

## *Introduction*

### **Mélisande Leventopoulos et Katalin Pór**

Groupe d'intervention audiovisuelle occitan né après 1968, collectif d'artistes du New York de la fin des années 1970, coopératives de cinéastes portugais émergeant dans le sillage de la Révolution des œillets, nébuleuses de cinéastes contemporains de la banlieue nord de Paris, du Grand Buenos Aires sud ou de Santiago de Chile, mouvement de mobilisation corporatiste aux multiples ramifications dans l'Argentine du XXI<sup>e</sup> siècle... Par l'impulsion d'une dynamique fédérative, non seulement des acteurs de la création, entendu ici comme un champ social, signent – parfois, quoique pas systématiquement – un film en collectif, mais le fabriquent également ensemble. Ce numéro 5 de la revue *Création collective au cinéma* s'intéresse à l'histoire sociale de ces regroupements et revendique un souci sociologique dans l'appréhension de ces configurations. Néanmoins, notre compréhension des formes d'agencement du commun dans les processus de production et de création cinématographiques souhaite maintenir le cap du projet *Création Collective au Cinéma*, attentif en premier lieu aux modalités d'organisation et de fonctionnement du travail créatif. Cette parution s'inscrit ainsi dans le prolongement d'un questionnement soulevé lors d'un colloque *Création Collective au Cinéma*, portant sur la place des cadres industriels dans l'établissement des formes de l'équipe de film, qui s'était tenu à l'Université de Lorraine à l'automne 2017<sup>1</sup>. Y avaient été envisagées, conjointement aux modes de production intégrés, les marges de l'industrie dominante, à travers l'observation de ce que l'on avait caractérisé comme des « interactions alternatives », c'est-à-dire des collaborations émergeant dans des niches esthétiques, économiques et politiques - à l'instar du « film guérilla », où la notion même de collectif occupe une place incarnante et cristallisatrice d'un refus des modalités de production conventionnelles.

---

<sup>1</sup> Colloque international « La création cinématographique : coopérations artistiques et cadrages industriels », organisé par Mélisande Leventopoulos, Jean-Marc Leveratto, Katalin Pór et Caroline Renouard, Université de Lorraine (Metz), 23-24 novembre 2017.

Parler de collectifs au cinéma depuis la France renvoie d'abord à une période canonique de l'histoire du cinéma, caractérisée par la profusion et la multiplicité des configurations collectives de collaborations créatives. C'est le « temps des collectifs » de l'après-1968 selon la formule employée par Catherine Roudé dans le titre de son ouvrage dédié à *Slon-Iskra*<sup>2</sup>. Ce numéro de *Création Collective au Cinéma* s'ouvre sur un entretien avec cette dernière et a inscrit ces recherches en son cœur. La multiplicité des cas d'études qui le composent déborde cependant le terrain, dorénavant bien circonscrit dans ses occurrences historiques, du dit « cinéma militant ». Par l'observation d'un corpus hétérogène, nous faisons ainsi le pari d'une approche transpériodique permettant d'établir des passerelles transfrontalières – notamment entre l'Amérique latine et l'Europe occidentale – et d'englober les formes, plurielles, d'association militante des années 1970 ainsi que les reconfigurations médiatiques du très contemporain. Articulés autour de ces deux temps forts, les cas étudiés ici ont en outre un double point commun. D'une part, les discours qu'ils expriment, les positionnements qu'ils revendiquent, ainsi que les modes d'action qu'ils empruntent, portent la marque d'un investissement particulier du politique, entendu dans son sens extensif ; d'autre part, leurs pratiques de création témoignent d'une réflexivité à l'égard de la nature collaborative de l'acte créatif. Autrement dit, on se situe fréquemment ici dans des configurations qui sont doublement collectives : le collectif de création cinématographique, en tant qu'échelle collaborative d'organisation d'une activité de production artistique, se trouve en quelque sorte performé par une association entre personnes, émanant parfois du simple besoin, mais faisant sens à une autre échelle, militante, sociétale, voire idéologique. Cela est susceptible de déboucher sur une collectivisation des pratiques créatives sous le sceau d'un engagement commun ou, à défaut, sur un regard construit, un discours politisé sur ces mêmes pratiques de création. Les textes publiés ici se situent, sous des modalités distinctes, à l'articulation entre ces dimensions.

\*\*\*

Éminemment centrale, la question de l'investissement politique des groupes et des individus est pourtant difficile à saisir. Faut-il l'aborder seulement par les éventuelles appartenances partisanes revendiquées, par les proximités entretenues par certains groupes ou collectifs avec des partis, mouvements, groupements, chapelles idéologiques ou syndicats, la déduire d'une étude formelle des œuvres ou encore de la littérature militante parfois produite

---

<sup>2</sup> Catherine Roudé, *Le Cinéma militant à l'heure des collectifs. Slon et Iskra dans la France de l'après 1968*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

collectivement ? Ce numéro fait le choix de s'en saisir prioritairement par le biais des trajectoires des individus comme des groupes, et au prisme de la parole des acteurs et actrices, dans des approches fréquemment attentives aux dimensions biographiques et prosopographiques. Les différents articles font en effet une très large place aux acteurs et actrices, intégrant notamment de larges extraits d'entretiens. C'est également ainsi qu'il faut entendre le renversement de l'organisation habituelle de la revue, et le choix de placer le cahier « création » avant celui dédié aux cas d'études – la distinction entre les deux ayant en outre tendance à se brouiller sous ce prisme particulier.

Les agencements des entités collectives font en elles-mêmes question dans les études qui nourrissent ce numéro de *Création Collective au Cinéma*. On perçoit la complexité et la particularité de leurs morphologies respectives, potentiellement mutantes dans le temps. Elles interfèrent avec des répertoires d'action et d'organisation extra-cinématographiques – ces dernières s'échelonnant à plusieurs niveaux, depuis l'organisation d'une lutte traversant une profession et donnant lieu à des expérimentations collaboratives multiples jusqu'à la mise en œuvre d'un film isolé par une poignée d'acteurs. Par ailleurs, si certains textes se focalisent sur des cellules institutionnalisées et plus ou moins hermétiques, la plupart des collectifs évoqués ici empruntent des formes d'association plus informelle ou réticulaire et davantage fluctuantes. Ces ensembles se caractérisent ainsi par une forme de souplesse, voire de plasticité : leur composition est souvent variable, leurs frontières poreuses. Dans ces contextes spécifiques où la notion d'équipe revêt des manifestations et des sens distincts de ceux de la production intégrée classique, les interactions entre leurs membres sont dépendantes des circonstances, des hasards, et apparaissent peu régulées par des normes ou des usages professionnels. Comment, alors, nommer ces entités ? Bérénice Hamidi-Kim et Séverine Ruset, dans l'entretien autour de leur ouvrage *Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants*<sup>3</sup>, évoquent l'importance de ces questions terminologiques ; en témoigne le titre de leur livre, reflétant leur volonté de prendre en compte la diversité des termes employés par les acteurs eux-mêmes.

Les textes de ce numéro explorent comment les formes diffuses d'investissement du politique propres à ces rassemblements créatifs aux agencements multiples les conduisent, dans la pratique, à transformer les modalités du travail collectif. Comment saisir les éventuelles spécificités de leurs pratiques de création collectives, voire leurs écarts, par rapport aux pratiques qui leur sont contemporaines ? Quelles significations accorder à ces dernières ? Il apparaît que les réalités concrètes sont souvent l'objet de

---

<sup>3</sup> Bérénice Hamidi-Kim, Séverine Ruset (dir.), *Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants*, Paris, l'Entretemps, 2018.

nombreux fantasmes mais aussi de désillusions. On perçoit ainsi dans ces textes que la fabrique cinématographique, fruit de ces interactions, est susceptible de se réaliser dans une approche horizontale, où un partage des tâches égalitariste prévaut, mais aussi dans une organisation verticale finalement parfois peu distincte de celle de l'industrie conventionnelle, dans la reproduction d'une hiérarchisation non questionnée, dont le caractère alternatif paraît répondre d'abord à une absence de moyens. Cette tension entre discours et pratiques met également en lumière la nécessité de restituer précisément la place et le rôle joués par les différents individus qui intègrent ces dispositifs, en prenant en compte aussi bien leur trajectoire personnelle, les différentes places qu'ils occupent dans le collectif créatif ou encore le rapport au politique qu'ils portent et qu'ils impulsent. Aux questionnements classiques sur la dissymétrie des témoignages disponibles ou sur les effets de sources, s'ajoutent des phénomènes plus spécifiques à l'observation du champ créatif, ainsi qu'à celles des milieux positionnés à gauche ou à l'extrême-gauche, parlementaire ou extraparlementaire, de l'échiquier politique. Les textes de ce numéro témoignent notamment de la nécessité de réguler, dans l'analyse critique, la mise en avant de certaines fonctions, comme celle du réalisateur, ou encore la place accordée à la parole de figures endossant des fonctions de porte-voix, tendant à prendre une place excessive dans la construction mémorielle.