

CINOC-Films (1974-1982)
ou la possibilité d'un collectif de production autonome en région.
Témoignage de Michel Gayraud

Sébastien Layerle

J

CINOC-Films¹ appartient au courant de l'audiovisuel d'intervention qui voit le jour au lendemain de mai 68. Entre 1977 et 1981, le groupe réalise une série de « films didactiques, de collectage et de contre-information² » en lien avec des mouvements de lutte, au contact de communautés rurales et au travers de problématiques sociales et culturelles comme l'identité, l'exil ou le déracinement. Implanté à Béziers et dans ses alentours, CINOC-Films revendique un ancrage local et régional en rupture avec le centralisme parisien et les pratiques du cinéma dominant :

Nous sommes le produit d'un espace géographique et culturel précis. Cet espace, l'Occitanie, est celui de nos films. Un homme, l'Occitan, y est au centre. C'est en affirmant notre identité et à partir des réalités spécifiques de l'Occitanie et des Occitans que nous faisons nos films. Cette identité est irréductible. Elle n'est pas plus un orgueil qu'une honte mais un fait. Un fait têtu³.

Pour s'exprimer et communiquer, les membres du groupe ont fait le choix d'un média léger, le Super 8, en raison de sa maniabilité, de sa discréetion et de son faible coût de revient : une « caméra du pauvre⁴ » qui permet de maîtriser

¹ Dans les textes du groupe, les appellations Cinoc et CINOC-Films (ou Cinoc Films) sont souvent employées de manière indifférenciée. Nous utiliserons l'expression CINOC-Films pour le désigner et pour le différencier de la revue du même nom (*Cinoc*).

² Collectif, « Cinoc Films », *Cinéma Politique*, n° 8, octobre 1977, p. 33.

³ Michel Gayraud, « Cinoc Films », *Cinéma Politique*, n° 11, 2^e trimestre 1978, p. 15. On note une démarche voisine chez d'autres groupes de réalisation « régionaux » des années 1970, notamment en Bretagne avec Torr e Benn (1972-1974) et surtout l'Unité de production cinéma Bretagne (UPCB), créée en 1969 autour de Nicole et Félix Le Garrec et René Vautier. À ce sujet, François Bovier et Cédric Fluckiger, « René Vautier et le cinéma ouvrier : l'UPCB, une structure de production au service des “colonisés de l'intérieur” », dans *Décadrages* n° 29-30 René Vautier, 2016, p. 116-141.

⁴ Michel Gayraud, « Le parcours de Michel Gayraud ou grandeur du cinéma pauvre », *Tecimeoc, la revue des cinémas et télévisions de pays*, n° 18, automne 1984, p. 5.

toutes les étapes de fabrication du film et qui constitue un outil propice à la création et à l'expérimentation.

L'après mai 68 est marqué par un regain identitaire dans différentes régions françaises. Selon Laurent Jalabert, historien de la France du Sud-Ouest,

les années 1970 constituent l'apogée pour la thématique « vivre au pays » des mouvements régionalistes. Dans le Midi occitan, les conflits sociaux de la paysannerie en colère, tant les viticulteurs des Corbières que les éleveurs du plateau du Larzac, revendentiquent leur appartenance à une identité régionale que le monde extérieur – l'Europe, le ministère de l'Agriculture ou le ministère de la Défense – vient menacer. La grande grève des viticulteurs de 1976, qui s'achève par la mort d'un manifestant et d'un CRS dans le village de Montredon, donne naissance au mouvement « Volem viuure al païs ». Les viticulteurs, appuyés par les mouvements régionalistes, revendentiquent un mode de vie propre, celui de leur terroir, et refusent les grands programmes d'aménagement touristique du littoral languedocien⁵.

Ces revendications économiques et les mobilisations qu'elles suscitent s'accompagnent de revendications culturelles autour de la défense de la langue occitane et de la promotion de modes d'expression spécifiques. À côté de la littérature, du théâtre et de la chanson, des formes cinématographiques s'inventent.

En défendant l'idée d'un cinéma « occitan » et « militant », CINOC-Films se met tout entier au service d'un projet : répondre à un « besoin d'images et de sons ». Ce collectif est constitué par un même noyau de militants, mais il présente au cours de son histoire plusieurs configurations en tant que groupe coopérative, revue, unité de production, atelier de réalisation et de formation, adoptant des dispositifs changeants au gré des contextes, des terrains et des luttes dans lesquels il s'inscrit. Dans un entretien accordé à l'automne 1981, lors d'une dernière période d'activité, ses membres constatent :

Nous sommes partis d'un travail individuel (nos films 16 mm et *Occitans de Paris*) puis, à partir des *Ourrières de Furnon*, peu à peu et avec beaucoup de difficultés, nous avons réalisé les films collectivement jusqu'à *Murviel, Occitanie* qui est l'aboutissement de cette démarche puisque le collectif s'est encore élargi et que le film a été conçu avec des gens du village. La création collective est une expérience passionnante mais difficile à tenir. Elle peut devenir une imposture et produire des conflits vains, des problématiques de pouvoir, un niveling par

⁵ Laurent Jalabert, « "Vivre au pays", les régionalismes en France dans les années 1960-1970 », dans Michel Pigenet et Danielle Tartakowsky (dir.), *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*, Paris, La Découverte, p. 566. Laurent Jalabert cite le manifeste *Mon païs escorjat* (Mon pays écorché) de Robert Lafont, Jean-Pierre Chabrol et Emmanuel Maffre-Baugé, publié en février 1979 dans la revue *Aïí e ara – Langue, culture, histoire & avenir des Pays de langue d'oc*, n° 2, p. 10-11.

le bas et des frustrations. Dans ce cas, il vaut mieux revenir à la création individuelle et c'est ce que nous allons faire⁶.

Avec ce bilan qui retrace en quelques lignes la trajectoire qui fut la sienne au cours de la décennie précédente, le groupe souligne avec beaucoup de discernement les ambivalences de la création collective et pointe, à travers son expérience, les questionnements que sous-tend une telle démarche.

L'étude développée dans cet article cherche à examiner les modalités d'organisation du travail collectif au prisme du cheminement du groupe CINOC-Films. Étudier le fonctionnement d'un collectif de réalisation amène soit à se concentrer sur ses réalisations, en tant que matérialisations de l'expression collective parvenues jusqu'à nous, soit à essayer de rencontrer, en l'absence de sources écrites, tout ou partie de ces membres afin de les interroger et de recueillir leur témoignage. Ce dernier geste, bien que nécessaire pour répondre à un besoin de connaissance et de compréhension, n'est pas anodin ni sans conséquence sur un plan méthodologique. Il révèle des tensions entre expérience collective et témoignage individuel en mettant en jeu un type d'enquête qui, par principe, entre en décalage avec l'organisation première du collectif et les conditions qui ont présidé à la réalisation de ses films. Il est souvent difficile de saisir un groupe dans sa globalité et de mesurer le degré d'implication de ses membres. À distance, certains continuent de jouer le rôle de porte-parole ; d'autres ne souhaitent pas ou plus s'exprimer, à plus forte raison si l'expérience commune a laissé un goût amer. De même, il est difficile d'évaluer ce qui fut effectivement partagé dans le processus de création. Si le mouvement de mai 68 a pu imposer « une thématique de l'égalité⁷ » dans les relations sociales et interpersonnelles, un écueil majeur revient à sous-estimer les négociations, les rapports de pouvoir, les conflits qui, comme dans tout groupe humain, siègent au cœur des groupes de réalisation. Ainsi, comme l'écrit Sylvain Dreyer, « l'examen des films et les propos *a posteriori* des cinéastes militants invitent à nuancer ce collectivisme revendiqué⁸ ».

⁶ Michel Gayraud, « Cinoc : une expérience passionnante », *La Revue du cinéma – Image et son*, n° 365, octobre 1981, p. 127.

⁷ « En comblant le fossé entre travail manuel et intellectuel, écrit l'historienne américaine Kristin Ross, en refusant la qualification professionnelle ou culturelle comme justification des hiérarchies sociales et de la représentation politique, en rejetant toute délégation, en sapant la spécialisation, bref, en perturbant violemment des rôles ou des places prédéterminées par le système social, le mouvement de Mai s'est, au fil de son existence, orienté vers une critique de la division sociale du travail. » (dans *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Complexe/Le Monde diplomatique, 2005, p. 84)

⁸ Sylvain Dreyer, « Le cinéma militant et le mythe du collectif », *La Crédation Collective au Cinéma*, n° 1, 2017. Dernière consultation le 25 avril 2021. [En ligne]. URL : <https://creationcollectiveaucinema.com/revue-01>.

Dans ce texte, nous donnons la parole à Michel Gayraud qui fut l'un des animateurs du groupe CINOC-Films et son principal représentant. Ses propos ont été recueillis à la faveur de deux entretiens qu'il nous a accordés⁹ et sur la base d'un texte autobiographique inédit qu'il a mis à notre disposition. Dans *Cavalier seul. Autobiographie audiovisuelle (Parcours d'un cinéaste atypique)*, rédigé en 2019¹⁰, Michel Gayraud retrace son parcours personnel et professionnel : son enfance et son adolescence à Béziers dans les années 1950 et 1960, la découverte du cinéma en salle et dans les ciné-clubs de la ville, ses premiers films muets tournés en 8 mm (avant le passage au 16 mm), son arrivée à Paris en tant qu'enseignant et ce qui a été pour lui une « prise de conscience occitane », l'après mai 68 et son inscription dans la mouvance du cinéma militant, son travail de réalisateur enfin pour la télévision régionale et pour diverses autres structures. Plusieurs pages de cette autobiographie sont consacrées aux prémisses, puis à l'expérience concrète de CINOC-Films : nous en reproduirons certains passages, avec l'autorisation de leur auteur. Entretien et texte écrit offrent ainsi de façon conjointe un regard personnel et rétrospectif. Par le passé, CINOC-Films a publié de nombreux textes collectifs et a accordé des interviews à diverses revues de cinéma engagées en faveur du cinéma militant pour expliquer le sens de sa démarche et ses projets. Ces documents, contemporains de la période d'activité du groupe, constituent des sources également utiles. Nous en convoquerons des extraits dans un second temps, au fil de notre récit qui appréhende ce parcours de façon chronologique, afin d'éclairer, de compléter et de mettre en perspective les propos de Michel Gayraud.

Michel Gayraud occupe une position centrale au sein de CINOC-Films. Disposant déjà d'une expérience en matière cinématographique dans les réseaux du cinéma amateur et indépendant, il est l'opérateur de prise de vues de tous les films du groupe. Il est aussi le principal signataire des textes publiés dans la presse et l'interlocuteur de la plupart des entretiens¹¹. C'est à son

⁹ Entretiens réalisés par téléphone le 30 novembre 2020 et le 29 mars 2021. Je remercie ici Michel Gayraud pour son aide et sa disponibilité.

¹⁰ Michel Gayraud, *Cavalier seul. Autobiographie audiovisuelle (Parcours d'un cinéaste atypique)*, tapuscrit inédit, 2019, 87 p.

¹¹ Dans *Cavalier seul*, Michel Gayraud écrit : « J'essayais de “théoriser ma pratique”, comme on disait à ce moment-là, en écrivant dans des revues comme *Écran, Autrement* ou le *CinémAction* de Guy Hennebelle, des textes où j'appliquais naïvement à ma situation un schéma tiers-mondiste dans lequel la télévision et le cinéma français jouaient le rôle d'Hollywood et l'Occitanie celle d'un pays sous-développé ! Conforté et stimulé par la démarche d'un Godard qui désormais pensait les choses à partir de Grenoble, ou d'un Gatti qui comme un bohémien filmait en voyageant sur le territoire, et par leur désir d'expérimentation en marge de la production traditionnelle, je pensais, qu'en utilisant les audiovisuels légers (super huit, vidéo) il fallait créer dans l'hexagone des “cinémaquis”, des ateliers hors du système

initiative enfin que les films ont fait l'objet d'un dépôt en archives¹². L'étude que nous proposons ici constitue une première contribution pour aborder les conditions et les évolutions du travail collectif au sein de la formation de cinéastes militants CINOC-Films. Une étape supplémentaire consisterait à confronter le vécu et le regard personnels de Michel Gayraud (ce que suggère le titre de son texte autobiographique) à ceux des autres membres afin d'appréhender, à plus grande échelle et selon d'autres points de vue, les conditions du processus de création au sein de ce groupe.

« Cinéma occitan populaire » (1973-1974) : un groupement informel pour soutenir des réalisations individuelles

En 1968, j'ai abandonné mes études à l'université de Montpellier et je suis devenu instituteur en banlieue parisienne. Avec nos premiers salaires, ma compagne Claude Magnez et moi avons acheté une caméra Beaulieu 16 mm à crédit et un magnétophone Perfectone d'occasion. J'ai continué de réaliser des films personnels, à caractère expérimental, qui ont circulé dans des festivals de cinéma parallèle. C'est en vivant à Paris que j'ai commencé à ressentir le « mal du pays ». Tout ce qui auparavant me semblait quelconque, maintenant je le trouvais beau... et j'avais le désir de le filmer. Comme point de départ de ce qui allait arriver ensuite – l'orientation occitane de mon travail – avant les analyses et les discours expliquant et justifiant ma démarche, il y a d'abord eu ce désir, c'est-à-dire de l'affectif avant le théorique, et quand plus tard le second s'écroulera, le premier, lui, restera.

Notre métier d'enseignant nous laissait du temps libre, à Claude et à moi, pour faire des films. Pendant les vacances scolaires, nous revenions souvent dans le sud de la France, à Béziers. Avec deux amis proches, Marie-Jeanne Pérez et Daniel Bégard, nous avons constitué un groupe de réalisation qui s'est appelé « Cinéma occitan populaire ». L'appellation « Cinoc » que nous utiliserons ensuite est venue plus tard, avec la création de la revue du même nom. Notre groupe n'avait pas de statut défini. C'était une coopérative en ce sens que nous nous aidions mutuellement pour le tournage des films et que nous les diffusions ensemble. Notre travail n'est devenu collectif qu'avec le passage au Super 8 et le tournage d'*Ourrières de Furnon* en 1977.

Au sein de « Cinéma occitan populaire », chacune et chacun signait sa réalisation de son côté. *La Place au soleil* de Claude Magnez racontait l'histoire d'une jeune femme au chômage qui cherchait du travail dans la station balnéaire

marchand, où, en tenant compte du terrain et de ses particularités, on produirait et réaliserait des films d'une manière différente... », *Cavalier seul. Autobiographie audiovisuelle*, *op. cit.*, p. 25.

¹² Les copies originales des productions en Super 8 de CINOC-Films ont été déposées aux Archives départementales de l'Hérault en mai 2012 afin qu'elles soient conservées dans de bonnes conditions. Un descriptif du fonds est consultable sur le site des Archives départementales de l'Hérault. Dernière consultation le 30 avril 2021. [En ligne]. URL : https://archives-pierresvives.herault.fr/archive/fonds/FRAD034_M_000020/FRAD034_000000169/n:31

du Cap d'Agde ; *La Terrasse* de Marie-Jeanne Pérez, celle d'un vigneron de l'arrière-pays obligé de louer sa maison à des touristes ; *Cramat* de Daniel Bégard, celle d'un postier qui perdait son identité en travaillant à Paris. Mon film, *la Bourse ou la vie*, relatait les exploits d'un bandit de grands chemins dans l'Hérault au début du XIX^e siècle. Il mettait en scène des personnages emblématiques (le bandit, le policier, le gros propriétaire, le curé, le paysan) sur les lieux mêmes qui avaient fait naître la légende et nourri toute une mémoire collective et populaire. Ces quatre courts-métrages ont été réalisés entre 1973 et 1974 par la même équipe. Ils n'étaient pas militants au sens où ils ne se voulaient pas didactiques ni porteurs de slogans. Ils témoignaient simplement, à partir de faits divers et au moyen de fictions, de divers aspects d'une réalité locale ou régionale. Filmés en 16 mm et en noir et blanc, financés avec nos propres ressources, ils présentaient des faiblesses sur le plan technique. *Pour la Bourse ou la vie* par exemple, je n'avais pas les moyens suffisants pour tourner en son direct. Je faisais en sorte que les comédiens prononcent un minimum de paroles à l'écran. Démarche pour le moins paradoxale : défendre un cinéma d'expression régionale sans la possibilité de dire ni d'entendre la langue du pays dans lequel il s'enracine¹³.

Les films de « Cinéma occitan populaire » n'ont pas été beaucoup diffusés. Ils l'ont été quelque temps dans des festivals ou des maisons des Jeunes et de la Culture. À Paris, l'association « Cinéma occitan » qui s'était constituée autour de Guy Cavagnac, Francis Fourcou et Henri Moline affirmait sa volonté de produire et de diffuser des films occitans. Elle a apporté son aide à la réalisation de la *Bourse ou la vie*, puis a inscrit nos films dans son catalogue. Le fait qu'ils soient des fictions ne leur réservait pas toujours un bon accueil chez les militants occitans qui leur préféraient souvent le documentaire¹⁴.

Les premiers films que Michel Gayraud réalise à la fin des années 1960 relèvent d'un cinéma d'expression personnelle produit avec une économie de moyens.

Certes nous étions des « amateurs » mais on ne faisait pas du « cinéma d'amateur », en ce sens que nous ne tentions pas de réaliser en petit ce que d'autres faisaient en grand mais faisions délibérément *autre chose*. On réalisait le film qui ne pouvait exister qu'avec ce dont nous disposions et la situation où nous nous trouvions : règle d'or que j'ai toujours appliquée¹⁵.

¹³ Sur la question de la langue et des évolutions d'un cinéma occitan, on pourra consulter le dossier « L'Occitanie » coordonné par Michel Gayraud dans *CinémAction* n° 12 *Cinémas des régions*, automne 1980, p. 89-160.

¹⁴ Entretien téléphonique avec Michel Gayraud et *Cavalier seul. Autobiographie audiorivisuelle*, *op. cit.*, p. 13-14. Dans un texte publié en 1979, Michel Gayraud considérait l'expérience de « Cinéma occitan populaire » comme un « demi-échec » : « des points de départ vivants et forts étaient figés par un processus de fabrication inadapté à notre projet. Ces choses vécues et ressenties devenaient des œuvres closes et glacées. Le budget, le matériel et les méthodes de travail qu'implique ce genre de production allaient à contre-courant de notre projet de saisir la réalité en mouvement. » (« Occitanie, images et sons de résistance », *Autrement* n° 17 *Libres antennes, écrans sauvages*, février 1979, p. 128)

¹⁵ *Cavalier seul. Autobiographie audiorivisuelle*, *op. cit.*, p. 9.

Ainsi présentées, ces réalisations relèvent ouvertement de « l'espace du cinéma “indépendant”, du cinéma “autre” » tel que défini par Roger Odin dans ses travaux sur le cinéma en amateur ; un espace « hétérogène », « émietté », mais dont « le point d'accord essentiel consiste en un double rejet » : « rejet du cinéma “amateur” » et « rejet du cinéma professionnel tel qu'il se pratique dans la profession ». Comme le précise Roger Odin, « ce que veulent les cinéastes de cet espace, c'est un cinéma qui se donne les moyens d'échapper à toutes les censures et, en particulier, au “broyeur de la machine économique”¹⁶. »

Cette inscription des films de Michel Gayraud dans l'espace du cinéma « indépendant » est aussi celle des films de « Cinéma occitan populaire ». Si embryonnaire soit-il, ce groupement n'est pas voué à l'origine à une pratique collective. Il se fonde d'abord sur des relations personnelles, amicales ou intimes, sur l'appartenance à une même région d'origine et sur un même désir de réaliser des films. Il constitue ensuite un espace d'entraide où, avec le soutien de tous, chacun peut réaliser des projets individuels. Il favorise enfin, en termes de positionnement, la marche vers le « courant “engagé”, social, voire militant » du cinéma indépendant, qui, selon Roger Odin, réunit notamment « ceux qui veulent articuler innovation langagière et souci de faire passer des idées¹⁷ ». Michel Gayraud témoigne à cet égard de l'influence de l'écrivain et théoricien occitan Félix Castan dont il fera la connaissance quelques années plus tard et auquel il consacrera plusieurs documentaires :

En diffusant mon film [*Occitans de Paris*] dans les circuits occitanistes, j'ai rencontré Félix Castan qui a été pour moi et quelques autres un maître à penser et m'a amené à théoriser et radicaliser la position que j'avais prise spontanément. Écrivain et théoricien, Félix Castan se battait contre le centralisme et ses conséquences (le régionalisme, le provincialisme), en opposant à ce centralisme une culture polycentrique dans un hexagone où de « capitales » comme Toulouse ou Marseille viendraient des œuvres qui répondraient à Paris et dialogueraient entre elles [...] Il ne s'agissait pas de penser l'Occitanie comme une entité autonome mais d'impulser en France de nouveaux pôles de création avec comme point d'appui la culture du lieu¹⁸.

Il est intéressant de noter que les « capitales » régionales citées par Michel Gayraud désignent deux lieux emblématiques de la cartographie du cinéma indépendant des années 1960 et 1970 : à Toulouse, autour du « Groupe des

¹⁶ Roger Odin, « La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion », dans Roger Odin (dir.), *Communications*, n° 68 *Le Cinéma en amateur*, Seuil, 1999, p. 68-70.

¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸ *Cavalier seul. Autobiographie audiorivuelle*, *op. cit.*, p. 18-19.

cinéastes indépendants¹⁹ » ; à Marseille, autour de Jean-Juste Peyre et de Paul Carpita.

Une revue comme espace de réflexion collective : *Cinoc* (1974-1976)

En 1974, nous nous sommes éloignés de la réalisation pour un temps en créant une revue de cinéma qui s'est appelée *Cinoc*. Nous avions alors décidé de développer une réflexion collective à partir du travail que nous avions mené au sein du groupe « Cinéma occitan populaire », des problématiques auxquelles nous avions été confrontés et des critiques que nos courts-métrages en 16 mm avaient suscitées. Il s'agissait en quelque sorte de théoriser notre pratique pour mieux cerner les contours de ce cinéma occitan dont nous voulions promouvoir l'émergence. *Cinoc* était éditée par une association dont les statuts avaient été déposés à Béziers. Ses rédacteurs – nous étions une dizaine – étaient tous bénévoles. Les numéros étaient conçus sans aucune subvention ni aide extérieure. Ils étaient mis en vente dans le Midi occitan, mais aussi à Paris, dans des librairies de la presse parallèle ou marginale. Les derniers numéros ont connu un relatif succès et ont bénéficié d'abonnements croissants. L'unité du comité de rédaction s'est pourtant fissurée. Certains souhaitaient poursuivre le travail d'édition. D'autres, comme moi, ne voulaient pas dépenser leur énergie à animer une revue et préféraient donner la priorité à la réalisation des films. La décision a été difficile à prendre. Avec quatre ou cinq autres membres, nous avons finalement fait le choix de fonder un collectif de réalisation, CINOC-Films²⁰.

Le premier numéro de la revue *Cinoc* paraît au mois de septembre 1974²¹. Dans son éditorial, le « collectif de rédaction » déclare vouloir « aider un cinéma occitan à s'affirmer et à se développer » et assumer à cet égard une double fonction :

1. Être un point de rassemblement et d'information sur les activités audiovisuelles existantes (16 mm, Super 8, Vidéo...). Encourager, susciter, promouvoir ces activités [...] 2. Être un lieu de recherche sur ce que peut et doit être un cinéma occitan, en particulier à partir de l'étude et de la critique des films

¹⁹ Sébastien Layerle, « Défense et promotion d'un cinéma "libre" et "indépendant" dans la revue *Image et son* et les réseaux de l'UFOLEIS (1956-1969) », dans Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie, Léo Souillés-Debats (dir.), *La Ligue de l'enseignement et le cinéma : une histoire de l'éducation à l'image*, AFRHC, 2016, p. 276-291.

²⁰ Entretien téléphonique avec Michel Gayraud.

²¹ Le lancement et la parution de la revue ont fait l'objet d'annonces et de comptes rendus dans quelques périodiques : « Bloc-note cinéma », *Libération*, 16 décembre 1974 ; « La Vie est à nous », *Écran 75*, n° 44, mars 1975, p. 88 ; *La Revue du cinéma – Image et son*, n° 316, avril 1977, p. 16

occitans existants, des films « parlant » de l'Occitanie (d'une manière ou d'une autre), et du cinéma dans sa totalité²².

La revue adopte un rythme de parution trimestriel. Les trois premiers numéros visent à « théoriser une pratique et des approches » et à « dégager une ligne générale sur laquelle travailler²³ » à partir d'analyses sur les conditions de production et de diffusion en France, de comptes rendus d'expériences régionales et d'entretiens ou de portraits de cinéastes cherchant ou ayant cherché à se démarquer du centralisme parisien et des règles de la profession cinématographique. La rubrique « Apprendre d'eux » convoque des références présentes ou passées destinées à nourrir une réflexion en faveur d'un « cinéma occitan » : les films du cinéaste bolivien Jorge Sanjinés (n° 3), ceux de Jean-Luc Godard et de Paolo et Vittorio Taviani (n° 4), le néo-réalisme italien (n° 5), l'exemple de Dziga Vertov (n° 6). Les dernières pages de la revue sont consacrées à des renseignements pratiques, à des annonces de tournages ou de festivals.

À la fin de l'année 1975, l'équipe de *Cinoc* dresse un bilan de son activité après la parution de ses trois premiers numéros :

Insensiblement, nous avons laissé notre revue devenir un lieu intellectuel. Nous avons privilégié la production de textes « théoriques », et plus généralement nous avons surtout fait du « journalisme ». Certes nous avons travaillé selon une ligne générale que nous pensons précise. Mais faute de revenir sur les options qu'elle impliquait et par défaut surtout d'une pratique de confrontation, cet *a priori* ne justifiait et n'engageait à rien. Nous avons été théoriciens par négligence et dogmatiques par facilité [...] Aussi, pour continuer, disposions-nous de deux stratégies possibles : – Nous replier sur une minorité militante et « pratiquante » comme d'autres groupes de cinéastes nationaux (ou hexagonaux). Tâche nécessaire si elle répond à un état d'organisation et de production suffisant. – Ouvrir la revue. C'est-à-dire ouvrir le champ de recherches à tout ce qui précède sur les autres modes d'expression d'une culture occitane moderne, et principalement au théâtre et à la musique (qui sont aujourd'hui les modes privilégiés de l'expression en Occitanie). Nous avons choisi la seconde stratégie²⁴.

Ce bilan en forme d'« autocritique²⁵ », qui marque une pause dans l'histoire de la revue, définit aussi de nouvelles orientations. Désormais sous-titrée

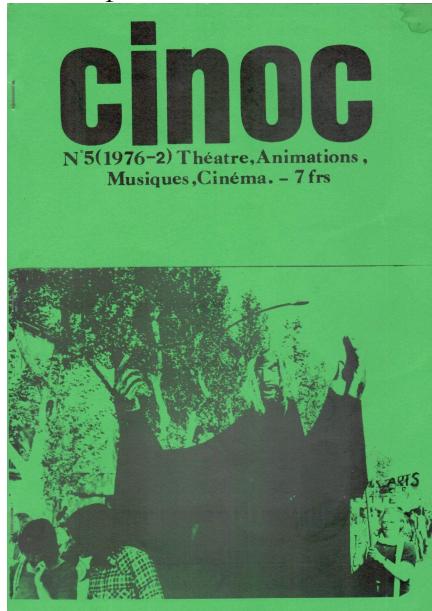
²² Collectif de rédaction, « Cinoc : un luxe ou un besoin ? », édito, *Cinoc*, n° 1, septembre 1974, p. 1. À la question « quel cinéma occitan » défendre, le collectif déclare que « ce cinéma occitan remettra forcément en question les structures économiques, le contenu et les formes du cinéma bourgeois et ne pourra être qu'un cinéma de lutte. » (« Pour un cinéma occitan », *Cinoc*, n° 1, p. 3.)

²³ Édito, *Cinoc*, n° 2, hiver 1975, p. 1.

²⁴ Collectif, « “CINOC” : Pour l'expression d'une culture occitane moderne », *Cinéma d'aujourd'hui* n° 5-6 *Cinéma militant*, avril 1976, p. 86-88.

²⁵ *Op. cit.*, p. 87.

« Théâtre, Animations, Musique, Cinéma », *Cinoc* n'est plus consacrée au seul cinéma. Ses rédacteurs entendent mener une réflexion sur la culture occitane dans son ensemble en associant les films à d'autres pratiques et formes d'expressions : le théâtre, autour des pièces d'André Benedetto et de Claude Alranq, le fondateur du Théâtre de la Carrièra ; l'animation culturelle dans différentes villes du Midi occitan ; la chanson et la musique, avec le chanteur Mans de Breich ou le groupe Cardabèla. Une telle évolution n'est pas exceptionnelle si on la compare, à peu près au même moment, à la ligne politique d'une revue comme les *Cahiers du cinéma*²⁶ ou aux options idéologiques d'un collectif de réalisation tel que « Cinélutte²⁷ » qui cherchent tous deux à œuvrer en faveur d'un « front culturel révolutionnaire ». Avec cette nouvelle formule, la revue *Cinoc* voit son nombre de pages doubler. La parution du sixième numéro, daté du troisième trimestre 1976, marque le passage d'un format « artisanal », dactylographié et ronéotypé, à un format plus élaboré, imprimé et relié, destiné à « augmenter [les] tirages » et à « assurer une diffusion plus large²⁸ ». Ce numéro sera pourtant le dernier.



Couverture du numéro 5 de la revue *Cinoc*, 2^e trimestre 1976

²⁶ Éditorial, « Quels sont nos tâches sur le Front culturel ? (projet de plateforme) », *Cahiers du cinéma*, n° 242-243, décembre 1972-janvier 1973, p. 5-6.

²⁷ Sébastien Layerle « "Un cinéma de lutte pour des gens en lutte". Cinélutte, histoire d'un collectif », partie DVD-Rom du coffret DVD « Le cinéma de mai 68, une histoire. Volume 2 : l'héritage », éditions Montparnasse, « Le geste cinématographique », 2009.

²⁸ Collectif de rédaction, « À nos lecteurs », *Cinoc*, n° 6, 1976 3/4, p. 1.

Une unité de production et de diffusion en Super 8 : CINOC-Films (1977-1981)

En 1977, j'ai réalisé un court-métrage de fiction où je faisais jouer leur propre rôle (ou des rôles proches de ce qu'ils étaient) à des amis originaires du sud qui vivaient à Paris : un cheminot, un postier, une institutrice, une chômeuse... Je voulais filmer comme une aventure la vie de tous les jours avec comme héros des personnages « communs ». La discréetion de la caméra Super 8 me permettait de me retrouver dans ces lieux et de filmer des situations sans en changer la physionomie : on pouvait « voler » des images au réel. En filmant ces *Occitans de Paris* dans la foule des banlieusards pressés à la gare Saint-Lazare, dans le métro, les cours de récréation des CES, dans les cités-dortoirs et les chambres de bonnes où ils habitaient, le documentaire a commencé à s'infiltre dans ma fiction. Réalisé dans un esprit militant, ce film qui partait de la vie quotidienne, restait de la fiction et il était découpé, mis en scène, et monté comme tel... mais les choses allaient changer.

Avec mes amis de [CINOC-Films] – Michel Doumenc, Claude Magnez, Marie-Jeanne Pérez et Guy Fontes qui faisait le mixage – on a décidé de réaliser un film sur les ouvrières de Furnon. En 1977, dans une usine de confection d'Alès, certaines d'entre elles avaient voulu créer un syndicat CGT. Le patron et la majorité des autres ouvrières les avaient rejetées en leur proposant de travailler dans un atelier séparé. Elles avaient refusé et tous les matins en chantant la *Marseillaise* et l'*Internationale* elles essayaient d'entrer en force dans l'atelier principal. Avec ma caméra j'étais au milieu d'elles et en avançant je me sentais porté par quelque chose de plus grand que moi. Les lieux de l'usine devenaient des « scènes » (atelier principal, atelier séparé, parvis) où, comme deux « chœurs », s'affrontaient spectaculairement les deux groupes et le réel était aussi riche qu'un scénario. Ce scénario, il s'écrivait sous mes yeux et en tournant, simultanément dans ma tête je découpais l'action, filmais en conséquence et, quand à la porte de l'atelier il y avait de la bagarre, je jubilais en pensant à la bonne séquence que cela allait faire. Nous avons monté le film avec des cartons qui le scandaient comme des pancartes dans une manifestation et les numéros d'un compte à rebours qui accompagnaient cette lutte sociale qui devait aboutir à un échec [...]

Dans la foulée, encouragés par le succès d'estime obtenu par les *Ouvrières de Furnon*, (« Le diamant du cinéma militant » disait le critique Guy Hennebelle) avec la volonté de dénoncer ce qui allait mal et de chercher ce qui résistait, nous avons réalisé d'autres films : on a filmé les chômeurs qui venaient rôder autour de leur usine fermée, les viticulteurs obligés d'arracher leurs vignes, les mères de famille qui n'arrivaient pas à joindre les deux bouts, le sous-prolétariat logé dans des cités de transit, les ouvriers intoxiqués par des usines américaines de produits chimiques, les cheminots de la Gare d'Austerlitz qui avaient le mal du pays et tous les week-ends revenaient chez eux dans le Sud... Comme beaucoup d'autres à ce moment-là on essayait de créer collectivement et, le whisky aidant, on s'engueulait souvent... mais, toujours le whisky aidant, on finissait par s'entendre...²⁹

²⁹ Paragraphes extraits de *Cavalier seul. Autobiographie audiovisuelle, op. cit.*, p. 20-21.

Sans statut juridique défini, le groupe CINOC-Films prend le relais de la revue *Cinoc* dont la publication a été interrompue au bout du sixième numéro. En 1977, *Occitans de Paris* fait entrevoir les possibilités techniques et esthétiques offertes par le Super 8. Ce court-métrage, que Michel Gayraud a signé seul, contribue à souder l'équipe autour d'un projet de réalisation commun et à l'orienter vers un travail collectif. Un an plus tard, *Ouvrières de Furnon*, dont l'idée a été proposée par Marie-Jeanne Pérez et Michel Doumenc après la projection d'*Occitans de Paris*, ouvre à son tour la voie à un cinéma « occitan » et « militant », que Michel Gayraud qualifie aussi d'« expérimental » :

Cette démarche remettait en question et désacralisait la vision romantique de l'œuvre, de l'art et de l'artiste démiurge. Jusqu'ici pour moi un film était une œuvre close, unique et isolée, fermée sur elle-même, mais là j'étais dans une autre logique où chaque film n'était qu'une étape, un moment d'une démarche, d'un combat, qui devenait plus important que « l'œuvre », l'objet figé auquel elle aboutissait. Ce qui était important c'était le processus, le mouvement, et, comme les épisodes d'un « serial social », chaque film n'existait que dans un ensemble qui le dépassait. Le chemin devenait aussi important que le but³⁰.

Deux autres films sont réalisés selon la même démarche : *Béziers chômage* et *La Vie duraille* qui prolonge des thématiques développées dans *Occitans de Paris* : le travail omniprésent, le déracinement, le mal du pays et l'espoir de pouvoir y retourner un jour. Produit par la Fédération CGT des cheminots, « avec la participation des cheminots des foyers SNCF de Paris », *La Vie duraille* met en valeur la lutte menée contre la fermeture des petites lignes de transport ferroviaire au nom de la rentabilité économique. Pour CINOC-Films, ce court-métrage de commande constitue une étape sur le plan de la production. Le financement n'est plus assuré par le groupe seul, mais par des apports extérieurs qui couvrent les frais de pellicule et de laboratoire.

L'identité de CINOC-Films se fonde sur l'usage du Super 8 comme format privilégié – Michel Gayraud raconte comment la vente du matériel 16 mm qui avait servi à la réalisation de ses films et de ceux de « Cinéma occitan populaire » a constitué pour lui un « pas en avant ». Au tournage et au montage, le Super 8 participe de la volonté d'indépendance et de la démarche d'expérimentation revendiquée par le groupe. Dans son premier numéro, la revue *Cinoc* proposait déjà un texte consacré à une « approche pratique du Super 8³¹ ». Dans son dernier, Michel Gayraud écrivait :

³⁰ *Cavalier seul. Autobiographie audiovisuelle*, op. cit., p. 19.

³¹ « Une approche pratique du Super 8 », *Cinoc*, n° 1, septembre 1974, p. 13-17. D'autres articles suivront, sous forme de conseils techniques (« la sonorisation d'un film Super 8 », n° 2 ; « la post-synchronisation », n° 3) et de comptes rendus d'expériences individuelles (« *Journal d'un exilé* : genèse d'un premier film super 8 », n° 3) ou collectives (le groupe breton Torr e Benn, n° 6).

Aujourd’hui le cinéma est toujours un grand art populaire, non plus parce que les gens vont voir des films mais parce qu’ils peuvent en faire [...] Que cet acte se multiplie et nous seront [sic] quels cinémas défendre. Des cinémas qui fleuriront partout et auront comme dénominateur commun leur enracinement dans des réalités particulières et leur volonté de les transformer³².

Dans sa pratique, CINOC-Films tire profit des ressources du Super 8 en jouant le jeu du support unique :

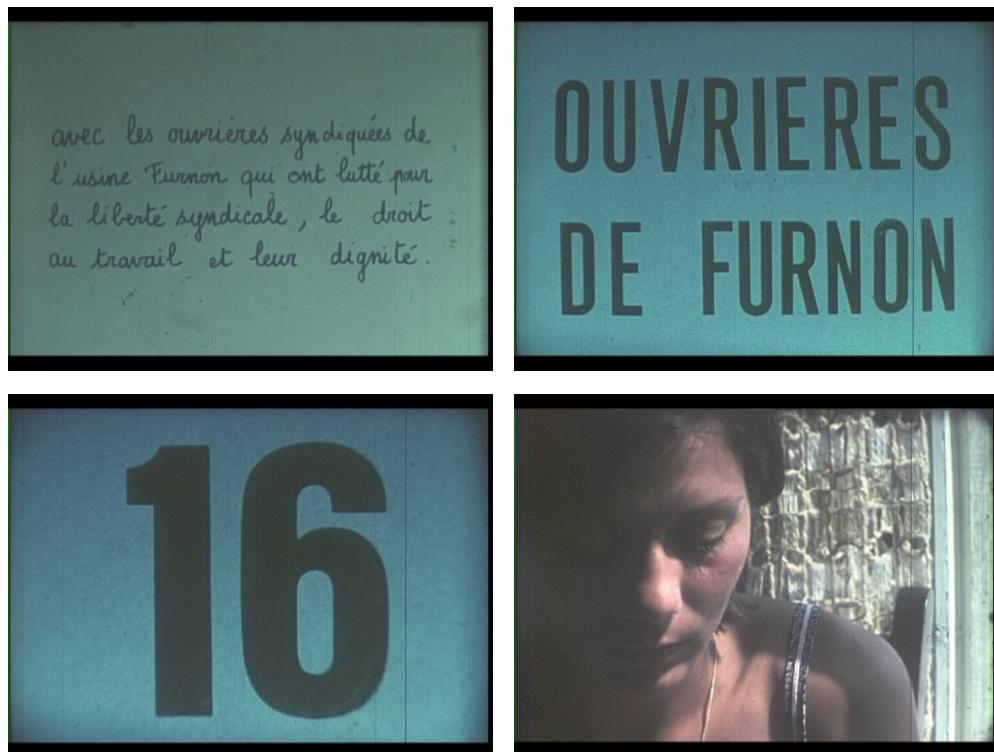
Nous utilisons le Super 8 en tenant compte de sa spécificité et conscients de ses limites nous y travaillons à l’intérieur. En fonction de ce que nous avons à filmer nous travaillons en « single » (avec doublage sur magnéto pour utiliser le son en off si besoin est) ou en muet avec son témoin sur magnéto. Une partie du film est montée sur visionneuse sonore et l’autre, montée muet, est mixée et postsonorisée sur projecteur³³.

Chaque réalisation du groupe est présentée sous l’appellation collective « CINOC FILMS ». Les génériques de fin font apparaître en général des mentions nominatives et quelques crédits pour la musique et les chansons notamment. Ils associent de manière indifférenciée et dans l’ordre alphabétique les noms des membres du groupe.



³² Michel Gayraud, « De Fritz Lang à Léon Maillé », *Cinoc*, n° 6, 1976 3/4, p. 37. Michel Gayraud fait ici référence au « ciné-journal » en Super 8 de Léon Maillé, paysan impliqué dans le mouvement de défense du Larzac.

³³ « Le groupe Cinoc », *Écran 79*, n° 76, janvier 1979, p. 83-84 (propos recueillis par Guy Hennebelle).



Plans du générique de début d'*Ouvrières de Furnon* (1978)

Le noyau dur réunit cinq personnes qui exercent pour quatre d'entre elles la profession d'enseignant et, pour la cinquième, celle de journaliste à *l'Humanité*. Si tous défendent l'idée d'un cinéma « partisan³⁴ », trois ont un engagement politique manifeste au sein du Parti communiste français en tant qu'adhèrent ou permanent. Michel Gayraud revendique quant à lui une forme d'indépendance :

Pour ma part, je n'ai jamais milité au Parti communiste. Cela contribuait à un certain équilibre au sein du groupe car j'étais celui qui était le plus expérimenté sur le plan cinématographique. Ceci dit, même si certains d'entre nous étaient au Parti, ils étaient surtout des électrons libres un peu trop « gauchisants », et non des apparatchiks ni des bénit-oui-oui³⁵.

³⁴ Michel Gayraud, « Cinoc Films », *Cinéma Politique*, n° 11, 2^e trimestre 1978, p. 12.

³⁵ Entretien téléphonique avec Michel Gayraud. Avant son engagement occitan, Michel Gayraud reconnaît ne pas être très politisé : « C'est arrivé petit à petit. Je voyais l'engagement de manière romantique. Il y avait Cuba, Che Guevara... En mai 68, alors que j'étais étudiant à Montpellier, j'ai milité avec d'anciens combattants de la Guerre d'Espagne qui étaient

Cette proximité avec le PCF et la CGT permet d'instaurer un climat de confiance et de faciliter certaines prises de contact dans les milieux ouvriers de la région ou avec des mouvements de lutte en cours. Dans les trois films réalisés entre 1978 et 1979, la présence à l'écran du syndicat CGT est majoritaire. Michel Gayraud tempère toutefois :

Dans *Béziers chômage*, de jeunes OS de l'usine chimique la Littorale, propriété du trust américain Union Carbide, témoignent face caméra d'intoxications dont ils ont été victimes. La CGT ne souhaitait pas aborder ce sujet. L'ouvrier interviewé était à la CFDT. Nous étions proches du PCF et de la CGT mais pas sectaires. Cela ne nous empêchait pas de donner la parole à des personnes qui pouvaient se montrer très critiques. À l'exception de *La Vie duraille* pour lequel nous avions été sollicités, nos films n'ont jamais été diffusés de manière exclusive par le PCF et la CGT ni commentés dans la presse communiste nationale. Ils étaient surtout montrés dans les circuits parallèles, majoritairement par des gauchistes³⁶.

Même informelle et soumise à une grande part d'improvisation, l'issue du conflit n'étant pas connue, la réalisation de *Ouvrières de Furnon* instaure un mode d'organisation du travail collectif et une répartition des tâches qui seront reconduits dans les deux films suivants³⁷. Au tournage, le processus de création s'appuie sur la complémentarité et les compétences de chacun. Michel Gayraud réalise toutes les prises de vues. Michel Doumenc et Maïté Pinero³⁸ mènent les interviews. Claude Magnez et Marie-Jeanne Pérez assurent généralement les prises de son. La conception du film redevient entièrement collective au montage : « C'est à ce moment-là que le collectif fonctionnait vraiment car nous étions tous concernés », constate Michel Gayraud. Coupes et collures sont faites ensemble. Les discussions nourrissent la construction du film et préparent l'écriture du commentaire dont la rédaction est assurée par Michel Doumenc, une fois la version finale du montage terminée. Le sixième membre du groupe, Guy Fontes, intervient enfin pour la seule étape du mixage.

« Guidé par un souci de didactisme et le désir de faire circuler dans le film l'émotion éprouvée au contact des ouvrières en révolte³⁹ », *Ouvrières de Furnon*

anarchistes. Je ne le suis pas resté, sinon dans l'esprit peut-être. C'est dans les années 1970 que je me suis politisé. Je dirais que je suis devenu un peu marxiste, disons compagnon de route. Après la réalisation du film *Occitans de Paris*, je me suis rendu compte que défendre un point de vue occitan, c'était défendre un point de vue militant. »

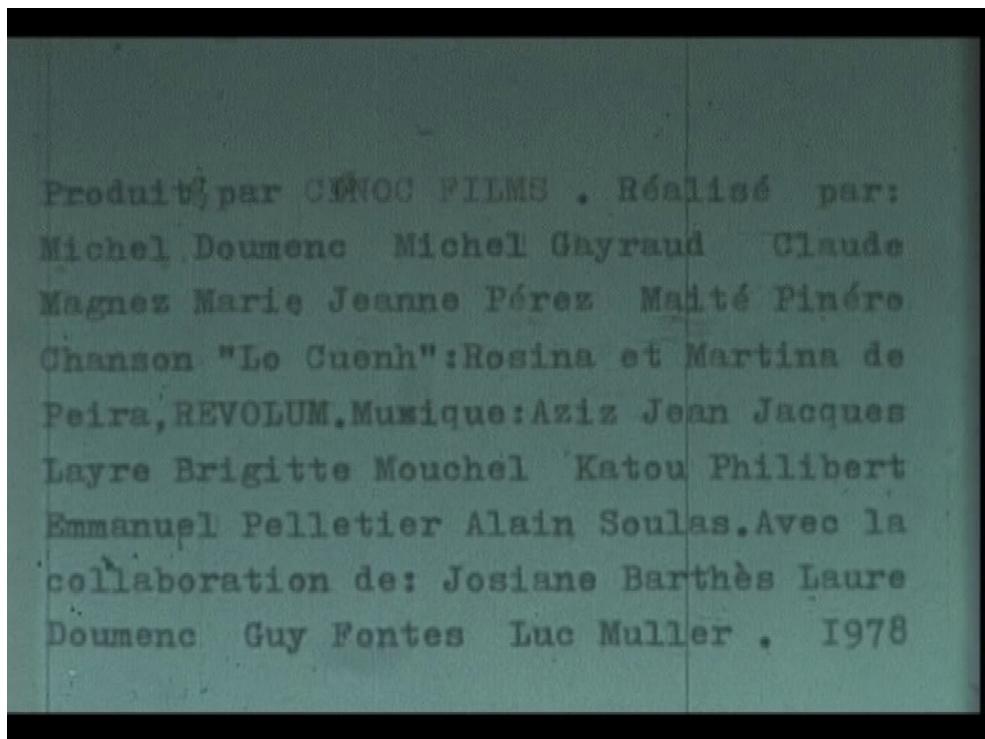
³⁶ Entretien téléphonique avec Michel Gayraud.

³⁷ Le témoignage de Michel Gayraud nous apprend que le travail d'écriture avant tournage se résumait à un canevas, à un « conducteur » plus ou moins précis.

³⁸ Maïté Pinero, journaliste à *l'Humanité* comme Michel Doumenc, ne participera qu'à la réalisation de ce seul film.

³⁹ Michel Gayraud, « Occitanie, images et sons de résistance », art. cit., p. 129.

est sans doute, parmi les films que le groupe a réalisés, celui qui a été le plus diffusé dans les circuits et les rencontres du cinéma et de l'audiovisuel d'intervention de la fin des années 1970. La société de production et de distribution Iskra, rencontrée à l'occasion des Journées du cinéma militant organisées à la maison de la Culture de Rennes en 1978, l'inscrit d'ailleurs dans son catalogue. Des copies circulent grâce à divers groupes politiques et organismes socioculturels, jusqu'aux Amitiés franco-chinoises qui projettent le film à Shanghai⁴⁰. La diffusion est une des composantes du modèle économique autogestionnaire auquel CINOC-Films entend se conformer. Les ressources – modestes – qu'elle génère à travers la location des copies visent ainsi à couvrir les frais de fonctionnement, à renouveler le matériel technique et à lancer la production de nouveaux projets.



Carton final d'*Ouvrières de Furnon* (1978)

⁴⁰ « Le groupe Cinoc », art. cit., p. 84.

Un glissement vers l'animation socioculturelle : l'atelier Super 8 de Murviel-lès-Béziers (1980-1981)

En 1979, grâce au soutien de l'Institut national de l'audiovisuel, nous avons eu l'opportunité de créer un atelier Super 8 à Murviel-lès-Béziers, une commune viticole au nord de Béziers. Nous avons obtenu une dotation du fonds d'incitation au Super 8 pour l'achat d'un matériel haut de gamme (caméra, micro, projecteur). La municipalité de Murviel a mis à notre disposition un local au sein de la maison des Jeunes et de la Culture. Nous nous y sommes installés et avons tenu la chronique cinématographique d'un village occitan pendant toute une année, en étroite relation avec ses habitants, filmant les travaux de la vigne, l'équipe de rugby, les fêtes du troisième âge, le carnaval, les angoisses des jeunes qui devaient quitter le pays. Les villageois à qui nous montrions régulièrement les rushes du film en train de se faire avaient du plaisir à se découvrir sur un écran. Comme pour nos réalisations précédentes, l'écriture du film s'est faite au montage. Nous n'attendions pas que les gens du village réalisent le film avec nous : cela je n'y croyais pas et je ne prenais pas au sérieux les discours gauchistes et démagogiques sur la « caméra prise par le peuple » qui circulaient à ce moment-là (comme si le « peuple » n'avait que ça à faire !). Peut-être espérions-nous que nos films et d'autres du même genre se substitueraient au « poison » qu'ils voyaient au cinéma ou à la télévision ? Nous avons vite perdu nos illusions. Avec *Murviel, Occitanie*, la démarche de CINOC-Films s'éloignait du cinéma militant pour se rapprocher de l'animation socioculturelle. En vertu du cahier des charges du fonds d'incitation au Super 8, nous avons accueilli deux stagiaires qui ont participé au tournage et que nous avons essayé de former à la réalisation. Personnellement, j'étais peu enthousiaste à l'idée de faire de la formation. Nous n'avions pas vraiment à l'esprit de développer ni de susciter des pratiques semblables à la nôtre. C'est sans doute cette expérience qui a signé la fin de l'expérience collective de CINOC-Films. Nous n'avons existé en tant qu'atelier Super 8 qu'à travers un seul film⁴¹.

La réalisation collective du film *Murviel, Occitanie* s'inscrit dans le cadre du dispositif de « politique d'initiation à la pratique Super 8⁴² » lancé par le Centre national pour l'animation audiovisuelle (CNAAV) et destiné à subventionner, à développer et à équiper des ateliers de production cinématographique en Super 8 sur l'ensemble du territoire national. En 1975, six ateliers pionniers sont créés avec le soutien du Centre national de la cinématographie. Un an après, le CNC se désengage et laisse sa place à l'Institut national de l'audiovisuel. Entre 1975 et 1983, une trentaine d'ateliers voient le jour, bénéficiant de l'appui des

⁴¹ Entretien téléphonique avec Michel Gayraud et *Cavalier seul. Autobiographie audiovisuelle*, *op. cit.*, p. 26.

⁴² Bruno Chetaille, « Les ateliers Super 8, un réseau de lieux de rencontre », *Autrement* n° 17, *op. cit.*, p. 200. Alors chargé de mission à l'INA, Bruno Chetaille est l'auteur d'une étude commanditée par le Conseil de l'Europe et intitulée « Les ateliers Super 8 en France : vers une pratique cinématographique » (septembre 1978).

ministères de l'Éducation, de l'Agriculture, de l'Action sociale et de l'Équipement, au sein d'associations et de structures présentant des profils différents (centre d'action culturelle, maison des Jeunes et de la Culture, établissement scolaire, universitaire, de formation ou de soin, parc naturel, etc.). La majorité d'entre eux est implantée au sud de la Loire – sept seulement le sont en région parisienne. Les structures accueillantes reçoivent une dotation du fonds d'incitation pour l'achat de caméras, de magnétophones, de projecteurs et de visionneuses permettant un travail collectif. À elles de couvrir ensuite les charges de fonctionnement de l'atelier : les frais relevant de l'achat de la pellicule, des opérations de laboratoire et de maintenance du matériel, ainsi que le salaire du ou des animateurs, le coût de la formation revenant au fonds d'incitation. Comme l'explique Bruno Chetaille, « cette démarche suffisamment générale et ouverte » a pour objectifs :

de voir en quoi le Super 8 est un outil privilégié de l'action culturelle, d'expérimenter la place de cet instrument parmi d'autres dans la promotion et l'utilisation de l'audiovisuel dans les réseaux de l'action sociale, de suivre les effets sur la pratique cinématographique professionnelle de l'irruption de non-professionnels dans un milieu jusqu'ici réservé aux spécialistes⁴³.

Cette politique d'incitation au Super 8 offre un cadre institutionnel particulièrement fécond en termes d'expression et de création audiovisuelles et constitue un repère important dans l'histoire des usages et des pratiques des médias dits « légers ». Elle est également révélatrice des évolutions en cours depuis la fin des années 1960 du point de vue de l'action des pouvoirs publics en matière de politiques culturelles. Dans l'ouvrage qu'elle a dirigé, *Éducation populaire : le tournant des années 1970*⁴⁴, la sociologue Geneviève Poujol a ainsi montré comment on assiste sur la période à un glissement progressif de l'éducation populaire, historiquement portée par des militants relevant d'associations, de groupements et de mouvements d'initiative privée, vers l'action culturelle et l'éducation permanente, soutenues et encadrées par l'État, dont les corollaires vont être la formation et la professionnalisation des animateurs socioculturels. « Ce vaste courant de professionnalisation des animateurs, écrit Jacques Scheer dans le même ouvrage, contribuera à absorber une part considérable des efforts et des forces militantes des associations pour

⁴³ Bruno Chetaille, *op. cit.*, p. 200.

⁴⁴ Geneviève Poujol (dir.), *Éducation populaire : le tournant des années 1970*, L'Harmattan, « Débats Jeunesses », 2000. Dans cet ouvrage, Geneviève Poujol envisage l'éducation populaire comme « un projet de démocratisation de l'enseignement porté par des associations dans le but de compléter l'enseignement scolaire et de former des citoyens. », p. 20.

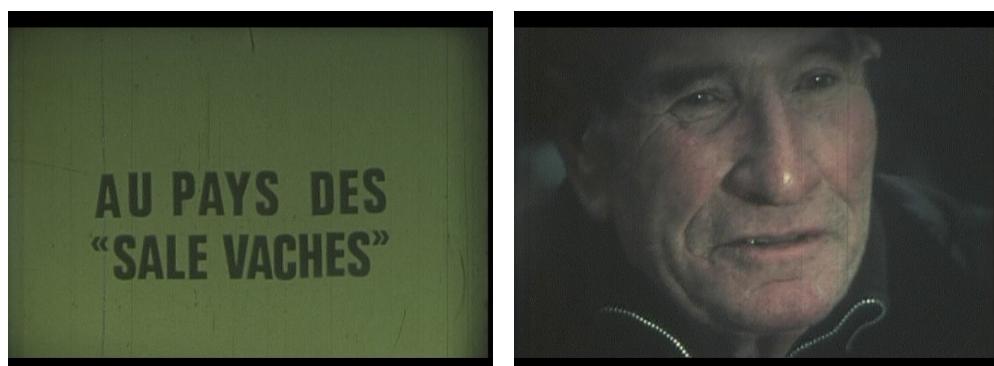
aboutir à renforcer leur caractère institutionnel, souvent au détriment de leur action de mouvement⁴⁵. »

L'atelier Super 8 installé dans la maison des Jeunes et de la Culture de Murviel-lès-Béziers présente la particularité d'être le seul à avoir bénéficié d'une dotation du fonds interministériel au profit d'un groupe appartenant à la mouvance du cinéma militant. La candidature a été déposée par l'équipe de CINOC-Films au mois de septembre 1979. Elle a été examinée et acceptée au mois de décembre, en même temps que quatre autres demandes de création à Nœux-les-Mines, Sisteron, Metz et Aubusson. Dix jours de formation sont habituellement accordés aux nouveaux arrivants. Le compte rendu de la réunion spécifie toutefois que « les animateurs de l'atelier CINOC à Béziers ayant déjà une très bonne pratique du Super 8 n'auront pas droit à ces actions de formation⁴⁶ ». Avec *Murviel, Occitanie*, réalisé au cours de l'année 1980, le collectif s'élargit. Deux personnes originaires de la commune rejoignent le groupe et participent au tournage dans le but de se former à la réalisation audiovisuelle. En retour, ils vont favoriser des prises de contact avec les villageois qui seront les acteurs et les premiers spectateurs des séquences filmées. Les membres de l'atelier Super 8 conçoivent collectivement une forme de montage qui valorise les partis pris d'un tournage conçu dans la durée, à l'échelle d'un village et en étroite relation avec ses habitants. S'il présente un fil conducteur (les travaux de la vigne et les difficultés économiques auxquelles est confronté un viticulteur), le récit chronologique confronte menus événements du quotidien et transformations sociales en cours, en même temps qu'il embrasse, sur un air de valse musette, les saisons, les paysages et les générations.

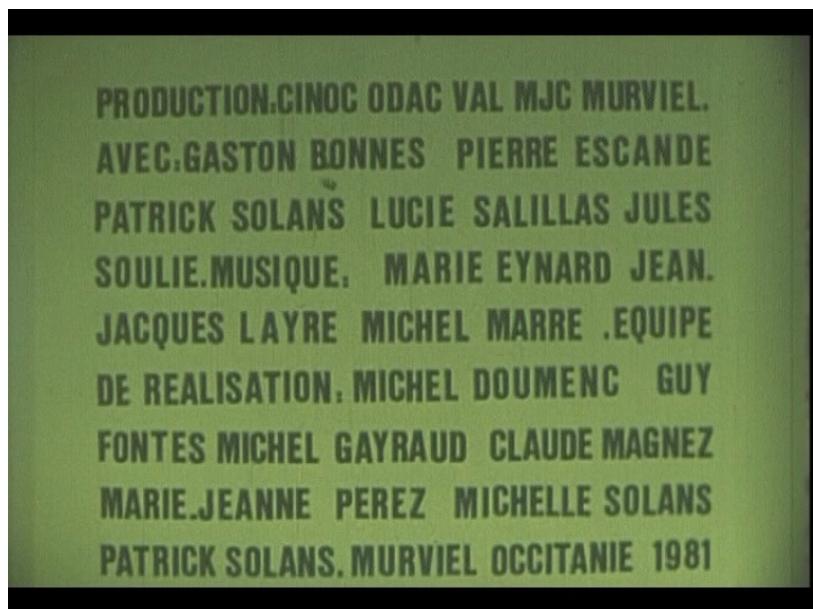
⁴⁵ Jacques Scheer, « Les associations d'Éducation populaire et la loi sur la formation professionnelle : entre illusion lyrique et enjeux stratégiques », dans Geneviève Poujol (dir.), *Ibid.*, p. 162.

⁴⁶ « Compte-rendu de la réunion du fonds d'incitation au Super 8 du 20 décembre 1979 », Fonds INA : Service de la Recherche de l'ORTF – Atelier Super 8 (5), dossier n° 25, Inathèque de France. Le groupe CINOC-Films avait participé aux Journées régionales de l'audiovisuel « Expérimentation audiovisuelle et innovation sociale », organisées en janvier 1978 à Montpellier par Vidéo animation Languedoc et l'INA, et présenté le film *Occitans de Paris*.

2021 © Création Collective au Cinéma



Plans du générique de début de *Murviel, Occitanie* (1981).



Carton final de *Murviel, Occitanie* (1981).

La présence de CINOC-Films dans le réseau des ateliers Super 8 traduit une orientation qui devient dominante à la fin des années 1970. Certaines de ces structures accompagnent en effet la production et la diffusion de films sur des thématiques sociales et politiques négligées par les grands médias. En 1979, Bruno Chetaille fait ainsi le constat que 90 % de la production audiovisuelle des ateliers Super 8 relève du « film d'intervention sociale » : « les ateliers, souligne-t-il, sont un lieu d'accueil privilégié pour les groupes soucieux d'exprimer une autre image de la “réalité sociale” et d'en informer d'autres groupes⁴⁷ ». Dans une étude publiée en 1981, Monique Martineau-Hennebelle note, pour sa part, que ces réalisations sont :

le plus souvent de[s] réalisations collectives, fortement enracinées dans une réalité locale. On trouve quelques œuvres de fiction ou d'animation, mais le genre dominant est le reportage. Ainsi à travers la production des ateliers on peut avoir une image de la situation de nombreux groupes sociaux « minoritaires » : les jeunes, les émigrés, les femmes, les handicapés, les minorités nationales, les paysans, les malades mentaux... Certains de ces documents sont particulièrement percutants. D'autres sont surtout destinés à une diffusion et une action locales et sont peu attrayants une fois sortis de leur contexte. Ces films, même imparfaits, présentent l'intérêt d'être faits par ou avec des gens qui

⁴⁷ Bruno Chetaille, *op. cit.*, p. 204.

ne sont pas des spécialistes de l'audiovisuel et qui n'en avaient aucune expérience, à l'exception de la télévision consommée⁴⁸.

L'expérience des ateliers Super 8 prend fin autour de l'année 1982 suite au désengagement de l'INA et à une régression du marché du Super 8 face à l'essor généralisé de la vidéo⁴⁹.

Le tournant des années 1980 : vidéo institutionnelle et création individuelle

Les années 1980 ont été marquées par un déplacement du militantisme vers l'institutionnel. Avec le déclin du gauchisme, beaucoup d'illusions sont tombées. L'année 1979 a été pour moi celle du retour au pays. Avant la réalisation de *Murviel, Occitanie*, j'ai décroché un poste à Vidéo animation Languedoc, l'un des premiers organismes de vidéo institutionnelle créé à Montpellier par le conseil général de l'Hérault. Son directeur, Daniel Bégard, avait été membre de Cinéma occitan populaire et directeur de publication de la revue *Cinoc*. J'ai quitté Paris et l'enseignement pour vivre professionnellement de mon métier de réalisateur⁵⁰.

Dans mon parcours, ce changement m'a aussi fait passer de l'argentique à la vidéo. À la fin des années 1970, beaucoup de professionnels du cinéma étaient contre la vidéo. Je ne partageais pas cet état d'esprit. Avec la vidéo, j'étais comme un poisson dans l'eau. Si la pellicule Super 8 était bien meilleur marché que le 16 mm, elle représentait malgré tout un coût important pour un groupe comme le nôtre, en particulier pour le tirage des copies. Avec les autres membres de CINOC-Films, nous étions soumis à l'autonomie relative des magasins au moment de la prise de vues, aux difficultés techniques de la prise de son. Au montage, il fallait aussi faire attention à la pellicule. Nous montions par exemple sans copie de travail. Il fallait bien réfléchir lorsqu'on coupait et on montait un plan. Quant à la projection, les lieux où nos films étaient diffusés n'étaient pas toujours équipés convenablement. À l'époque, l'équipement vidéo était certes encore lourd – on tournait en trois quarts U-matic – mais je pouvais maîtriser désormais la chaîne de fabrication, seul, pour moins cher et avec beaucoup moins de contraintes techniques. Je pouvais travailler à tous les stades de la fabrication, faire mes « scénarios » en pensant au tournage, filmer en fonction du montage et monter en anticipant le mixage. Les éléments constitutifs du film s'interpénétraient, naissaient les uns des autres et se fondaient. Je n'étais pas soumis à la division du travail de la télévision et du

⁴⁸ Monique Martineau-Hennebelle, « Aux 4 coins de la France : les ateliers Super-8 », *CinémAction*, n° 13 *Les Jeux de l'argent et du pouvoir dans le cinéma français*, Papyrus éditions, 1981, p. 125.

⁴⁹ Jean-Paul Fargier, « La vidéo gagne du terrain », *Le Monde*, 12 juin 1980.

⁵⁰ En 1980, Michel Gayraud réalise seul et en vidéo *Ladrecht virra*, un documentaire produit par Vidéo animation Languedoc sur la lutte des mineurs du puits de Ladrecht à Alès pour la défense de leur outil de travail. Grâce à Vidéo animation Languedoc, les films Super 8 de CINOC-Films seront copiés en vidéo pour accroître leur diffusion.

cinéma industriels qui, comme le dit Cesare Zavattini, « est cette forme de travail collectif où chacun essaie d'effacer toute trace du travail des autres ».

Nos films Super 8 ont été montrés dans quelques festivals, à Douarnenez par exemple⁵¹, mais le travail de diffusion s'est arrêté petit à petit dans les années 1980. Après la réalisation de Murviel, Occitanie, les autres membres du groupe n'ont pas poursuivi de carrière dans l'audiovisuel, à l'exception de Marie-Jeanne Pérez et de moi. Les rencontres de cinéastes militants étaient devenues des colloques audiovisuels où dans la perspective de l'arrivée de la gauche, on se préparait à gérer la diffusion des images et des sons. Il n'était plus question d'esthétique comme dans les ciné-clubs de mon adolescence, ni de politique comme dans les réunions de cinéastes militants, ce qui s'approchait du pouvoir ce n'était pas l'imagination ni la révolution mais les gestionnaires. Mon Occitanie ne ressemblait pas à celle que j'avais rêvée à Paris. À part une poignée de militants, personne ne se pensait « occitan » ni dans les campagnes ni dans les villes où on trouvait une « lumpen-intelligentsia » pour qui toute création artistique ne pouvait que venir d'ailleurs et être réalisée par des gens différents d'eux. Ils niaient tout ce qui pouvait renvoyer à leur identité, à celle du pays où ils vivaient, et étaient incapables de penser les choses à partir de ce lieu et de ces autochtones⁵².

Au cours de l'année 1982, Michel Gayraud signe seul une « social fiction⁵³ » en Super 8 qui raconte l'itinéraire tragique d'une jeune chômeuse que la situation d'extrême précarité et les difficultés personnelles poussent au suicide. Tourné avec de petits moyens et des comédiens non professionnels, *Avant la nuit* réunit une dernière fois les membres de l'équipe de CINOC-Films. Le groupe encadre, dans une certaine mesure, la production du film, avec le soutien du Centre méditerranéen de création cinématographique créé par René Allio, mais son nom n'apparaît plus au générique. Diffusé dans diverses rencontres et festivals, à Cannes notamment, dans la section « Perspectives 1983 », le film remporte le Grand Prix du court métrage lors des 15^e Rencontres des jeunes réalisateurs du Festival de Belfort. Pour Michel Gayraud, *Avant la nuit* fait entrevoir la possibilité « d'une manière «artisanale», avec des petits moyens, une équipe légère, un dispositif permettant de produire des longs-métrages avec des budgets réduits⁵⁴ ». Cette démarche ne suscitera pourtant l'intérêt que d'un petit nombre de producteurs.

⁵¹ « Peuple occitan », Festival du cinéma des minorités nationales de Douarnenez, 31 août-6 septembre 1981.

⁵² Entretien téléphonique avec Michel Gayraud et *Cavalier seul. Autobiographie audiorivisuelle*, op. cit., p. 26, 29 et 31.

⁵³ Le film s'ouvre sur cette phrase : « De nos jours, du côté de la périphérie... on verra courir l'anonyme les yeux rougis par un chagrin d'identité. »

⁵⁴ *Cavalier seul. Autobiographie audiorivisuelle*, op. cit., p. 38.



Cartons de fin de *Avant la nuit* (1982).

Au sein de Vidéo animation Languedoc, Michel Gayraud réalise des films de vidéo institutionnelle pour différents organismes (conseil général, syndicats, municipalités, associations). « J'exerçais un métier nouveau, né de la vidéo, qui n'existe pas cinq ans auparavant, écrit-il. J'étais une sorte “d'écrivain public audiovisuel”, un “homme à la caméra” qui mettait son métier au service de projets divers, d'expressions et de problématiques généralement locales⁵⁵. » Durant les années 1980, il navigue entre des projets personnels soutenus par des structures de production indépendantes et des films de commande pour la télévision, avec le risque de perdre de vue les ambitions qui étaient au cœur de CINOC-Films.

J'étais devenu un professionnel qui exécutait des contrats, mais j'avais une impression de dilution, de dévoiement. Ma volonté de faire des films « pointus » esthétiquement et politiquement entraînait en contradiction avec la nécessité de les rendre recevables par le public auquel ils étaient destinés. Où était le franc-tireur ? Les recherches formelles ? La posture critique ? Le « cinémaquis » ? En se socialisant, ce que j'avais pensé dans la marginalité se vidait de son contenu⁵⁶.

C'est en créant une petite structure de production institutionnelle, OXO, que Michel Gayraud dit avoir trouvé un nouveau souffle au début des années 1990. Celle-ci va lui permettre d'impulser des projets qui vont dans le sens de ce qu'il souhaite et d'orienter son travail vers la langue et la culture occitanes. Par son intermédiaire, il écrit et réalise pour France 3 Sud une série de films originaux, tournés en studio avec des comédiens, adaptés de contes (*Le Pays de Téjedor*, *Le Pays de Pomarèdes*, 1988-1989) et de textes du Moyen-Âge (*Flamenca* et *Trobadors* sur la poésie des troubadours, *Crosada* sur la Croisade des

⁵⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 31.

Albigeois, inspirés des enluminures et des mystères médiévaux, 1993-1997). Michel Gayraud note ainsi :

En tournant *Flamenga*, *Trobadors* et *Crosada*, j'ai eu le plaisir de travailler avec une « troupe », beaucoup se retrouvaient d'un film à l'autre : en particulier les comédiens Isabelle François et Bruno Cécillon avec qui j'ai souvent travaillé, l'opérateur Jean-Luc Fauquier, le preneur de son Jean Pougnet, l'assistant Thierry Varnay, le régisseur Jean-Jacques Layre... et, le temps du tournage, de vivre dans une communauté. Il n'y avait pas comme habituellement des changements de lieux et de la dispersion. Là pendant quelques jours on occupait le même espace : cela facilitait la concentration et accentuait la fusion entre les membres de l'équipe et ce qui se tournait⁵⁷.

Le récit de cette dynamique collective, retrouvée le temps de quelques tournages en studio, fait écho à celle qui avait pu porter le groupe CINOC-Films vingt ans plus tôt. Pour Michel Gayraud, cette expérience passée, bien que circonscrite dans le temps et dans son parcours de cinéaste, a laissé une empreinte forte. La suite a été moins évidente.

Mise à part la courte période de Cinoc où nous avons travaillé collectivement et œuvré ensemble à un même projet, constate-t-il, j'ai toujours travaillé seul. Avec des équipes bien sûr mais ma démarche, mon désir de faire des films de manière artisanale, il ne m'était plus possible de les partager avec d'autres. Dans les années 1980 et 1990, beaucoup pensaient à se professionnaliser. Ce n'était pas mon but. Je me suis alors retrouvé dans une grande solitude. C'est aussi pour cette raison que j'ai décidé d'intituler mon texte autobiographique *cavalier seul*⁵⁸.

Conclusion

La démarche collective de CINOC-Films est voisine de celle de groupes de réalisation des années 1970 pour qui l'identité régionale devient une forme d'expression politique et de revendication culturelle contre la domination exercée par le centralisme de l'État. Dans son autobiographie, Michel Gayraud écrit que :

compte tenu de la marginalisation de la culture occitane et du manque de moyens de production dans le sud, ces « audiovisuels légers » étaient la seule solution pour développer un « cinéma occitan ». Pour mener une « guérilla culturelle » il fallait choisir les armes en fonction de la situation et du terrain sur lesquels on se trouvait⁵⁹.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁸ Entretien téléphonique avec Michel Gayraud.

⁵⁹ *Cavalier seul. Autobiographie audioréalisée*, *op. cit.*, p. 19.

CINOC-Films se démarque toutefois d'autres collectifs militants de la première moitié des années 1970 qui détournent le Super 8 de sa pratique amateur⁶⁰. Il s'en distingue par sa longévité, la distance et l'acuité que lui confèrent ses allers et retours constants entre pratique et théorie, sa capacité à adapter – et donc à renouveler – son outil de production à des contextes différents, en marge des circuits commerciaux ou dans des cadres plus institutionnels, et par son appréhension directe des ressources offertes par les médias légers. À cet égard, son expérience traduit bien toute la richesse de ce « moment Super 8⁶¹ » inscrit dans l'histoire du cinéma d'intervention des années 1970, entre la libération des moyens d'expression consécutive à mai 68 et l'essor généralisé des pratiques vidéo au début des années 1980.

J

⁶⁰ Le groupe Torr e Benn autour de la grève du Joint français et des mouvements de résistance en Bretagne, ou son homologue parisien APIC, Agence populaire d'information cinématographique, dans le sillage immédiat de l'Agence de presse *Libération*. À ce sujet, Sébastien Layerle, « “Une mémoire populaire des luttes” : modalités d'appropriation militante du Super 8 selon le groupe de réalisation breton Torr e Benn (1972-1975) », dans Benoît Turquety et Valérie Vignaux (dir.), *L'Amateur en cinéma : un autre paradigme ?*, Paris, AFRHC, 2016, p. 149-165.

⁶¹ Cette expression revient au cinéaste Jean-Louis Le Tacon, membre fondateur du groupe Torr e Benn (entretien inédit avec Romain Lecler le 23 novembre 2009).

*Filmographie de CINOC-Films
établie à partir des cartons de génériques*

Occitans de Paris (Super 8 couleur 29 min. 1977) « avec la participation de : Francis Fontes Lola Pérez Guy Fontes Claude Magnez Noël Vidalenche Marie Jeanne Pérez Lucie Viola Pierre Glameau produit par cinoc films réalisé avec la collaboration de Claude Magnez et Guy Fontes par Michel Gayraud 1977 »

Ouvrières de Furnon (Super 8 couleur 52 min. 1978) « avec les ouvrières syndiquées de l'usine Furnon qui ont lutté pour la liberté syndicale, le droit au travail et leur dignité »/« Produit par CINOC FILMS. Réalisé par : Michel Doumenc Michel Gayraud Claude Magnez Marie-Jeanne Pérez Maïté Pinero Chanson “Le Cuenh” : Rosina et Martina da Peira, REVOLUM. Musique : Aziz Jean-Jacques Layre Brigitte Mouchel Katou Philibert Emmanuel Pelletier Alain Soulard. Avec la collaboration de : Josiane Barthès Laure Doumenc Guy Fontes Luc Muller. 1978 »

Béziers chômage (Super 8 couleur 50 min. 1978) produit par Cinoc et réalisé par Michel Doumenc, Guy Fontes, Michel Gayraud, Claude Magnez, Marie-Jeanne Pérez⁶²

La Vie duraille (Super 8 couleur 31 min. 1979) « produit par la Fédération CGT des cheminots et Cinoc avec la participation des cheminots des foyers SNCF de Paris »/« réalisé par : Michel Doumenc, Guy Fontes, Michel Gayraud, Claude Magnez, Marie-Jeanne Perez »

Murviel, Occitanie (Super 8 couleur 44 min. 1981) « Production CINOC ODAC VAL MJC Murviel. Avec : Gaston Bonnes Pierre Escande Patrick Solanas Lucie Salillas Julie Soulard. Musique : Marie Eynard Jean-Jacques Layre Michel Marre. Équipe de réalisation : Michel Doumenc Guy Fontes Michel Gayraud Claude Magnez Marie-Jeanne Pérez Michelle Solans Patrick Solans Murviel Occitanie 1981 »

J

⁶² La copie de *Béziers chômage* que nous avons consultée ne présentait pas de générique. Les informations nous ont été communiquées par Michel Gayraud.

Bibliographie

- « Le groupe Cinoc », *Écran* 79, n° 76, janvier 1979, p. 83-84 (propos recueillis par Guy Hennebelle).
- BOVIER François, FLUCKIGER Cédric, « René Vautier et le cinéma ouvrier : l'UPCB, une structure de production au service des “colonisés de l'intérieur” », *Décadrages* n° 29-30 *René Vautier*, 2016, p. 116-141.
- CHETAILLE Bruno, « Les ateliers Super 8, un réseau de lieux de rencontre », *Autrement* n° 17 *Libres antennes, écrans sauvages*, février 1979, p. 199-206.
- COLLECTIF, « “CINOC” : Pour l'expression d'une culture occitane moderne », *Cinéma d'aujourd'hui* n° 5-6 *Cinéma militant*, avril 1976, p. 86-88.
- COLLECTIF, « Cinoc Films », *Cinéma politique*, n° 8, octobre 1977, p. 33.
- COLLECTIF, « Sortir de Paris. L'exemple de “Cinoc-Films” », dans Guy HENNEBELLE (dir.), *Cinéma&Politique : de la politique des auteurs au cinéma d'intervention*, Paris/Rennes, Papyrus éditions/Maison de la Culture de Rennes, 1980, p. 103-109.
- DREYER Sylvain, « Le cinéma militant et le mythe du collectif », *La Création Collective au Cinéma*, n° 1, 2017. [En ligne]. URL : <https://creationcollectiveaucinema.com/revue-01>
- GAYRAUD Michel, « Cinoc Films », *Cinéma politique*, n° 11, 2^e trimestre 1978, p. 12-16.
- GAYRAUD Michel, « Occitanie, images et sons de résistance », *Autrement* n° 17 *Libres antennes, écrans sauvages*, février 1979, p. 127-130.
- GAYRAUD Michel (Cinoc), « Aller au fond des formes. Pour un cinéma expérimental... élargi ! », *Écran* 79, n° 80, mai 1979, p. 23-24
- GAYRAUD Michel (dir.), « L'Occitanie », *CinémAction* n° 12 *Cinémas des régions*, Paris, Papyrus éditions, automne 1980, p. 89-160.
- GAYRAUD Michel, « Cinoc : une expérience passionnante », *La Revue du cinéma – Image et son*, n° 365, octobre 1981, p. 126-127.
- GAYRAUD Michel, « Comment peut-on être cinéaste occitan ? », dans Guy HENNEBELLE (dir.), *CinémAction* n° 18-19 *Images d'en France*, Paris, L'Harmattan, 1982, p. 47-51.

GAYRAUD Michel, « Le parcours de Michel Gayraud ou grandeur du cinéma pauvre », *Tecimeoc, la revue des cinémas et télévisions de pays*, n° 18, automne 1984, p. 4-8.

JALABERT Laurent, « “Vivre au pays”, les régionalismes en France dans les années 1960-1970 », Michel PIGENET et Danielle TARTAKOWSKY (dir.), *Histoire des mouvements sociaux en France de 1814 à nos jours*, Paris, La Découverte, p. 563-569.

LAYERLE Sébastien, « “Une mémoire populaire des luttes”: modalités dappropriation militante du Super 8 selon le groupe de réalisation breton Torr e Benn (1972-1975) », Benoît TURQUETY et Valérie VIGNAUX (dir.), *L’Amateur en cinéma : un autre paradigme ?*, Paris, AFRHC, 2016, p. 149-165.

LAYERLE Sébastien « “Un cinéma de lutte pour des gens en lutte”. Cinélatte, histoire d’un collectif », partie DVD-Rom du coffret DVD « Le cinéma de mai 68, une histoire. Volume 2 : l’héritage », Paris, éditions Montparnasse, « Le geste cinématographique », 2009.

MARTINEAU-HENNEBELLE Monique, « Aux 4 coins de la France : les ateliers Super-8 », *CinémAction*, n° 13 *Les jeux de l’argent et du pouvoir dans le cinéma français*, Paris, Papyrus éditions, 1981, p. 124-125.

ODIN Roger, « La question de l’amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion », Roger Odin (dir.), *Communications*, n° 68 *Le Cinéma en amateur*, Paris, Seuil, 1999, p. 47-84.

POUJOL Geneviève (dir.), *Éducation populaire : le tournant des années 1970*, Paris, L’Harmattan, « Débats Jeunesses », 2000.

ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Complexe/Le Monde diplomatique, 2005.

ROUDÉ Catherine, *Le Cinéma militant à l’heure des collectifs. Slon et Iskra dans la France de l’après-1968*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017

*

On pourra également consulter les six numéros de la revue *Cinoc* disponibles à la Bibliothèque nationale de France.