. cit.*, 2009, p. 7.

²⁰ Gérard Leblanc, « Quelle avant-garde ? », in Olivier Neveux et Christian Biet (dir.), *Une Histoire du spectacle militant, 1967-1981*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, 2007, p. 237.

découlait que le collectif devait fonctionner autrement (...) Ainsi, dans le collectif, chaque technicien est habilité à se prononcer sur les questions artistiques, puisqu'en fait chaque membre du collectif est à la fois technicien et « artiste »²¹.

Cette façon de repenser les relations existant au sein de l'équipe technique peut dans certains cas se prolonger dans une remise en cause des rapports entre filmeurs et filmés. Les personnes que les cinéastes décident de suivre sont ainsi intégrées, en quelque sorte, à l'équipe du film prise dans un sens élargi. Le film n'est alors pas seulement réalisé par une équipe technique, mais aussi par ceux qui se trouvent devant la caméra : en résumé, le « film sur » est remplacé par le « film avec ». Jean-Patrick Lebel, actif au sein d'Unicité, décrit ainsi une dialectique parfaite (peut-être trop parfaite pour être vraie) entre militants et cinéastes :

Nous devons poser (...) l'importance *fondamentale* du travail collectif et la nécessité d'un *responsable* ayant la capacité politique, technique et la maîtrise au niveau du discours audiovisuel de mener l'œuvre (ou l'opération) à bonne fin. (...) Qui est partie prenante de ce travail collectif ? L'équipe de réalisation et les militants. (...) C'est une relation basée sur la réciprocité. Le réalisateur ou le responsable, les techniciens sont aussi des politiques. (...) Et, de leur côté, les politiques ont également à connaître [les moyens techniques]²².

Le groupe Cinélutte réalise à la fin de cette période faste du cinéma militant *À pas lentes* (1977-79) : la chronologie du tournage rend bien compte de la conception collectiviste de l'activité cinématographique. En 1976, les membres de Cinélutte se rendent à Besançon et observent la situation pendant six mois au cours desquels ils rencontrent le « Groupe femmes » de LIP. En février 1977, un projet de film est présenté auprès de la Section syndicale CFDT et débattu en assemblée générale par le Collectif de lutte de l'usine. Le temps passé sur le terrain permet aux cinéastes de confronter leur vision idéaliste à la réalité : « On essayait de s'approcher de la classe ouvrière et on trouvait des gens singuliers », note Guy-Patrick Sainderichin²³. La même conception préside au tournage de l'épopée vidéo intitulée *Le Lion, sa cage et ses ailes*, réalisée par Armand Gatti, Stéphane Gatti et Hélène Châtelain en 1976, en collaboration avec les travailleurs migrants de Peugeot-Montbéliard. La voix *over* du premier film revendique l'idée de création collective : « Ce sont eux, immigrés, OS chez Peugeot ou manœuvres dans le bâtiment, qui ont tiré, véhiculé, pensé, écrit,

²¹ Gérard Leblanc et David Faroult, *Mai 68 ou le cinéma suspendu*, Paris, Syllepse, 1998, p. 11.

²² Jean-Patrick Lebel, « De l'utilisation politique du cinéma », in Guy Hennebelle (dir.), *Cinéma militant...*, *op. cit.*, p. 185.

²³ Guy-Patrick Sainderichin cité par Sébastien Layerle, « Un cinéma en lutte pour des gens en lutte », *op. cit.*, p. 8.

joué et même dansé le film. » En effet, chaque film qui compose cette fresque – film polonais, film maghrébin, film espagnol, film géorgien, film yougoslave et film italien – est le résultat de travaux menés à partir de propositions des différentes communautés.

L’utopie d’une création collective trouve cependant ses limites, selon le jugement rétrospectif de certains membres de ces divers groupes. Ceux-ci pointent en particulier le risque d’un échec artistique dû à un excès de spontanéisme et d’amateurisme, à l’exemple d’Eric Pittard de Cinélutte, qui déclare à la fin des années 70 lors d’une table ronde :

Tu dis, René [Vautier], que le fait de donner aux ouvriers des moyens d’expression qu’ils ne contrôlent pas pour le moment suscitera un cinéma différent. Je ne le crois pas. Pour deux raisons : 1) Les cinéastes détiennent une technique, un pouvoir d’enquête aussi, que les ouvriers n’ont pas, parce que ce n’est pas leur profession. 2) Les cinéastes possèdent une expérience qui s’est développée avec le temps. Les ouvriers peuvent être amenés à tourner un film sur leur lutte : cette première expérience ne remplace pas les connaissances qu’une expérience plus longue a permis d’accumuler²⁴.

Jean-Pierre Thorn, qui a réalisé *Oser lutter, oser vaincre* (1968), film emblématique de Mai 68 retraçant le mouvement de grève au sein de l’usine Renault de Flins, exprime plus récemment la même idée :

Je n’ai jamais partagé l’idée de donner la caméra aux ouvriers. J’étais imprégné du fait que le cinéma est une écriture. (...) Je pensais que cela s’acquiert, que c’est une expérience, comme celle du romancier. (...) Du coup je n’ai jamais vraiment cru à ces histoires du groupe Medvedkine. (...) Moi j’ai vécu exactement l’inverse en me disant que c’était à moi de me transformer, de vivre dans l’usine dix ans pour apprendre à avoir un même regard sur le monde²⁵.

On reconnaît dans ces propos un des impératifs maoïstes de l’époque, celui de l’établissement en usine. Et en effet, Thorn s’établit pendant dix ans à Alsthom Saint-Ouen, où il devient délégué CFDT.

Un deuxième problème soulevé par les témoignages *a posteriori* est celui de l’égalitarisme : le collectif apparaît alors comme le lieu d’une violence et d’un nivelingement de la créativité des individus. Daniel Serceau note ainsi : « L’exigence égalitaire qui règne au sein d’un collectif s’oppose effectivement à l’accomplissement de tâches créatives, avec ce qu’elles supposent d’effort

²⁴ Table ronde 1 (1977), *Cinéma et politique. De la politique des auteurs au cinéma d’intervention*, op. cit., p. 23.

²⁵ Jean-Pierre Thorn, « ...Que rien ne passe pour immuable », *Cinémaction* n° 110, op. cit., p. 139.

qualitatif et quantitatif²⁶. » Jean-Denis Bonan, de Cinélutte, dénonce quant à lui « le mythe de la réalisation collective » :

Ce désir fou de création à plusieurs a été aussi souvent castrateur. (...) Cette pratique avait pour résultat la négation complète de l'expérimentation et l'impossibilité de la découverte d'un nouveau langage. Même si au fond de moi, j'essayais d'appliquer ce beau mot d'ordre : oser s'exprimer individuellement²⁷ !

Un dernier écueil apparaît quand le collectif affiché dissimule en fait des stratégies personnelles et des logiques opportunistes. Lors d'une table ronde qui s'est tenue en 1983, intitulée de manière significative « La tentation du collectif », Daniel Serceau (Cinélutte) déclare dans ce qui ressemble à une autocritique : « Le collectif permettait de faire l'économie du "réel". S'affronter au monde de la production (de films), avec le caractère humiliant et subalterne de nombre de ses tâches : je voulais certainement éviter ce "détour"²⁸". » Comme l'attestent ces témoignages, le volontarisme collectiviste proclamé n'échappe pas toujours à une certaine naïveté et dissimule en fait, la plupart du temps, des relations de pouvoir avec toute la violence intersubjective qu'elles impliquent.

Je et nous

L'exemple de Godard ou de Marker, comme les réflexions de cinéastes militants moins connus, permettent de cerner un peu plus précisément le problème de la création collective et de l'articulation entre l'individu et le groupe dans le contexte du cinéma militant. La revendication du travail collectif répond à une intention politique certes louable, mais la mise en œuvre d'un tel idéal entraîne bien souvent, consciemment ou non, la réapparition des anciennes hiérarchies et des logiques individuelles. Un texte de Jean-Louis Comolli datant de 2004 permet de préciser la question du collectif posée par le cinéma militant, et permet accessoirement d'envisager son héritage dans les pratiques documentaires actuelles :

Tel est bien le paradoxe du cinéma « militant ». Construire du « nous » pour filmer (comme l'avaient fait de leur côté les groupes Medvedkine de Besançon et de Sochaux) et faire passer dans le film le « nous » de la lutte ; sauf que, pour que cela advienne, il n'y aurait d'autre voie que de tenir au « je » du geste, de

²⁶ « La tentation du collectif : table ronde », *Cinémaction* n° 25, *op. cit.*, p. 48.

²⁷ Table ronde 2 (1977), *Cinéma et politique. De la politique des auteurs au cinéma d'intervention*, *op. cit.*, p. 51.

²⁸ « La tentation du collectif : table ronde », *Cinémaction* n° 25, *op. cit.*, p. 46.

l'énonciation. Un « nous » qui dit « je ». Éternelle question posée dans la pratique du cinéma, dans le faire des films²⁹.

À l'instar de Comolli, cette dialectique entre le Je et le Nous apparaît comme une des préoccupations majeures des penseurs post-marxistes, préoccupation rendue plus cruciale encore, peut-être, dans le contexte de l'effondrement des grandes idéologies. En particulier, Jacques Rancière construit son édifice philosophique qui embrasse à la fois l'esthétique et la philosophie politique, sur la notion de « présupposition d'égalité » : « *la politique* » est entendue comme « jeu des pratiques guidées par la présupposition de l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui et par le souci de le vérifier³⁰ », alors que « *le politique* » désigne le jeu des pouvoirs (conquête, hiérarchie ou répression). Anticipant de quelques années ce questionnement, la floraison des groupes de cinéma militant dans les années 60 et 70 donne lieu à une extension nouvelle de la notion de collectif égalitaire : il concerne certes l'équipe technique, qui se met à fonctionner sur le modèle (plus ou moins) démocratique d'une cellule militante, mais aussi les relations entre filmeurs et filmés, dans la mesure où les personnes filmées (ouvriers, communautés ou peuples en lutte) sont conçues comme des collaborateurs et interviennent dans les choix filmiques.

Cette extension de la notion de collectif pourrait même aller encore plus loin pour permettre finalement de penser les relations générales entre filmeurs et spectateurs : le cinéma militant semble en effet dépasser la communication unidirectionnelle propre au cinéma de fiction ou au cinéma de propagande, et cela de manière interne (le film lui-même) ou externe (le film dans son espace d'énonciation). Du point de vue « interne », la participation du public peut être provoquée par des procédés « brechtiens » : regard-caméra, montage *in progress* (à l'instar d'un film comme *Pravda* du groupe Dziga Vertov qui donne à voir successivement différentes possibilités d'assemblage des images) ou figures de l'interpellation (comme par exemple l'apparition de personnages de spectateurs à l'écran dans *Ici et ailleurs* de Godard-Miéville). D'un point de vue « externe », la séance de cinéma militant peut apparaître comme un simple préalable (voire un prétexte) à la discussion qui va suivre. Après – et parfois pendant – la projection, les spectateurs sont invités à former une communauté citoyenne débattant de problèmes politiques, selon la tradition alors vivace des ciné-clubs. Le cinéaste argentin Fernando Solanas, qui avec Ottavio Gettino a réalisé le

²⁹ Jean-Louis Comolli, « Lignes de fuite », brochure *Le Mois du film documentaire : Richard Copans, de Cinéluttes à « Racines »*, BPI – Centre Pompidou, 2004, p. 5.

³⁰ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998, Paris, Gallimard « Folio essais », 2003, p. 112.

film *L'Heure des brasiers* (1969) et signé le Manifeste « Hasta un tercer cine³¹ », déclare à cet égard : « Nous avions constaté qu'alors le plus important n'était pas tant le film et son information que la façon dont cette information était débattue sur le moment³². » Le cinéma militant français, pour qui Solanas fait souvent figure de référence, semble avoir pleinement fait sienne cette exigence : le film n'est qu'un moment au sein d'un processus politique qui le dépasse, il est davantage considéré comme un moyen que comme une fin en soi, l'objectif véritable étant l'émergence d'un spectateur émancipé.

Au cours des années 60 et 70, la remise en cause des hiérarchies et l'exploration de liens collectifs inédits semble ainsi concerner l'ensemble de la machine sociale, depuis les institutions les plus générales (la nation, le parti, le syndicat ou le corps de métier, par exemple celui des techniciens du cinéma) jusqu'aux groupes les plus discrets (la famille, le quartier et les divers types d'association, comme la cellule militante qui peut choisir le cinéma comme moyen d'expression). En ce sens, l'utopie collectiviste qui caractérise le cinéma militant, permettant à n'importe quel groupe qui s'en donne les moyens de créer et de diffuser ses propres formes audiovisuelles hors de tout système ou hiérarchie professionnelle, semble dans une certaine mesure annoncer l'utopie qui se cristallise ces dernières années autour de l'internet considéré comme média alternatif et collaboratif – avec une différence de taille, cependant : l'expérimentation concrète d'un « vivre ensemble ». En effet, le cinéma militant ambitionne, dans une période d'intense politisation, de fonctionner comme un microcosme politique : par-delà les nécessités de la propagande, la pratique du cinéma permet le développement de nouvelles relations (entre filmeurs, entre filmeurs et filmés, et entre filmeurs et spectateurs) appelées à essaimer dans la totalité du corps social.



³¹ Fernando Solanas et Ottavio Getino, « Hasta un tercer cine », *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

³² « Cinéma d'auteur ou cinéma d'intervention ? » (table ronde), *Cinéma et politique. De la politique des auteurs au cinéma d'intervention*, op. cit., p. 292.

Bibliographie

Articles et périodiques

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur » (1968), *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984.

BENOLIEL Bernard et LEBOUTTE Patrick, « Dossier Groupes Medvedkine », *L'Image, le monde* n° 3, automne 2002.

BRENEZ Nicole et alii (dir.), *Jean-Luc Godard Documents*, Centre Pompidou, 2006.

COMOLLI Jean-Louis, « Lignes de fuite », brochure Le Mois du film documentaire : Richard Copans, de Cinéluttes à « Racines », BPI – Centre Pompidou, 2004.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et écrits*, vol. 1, Gallimard, 2001.

GAUTHIER Guy (dir.), *Cinémaction* n° 110, « Le cinéma militant reprend le travail », 2004.

HENNEBELLE Guy (dir.), *Cinéma d'aujourd'hui* n° 5-6, « Cinéma militant, histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique : regards sur le cinéma militant français », Filméditions, mars-avril 1976.

LAYERLE Sébastien, « Un cinéma en lutte pour des gens en lutte : Cinélutte, histoire d'un collectif », *Le Cinéma de Mai 68, une histoire*, coffret DVD, volume 2, Éditions Montparnasse, 2008.

SERCEAU Michel (dir.), *Cinémaction* n° 25, « 60-80 : Vingt ans d'utopie au cinéma », 1983.

[Sans mention d'auteur] *Cinéma et politique. De la politique des auteurs au cinéma d'intervention*, Actes des journées du cinéma militant de la Maison de la culture de Rennes, 1977-1978-1979, *Cinémaction*, Papyrus édition, 1980.

Ouvrages

DE BAECQUE Antoine, *Godard*, Biographie, Grasset, 2010.

DREYER Sylvain, *Révolutions ! Textes et films engagés. Cuba, Vietnam, Palestine*, Armand Colin, 2013.

2017 © La Création Collective au Cinéma

FAROULT David, *Avant-garde cinématographique et avant-garde politique : le groupe Dziga Vertov et Cinéthique*, thèse, 2002.

Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, t. 1, *Cahiers du cinéma*, 1998.

LAYERLE Sébastien, *Caméras en lutte en Mai 68*, Nouveau monde, 2008.

RANCIÈRE Jacques, *Aux bords du politique*, La Fabrique, 1998, Folio essais, 2003.

SOLANAS Fernando et GETINO Ottavio, « Hasta un tercer cine », *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.

WIAZEMSKY Anne, *Une année studieuse*, Gallimard, 2012.

WIAZEMSKY Anne, *Un an après*, Gallimard, 2015.

