

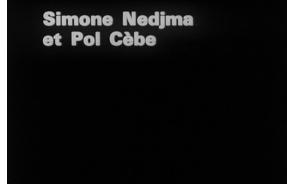
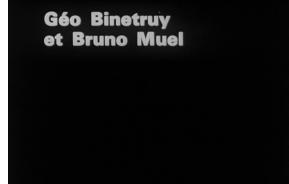


Numéro 5

**Regroupements, nébuleuses
et associations de cinéastes.
Concevoir les films en collectifs**

sous la direction de

**Mélisande LEVENTOPOULOS
Katalin PÓR
Caroline RENOUARD**



Groupe Medvedkine de Besançon
Classe de lutte, 1969.

Sommaire

Mélisande Leventopoulos et Katalin Pór <i>Introduction</i>	9
Appréhender les structures collectives au cinéma et au théâtre. Rencontres scientifiques	
Mélisande Leventopoulos et Katalin Pór, <i>Choisir le collectif comme prisme d'observation.</i> <i>Entretien avec Catherine Roudé</i>	15
Mélisande Leventopoulos et Katalin Pór, <i>Confluences épistémologiques. Étudier les collectifs dans les arts vivants.</i> <i>Entretien avec Bérénice Hamidi-Kim et Séverine Russet</i>	27
Cahier Cr éation	
Sébastien Layerle, <i>CINOC-Films (1974-1982) ou la possibilité d'un collectif de production autonome en région. Témoignage de Michel Gayrand</i>	43
Mickaël Robert-Gonçalves, <i>Saudades de la Révolution. Pratiques et mémoires de l'ère des coopératives chez les cinéastes portugais</i>	73
Claire Allouche, <i>De MAFI à DOCLA : pour une recollectivisation du cinéma documentaire en Amérique latine.</i> <i>Entretien avec Juan Francisco González</i>	91
Céline Murillo et Katalin Pór, <i>Pratiques collaborative dans le New York des années 1970</i> <i>Entretien avec Beth B.</i>	111

Le « film collectif » en question : cas d'études
Cahier Recherche

Stéphane Privat, <i>Poursuivre Le Moindre geste. Outil et trace d'une tentative menée collectivement.</i>	127
Claire Allouche, <i>La persistance du cinéma argentin indépendant face au désengagement de l'État</i> <i>Le Colectivo de Cineastas (2016-2019), comme front de production</i> <i>générationnelle.....</i>	147
Andrea Molfetta, <i>Les modes de production du cinéma communautaire dans le Grand Buenos Aires</i> <i>sud. Résistances et alternatives au néolibéralisme.....</i>	183
Céline Murillo, <i>Échanges et partage dans la création filmique au sein du collectif d'artiste Colab à</i> <i>New York (1978-1985).....</i>	211
Emna Mrabet et Cécile Sorin, <i>L'hétérotopie du « film guérilla ».....</i>	243
Présentation des auteur ·e ·s	259
Résumés des articles en français et en anglais.....	265

Remerciements

Nous remercions les expert ·e ·s et traducteur ·rice ·s :

Joël Augros
Nancy Berthier
Caroline Damiens
Pietsie Feenstra
Itziar Gómez Carrasco
Mathias Lavin
Sébastien Layerle
Sarah Lécossais
Jean-Marc Leveratto
Stéphanie Louis
Audrey Mariette
Fabrice Montebello
Nedjma Moussaoui
Christopher Renna
Catherine Roudé
Léo Souillés-Debats
Florence Tamagne
Mia Wane
Dork Zabunyan

Merci à Danielle Pastor pour son aide précieuse.

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^e 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 2017¹. 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.

¹ 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*². 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

² 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*³, 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

³ 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.

*Appréhender les structures collectives
au cinéma et au théâtre.*

Rencontres scientifiques

*Choisir le collectif comme prisme d'observation.
Entretien avec Catherine Roudé*

par Mélisande Leventopoulos et Katalin Pór¹

J

**Le cinéma militant
à l'heure des collectifs**
**Slon et Iskra dans la France
de l'après-1968**



Catherine Roudé



¹ Entretien mené sous forme d'échanges écrits, entre décembre 2018 et juin 2019.

Mélisande Leventopoulos et Katalin Pór : *Comment, dans le cadre de tes travaux, es-tu passée d'une approche monographique et chronologique de l'activité des collectifs militants Slon et Iskra à l'idée qu'il était nécessaire d'employer le « collectif comme prisme d'observation² » ?*

Catherine Roudé : J'ai commencé mes recherches sur Slon et Iskra³ dans le cadre d'un master d'Histoire du cinéma en 2008. À l'époque, Iskra, la société de production qui a succédé à Slon, connaissait un regain de visibilité dû à la publication du livret-DVD consacré aux groupes Medvedkine. C'est par ce biais que j'ai moi-même découvert son travail. L'ambition était alors d'analyser cette expérience au prisme d'une histoire plus longue et mal connue, allant de la création de Slon, en 1968, jusqu'aux dernières productions d'Iskra en 2008. Le choix de cette chronologie élargie visait à situer le groupe et son évolution dans le contexte du cinéma militant français, ainsi qu'à cerner les mutations d'un cinéma d'intervention vers une pratique plus institutionnelle de la production documentaire. Pour analyser la question des relations entre cinéma et politique, je m'étais appuyée principalement sur un corpus de films produits et/ou distribués par ces deux structures. Cependant, si cette recherche permettait d'attester une continuité dans les productions des années 1960 à 2000, la méthodologie employée se révélait insatisfaisante pour comprendre les interventions cinématographiques, les conditions de faisabilité des films, la circulation des images, ou encore les interactions entre les groupes. Sans compter qu'elle excluait tous les protagonistes qui, bien qu'extérieurs au milieu du cinéma, ne permettaient pas moins l'existence et la diffusion de ces films. C'est donc pour pallier cette défaillance que j'ai choisi de mettre au cœur des recherches non plus les films mais l'analyse des logiques collectives élaborées par Slon et Iskra en termes de production et de distribution. Ce choix me donnait la possibilité d'envisager les pratiques politiques du cinéma dans toutes

² Cf. Catherine Roudé, « Le collectif comme prisme d'observation : Slon et Iskra (1968-1988) », dans Sylvie Lindeperg (dir.), *Histo.Art 9. Par le fil de l'image : cinéma, guerre, politique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2017, p. 75-89.

³ La radicalisation politique d'une partie des professionnels du cinéma, qui couve depuis la guerre d'Algérie, prend son essor au mois de mai 1968. Au cours des années qui suivent, de nombreux collectifs de cinéma militant apparaissent, se transforment, disparaissent, au rythme des événements politiques français comme étrangers. Formé à la fin de l'année 1968 autour de Chris Marker, Slon, puis Iskra lui succédant en 1973, se caractérisent par le grand nombre de professionnels reconnus qui y interviennent, par leur indépendance politique et par la pérennité d'Iskra qui exerce encore aujourd'hui. Ces collectifs ont pour ambition de s'affranchir des tutelles industrielle et étatique qui pèsent sur le septième art ainsi que de favoriser l'expression de paroles marginales (ouvriers, paysans, immigrés, autistes, poètes, militants latino-américains...).

les déclinaisons s'offrant à un groupe déclaré militant dans le contexte des années 1960-1970.

La problématique du collectif n'était pas absente de mes recherches initiales d'autant que cette question est érigée en revendication par certains des protagonistes de l'époque. Marcel Martin en fait même un critère spécifique de la mobilisation des cinéastes dans l'après-1968⁴. Néanmoins, il m'a fallu du temps pour parvenir à la cerner et à la conceptualiser. Cette notion est en effet porteuse d'une vision abstraite et idéaliste perceptible dans la presse cinématographique des années 1970 aussi bien que dans les témoignages *a posteriori* des protagonistes du cinéma militant de cette période. Elle ne nous épargne pas non plus, chercheuses et chercheurs, souvent en quête de confirmation ou d'infirmer de la matérialité de la création collective sans tenir compte des réalités diverses et complexes induites par ces modes d'intervention cinématographique. Un collectif de cinéma militant n'est pas nécessairement constitué exclusivement de réalisateurs et de réalisatrices. Parmi les personnalités qui interviennent à Slon puis à Iskra, certaines appartiennent au milieu du cinéma (Chris Marker, Jacqueline Meppiel, Ragnar van Leyden...), d'autres aspirent à l'intégrer. D'autres encore poursuivent une trajectoire marginale et trouvent dans le collectif des intérêts divers, qu'elles et ils soient animateur culturel, psychologue, militante écologiste, journaliste... Du reste, il ne s'agit pas seulement de tourner des films, mais de mobiliser les ressources pour les produire, d'en assurer la distribution et la vente aussi bien en France qu'à l'étranger, d'assurer une permanence quotidienne dans les locaux constituant un point de rayonnement important des activités cinématographiques. Cette diversité des tâches permet aux deux collectifs successifs d'accueillir des profils très divers.

Dans les cas de Slon et Iskra, les difficultés à analyser leurs pratiques sont de plusieurs ordres. La première tient à la coexistence du groupe Medvedkine de Besançon et de Slon, l'un et l'autre étant parfois, à tort, assimilés comme une même entité. Cette confusion est appuyée par les sources puisque la plupart d'entre elles émergent en 1970-1971, par la publication de plusieurs entretiens et catalogues dans des revues spécialisées. Ces années correspondent au point culminant de l'activité du groupe Medvedkine de Besançon, qui s'éteint en 1971, et à la période de production la plus faste de Slon. Ces publications, dont une part importante est consacrée à l'expérience de cinéma-ouvrier, contribuent à fausser la place occupée par le versant ouvrier du mouvement de mai-juin 1968 au sein du catalogue de Slon qui est pour le

⁴ Marcel Martin, « Un phénomène nouveau : les groupes de réalisation collectifs », *Cinéma 70* n° 151, décembre 1970, p. 81.

moins hétéroclite. La deuxième difficulté tient à la personnalité de Chris Marker, elle-même idéalisée, à laquelle est souvent réduit le travail de Slon tout entier, les productions du collectif étant mesurées à l'aune de son œuvre. Sa seule aura peut servir, trop rapidement selon moi, à disqualifier la concrétisation de l'ambition collective. Pourtant, dans le cas de Slon, certains projets cinématographiques sont menés à bien sans la moindre intervention de Marker, tandis que d'autres lui sont entièrement imputables. En définitive, ce n'est pas la participation à tel ou tel film qui fonde concrètement l'investissement dans le collectif. Enfin, la troisième tient à la reconfiguration du collectif originel au sein de la société de production Iskra au tournant des années 1973-1974 ainsi qu'à la pérennité de la seconde structure, au sein de laquelle les expériences antérieures, depuis *Loin du Vietnam* (1967) et les *Ciné-tracts* jusqu'à Medvedkine, ont été largement mises en récit.

ML&KP : *Quels outils épistémologiques mobilises-tu pour cerner les constructions et déconstructions du collectif cinématographique ?*

CR : Pour faire l'analyse de l'organisation sociale à l'intérieur du collectif de production cinématographique, je me suis tournée vers la sociologie du champ culturel, notamment les modalités d'approche des mondes de l'art conceptualisées par Howard Becker. Ses travaux ont constitué une intarissable base de questionnements sur la construction ainsi que le fonctionnement de Slon et d'Iskra. Cette analyse doit également à Erving Goffman. Par la métaphore théâtrale et le concept de « représentation » que le sociologue emploie dans *La mise en scène de la vie quotidienne*⁵, celui-ci parvient à distinguer plusieurs niveaux d'interventions, publiques ou privées, et en présente les enjeux à la fois individuels et collectifs. Ces grilles d'analyse sont particulièrement opérantes pour approcher Slon et Iskra, notamment pour mettre en rapport les intentions affirmées du groupe et son fonctionnement interne. La confrontation de ces logiques est nécessaire car, de l'extérieur, on a tendance à vouloir écraser l'individu dans un collectivisme figé impliquant chaque membre, à tout moment et sur l'ensemble des tâches. Les deux structures se caractérisent en fait par leur constitution nébuleuse. J'ai identifié au sein des collectifs plusieurs strates – ou « franges » selon l'expression d'Inger Servolin – correspondant à l'importance de l'implication des personnes ou à la nature des tâches qui leurs sont dévolues. Pour la période Slon, un noyau dur serait constitué de Chris Marker et Inger Servolin. On trouve autour d'eux les techniciens du cinéma qui participent à la fondation de la structure, fournissant

⁵ Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

gracieusement force de travail et matériel ainsi que l'équipe administrative sur laquelle je vais revenir. J'identifie ensuite les « renforts » tels que définis par Howard Becker : des femmes et hommes souvent jeunes et peu qualifiés, qui donnent des coups de main notamment pour la distribution des films. Enfin de nombreuses personnalités, plus ou moins proches, peuvent apporter leur aide ponctuelle à un projet du collectif, sur les plans financier, matériel, médiatique, etc.

La méthode interactionniste de Goffman a irrigué mes rencontres avec les témoins et s'articulait bien avec l'histoire structurale développée par Gisèle Sapiro pour étudier la mobilisation des écrivains pendant la Seconde Guerre mondiale et la méthode micro-historienne de Sylvie Lindeperg, qui a dirigé ma thèse. Elles permettaient d'envisager tour à tour les logiques collectives et individuelles, internes et externes de Slon et d'Iskra ainsi que de valoriser différentes temporalités selon les échelles et les points de vue adoptés. J'ai enfin emprunté à la sociologie des œuvres de Jean-Pierre Esquenazi le concept de « film-processus », considérant la construction du sens des œuvres depuis leur conception jusqu'à leur réception et plaçant les films au croisement des partis pris politiques et des contraintes économiques. C'est à partir de ce concept que j'ai construit mes axes d'analyses et mon plan thématique qui investissent le fonctionnement collégial, les interventions cinématographiques et les interactions du collectif, que ce soit avec d'autres groupes, les institutions ou les publics.

ML&KP : *Qui sont les vingt personnes ayant participé à Slon et Iskra qui ont été interrogées dans le cadre de ta thèse ? Y a-t-il une cohérence dans leurs profils sociologiques ? Dans leurs parcours professionnels ou artistiques ?*

CR : Les entretiens que j'ai menés impliquent des personnalités très diverses. Si certaines d'entre elles se sont imposées d'emblée, comme Inger Servolin, fondatrice de Slon, puis d'Iskra, très active au sein de la société de production jusqu'à son départ en retraite en 2008 (elle est encore très présente aujourd'hui), d'autres ont émergé au fil de la recherche, et parfois même de la rédaction. Mon intention était de faire apparaître grâce à leur témoignage des protagonistes ainsi que des pratiques mal connues. En premier lieu, je souhaitais éviter l'écueil auteuriste qui nous conduit, y compris dans l'étude de collectifs récusant la notion d'auteur, à nous intéresser avant tout aux cinéastes. En second lieu, il ne s'agissait pas de recueillir des informations factuelles ou chronologiques mais plutôt d'échanger, par un dialogue plus dense et plus libre qu'un questionnaire traditionnel, sur les motivations à travailler au sein d'un collectif, les relations avec les autres membres, l'évolution professionnelle

ultérieure. L'ensemble des témoins approchés devait en effet mettre en lumière le travail de Slon et Iskra sous différents angles au plus près de l'expérience quotidienne de chacun et chacune. Les personnalités ainsi approchées ont souvent, à un degré ou à un autre, participé aux tâches administratives d'Iskra, même si elles ont intégré l'équipe à des titres divers. Pour leur expertise technique, tels Pierre Camus (ingénieur du son) et Valérie Mayoux (monteuse) ; afin de réaliser leurs propres films, tels Stanislas Choko, dont Iskra produit trois courts métrage, ou Michel Kaptur, arrivé à Iskra avec les rushes de *L'Affaire Huriez*. La prise en compte de la diversité des parcours, aussi bien antérieurs que postérieurs à la collaboration avec Slon ou Iskra, m'a permis de préciser les motivations personnelles et collectives de ces témoins. Elle explique l'inventivité et le renouvellement constant des méthodes de travail au sein de Slon et Iskra, malgré des apparences de continuité.

Il est utile de préciser à ce stade que Slon et Iskra ne peuvent être considérés comme des groupes – le terme est d'ailleurs rapidement rejeté par la formule « SLON n'est ni un groupe, ni un groupuscule⁶ » – au sens où il y aurait des critères d'entrée, des motifs d'exclusion, une ambition commune forte. C'est difficile à concevoir mais plusieurs personnes agissant dans un même temps au sein de Slon ou Iskra ont pu avoir des intérêts divergents.

Il faut souligner qu'à l'exception des fondateurs de Slon, dont les profils sociologiques étaient relativement proches, il est peu aisé de brosser un portrait général des membres de Slon ou d'Iskra car ces structures se sont révélées très ouvertes : on y entre comme dans un moulin. Les locaux occupés successivement constituent un véritable point de rayonnement où se croisent des professionnels du cinéma comme des amateurs, des personnes venues faire un film ou bien chercher une copie à projeter, des amitiés de longues dates comme des inconnues. Ces passages peuvent demeurer furtifs ou donner lieu à une implantation plus durable dans le collectif. Au cours de mes recherches, j'ai moi-même été témoin de cette convivialité qui a perduré et se manifeste notamment par des repas rassemblant l'équipe actuelle d'Iskra, des cinéastes ayant un travail en cours de production, de vieilles connaissances et même la chercheuse que j'étais. Cela n'est pas anecdotique à mes yeux car cette convivialité explique aussi comment des personnalités très différentes, parfois opposées sur des questions politiques sensibles, ont pu travailler – peut-être pas ensemble mais, disons, dans une relative entente. D'où également la disparité dans les parcours professionnels représentés puisqu'on n'y rencontre pas seulement des techniciennes et techniciens confirmés (Antoine Bonfanti, Jacques Loiseleur, Jacqueline Meppiel...) qui trouvent un espace de liberté au

⁶ Guy Hennebelle et Marcel Martin, « Le groupe S.L.O.N. », *Cinéma 70* n° 151, décembre 1970.

regard de leurs pratiques professionnelles et militantes. Si l'on n'est pas étonné d'y trouver des aspirants cinéastes comme Michel Kaptur, entré à Iskra après avoir échoué au concours de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), le cas d'Aline Baldinger, une psychologue qui s'attelle à la production du *Fond de l'air est rouge* (1977) de Chris Marker, montre bien que les gens de cinéma ne sont pas seuls concernés par le travail de Slon et Iskra.

ML&KP : *Que nous disent les archives sur les modalités concrètes de coopération entre les individus ? Les méthodes de travail étaient-elles formalisées, d'une manière ou d'une autre ? Y avait-il des postes identifiés ?*

CR : Tout dépend de quelles archives on parle, car elles sont de diverses natures et parfois faussées. Il faut avoir à l'esprit que les pratiques cinématographiques dont il est question, remettant en cause la hiérarchie traditionnelle du cinéma, enfreignent la plupart du temps la réglementation encadrée par le Centre national de la cinématographie (CNC). D'où des dossiers de productions trompeurs, des contrats antidatés, des noms employés pour justifier un numéro de carte professionnelle, etc. Les dossiers de production des films en disent donc très peu sur leur élaboration et ne permettent aucunement d'en tirer des généralités sur les modalités de travail à Slon et Iskra. Cependant, les archives non-film d'Iskra constituent une mine d'or pour la recherche car énormément de documents ont été conservés. Ce sont notamment les correspondances et les procès-verbaux de réunions qui m'ont permis de renseigner le fonctionnement du collectif. Néanmoins, celui-ci demeure labile, contingent. De fait, chaque projet cinématographique entraîne des coopérations spécifiques tenant à la thématique du film, à la personnalité de l'équipe de réalisation, aux besoins techniques, à la disponibilité des partenaires habituels. Si la création de Slon est finalisée pour permettre de concrétiser le projet de *Classe de lutte* (1969) dans lequel sont engagés plusieurs des fondateurs de la structure, d'autres films sont entamés en dehors du collectif et achevés avec son aide. Cela se traduit formellement puisqu'à l'exception du « magazine de contre-information » *On vous parle* (1968-1973), qui pose un regard critique sur les luttes contemporaines, chaque projet entraîne des questionnements esthétiques qui lui sont propres.

En fin de compte, les seules généralités que je me permettrais de tirer sont, d'une part, l'ouverture à toute personne parvenant à trouver sa place au sein du collectif, indépendamment du capital social, des aspirations professionnelles ou des convictions politiques et, d'autre part, l'attention particulière portée à la distribution des films, en France comme à l'étranger.

ML&KP : *Comment peut-on appréhender le partage des tâches entre les individus, au sein de ces collectifs ?*

CR : Là encore, rien n'est figé. Lors de la fondation de Slon, l'horizontalité dans la contribution au collectif est fortement appuyée par le choix du modèle coopératif. Son affirmation est aussi plus aisée dans la mesure où la plupart des membres fondateurs partagent une aura artistique, sinon équivalente, disons au moins élevée. Chris Marker, Antoine Bonfanti, Jacqueline Meppiel, Jacques Loiseleur... sont reconnus pour leur expertise dans leurs domaines respectifs. Cela dit, cet idéal est aussi limité par les contraintes professionnelles de chacun. Comme l'a dit Inger Servolin au cours de l'un de nos échanges : « À l'époque [de Slon] on était entourés de cinéastes chevronnés qui avaient leur boulot et qui n'allait pas se mettre à faire des lettres, des devis, à aller à Bruxelles faire des réunions avec le comptable ». Ainsi, malgré l'affirmation d'une transformation des conditions de travail, certaines caractéristiques normatives du champ cinématographique persistent-elles. Les techniciennes et techniciens du cinéma assument principalement les tournages et la post-production des films tandis que la gestion est assurée successivement par Inger Servolin, Anne Papillault et Patrick Winocour pour la période 1968-1974. Cela tient au fait que Slon a été pensé dès l'origine comme une entité administrative, ce qui devait permettre de garder le contrôle sur la distribution des films produits. Cette dernière activité elle-même entraîne une lourdeur administrative assumée par ce trio, ainsi que par des « renforts ».

Il faut noter que si cette présentation montre un collectif stratifié, il est possible de passer d'une couche à l'autre : la cohabitation de ces énergies dans un même lieu permet aux renforts de se former à une technique cinématographique, à obtenir le prêt de matériel pour leurs propres projets voire le don de pellicule par certains cinéastes chevronnés du collectif. De fait, certains des renforts intervenant à Slon comptent parmi les fondateurs d'Iskra. Par ailleurs, on peut considérer qu'une personnalité comme Inger Servolin a, grâce à cette expérience, inventé son propre métier de productrice⁷.

Lors de la fondation d'Iskra, la répartition des tâches s'équilibre pour un temps. Les personnalités les plus intégrées dans l'industrie cinématographique s'éloignent à cette période et le collectif s'élargit avec l'arrivée de membres plus jeunes et moins expérimentés. Les tournages sont plus rares et certains y réalisent leurs premières images. Du fait de cette déprofessionnalisation, de

⁷ À ce sujet, le film de María Lucía Castríllon, *Lettre à Inger* (2019), offre un bel aperçu de l'énergie et de l'inventivité qui ont été nécessaires à la construction et au maintien de Slon et Iskra.

nombreuses personnes vont graviter autour d'Iskra à des degrés ou pour des tâches diverses. Cela va constituer une vraie chance pour la structure car au moment où la société de production qu'est devenue le collectif connaît des difficultés financières importantes et ne produit quasiment plus, un noyau demeure actif et s'investit pour sa survie en élaborant des projets de diffusion ambitieux comme « Les nuits blanches du cinéma rouge », en conduisant une réflexion sur le modèle économique d'Iskra ou encore en s'attelant à la fondation d'une Association des amis d'Iskra.

ML&KP : *Collectifs politique et cinématographique en viennent-ils parfois à se confondre dans le cas de Slon/Iskra ? Dans quelle mesure le collectif est un le lieu d'émergence du politique ?*

CR : Le rapport au politique, s'il est certain, est difficile à définir dans le cas de Slon/Iskra. Au début des années 1970, il est affirmé d'une manière très floue :

Nous n'avons pas de ligne définie, en dehors de celle de l'anti-capitalisme évidemment, et de l'anti-impérialisme. Disons que nous sommes au sein de Slon une majorité à nous poser les problèmes d'une façon analogue. Nous sommes au service des luttes ouvrières de façon globale, à la base. Nous ne sommes pas au service d'une organisation particulière⁸.

C'est très probablement à Chris Marker que l'on doit ce rejet de toute revendication d'une obédience politique. Le rapport au politique dépend donc de chacune des personnalités impliquées, à un niveau individuel. Lors de la fondation de Slon, une partie de ses membres est très active sur le plan syndical comme politique, tels Antoine Bonfanti et Jacqueline Meppiel qui militent à la CGT et au Parti communiste français. Le fait que Slon, puis Iskra, refusent catégoriquement de formuler un mot d'ordre ou une ligne politique permet à ces activistes chevronnés de renouveler les formes de leur militantisme, hors encadrement. Malgré cette forte empreinte communiste parmi les fondateurs, les projets soutenus émanent également de groupes maoïstes, de communistes révolutionnaires ou de syndicalistes paysans. Cette pratique est exceptionnelle dans une période de sectarisme politique assez marqué. La plupart des collectifs de cinéma militant font cavalier seul jusqu'à la fin des années 1970. Il n'y a qu'à lire le numéro de la revue *Cinéma d'aujourd'hui* que Guy Hennebelle a

⁸ Guy Hennebelle, « Brève rencontre avec le groupe Slon », *Écran* 73 n° 13, mars 1973.

consacré au cinéma militant⁹ pour constater des traces d'animosité politique malgré un début de concertation.

Après la fondation d'Iskra, le lien avec le militantisme politique est moins évident. Bien qu'une tentative de rapprochement avec certains mouvements d'extrême-gauche soit conduite, elle est rapidement interrompue, sans doute parce qu'elle n'est réellement portée que par une seule personne, Paul Bourron, l'un des fondateurs d'Iskra. Pour les plus jeunes, les raisons de rejoindre le collectif tiennent alors plus aux possibilités d'expérimentation cinématographique qui sont offertes. Ces nouvelles recrues sont moins politisées ou bien en rupture avec l'ancrage idéologique de Slon et d'Iskra. Pour d'autres encore, la participation au collectif constitue une voie d'ouverture ou d'éducation politique. J'en donnerai deux exemples. Youcef Tatem, militant culturel et membre du Parti communiste, est très proche de l'équipe de Slon au début des années 1970. Il est entré en contact *via* Pol Cèbe, l'un des piliers du groupe Medvedkine de Besançon. En tant qu'animateur d'un ciné-club à Noisy-le-Sec, le collectif devient un interlocuteur important. Quand je l'ai interrogé en 2014, il évoquait surtout les visionnages qu'il a pu faire dans les locaux de Slon :

Je passais parce que j'avais envie de passer, ou on m'appelait pour me dire de venir voir tel film. [...] Des fois on voyait des rushes, on me laissait regarder. [...] Moi je n'étais pas ouvrier, donc ça m'intéressait de voir ces films... ça me rendait un peu moins con par rapport à la radio et à la télé [...]. Inger [Servolin] a fait mon éducation. Quand je lui posais une question, elle me filait les films. [...] J'ai vu aussi des films sur l'Angola, sur la Guinée-Bissau. [Et j'ai] découvert Chris [Marker], alors qu'au PCF il y avait de la méfiance vis-à-vis de [lui].

L'expérience d'Ursula Langmann, étudiante allemande en journalisme fraîchement débarquée en France lorsqu'elle intègre l'équipe d'Iskra est un peu du même ordre. Venue en France pour rédiger un mémoire sur *Le fond de l'air est rouge*, elle tire en fait parti des tâches qu'elle assume pour s'initier au fonctionnement de la société française :

Iskra à ce moment-là c'était essentiellement la distribution non-commerciale [...]. Pour moi c'était extrêmement bénéfique et salutaire [...]. En soi ce n'était pas un travail très intéressant, mais j'ai tout appris, la géographie, la sociologie française, tout ce qu'on n'apprend pas dans un cours de langue à l'école, comment faire fonctionner une petite entreprise, des choses très basiques, le fonctionnement des structures en marge, les MJC, les Ciné-clubs.

⁹ *Cinéma d'aujourd'hui* n°s 5/6, 1976 : « Cinéma militant : histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique ».

Cela dit, il est évident au regard des productions mises en œuvre et de la façon dont Iskra exerce l'activité de distribution que la société se considère être au service des militantes et des militants, quelle que soit leur position dans le spectre politique des gauches françaises.

ML&KP : *En quoi le cas d'Iskra permet-il de concevoir la création collective comme un processus associant les spectateurs, permettant en d'autres termes de reconsiderer la dichotomie production et diffusion ?*

CR : L'impulsion de la création administrative de Slon a été donnée par l'échec de la distribution de *Loin du Vietnam*, qui était destiné au grand public, et par la nécessité de diffuser *À bientôt j'espère* (1968). D'emblée, la circulation des films et les possibilités d'atteindre les spectateurs concernés sont donc prises en compte. De fait, dès la fondation du collectif, des moyens logistiques ont été consacrés à la distribution des films du catalogue. Ces moyens ne sont pas négligeables. J'ai en effet pu calculer qu'en 1971, en moyenne, plus d'une demande est formulée chaque jour auprès du collectif. Pour chacune des projections résultant de ces sollicitations, les copies doivent être réservées, facturées, acheminées et vérifiées à leur retour. Cela représente donc probablement plusieurs heures de travail quotidien pour les membres de Slon et d'Iskra jusqu'à la fin des années 1970. Pendant la période de crise économique d'Iskra, la distribution est même la seule activité exercée.

Pour faire connaître leurs productions, les membres de Slon ont dû élaborer un catalogue. Le premier à avoir été publié est édifiant pour deux raisons¹⁰. D'une part, celui-ci comporte déjà une cinquantaine de films qui, pour moitié, sont des réalisations menées indépendamment du collectif, parfois bien avant sa création. Cela fait de Slon non seulement un producteur militant, mais également un distributeur. La croissance imprévue de cette activité montre qu'en dehors des circuits commerciaux et des fédérations de ciné-clubs, un canal spécifique est nécessaire à la diffusion des films militants. C'est ce créneau que Slon a investi. D'autre part, ce qui est frappant est que ce catalogue expose aussi bien la liste des titres disponibles que le mode opératoire de leur réalisation (le groupe Medvedkine de Besançon y tient une grande place), voire une justification de leur distribution. Néanmoins, sa publication dans une revue issue du mouvement des ciné-clubs suggère que le collectif s'adresse alors à des publics plutôt habitués à utiliser l'outil cinématographique dans le cadre de leurs activités. Ce n'est plus le cas avec Iskra qui distribue des brochures plus succinctes présentant les détails

¹⁰ Slon, « Slon. Un cinéma de lutte », *La Revue du cinéma Image et son* n° 249, avril 1971, p. 45.

techniques indispensables pour l'organisation de la séance et comprenant une page explicative des conditions de location et de projection dans un langage qui s'adresse à des personnes non-initiées. Il est conçu comme un outil pratique, organisé en fonction des besoins supposés des militantes et militants qui constituent la majorité des interlocuteurs d'Iskra.

La distribution se construit d'une manière aussi empirique que la production. L'activité est élaborée au fil des demandes et son fonctionnement implique que les équipes de Slon puis d'Iskra soient en contacts épistolaires ou téléphoniques très réguliers avec les personnes physiques ou morales qui diffusent leurs films. Les deux collectifs successifs entretiennent avec certaines des relations suivies sur plusieurs années. De ce fait, la distribution s'élabore en contact direct avec les diffuseurs. Si l'équipe d'Iskra peut servir tour à tour de conseiller technique et d'auxiliaire dans le choix de films qui lui paraissent adaptés aux enjeux des séances, cette proximité est surtout importante car les militants influencent en retour la pratique du collectif.

En effet, la riche correspondance conservée par Iskra concernant la distribution comprend des interpellations spécifiant des thèmes et types de films souhaités. Certaines lettres contiennent même parfois des commandes explicites. Contrairement à la production, où, surtout en ce qui concerne Iskra, sont menées à bien les réalisations apportées par des personnes extérieures au collectif, la distribution entraîne une construction effective du catalogue. Le choix des œuvres à intégrer ne se fait pas au hasard. Une véritable prospection est à l'œuvre : l'équipe visionne régulièrement des films, qu'ils soient actuels ou des classiques du cinéma militant comme *Misère au Borinage* (1933) de Joris Ivens et Henri Storck ou *J'ai huit ans* (1961) de Yann Le Masson et Olga Poliakoff, et contacte de nombreux collectifs, notamment à l'international. Un important investissement dans la traduction et l'élaboration de versions françaises est d'ailleurs mis en œuvre. Cette activité renforce le travail collectif car tout le monde peut s'y atteler. Cela permet aussi à Iskra d'enrichir son catalogue de titres concernant des thématiques sur lesquelles elle n'a aucune production, voire pour lesquelles ses membres ne manifestent pas particulièrement d'intérêt. C'est notamment le cas des films dits « anti-nucléaires », qui ont connu un grand succès à partir de 1976.

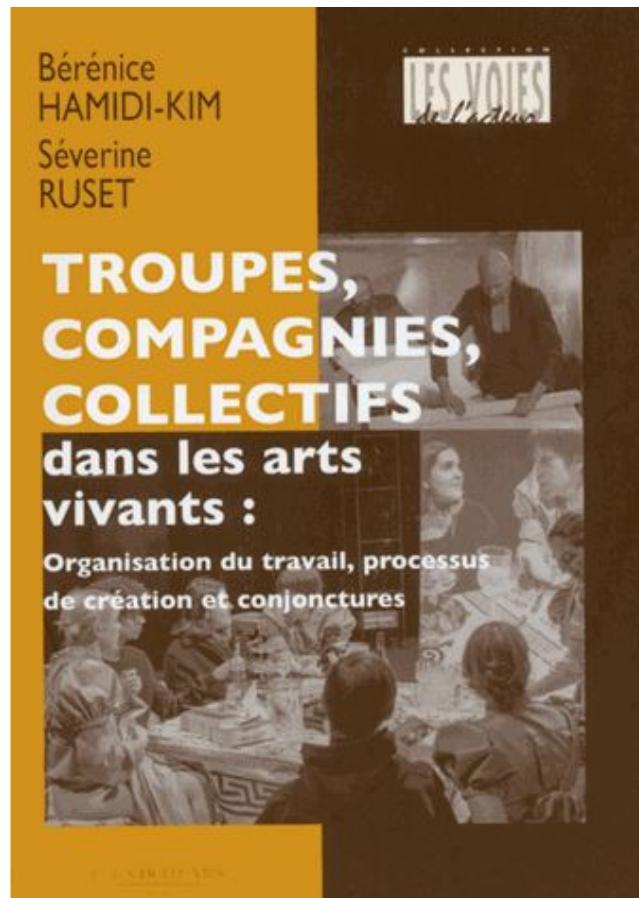
Ainsi l'élaboration du catalogue témoigne-t-elle d'une véritable expertise des besoins des militantes et militants ainsi que des œuvres disponibles dans les différents réseaux existants. Les refus sont motivés pour des raisons très précises qui ne tiennent pas seulement à l'appréciation qualitative que l'équipe peut faire des films visionnés : actualité du film, pertinence dans le contexte français, œuvres déjà distribuées sur la même thématique sont autant de critères pris en compte.

*Confluences épistémologiques :
étudier les collectifs dans les arts vivants.*

Entretien avec Bérénice Hamidi-Kim et Séverine Ruset

par Mélisande Leventopoulos et Katalin Pór¹

J



¹ Entretien préparé par Mélisande Leventopoulos et Katalin Pór, et réalisé en visioconférence le 11 janvier 2021 par Mélisande Leventopoulos.

Enjeux disciplinaires

Mélisande Leventopoulos : *Nous avons été étonnées par l'avancement du travail sur le terrain des études théâtrales, car au niveau des études cinématographiques, la recherche sur les processus d'organisation du travail, de création collective, etc. a été très peu développée, notamment en France. La première question porte sur les enjeux épistémologiques des questions traitées dans l'ouvrage du côté des études théâtrales, tant en France qu'à l'étranger, et notamment en Grande Bretagne ; comment, en lien avec ces enjeux épistémologiques, avez-vous été amenées à travailler toutes les deux sur ce projet ?*

Séverine Ruset : Il faut peut-être distinguer la question des créations collectives d'une part, et des compagnies de l'autre. Quand nous avons écrit cet ouvrage, nous étions dans un contexte de résurgence des créations collectives et des collectifs, ce qui nous a amenées à prendre en compte ce phénomène dans le livre, mais le projet s'inscrit dans le cadre d'une recherche collective plus vaste intitulée « Faire compagnie autrement », pour laquelle nous avons organisé plusieurs journées d'études et un colloque avant d'aboutir à ce livre. Pour ce qui est des créations collectives, il y avait eu, peu de temps avant le lancement de notre projet, l'ouvrage dirigé par Raphaëlle Doyon et Guy Freixe sur les collectifs dans les arts vivants depuis 1980², qui s'inscrivait lui-même dans la continuité d'un programme de recherche de l'équipe ARIAS consacré aux communautés artistiques³. Au moment où nous avons lancé notre projet, il existait en revanche très peu de choses sur l'étude des compagnies, avec quand même cet apport récent, et qui a été pour nous un catalyseur, qui est l'étude socio-économique de Daniel Urrutiaguer et Philippe Henry sur les compagnies de spectacle vivant en France⁴. L'étude dresse une typologie en s'intéressant à la fois à la structure et à la distribution territoriale des activités ; c'est une contribution précieuse, qui venait combler un manque, mais ce n'est pas du tout une étude qui a vocation à situer les choses dans une perspective historique et ce n'est pas non plus une étude qui va articuler les données socio-économiques recueillies à des enjeux esthétiques ; donc je dirais que pour nous elle a ouvert d'autres perspectives de recherche. Si je me situe sur le terrain britannique, il y avait eu quelques récentes publications sur les processus de

² Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Montpellier, l'Entretempo, 2014.

³ Développé dans le cadre d'un séminaire de recherche de 2008 à 2011, le projet a abouti à la publication de Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Créer ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e-XX^e siècles)*, Montpellier, l'Entretempo, 2013.

⁴ « Territoires et ressources des compagnies en France », 2012.

création collective⁵, mais là aussi il y avait une grosse lacune dans la prise en compte des compagnies, ce qui ne pouvait que stimuler notre envie d'ouvrir le champ. Depuis, ça a été en grande partie comblé, notamment grâce à une série de trois ouvrages consacrés aux compagnies théâtrales, *British Theater Companies*⁶, couvrant une période allant des années 1960 à aujourd'hui. Ces études partagent avec la nôtre d'être très soucieuses du contexte politique et économique et de porter un intérêt particulier à la structure des financements publics ; c'est notamment le cas de celle coordonnée par Liz Tomlin, chercheuse qui s'intéresse particulièrement à ces questions-là, et qui a contribué à notre ouvrage collectif. Mais indépendamment du fait que la série s'inscrit dans une perspective résolument nationale, elle ne regarde pas toujours de près l'organisation du travail en interne. Un des enjeux pour nous était d'arriver à articuler toutes ces approches en nous souciant aussi bien du contexte politique et économique que de la façon dont le travail collectif se structure en interne, et en rattachant ces préoccupations à des questionnements esthétiques.

Bérénice Hamidi-Kim : Un de nos objectifs a été d'articuler l'étude du travail artistique, des processus de création et des enjeux esthétiques des œuvres. L'importante enquête de Daniel Urrutiaguer et Philippe Henry, qui a précédé notre ouvrage et nous a aidées à fonder notre réflexion, se focalisait uniquement sur les enjeux socio-économiques. Nous avons voulu importer ce type de réflexion dans le champ des études théâtrales proprement dites, qui est encore assez hermétique en France aux approches empruntant à l'économie ou à la sociologie, contrairement au champ académique britannique par exemple. Alors même que les débuts de l'histoire de notre discipline ont été marqués par un dialogue aussi vif qu'ouvert avec les sciences sociales⁷ dans le sillage des « années 68 », de l'époque où nous avons commencé nos études jusqu'à ces dernières années, seules les approches esthétiques avaient droit de cité. C'était manifeste dans les critères d'évaluation des dossiers au CNU, dans les recrutements, etc. Les approches empruntant aux sciences sociales étaient plutôt disqualifiées, sauf quand elles étaient prises en charge par des chercheurs

⁵ Voir notamment Alex Mermikides et Jacjie Smart (dir.), *Devising in Process*, Hounds mills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2010.

⁶ Bull John (dir.), *British Theatre Companies. 1965-1979* ; Saunders Graham (dir.), *British Theatre Companies. 1980-1994* ; Tomlin Liz (dir.), *British Theatre Companies. 1995-2014*, Londres/New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2015/16.

⁷ Voir à ce sujet Catherine Brun, Jean-Yves Guérin, Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Genèses des études théâtrales en France (XIX^e-XX^e siècles)*, Presses Universitaires de Rennes, 2019 et Quentin Fondu, « La Scène et l'amphithéâtre. Sociologie et histoire des études théâtrales en France et dans les deux Allemagnes (1945-2000) », thèse de doctorat, EHESS, 2021.

d'autres disciplines – par exemple, Daniel Urrutiaguer est économiste et Philippe Henry sociologue – et encore, il ne fallait pas qu'ils se mêlent trop d'esthétique. La légitimité de l'articulation entre l'analyse esthétique et l'analyse des enjeux socio-économiques et institutionnels, de cette façon de reconfigurer l'espace de questionnement des enjeux politiques, est assez récente.

SR : Indéniablement, il y a une évolution du champ, et indéniablement, le fait qu'il y ait eu pendant longtemps une focalisation assez exclusive sur des questions esthétiques a contribué à un retard dans la prise en compte de l'organisation des compagnies : en France, cette dernière intéressait essentiellement des chercheurs ne venant pas des études théâtrales. Se pose alors la question de savoir pourquoi le Royaume-Uni a aussi mis du temps à s'intéresser aux compagnies. La recherche anglo-saxonne en arts de la scène est, notamment sous l'influence des *Performance Studies*, plus interdisciplinaire que la nôtre. Si elle a également tardé à s'intéresser aux compagnies plutôt qu'aux auteurs ou aux metteurs en scène, cela tient vraisemblablement à une survalorisation de la singularité de l'artiste créateur et de son geste individuel, qui incite à se focaliser prioritairement sur l'apport – dont il est attendu qu'il soit unique – des créateurs/auteurs, dans des organisations pourtant fondées sur des collaborations nourries. Les études en arts de la scène ont ainsi pendant longtemps partagé avec les autres instances de légitimation, de la critique aux programmateurs en passant par les financeurs publics, d'attribuer l'essentiel de la reconnaissance artistique à des personnes seules ; ça peut être un facteur explicatif du retard dans la prise en compte des compagnies et collectifs en tant que tels.

Questions terminologiques

ML : Peut-on évoquer pour poursuivre les questions terminologiques ?

SR : La diversité des termes reflète la diversité des modes d'organisation. On fait une place à cette diversité dans le titre du livre – *Troupes, compagnies, collectifs* – sans en rendre pleinement compte, puisqu'il existe beaucoup d'autres termes, on y revient dans l'introduction, qui peuvent servir à désigner les entités qui produisent des spectacles.

ML : Je pensais par ailleurs au long métrage d'Angelopoulos qui s'appelle en français *Le Voyage des comédiens* (1975), mais dont le titre original est *O Thiassos*, c'est-à-dire « la troupe ». Il y a là un rendez-vous manqué entre la diffusion française du film et les enjeux politiques des processus de création collective dans le théâtre grec, renvoyant plus

largement au fonctionnement d'une communauté nationale dans le film. De la sorte, les questions terminologiques me semblaient pouvoir être approfondies en creusant les enjeux linguistiques, également sur d'autres langues que le français.

SR : Les historiens du livre nous ont vraiment permis de mettre en lumière à quel point il fallait être attentifs aux termes et aux connotations attachées à ceux-ci, selon les cultures linguistiques effectivement, mais aussi selon les époques. L'article d'Olivier Spina souligne notamment les risques d'anachronismes, quand on rattache aux termes d'une époque des caractéristiques et un imaginaire qui leur ont été prêtés ultérieurement ; en l'occurrence, il montre que le recours au terme de « troupe » a pu conduire à plaquer sur la réalité du théâtre élisabéthain des analyses en décalage avec les usages de l'époque. Quand on parle des *King's Men* par exemple, c'est un regroupement polymorphe d'acteurs placé sous le patronage du roi, mais ce n'est pas une troupe avec la cohésion qu'on attache à ce terme aujourd'hui.

BHK : Une des raisons pour lesquelles nous avons choisi ce titre est qu'il nous importait d'investir les termes utilisés par les acteurs du champ théâtral eux-mêmes. « Compagnies » est le terme le plus plat et descriptif des trois, il renvoie à l'organisation de façon assez concrète et factuelle, et on y associe des questions administratives, juridiques, etc. En revanche, les termes « troupes » et « collectifs » ont une forte charge connotative et pas simplement dénotative. Ils portent un imaginaire assez vif à l'esprit des artistes aujourd'hui, qui se fonde sur une mémoire mythifiée de différents âges d'or : celui de l'époque de la troupe de Molière ou, plus récent, celui des collectifs autogérés des « années 68 ». Ce sont donc des points de repère aussi actifs qu'ambivalents. Les deux termes peuvent chacun avoir un usage positif et un autre plus péjoratif. « Troupe » peut ainsi faire signe vers deux imaginaires très distincts : celui de l'Ancien Régime et celui du modèle républicain de service public, comme le montre l'article de Martial Poirson sur la Comédie-Française. Cette troupe et celle du Soleil incarnent aujourd'hui cette ambivalence entre un modèle très hiérarchisé, fondé sur la figure mythique du metteur en scène comme génie inspiré et comme chef auquel les interprètes doivent obéir aveuglément, et un autre modèle reposant sur une conception moins transcendante et plus collective du talent réparti entre metteur en scène et comédiens, voire entre comédiens. La connotation péjorative, avec laquelle certains chefs de troupes comme Mnouchkine jouent d'ailleurs parfois dans les spectacles, a trait à la dimension autoritaire et somme toute peu démocratique de ce modèle. À l'inverse, le mot « collectif » active volontiers un idéal autogestionnaire, d'horizontalité entre interprètes et metteurs en scène et, au-delà, de décloisonnement des métiers au sein des groupes de travail artistique. En

parallèle, il fait signe vers une attention moins centrée sur l'œuvre et davantage soucieuse des processus de travail. Réciproquement, les connotations négatives associées au mot vont être de deux ordres. Elles vont pointer soit le risque d'un excès de ce souci démocratique, qui viendrait entraver le processus de création, le rendrait épuisant et serait donc aporétique à long terme, soit le risque d'une insuffisance de ce souci, et d'un décalage entre l'idéal affiché et la réalité pratiquée. Réfléchir à partir de ces termes a aussi un autre intérêt : montrer comment les compagnies relèvent, dans leurs discours et/ou leurs pratiques du travail collectif, de combinaisons très variées et complexes au regard de ces oppositions.

SR : Et comment elles entendent se positionner par rapport à ces oppositions... Qu'une organisation s'auto-définisse comme « troupe », « collectif », ou a fortiori comme « compagnie », ne permet pas de préjuger de son organisation, mais cela dit quelque chose de l'identité qu'elle entend se donner, voire des valeurs qui comptent pour elles. S'auto-désigner « collectif » revient ainsi à exprimer un désir d'horizontalité, étant bien entendu que ce désir peut achopper !

ML : *C'est vrai qu'au niveau cinématographique, finalement, on n'a pas cette multiplicité de termes, si bien que le « collectif » vient désigner potentiellement encore plus de choses (même si d'autres distinctions sont entreprises, notamment avec le « groupe » plus structuré et hermétique) ; aujourd'hui on assiste à une démultiplication de collectifs, y compris en Europe, mais la place du collectif cinématographique, en tant que notion et dispositif d'organisation collective, paraît plus importante en Amérique latine : en Argentine, au Brésil, par exemple où leurs enjeux sont déterminants dans les derniers développements du cinéma indépendant, d'où l'intérêt pour nous de lire, dans votre livre, l'article de Florencia Dansilio et Bérénice Hamidi-Kim sur le théâtre indépendant argentin.*

Politique

ML : *J'aimerais que vous développiez la place qu'occupe le politique dans votre démarche.*

BHK : C'est décisif. À titre personnel, je travaille depuis longtemps sur les modes de justification du financement public du théâtre et sur les processus de légitimation des œuvres et des artistes, et en particulier sur le rôle qu'y joue la « fonction politique » du théâtre, supposée et revendiquée par les pouvoirs publics autant que par les artistes. Je m'intéresse beaucoup aux tensions entre différentes injonctions politiques faites par les différents acteurs du champ théâtral, en particulier ceux qui sont bien insérés dans le champ du théâtre

public, parce qu'ils ont bien incorporé les normes, qu'ils participent donc à perpétuer et à renforcer. Or, les deux normes principales sont d'un côté l'idée que le théâtre ne vaut que par sa mission politique, qu'il doit être démocratique et rendre démocrate, même, ou encore émanciper... et d'un autre côté, l'idéal romantique qui voudrait que l'art ne doive servir rien d'autre que lui-même et que la valeur esthétique d'une œuvre est d'autant plus grande qu'elle est « pure » de toute finalité extérieure. Une œuvre ou un projet qui assument de servir une visée politique extra-artistique sont ainsi toujours soupçonnés de perdre en qualité esthétique et d'instrumentaliser l'art, les spectateurs et les participants, si participants non professionnels il y a. Ce type d'injonction paradoxale a des conséquences d'autant plus vives dans un contexte où, de plus en plus, les artistes font aussi tout simplement ce qu'ils peuvent pour survivre et où les projets dits « participatifs », les ateliers etc. constituent une part non négligeable de l'activité qui fait bouillir la marmite des compagnies. Un des enjeux de ce livre est d'élargir ce type de questionnements, historiquement et géographiquement. Pour autant, nous avons conscience que l'exhaustivité serait une quête illusoire et nous assumons de partir du modèle du théâtre public pour interroger d'autres types de fonctionnement existants.

Mais il me semble vraiment que la chose la plus politique que nous posons est l'indissociabilité des enjeux esthétiques et socioéconomiques, et la nécessité d'une complémentarité des approches, si on ne veut pas laisser des angles morts très problématiques, sur le plan politique justement. Par exemple, il y a eu ces dernières années une explosion des travaux sur les processus de création dans le champ des arts vivants. Ils ont été rendus possibles par le saut technologique des *big data*, et leur floraison est aussi stimulée par une opportunité économique interne au champ de la recherche, avec le développement massif d'appels à projets sur les archives numériques. J'ai eu l'occasion d'expertiser des projets pour des agences nationales et européennes sur ces questions et il me semble que l'augmentation énorme de la quantité de données analysables rend d'autant plus vif le besoin de questionner le cadre d'analyse, et notamment le fait qu'il repose souvent sur la volonté inconsciente de préserver la figure du génie solitaire, le mythe de la nécessaire solitude de la création et surtout du Créeur. L'augmentation du matériau analysable est considérable. On peut désormais inclure une quantité et une diversité de matériaux impressionnante : des mails, des tweets, des textos, des captures d'écran, des vidéos, en plus des livres de régie et des notes des assistant·e·s à la mise en scène. Mais cette augmentation quantitative et qualitative ne produit pas à elle seule le changement de regard. Une question essentielle est de savoir quand on fait commencer et quand on arrête ce que l'on entend par processus de création. Certains projets limitent l'étude au moment des répétitions, qui est sans doute celui où le metteur en scène occupe la place la plus centrale. Plus on

élargit le cadre d'étude des processus de création à l'amont et à l'aval du spectacle, de la naissance du projet aux représentations, plus on constate la part collective du travail. L'hégémonie de la figure du metteur en scène est économique et symbolique, elle est écrasante.

SR : J'ajouterais un point évoqué dans notre introduction : l'un des enjeux est également pour nous de venir répondre à des discours qui tendent à culpabiliser les compagnies, en mettant l'accent sur le fait qu'elles sont trop nombreuses, qu'il y a une surabondance de l'offre... C'est un discours qui n'incite pas à accompagner ces compagnies, mais à faire en sorte qu'il y en ait moins. C'est très manifeste dans le champ britannique où la baisse des financements publics au cours de la dernière décennie, dont un des corollaires a été le durcissement des conditions d'accès aux subventions de fonctionnement, a favorisé un déclin non seulement des collectifs, mais plus généralement des collaborations au long cours. Ce qui explose outre-Manche, c'est le solo, ainsi que les combinaisons temporaires, en parfaite adéquation avec la flexibilité encouragée par le capitalisme contemporain. On va se saisir des opportunités du moment, mais envisager de faire ensemble dans la durée devient extrêmement compliqué, sauf pour les compagnies les plus établies. On assiste ainsi à un essoufflement de la dynamique d'expansion des compagnies, et plus globalement me semble-t-il de l'effervescence artistique qui avait accompagné la hausse des financements publics à la fin des années 1990 au Royaume-Uni.

Individus, réseaux, structures

ML : *Quelle place peut-on accorder aux individus dans cette observation des structures et des organisations ? Une approche prosopographique aurait-elle du sens, afin de compléter l'observation du fonctionnement des structures, par la restitution des trajectoires individuelles, ainsi que par l'évaluation de la place des réseaux de sociabilité ?*

BHK : Oui bien sûr ! C'est d'ailleurs un travail mené par les sociologues de la culture. Je pense aux travaux de Serge Proust, de Laure de Verdalle et de Rachel Brahy, ou encore à ceux impulsés par Pierre-Michel Menger ou Gisèle Sapiro, entre autres. Ces études, qui s'inscrivent dans des perspectives sociologiques diverses, ne se limitent pas d'ailleurs aux travailleurs artistiques, elles incluent aussi les autres acteurs professionnels des champs artistiques (personnel administratif, technique, etc.).

SR : Les questions liées aux trajectoires individuelles et aux réseaux se posent inévitablement quand on travaille sur une compagnie, ou plus globalement sur une aventure collective. C'est un élément contextuel important que de savoir d'où viennent les différents participants ; ça aide à comprendre les interactions, les rapports de force. Connaitre le parcours de quelqu'un va nous renseigner sur la reconnaissance symbolique dont il jouit, sur sa position, laquelle a un impact sur la manière dont il interagit avec les autres membres de l'entité au sein de laquelle il évolue. Quelle place accorder à ces éléments ? On touche ici à une question qui se pose beaucoup en sociologie des organisations, en lien avec la théorie de la décision. Faut-il s'intéresser à la construction des rationalités individuelles, ou plus précisément à la manière dont celles-ci se combinent et s'articulent les unes aux autres ?

ML : *Comment travailler à une échelle d'observation supérieure, inter-collectifs, là encore dans une perspective future ?*

BHK : C'est un questionnement déjà présent dans le livre, qui est né dans le cadre du programme « faire compagnie autrement ». Nous reprenions là une formule fréquemment entendue dans la bouche des artistes que nous avions interrogés. Il s'agissait de voir comment s'organisent les compagnies pour s'approprier, en interne et entre elles, des modes d'organisation et de structuration largement imposés, construits et cadrés par les pouvoirs publics. La question se pose d'abord, j'y insiste, sur le plan interne, *via* la recherche de modes d'organisation internes plus démocratiques. C'est ce dont témoigne l'entretien avec le Cheptel Aleikoum. Cette préoccupation se double le plus souvent d'une recherche de modes de coopération et de mutualisations avec d'autres compagnies, de façons de déjouer les logiques de compétition et de « coopétition » induites par un système très concurrentiel, et de plus en plus, du fait de l'augmentation du nombre de compagnies et de la raréfaction des financements. Là encore, les motifs des compagnies sont divers et ne s'annulent pas réciproquement, entre la nécessité économique et la volonté politique d'élaborer des modes d'entraide, ou encore, de concevoir d'autres façons de configurer l'activité professionnelle des compagnies en décloisonnant l'activité artistique pour la mêler à d'autres, plus prosaïques, comme l'atteste l'entretien avec Samuel Vittoz. Si ce souci est rare, celui de lutter contre la tension croissante des relations avec les programmeurs, d'une part, et avec les autres compagnies, d'autre part, s'est avéré une préoccupation forte des artistes et donc de notre recherche.

SR : Comment collaborer avec d'autres organisations sans se laisser enfermer dans des logiques concurrentielles, et plus globalement comment s'inscrire sur

le marché du spectacle sans renoncer tant à sa liberté de création qu'à ses valeurs ? Ce sont effectivement des questions qui taraudent nombre de compagnies et qui se retrouvent inévitablement dans nos analyses, et vraisemblablement dans les vôtres ! Je ne sais pas bien toutefois comment vous répondre quand vous demandez « comment travailler à une échelle d'observation supérieure ». Il ne me semble pas qu'on puisse définir une méthode tout terrain ; l'articulation entre les logiques de coopération et de compétition travaille – et du point de vue du chercheur, se travaille – à mon sens différemment selon les structures et les économies dans lesquelles ces logiques sont inscrites.

Genèse des œuvres et processus de création

ML : *Dans quelle mesure une analyse génétique des œuvres elles-mêmes peut-elle s'articuler à la socio-esthétique des collectifs ?*

BHK : Il me semble qu'un des intérêts de cette notion de socio-esthétique est l'approche globale qu'elle permet, et le double principe d'articulation des questionnements et de décentrement vis-à-vis de la question esthétique. Une analyse socio-esthétique des collectifs inclut donc forcément une approche génétique des œuvres, mais elle la reformule. La « génétique des œuvres » est une méthode d'analyse empruntée à une autre discipline, les études littéraires. Elle a progressivement été importée dans les études théâtrales, plutôt à l'étranger dans un premier temps. Je pense aux travaux de Josette Féral quand elle était à l'UQAM, ou plus récemment à ceux de Luk van den Dries à l'université d'Anvers. Mais ces chercheurs mobilisent également la notion de « processus de création », et c'est ce type de cadrage qui prédomine aujourd'hui, comme en témoigne le projet européen ERC ARGOS dirigé par Sophie Lucet, en collaboration avec ces chercheurs notamment, qui vise à créer un « observatoire des processus de création dans le domaine des arts de la scène⁸ ». Nous avons, nous aussi, privilégié la notion de « processus de création » pour deux raisons. La première est qu'il s'agit du vocabulaire utilisé par les artistes, or nous assumons une approche compréhensive qui prend au sérieux le discours des acteurs sociaux et interroge les cadres d'analyse et de pensée qu'ils mobilisent, avant d'en introduire éventuellement de nouveaux. L'autre raison est que la notion de génétique des œuvres dit bien que la finalité reste centrée sur l'objet esthétique. Or, un des intérêts d'une approche socio-esthétique est

⁸ Projet 2018-2021. Voir le site du projet : Dernière consultation le 30 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.argoseuropecreative.eu/fr/a-propos-de/>

précisément, comme je disais, de décenter le regard et l'attention, d'accorder autant d'importance à l'étude des rapports de travail et des modes d'organisation du travail artistique, et à l'étude de la fabrique de la valeur esthétique. On pourrait même considérer les choses en sens inverse, et considérer qu'une des finalités possibles de l'étude est d'interroger le rapport au politique des compagnies, d'interroger les subjectivités politiques que produit ce type d'activité qu'est le travail artistique, mais aussi que produisent les différents types d'organisation juridique, économique et sociale de ces activités. Comme les valeurs esthétiques, les valeurs politiques ne sont pas des créations incrées, hors-sol, elles s'ancrent dans des dispositifs et des représentations économiques, symboliques et culturels. Bref, l'analyse de l'œuvre en elle-même n'est pas la finalité absolue de la recherche.

ML : *À l'inverse, la méthode des études génétiques a été assimilée dans les études cinématographiques.*

BHK : Oui. Un autre facteur d'explication de la réticence des études théâtrales à reprendre cette terminologie est qu'en France notre discipline, beaucoup moins arrimée à la pratique que dans beaucoup d'autres pays, s'est construite en se démarquant des études littéraires, dont la plupart des départements d'études théâtrales sont issus. Donc le fait de reprendre une terminologie émanant de cette discipline ne va vraiment pas de soi.

SR : Il me semble aussi important d'opérer une distinction entre la démarche de reconstitution de la genèse de l'œuvre, qui est l'objet premier de la critique génétique, et celle d'observation d'une œuvre en construction. Essayer d'appréhender un processus de création à partir d'indices laissés dans les manuscrits ou autres documents de genèse, ce n'est pas la même chose que de rendre compte d'un processus dont on est témoin. Malgré tout ce qu'a dit Bérénice sur l'attrait pour les processus de création, cette deuxième démarche, qui est l'enjeu des *Rehearsal Studies*, des études de répétitions, a suscité peu de travaux encore, à l'exception notable de ceux de Gay MacAuley⁹, figure de référence en la matière, qui propose une approche vraiment ethnographique des répétitions. C'est une dimension que nous n'avons pas toujours pu investir autant que nous l'aurions souhaité, mais pour nous, si vraiment on s'intéresse à l'organisation du travail créateur, alors il faut regarder comment le travail se fait. Donc indéniablement, il est important de travailler sur le terrain, et pas seulement pour suivre les répétitions. Il faut aller regarder aussi bien ce qui se

⁹ Gay MacAuley, *Not Magic But Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*, Manchester University Press, 2012.

joue en création, que ce qui se joue dans les autres activités portées par les compagnies : assister à des réunions, des séminaires, de manière à percevoir les interactions à différents endroits. Ça nécessite le développement d'une approche longitudinale qui évidemment est chronophage et pas facile à porter dans nos disciplines, où ce n'est pas une tradition forte. Mais quand on s'intéresse à cette articulation entre création et organisation du travail, il faut pouvoir s'inscrire dans un temps long.

Théâtre et cinéma

ML : *Un dernier temps important à évoquer, c'est la question des relations théâtre/ cinéma. Est-ce que vous avez été amenées à questionner, dans le cadre de ce projet de recherche, les relations entre collectifs théâtraux et cinématographiques, sachant que l'article d'Armelle Talbot y invite très largement, en renouvelant l'éclairage sur le travail de R. W. Fassbinder, et sachant qu'il y aurait aussi des passerelles à établir sur le très contemporain ? À partir de l'article de Gigi Argyropoulou sur les pratiques collectives à la périphérie du système des arts de la scène à Athènes, des liaisons, si elles ne sont pas directement évoquées, peuvent être établies entre un laboratoire théâtral expérimental, et ses réappropriations artistiques dans le champ du cinéma indépendant, notamment autour du dramaturge Euthimis Filippou, qui a été le scénariste de Yorgos Lanthimos et qui vient donc du théâtre.*

SR : Ce qu'on peut dire, c'est que les collectifs, dans le champ scénique, sont de plus en plus interdisciplinaires ; ils peuvent ainsi contribuer à accroître les circulations entre théâtre et cinéma, qui s'inscrivent évidemment déjà dans une histoire ancienne. Ce n'est pas un aspect que notre livre investit particulièrement, mais on voit des collectifs diversifier leurs activités et se mettre à produire des films, comme *Les Chiens de Navarre* ou *L'Avantage du doute*. D'autres collectifs développent quant à eux des formes hybrides, telles que les performances filmiques du collectif *MxM*. On n'a pas parlé des différents positionnements des collectifs en matière de division du travail, mais certains se sont structurés selon une répartition nette des tâches, avec le souci de conjuguer des spécialités très diverses. C'est le cas de collectifs qui intègrent des compétences techniques pointues en leur sein, comme *MxM* donc, qui cherche à imbriquer des dispositifs cinématographiques en temps direct dans ses productions scéniques, ou encore *Invivo*, qui fait dialoguer théâtre et arts numériques. Ces collectifs restent essentiellement dans des circuits de production et de diffusion propres aux arts de la scène, mais, outre le fait qu'ils s'aventurent parfois sur d'autres terrains, ils élargissent ainsi les sources de financement et les réseaux de coopération sur lesquels ils s'appuient. Il serait intéressant de regarder de plus près comment l'interdisciplinarité qu'ils

2021 © Création Collective au Cinéma

pratiquent informe leur organisation interne et détermine leur position au sein des mondes de l'art.

Cahier Création

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 pais ». 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 pais 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 cr éation 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 d écennie pr éc edente, le groupe souligne avec beaucoup de discernement les ambivalences de la cr éation collective et pointe, à travers son exp érience, les questionnements que sous-tend une telle d émarche.

L'étude d éveloppée 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 r éalisation amène soit à se concentrer sur ses réalisations, en tant que mat érialisations 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 t émoignage. Ce dernier geste, bien que n écessaire pour répondre à un besoin de connaissance et de compr éhension, n'est pas anodin ni sans cons équence sur un plan m éthodologique. Il r évèle des tensions entre exp érience collective et t émoignage individuel en mettant en jeu un type d'enquête qui, par principe, entre en d écalage avec l'organisation premi ère du collectif et les conditions qui ont pr ésidé à la r éalisation de ses films. Il est souvent difficile de saisir un groupe dans sa globalité et de mesurer le degr é d'implication de ses membres. À distance, certains continuent de jouer le r ôle de porte-parole ; d'autres ne souhaitent pas ou plus s'exprimer, à plus forte raison si l'exp érience commune a laissé un goût amer. De m ême, il est difficile d'évaluer ce qui fut effectivement partagé dans le processus de cr éation. Si le mouvement de mai 68 a pu imposer « une th ématique de l'égalit é » dans les relations sociales et interpersonnelles, un écueil majeur revient à sous-estimer les n égociations, les rapports de pouvoir, les conflits qui, comme dans tout groupe humain, si ègent au cœur des groupes de r éalisation. Ainsi, comme l'écrit Sylvain Dreyer, « l'examen des films et les propos *a posteriori* des cinéastes militants invitent à nuancer ce collectivisme revendiqu é ».

⁶ Michel Gayraud, « Cinoc : une exp érience passionnante », *La Revue du cin éma – Image et son*, n o 365, octobre 1981, p. 127.

⁷ « En comblant le fossé entre travail manuel et intellectuel, écrit l'historienne am éricaine Kristin Ross, en refusant la qualification professionnelle ou culturelle comme justification des hiérarchies sociales et de la repr ésentation politique, en rejetant toute d élé gation, en sapant la sp écialisation, bref, en perturbant violemment des r ôles ou des places pr édeterminées par le syst ème 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 ult érieures*, Complexe/Le Monde diplomatique, 2005, p. 84)

⁸ Sylvain Dreyer, « Le cin éma militant et le mythe du collectif », *La Cr éation Collective au Cin éma*, n o 1, 2017. Derni ère 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

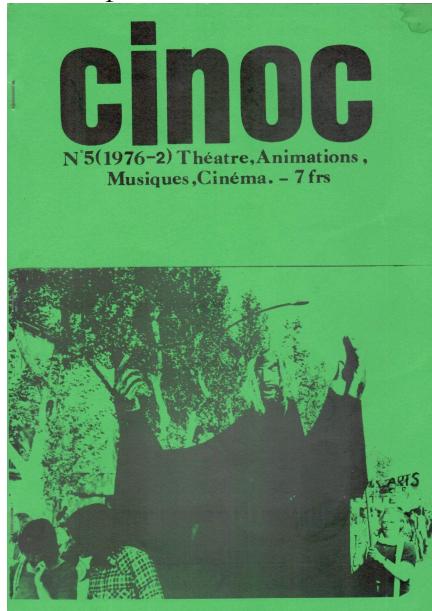
²² Collectif de rédaction, « Cinoc : un luxe ou un besoin ? », édito, *Cinoc*, n° 1, septembre 1974, p. 1. À la question « quel cinéma occitan » défendre, le collectif déclare que « ce cinéma occitan remettra forcément en question les structures économiques, le contenu et les formes du cinéma bourgeois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

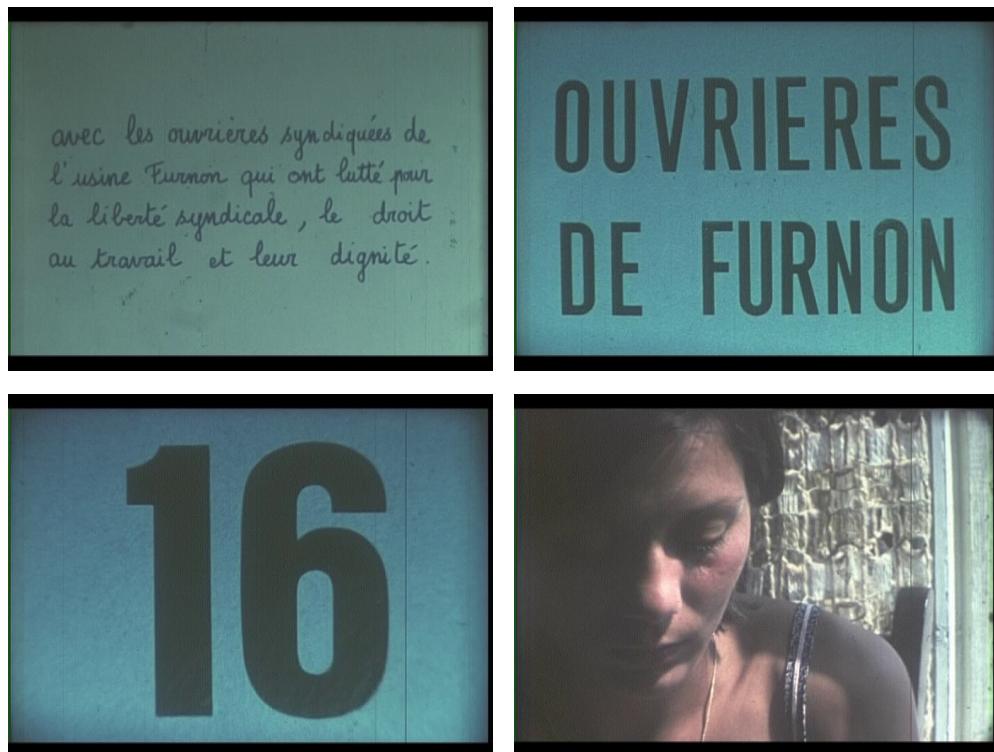
Nous utilisons le Super 8 en tenant compte de sa spécificité et conscients de ses limites nous y travaillons à l’intérieur. En fonction de ce que nous avons à filmer nous travaillons en « single » (avec doublage sur magnéto pour utiliser le son en off si besoin est) ou en muet avec son témoin sur magnéto.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

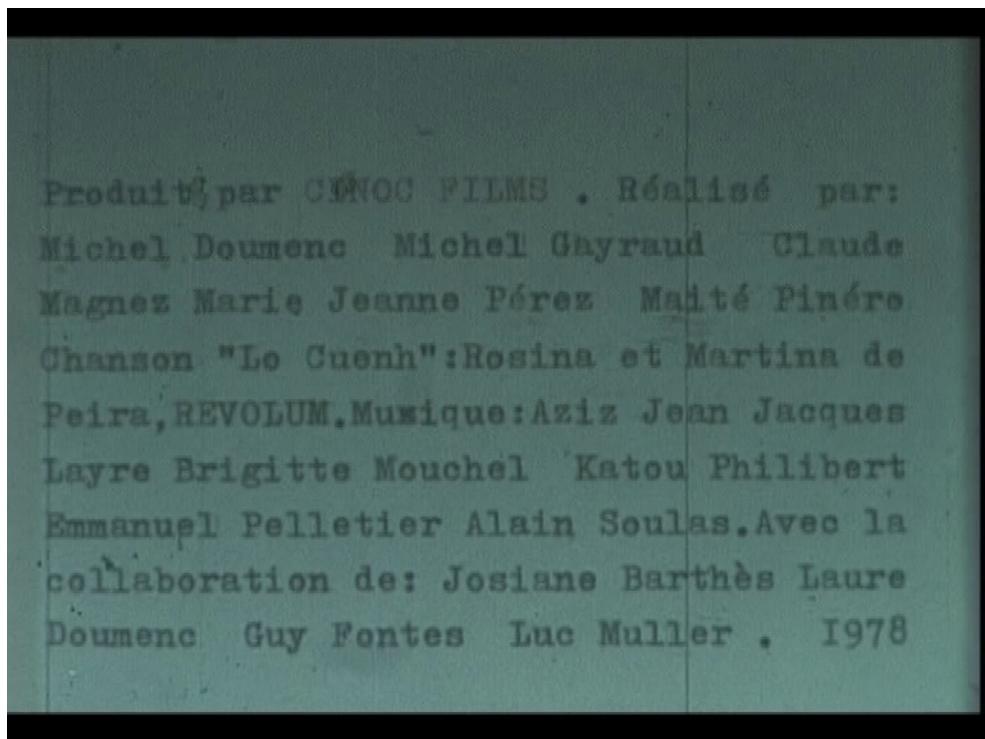
³⁶ Entretien téléphonique avec Michel Gayraud.

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.

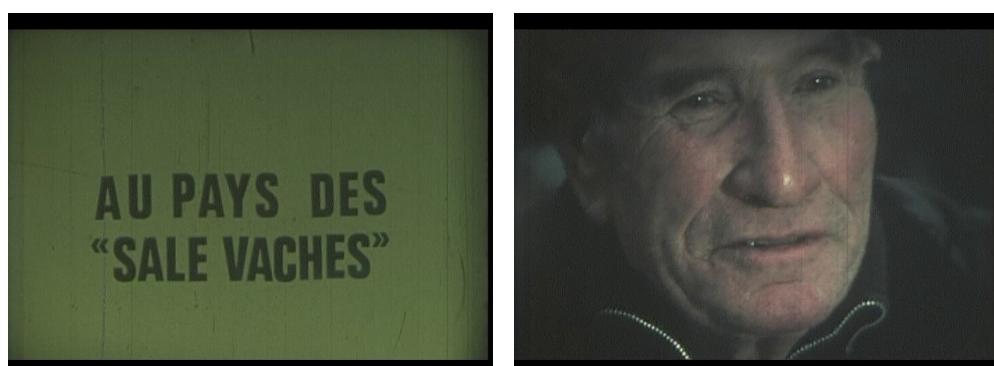
aboutir à renforcer leur caractère institutionnel, souvent au détriment de leur action de mouvement⁴⁵. »

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.

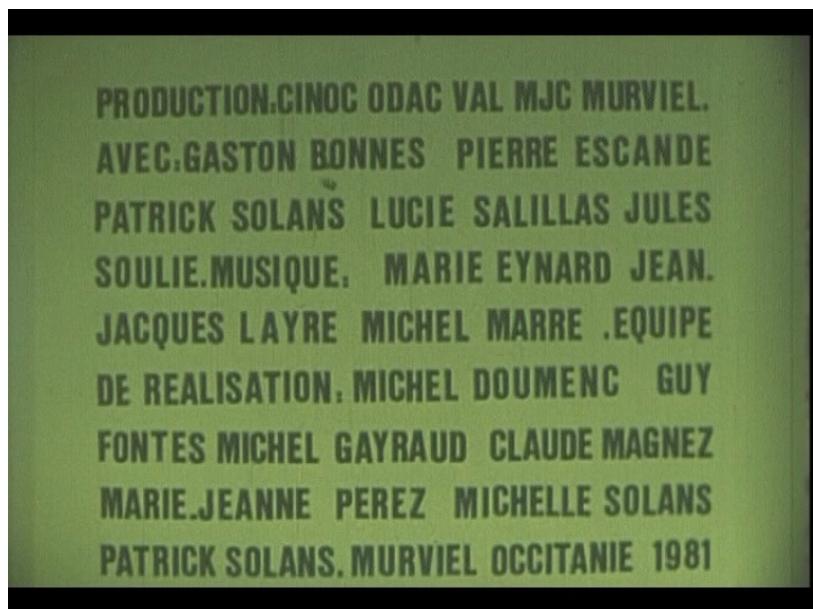
⁴⁵ Jacques Scheer, « Les associations d'Éducation populaire et la loi sur la formation professionnelle : entre illusion lyrique et enjeux stratégiques », dans Geneviève Poujol (dir.), *Ibid.*, p. 162.

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.

*Saudades de la Révolution.
Pratiques et mémoires de l'ère des coopératives
chez les cinéastes portugais*

par Mickaël Robert-Gonçalves

J

Le 25 avril 1974, le Portugal entre dans une nouvelle ère. Des capitaines de l'armée portugaise – parmi lesquels Salgueiro Maia à la tête d'une division de blindés dans Lisbonne et Otelo Saraiva de Carvalho, dirigeant les opérations depuis le poste de commandement de Pontinha – font tomber le régime dictatorial presque quinquagénaire (1926-1974) de António de Oliveira Salazar en quelques heures, par la prise de lieux stratégiques et par l'obtention de la reddition des instances dirigeantes. Dans une première acception, le coup d'État du 25 avril 1974 a tout d'un « putsch militaire » mené par un Mouvement des forces armées (MFA) répondant à une situation coloniale inextricable. Or, le MFA n'avait pas inscrit dans son programme l'indépendance des colonies, ni même la teneur du régime à venir. Dès ce 25 avril marqué par les œillets donnés aux soldats par la population, l'irruption populaire dans le processus politique induit l'ouverture d'une autre séquence de l'histoire politique du Portugal dont le MFA n'est plus qu'un des acteurs. Au croisement du coup d'État militaire et des manifestations populaires se construit un processus révolutionnaire singulier, prenant immédiatement le nom de Révolution des œillets. Il engloberait la période allant du 25 avril 1974 jusqu'aux années 1978-1979 avec la poursuite et la fin du mouvement paysan, dans une acception élargie de l'événement et de ses conséquences.

Pour une génération de cinéastes et de techniciens du cinéma au Portugal, les années 1960-1970 constituent un tournant majeur. Cette période peut être approchée à travers trois temps forts. D'abord, les années 1960 ont été celles de l'expérience du Nouveau cinéma portugais¹ (*Novo cinema*) qui a consolidé la

¹ Le Nouveau cinéma portugais désigne les productions cinématographiques d'une période allant de 1962 à 1974 ; cet ensemble de films réalisés au Portugal durant les années 1960 inaugure un nouveau souffle dans la production portugaise, qui demeure néanmoins toujours limitée par la censure du régime dictatorial alors en place.

prise de pouvoir symbolique d'un ensemble de personnalités réunies autour du désir de faire des films dans un Portugal encore verrouillé par la dictature de Salazar². Ensuite, la seconde impulsion du Nouveau cinéma portugais a constitué un moment particulier : pour organiser la distribution d'une aide financière de la Fondation Calouste Gulbenkian³, dédiée à la défense de la culture portugaise, les cinéastes sont invités à se rassembler sous la forme d'une coopérative, le Centre portugais du cinéma (CPC). La dimension collective instaurée alors se confirme durant la période 1974-1975⁴. Celle-ci inaugure un troisième temps qui est marqué par le déploiement de coopératives multiples – *Cinequipa*, *Cinequanon*, *Grupo Zero* et *Virrer*, sur lesquelles cet article revient dans le détail et qui se trouvent présentées une à une en annexe –, par la disparition de la figure du producteur et par l'effacement relatif de celle de l'auteur. Le 29 avril 1974, les cinéastes et techniciens de cinéma font leur propre révolution en occupant le siège de l'Institut portugais du cinéma (IPC) et celui de la Direction des services des spectacles qui exerçait la censure. Cette occupation des institutions structurant le fonctionnement du cinéma portugais de l'ancien régime est portée par une « Commission des professionnels de cinéma antifascistes » formée le 28 avril : elle met fin à la censure et commence à imaginer le futur du cinéma portugais. Ce contexte particulier dans l'histoire du cinéma portugais a suscité des initiatives originales tout comme des reconfigurations professionnelles importantes. Les carrières et trajectoires ont été extrêmement diverses : certains ont fait beaucoup de films, d'autres se sont spécialisés dans le montage, la production ou le journalisme, d'autres se sont progressivement retirés du cinéma. Enfin, la télévision et le cinéma entretiennent une relation assez exceptionnelle pendant quelques années. Par l'entremise de la *Rádio e Televisão de Portugal* (RTP, la télévision publique portugaise), qui émet deux chaînes (RTP1 et RTP2), de nombreux programmes documentaires parfois militants sont en effet produits par les coopératives et

² Paulo Cunha, “O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)”, Thèse de doctorat, Universidade de Coimbra, 2014.

³ La Fondation Calouste Gulbenkian est une institution privée, créée sur disposition testamentaire de Calouste Sarkis Gulbenkian, financier arménien ayant fait fortune dans le pétrole, en 1956. Ce dernier a légué toute sa collection d'arts à la fondation qui l'expose aujourd'hui dans un musée à Lisbonne. En outre, la Fondation Calouste Gulbenkian soutient des projets en Arménie et défend la culture portugaise à travers plusieurs dispositifs de soutien à la création et à la recherche scientifique.

⁴ Sur l'histoire de la Révolution portugaise, voir notamment : Raquel Varela, *Un peuple en révolution : Portugal 1974-1975*, traduit du portugais par Hélène Melo, Marseille, Agone, 2018 ; Isabel Freire, *Sexualidades, media e revolução dos cravos*, Lisbonne, Imprensa de Ciências Sociais, 2020 ; António Simões do Paço, Jorge Fontes, Pamela Peres Cabreira, Raquel Varela, Roberto della Santa (dir.), *O 25 de abril comenzou em África*, Ribeirão, V. N. Famalicão, Húmus, 2019.

accompagnent, mobilisent, questionnent les Portugais pendant et après la Révolution. Longtemps, les histoires du cinéma portugais y ont vu une absence d'ambition cinématographique ; il semble plutôt que le cinéma se soit étendu à d'autres écrans sous d'autres formes, en expérimentant, pour répondre à l'événement.

L'ensemble des paroles retranscrites ci-après proviennent d'entretiens réalisés pour nos recherches doctorales entre 2010 et 2014⁵. On y retrouve les voix des personnalités suivantes :

- Solveig Nordlund (1943- ; SN ci-après) est cinéaste et monteuse, notamment pour les collectifs *Cinequipa* et *Cinequanon* ; elle co-fonde ensuite le *Grupo Zero*, et participe à plusieurs films réalisés durant la Révolution.
- Alberto Seixas Santos (1936-2016 ; ASS) est cinéaste, critique de cinéma, animateur de ciné-club et professeur. Il réalise *Brandos Costumes (La Douceur de nos mœurs*, 1975), un film dans l'esprit du Nouveau cinéma portugais dont le projet et le tournage, à partir de 1972, semblent annoncer la Révolution ; il est le co-fondateur de la coopérative *Grupo Zero* avec laquelle il va s'intéresser notamment à la Réforme agraire⁶.
- Rui Simões (1944- ; RS) est cinéaste et producteur, membre fondateur de la coopérative Virver qui rassemble des écrivains, des techniciens de cinéma et des journalistes ; Simões réalise deux long-métrages importants durant la période : *Deus, Patria, Autoridade (Dieu, Patrie, Autorité*, 1975) et *Bom Povo Português (Bon peuple portugais*, 1981) – ce sont deux documentaires, le premier se présente tel un pamphlet anti-salazariste et anticolonialiste, le second est un montage mélancolique sur l'histoire de la Révolution.
- Fernando Matos Silva (1940- ; FMS) est cinéaste, producteur, et professeur, membre fondateur de la coopérative *Cinequipa* qui a été au

⁵ Ces entretiens ont été réalisés en portugais entre 2010 et 2014 à Lisbonne. Ils ont été traduits en français au moment de la retranscription et ont été utilisés pour notre thèse de doctorat : Mickaël Robert-Gonçalves, « Cinéma portugais en révolution. 1974-1982 : genèse, enjeux, perspectives », Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2018. Dans cet article, les propos semblent parfois s'enchaîner naturellement : ceci est le fruit de la sélection thématique proposée ici ; par ailleurs, il faut prendre en compte le fait que les prises de parole des acteurs étaient nécessairement déterminées par les questions posées par nos soins.

⁶ La réforme agraire portugaise a été l'une des initiatives menées durant le processus révolutionnaire : il s'agissait de répondre à des problématiques de développement agricole dans un Portugal aux pratiques archaïques dans ce secteur, au regard du reste de l'Europe. La particularité de l'expérience portugaise tient à son caractère anticapitaliste qui passe par un système d'occupation des terres par les paysans et la mise en place de coopératives agricoles dès 1975.

coeur d'une production intense de films accompagnant les événements révolutionnaires.

- António da Cunha Telles (1935- ; ACT) est cinéaste, producteur, distributeur, et exploitant, il a été le fer de lance du Nouveau cinéma portugais dans les années 1960 et a travaillé comme distributeur et exploitant durant la Révolution.
- Enfin, António-Pedro Vasconcelos (1939- ; APV) est cinéaste, critique de cinéma et producteur ; il a été l'un des cinéastes les plus distants des coopératives, préférant réaliser un documentaire sur la guerre coloniale (*Adeus, até ao meu regresso*, 1974) puis passer à la fiction et soutenir, entre autres, la production de Manoel de Oliveira.

Le cinéma portugais et l'expérience coopérative

Pour comprendre l'émergence d'une période d'expériences collectives dans la production cinématographique portugaise des années 1960-1970, il semble nécessaire de revenir sur l'avènement du Centre portugais du cinéma, première coopérative d'envergure, fondée au seuil des années 1970 pour permettre au Nouveau cinéma portugais d'être financé par la Fondation Gulbenkian. Vasconcelos rappelle d'abord le contexte censorial et l'omniprésence du cinéma états-unien sur les écrans du pays :

APV : Il était impossible de faire des films durant la dictature. Nous sentions qu'il n'y avait pas la liberté pour faire le cinéma que nous voulions. Le cinéma américain était très imposant, mais les cinémas italiens et français n'arrivaient pas jusqu'à nous car ils ne satisfaisaient pas le régime. Il n'y avait pas d'initiatives individuelles. Et la Fondation Gulbenkian a tout résolu. En 1968 au ciné-club de Porto, où il y avait une réunion de cinéastes, la Fondation Gulbenkian avait dépêché un observateur. La Fondation Gulbenkian s'est rendue disponible pour écouter nos propositions, nous lui avons donné un compte-rendu. À partir de ce texte, la Fondation Gulbenkian a pris cette décision très intelligente et nous a dit : nous ne choisissons pas les cinéastes et les films, mais vous vous organisez, en coopérative par exemple, et nous finançons la coopérative. C'était une mesure très intelligente.

Une fois fondé, le CPC doit permettre aux professionnels du cinéma de travailler dans des conditions financières plus saines qu'auparavant. Néanmoins, il faut encore faire avec la censure salazariste⁷.

⁷ La censure existait avant la dictature de Salazar. Des décrets datant de 1925 et 1926 se prononcent déjà sur la surveillance morale des films mais un pas significatif est franchi avec le décret n° 13 564 du 6 mai 1927 qui établit l'Inspection générale des théâtres comme organe de contrôle à même de veiller à ce que les films n'entrent pas en contradiction avec

FMS : En 1972, nous avons fondé une coopérative avec tous les cinéastes, avec l'appui de la Fondation Calouste Gulbenkian... [...] Nous avons fait plusieurs vagues de films, et la deuxième année, j'ai réalisé *O Mal Amado* [Le Mal aimé], que ces messieurs de la censure ont eu l'obligeance d'interdire totalement⁸ ! C'est l'unique cas d'un film totalement interdit. Ils n'ont même pas voulu le couper, ils l'ont coupé totalement ! Je me suis protégé en sortant le négatif du Portugal, parce qu'on ne savait pas ce qui pouvait arriver. Les tenants de la censure disaient que j'étais un iconoclaste, un destructeur de la famille...

À ces difficultés de production s'ajoutent des dissensions au sein des professionnels du cinéma portugais. Plusieurs raisons sont évoquées par Alberto Seixas Santos :

ASS : Il y avait des conflits idéologiques parce que c'est le moment où le maoïsme se répand au Portugal. Et, au sein du CPC, il y avait une partie plus proche des socialistes, une autre plus proche des communistes. Du coup, les maoïstes sont sortis du CPC, ils ne pouvaient plus continuer avec les socialistes et les communistes. C'était le groupe de Galvão Teles⁹. Les dissensions politiques étaient moins marquées que les différences d'opinions sur le cinéma. C'était plus une question de conception du cinéma.

Les « conflits idéologiques » évoqués ci-dessus ont longtemps permis d'expliquer la naissance et l'identité des coopératives ; ainsi, dans une lecture reposant sur les engagements concrets des uns et des autres, serait-il possible de dire que *Cinequipa* était jugé plutôt proche du Parti socialiste portugais (PSP), *Cinequanon*, du Parti communiste portugais (PCP), tandis que *Grupo Zero* était plus sur une ligne maoïste et, *Virver*, de tendance anarchiste. António-

l'ordre moral et qu'ils ne remettent pas en cause le régime politique et social. Les années suivantes, sous Salazar et par divers décrets (1945, 1948, 1952), chaque film se voit délivrer un visa de censure, puis rentre dans une classification officielle (pour adultes, pour enfants, puis précision par âges). La loi 7/71 du 7 décembre 1971 qui instaurait l'Institut portugais du cinéma (IPC), ne remet pas en cause les législations précédentes sur la censure ; elle ajoute même un contrôle en amont, puisque l'IPC soutenant la production, chaque tournage doit nécessiter un visa d'approbation sur demande du producteur (décret 286/73 du 5 juin 1971). Pour comprendre plus en détail le fonctionnement de la censure sous Salazar, il faut s'attarder sur le cadre légal dans lequel le cinéma portugais s'insère. La chercheuse Eurydice Da Silva en propose une analyse minutieuse, notamment dans la première partie de sa thèse de doctorat « Filmer sous la contrainte. Le cinéma portugais pendant l'État nouveau de Salazar (1933-1974) » (Université Paris Nanterre, 2019).

⁸ Le film *O Mal Amado* raconte l'histoire de João, jeune homme issu de la bourgeoisie qui préfère les réunions politiques aux études, et qui commence à entretenir une relation amoureuse avec sa responsable au travail. Le film a en effet été censuré intégralement en février 1974, avant de sortir triomphalement sur les écrans en mai 1974.

⁹ Luís Galvão Teles (1945-) est un cinéaste, membre du Centre portugais du cinéma, il est l'un des fondateurs de la coopérative *Cinequanon*.

Pedro Vasconcelos quant à lui, identifie un autre écueil ayant alors divisé le champ cinématographique portugais : il s'agit de la mise en place de l'Institut portugais du cinéma (IPC), structure étatique permettant de financer le cinéma et dont la conception a été l'objet de nombreux débats à partir de la fin des années 1960.

APV : Malheureusement, le principe de l'IPC est venu après et a tué le cinéma portugais définitivement. Et je vais expliquer pourquoi, sans prétention. La Fondation Gulbenkian nous avait demandé en trois ans de changer le marché, et de monter les rudiments d'une industrie cinématographique portugaise. Nous devions conquérir le marché, et au bout de trois ans, la Gulbenkian devait faire le point. Mais à l'IPC, les financements étaient à fonds perdus ou du moins il n'y avait pas de retour sur investissement. L'IPC, créé en 1972, n'a commencé qu'à vraiment fonctionner fin 1973. À partir de 1974, les films devaient théoriquement rapporter l'argent qu'ils avaient obtenu, pas forcément en totalité, mais personne ne respectait ces conditions, et l'IPC finançait donc de fait à perte. Donc, cette responsabilité de créer un marché, de monter une industrie cinématographie avec une capacité future à s'autofinancer a disparu. Les cinéastes ont été déresponsabilisés du côté financier. Les juges qui donnaient les financements étaient aussi les critiques, ce qui est absurde parce que les critiques doivent arriver après que les films soient faits, les critiques contrôlaient donc en fait les films faits ou à faire.

Conflits partisans, querelles d'argent, plusieurs raisons sont évoquées pour expliquer l'implosion du CPC. De nouvelles structures, plus petites et plus cohérentes, sont créées dans les jours qui suivent le 25 avril 1974. Le modèle de la coopérative se maintient néanmoins, c'est l'ère de *Cinequipa*, *Cinequanon*, *Grupo Zero*, ou *Virver*.

APV : Les coopératives sont des organisations typiques de l'époque. Ce sont des organisations régie par l'esprit de coopérative et non par la logique capitaliste et elles réunissent des travailleurs et pas uniquement des réalisateurs. Les réalisateurs ont des équipes. C'est la matérialisation des groupes qui existaient dans le CPC et qui se réunissent par affinités. *Cinequipa* avec Fernando Matos Silva, João Matos Silva, et quelques autres, *Cinequanon*, autour d'Antonio Macedo et d'autres réalisateurs. Ils avaient chacun des visions sur le cinéma et sur la société, et des positions politiques divergentes. Il y a aussi une entreprise qui se fonde ensuite avec Luis Galvão Teles et José Fonseca e Costa. Moi, je suis resté [au CPC] pour assurer la production d'Antonio Reis et de Manoel de Oliveira, et ensuite le CPC s'est dissous.

FMS : Quand est arrivé le 25 avril, nous étions prévenus. Nous étions une sorte de coopérative en formation, le groupe qui allait devenir la *Cinequipa*, et nous étions tous réunis dans cette maison où nous sommes en train de parler [L'entretien a eu lieu chez Fernando Matos Silva, dans une vieille maison du quartier de Santa Catarina de Lisbonne qui a survécu au tremblement de terre en 1755 et qui a vécu le 25 avril 1974]. Nous attendions le signal, et nous avons

filmé dès le matin, ici, dans les rues, aux Carmes, sur la Place du Commerce... De là, naît un film qui s'appelle *Os Caminhos da Liberdade* [Les Chemins de la liberté] et qui a été montré dans de nombreux pays. C'est un documentaire, ou plutôt un document, qui a été fait sur ce qui se passait, et dont l'avantage était d'être fait des premières images de la Révolution.

SN : Quand le 25 avril eut lieu, immédiatement ensuite, le Centre portugais du cinéma se divisait. Chacun prenait sa quote-part. Mon mari [Alberto Seixas Santos] et moi avons pris nos parts et avons formé le *Grupo Zero* qui était un collectif comme il y en avait d'autres...

Rui Simões, qui revient d'un exil de plusieurs années en France et en Belgique, rejoint le mouvement coopératif en fondant *Virver* :

Moi, j'étais en dehors de tout ça, et je n'étais pas favorable à l'entrée dans une structure préexistante. C'est à partir de là que l'idée de coopérative commence à faire sens, parce que j'ai aussi un côté très libertaire, donc, ça m'intéressait cette idée de coopérative. À un moment donné, quand ça commence à prendre sens, j'ai invité les gens avec qui je travaillais, des journalistes comme Rui Paulo da Cruz, des professionnels, j'ai regroupé des gens qui venaient pour la première fois au Portugal et des gens d'ici. *Virver*, c'est un peu cette idée de « venir voir¹⁰ » parce qu'on n'était pas sûrs que ce soit définitif. Ce groupe était constitué d'un noyau qui était déjà présent sur *Deus, Patria, Autoridade* [Dieu, Patrie, Autorité], comme par exemple le journaliste qui fait la voix-off, Rui Paulo da Cruz, ou Luis Saraiva qui fait la bande sonore. Luis Saraiva, je l'ai rencontré quand je tournais avec Gérard¹¹, il était en train de tourner aussi en Super 8 et on s'est croisé dans une manifestation de rue vers le quartier de l'Étoile, et c'est comme ça qu'on a commencé à travailler ensemble.

Influences, conceptions et méthodes du travail collectif

La période révolutionnaire est propice à expérimenter le travail collectif. À cette date, ce dernier a été pratiqué ailleurs en Europe et les professionnels portugais ont parfois des influences évidentes. C'est ainsi qu'Alberto Seixas Santos, par exemple, confirme l'importance du Groupe Dziga Vertov (Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin) :

ASS : À cette époque, ce qui m'intéressait – et je l'ai peu fait – c'était de faire une espèce de journal d'actualités sur les événements, en choisissant un lieu et en observant comment les gens vivaient. J'ai fini par obtenir des financements

¹⁰ « Vir » en portugais signifie « venir » et « ver » désigne le fait de « voir ».

¹¹ Rui Simões parle ici du chef opérateur Gérard Collet.

pour *Gestos & Fragmentos* [Gestes & fragments] qui est un film sur l'armée et le pouvoir.

Aussi Rui Simões évoque-t-il sa formation à l'Institut des arts de diffusion en Belgique et ses sources d'inspirations, entre autres Godard.

RS : Je n'avais jamais fait de documentaire avant *Dieu, Patrie, Autorité*, à l'école j'avais été formé à la fiction. J'avais fait des films d'école et j'avais eu beaucoup d'expériences à la télévision avec l'école aussi, des expériences un peu anarchiques, un peu folles. C'était l'époque de l'agit-prop, du cinéma-vérité, de Godard qui avait une énorme influence, Noël Burch était mon professeur, Joris Ivens et Henri Storck aussi, ils m'ont beaucoup marqué. Mais quand je suis arrivé ici, je n'avais pas les notions pour construire un documentaire, même si Ivens et Storck nous en avaient parlé, mais l'école n'était pas conçue pour cela. L'école c'était le langage traditionnel, le langage cinéma. Mais du fait que je vivais une période révolutionnaire, je me sentais obligé de faire un film, qui, d'une certaine façon, révolutionnait le documentaire. Je connaissais le documentaire, je regardais beaucoup de films en Belgique, à la cinémathèque. Je connaissais Émile de Antonio, un type très fort à l'époque qui faisait des films politiques, il y avait l'Amérique latine aussi qui avait des très bons documentaristes, mais là, je me suis dit que j'allais laisser une grande liberté créative pour la construction du film, et c'était un luxe que je me donnais parce que je n'avais rien à perdre.

Le parcours et les expériences politiques – sinon militantes – justifient également le recours à un plus grande didactisme dans les films produits par les coopératives. En outre, dans le contexte révolutionnaire, il s'agit pour les cinéastes non pas tant d'expliquer que d'accompagner le processus qui bouleverse alors la société portugaise.

FMS : J'ai quitté le Centre portugais du cinéma parce qu'ils ne voulaient rien faire, ils ne voulaient pas avoir une attitude et une activité quotidiennes en accord avec ce qu'il se passait. Et moi je le voulais, alors j'ai fait la *Cinequipa*. Nous avons monté la coopérative. Nous avons eu alors un engagement quotidien dans la révolution, cela correspondait à cette plisanterie qui dit « un pied-à-terre, une idée dans la tête », c'était l'idée de Glauber Rocha... Le Parti communiste voulait une chose : étatiser le cinéma et faire des choses très organisées ; aussi au sein de l'IPC, il se faisait des choses mais nous y étions extérieurs. Au milieu de cela, nous avons fait par exemple *As Armas e o Povo* [Les Armes et le peuple] que j'ai monté, tous les cinéastes avaient travaillé pour ce film. Il montrait le « premier 1^{er} mai » comme nous l'appelions, avec tous ces gens partout dans la rue. Chacun filmait à un endroit, moi, par exemple, j'ai filmé au Barreiro, zone des grandes luttes ouvrières, d'autres ont filmé ailleurs. C'est assez amusant par la suite, au cours d'une réunion, il se disait : « il faut monter le film, il faut monter le film ! », et j'ai eu la chance de lever la main et de dire : « je peux le monter », alors tout le monde a crié : « Bien monte-le ». J'ai monté le film, et c'était intéressant. Dans ce film, il y a une séquence à la tribune du stade qui maintenant s'appelle le stade du 1^{er} mai, et qui était le stade des

travailleurs au temps du fascisme, où l'on voit les manigances entre Soares¹² et Cunhal¹³ : on perçoit très bien ce qui est en train de se passer.

[...] Et nous avons continué à travailler pour la télévision et pour le programme « *Ensaio* ». Nous avions une forte imprégnation sociale et politique dans nos interventions, dans nos documentaires, et nos sujets ne plaisaient pas à tout le monde, comme lorsque nous parlions de l'avortement. Nous avons suivi les événements politiques, de coups en contrecoups. Et nos activités pour ce programme se sont arrêtées avec un dernier sujet qui s'intitulait *O Aborto Não É Um Crime* [L'avortement n'est pas un crime], l'affaire s'est terminée au tribunal. Nous n'avons pas été condamnés, le juge a été clément avec nous.



Photogramme de *As Armas e o Povo* (1975).

L'expérience collective autour du film *As Armas e o Povo* reste un cas unique dans l'histoire du cinéma portugais de la période. Sa conception mobilise de nombreux techniciens dans les jours qui suivent le 25 avril 1974 et incorpore

¹² Homme d'État, Mario Soares (1924-2017) est le secrétaire général du Parti socialiste portugais (créé en 1973, en République fédérale d'Allemagne, durant l'exil de Soares) qui est l'un des partis d'opposition à la dictature salazariste. Soares revient au Portugal dès le début de la Révolution et est rapidement nommé ministre dans les gouvernements provisoires successifs. Il est Premier ministre entre 1976 et 1978, puis Président de la République entre 1986 et 1996.

¹³ Alvaro Cunhal (1913-2005) est un homme politique et écrivain portugais, secrétaire général du Parti communiste portugais (PCP) de 1961 à 1992. Le PCP est l'un des groupes les plus farouchement opposés au régime dictatorial et subit de très nombreuses persécutions durant l'ère salazariste. Cunhal participe aux gouvernements provisoires pendant la Révolution, et est au cœur de la polarisation de la vie politique portugaise entre une gauche socialiste qui veut accomplir la Révolution et une gauche plus réformiste incarnée par le PSP. Il s'écarte progressivement de la vie politique dans les années 1990.

des séquences très singulières : par exemple, celles de témoignages pris sur le vif par le cinéaste brésilien Glauber Rocha, et celles des prises de vues panoramiques tentant de cadrer la foule débordante du 1^{er} Mai.

Dès la fin de l'année 1974, les différentes coopératives mettent en place des protocoles de tournage et de production très variés. Comme l'a évoqué Fernando Matos Silva, *Cinequipa* va surtout alimenter des programmes pour la télévision ; c'est aussi le cas de *Cinequanon*. D'un autre côté, *Virver*, fondé par Rui Simões, se tourne vers la réalisation de longs-métrages documentaires. L'expérience du travail collectif au sein de *Virver* est particulièrement détaillée par son fondateur et révèle tout autant des élans créatifs que des limites structurelles.

RS : J'avais créé un dispositif, un peu le même qu'ici mais pas tout à fait, j'avais une grande maison, avec un espace ouvert, j'avais installé la production dans le garage, derrière, le montage avec la Steinbeck, et le studio son, et tout cela était connecté, mais à l'ancienne, c'était fou, on faisait la bande sonore et en même temps, on montait directement, sans passer par le repiquage. Le processus cinématographique était très compliqué, on aurait dit qu'on faisait déjà de l'électronique, alors que tout était mécanique, toutes les étapes étaient liées. S'il fallait un plan ou un son, la production lançait une équipe pour trouver ce plan ou ce son. C'est comme ça qu'on a travaillé pour *Bom Povo Português* pendant quatre ans.

J'ai fini seul, avec Dominique Rolin, la monteuse, qui m'a presque abandonné à la fin. Tout le monde pensait que j'étais fou. Cela ne semblait pas avoir de sens, la révolution était finie, à quoi cela rimait-il de sortir ce film dans les années 1980 ? C'était compliqué de faire ce film, au niveau du montage, un travail sur plusieurs années. Le langage que j'ai cherché et découvert sur *Bom Povo Português* me sert aujourd'hui. J'ai fait un choix radical en supprimant la voix off. Celle qui écrivait, Teresa Sá, était unique, je n'ai plus jamais trouvé quelqu'un comme ça, et la voix, José Mário Branco, se substituait à la mienne, et je n'ai plus jamais trouvé quelqu'un comme lui. J'ai toujours accepté la critique. Je suis radical, certes ; je critique énormément le pouvoir, je m'engage pour les gens de la rue, les pauvres, les délaissés. Mais les gens qui travaillent avec moi, sur un film, ont le droit d'apporter leur avis, je suis très tolérant. Quand je travaille avec des gens qui n'ont pas les mêmes convictions que moi, j'accepte, j'assume et je tolère. Par exemple, j'ai eu cette expérience avec le guitariste Carlos Paredes, parce que je voulais qu'il fasse la musique de *Deus, Patria, Autoridade*. Il a beaucoup aimé le film, mais il m'a dit, « Rui, je suis désolé je ne peux pas parce que je suis militant au Parti communiste et je ne suis pas d'accord avec le film ». J'étais très déçu, mais j'ai respecté son choix. Il était d'accord avec presque tout, sauf lorsque je disais qu'il y avait des impérialismes dont celui des soviétiques. Il ne l'a pas accepté. Moi j'accepte d'assumer des choses avec lesquelles je ne suis pas d'accord. Je travaille en équipe, et je ne peux pas imposer mon idée. On est très proches, mais je n'ai pas cette formation communiste pure. [...]. Ce n'est pas un parti ni un courant qui fait le film, ce sont des gens qui travaillent ensemble.

[...]

Je ne voulais pas m'aligner avec le mode de fonctionnement en coopérative tel qu'on l'avait vu pratiqué dans l'histoire. J'étais contre la collectivisation des moyens de production, parce que je savais que ça allait craquer un jour. Chacun de nous allait investir, selon ses moyens. Chacun a sa fonction, je suis contre le collectif total, mais je suis pour qu'on mette la richesse en commun dans le travail. Si l'un a plus d'argent, il achète une machine et la loue aux autres. Parce que sinon, si nous achetons ensemble, que se passera-t-il si on se dispute ? Et ce fut le cas, celui-là est parti avec la caméra, l'autre avec une machine, et c'était pire lorsqu'il y avait des couples ! Mais c'était une folle expérience...

Rui Simões décrit ainsi assez précisément sa volonté de créer un espace de partage et de création commune tout en assumant la dimension commerciale du cinéma (cette non-réticence à l'égard du marché du cinéma se manifeste en outre par la suite lorsqu'il crée sa société de production pour ses projets individuels mais également lorsqu'il s'engage en vue de soutenir la jeune création dans les années 2000). L'horizontalité du fonctionnement de la coopérative *Virver* est donc théorique, même si, au niveau des pratiques, une volonté d'écoute et de collaboration la moins verticale possible est affichée par Rui Simões. L'isolement progressif du réalisateur révèle cependant la difficulté de maintenir ce genre de structures sur le long terme, qui plus est dans une période politique aussi chaotique. Reste le souvenir d'une « folle expérience », qui est assez prégnant chez la plupart des personnes interrogées.



Photogramme de *As Armas e o Povo* (1975).

Après avoir décrit les événements qui ont accompagné la Révolution en actes comme en images et après avoir détaillé leurs idées et leurs méthodes de

travail en contexte de coopérative, les propos rapportés pourraient laisser croire que les cinéastes ont les idées claires sur cette période extraordinaire au sein de laquelle ils ont été plongés il y a plus de quarante ans. Les entretiens ont été conduits de façon indépendante, mais il n'était pas rare que les cinéastes nous demandent avec qui nous nous étions entretenus, ce qui s'était dit dans un autre rendez-vous, révélant parfois de façon presque évidente les émotions retenues, l'emphase sur un souvenir, l'amertume de querelles amicales peut-être jamais dépassées après les événements.

Or, plusieurs sentiments s'expriment dans ces témoignages individuels de l'expérience révolutionnaire et postrévolutionnaire qui ne sont, en l'état, que des fragments d'une mémoire collective propre au champ cinématographique portugais. Le premier sentiment tient aux relations entre coopératives et au rôle du cinéma en question ; revenant sur les conflits idéologiques évoqués plus haut, la plupart témoignent d'un respect mutuel, comme si chaque coopérative avait trouvé une place dans le champ de la création cinématographique portugaise.

RS : [Les relations entre coopératives] étaient bonnes. Très bonnes. D'ailleurs, je viens de racheter toutes les archives de la *Cinequanon*. Ils ont fermé et m'ont demandé si je voulais récupérer leurs archives. J'ai tout ici et j'aimerais beaucoup en faire quelque chose, il y a sûrement des choses très intéressantes dans ce qu'ils ont fait. C'est très récent... J'ai acheté leurs archives images et une table de montage. J'ai maintenant trois tables de montage, aucune ne fonctionne... [rires].

ASS : [Les relations entre les coopératives] étaient plus ou moins bonnes. Oui, la télévision a beaucoup aidé, tout le monde avait quelque chose à faire. Il y avait les programmes d'alphabétisation pour adultes...

En revanche, un deuxième sentiment se dégage des témoignages et révèle que plusieurs cinéastes semblent avoir souffert de la prépondérance du cinéma militant durant la période ; ils reconnaissent son rôle dans un premier temps, mais estiment qu'il aurait dû s'effacer pour laisser la place à une plus grande diversité de formes d'expressions artistiques et notamment à d'autres formes de films qui ne soient pas uniquement portés par un idéal politique.

APV : Pour la majorité des cinéastes, [le rôle du cinéma était] révolutionnaire. Il y a eu une utopie soviétique, comme le cinéma russe de Poudovkine à Vertov, d'un cinéma révolutionnaire proche des masses ; beaucoup pensaient que ça allait être la même chose au Portugal. J'ai toujours été de gauche, de la gauche démocratique. Et j'ai toujours maintenu une distance envers ce qu'on a appelé le « tournant marxiste-léniniste » du point de vue idéologique ou le « virage léniniste ». J'ai su très jeune que c'était une erreur. Le danger était le stalinisme. Avant le 25 avril, je n'étais pas lié au PC, mais j'étais d'une certaine manière compagnon de route, parce que tous les antifascismes étaient les bienvenus. Dès le 25 avril, j'ai senti le danger que cela représentait pour le Portugal de devenir

un pays communiste. Je ne croyais pas que le cinéma devait avoir un rôle révolutionnaire. Je crois que la révolution est une solution pour changer la société. Ceux qui se sont alignés sur ce rôle, se sont finalement avérés plus pragmatiques. Très vite, le cinéma ne parle plus de la réalité, du pays. Moi ce qui m'intéressait, c'était la réalité, ce qui était arrivé aux soldats de la guerre coloniale, saisir les maux de la société. Mes préoccupations étaient toujours dans le présent, c'était regarder la société, justement parce que je n'avais pas d'idéaux révolutionnaires. Pour les autres, j'ai l'impression qu'il y a eu une normalisation. Un reflux. Parce que la révolution a échoué. Jusqu'à l'entrée dans l'Europe en 1985, le pays a vécu dans l'agitation. Mais, de fait, il y avait eu une sorte d'inflation de ce cinéma révolutionnaire. Et il y a un contraste brutal entre ce cinéma révolutionnaire et ce qui vient après et qui est déconnecté du programme révolutionnaire.

Ainsi, Vasconcelos, plus pragmatique sur les conséquences de la Révolution, insiste-t-il sur le fait que la période révolutionnaire n'a pas permis une amélioration de la situation du cinéma portugais. Il n'est pas anodin de noter qu'il a été producteur de Manoel de Oliveira aux côtés de Paulo Branco à la fin des années 1970 et que ce changement de casquette l'a conforté dans la nécessité du retour de la figure du producteur de type entrepreneurial dans le cinéma portugais. On retrouve cette singularité de point de vue chez António da Cunha Telles qui, voulant être cinéaste, a fini par être producteur du Nouveau cinéma portugais dans les années 1960 et a été distributeur puis exploitant pendant la Révolution.

ACT. [...] De mon côté, j'avais créé la société Animotagrafo avec laquelle j'ai aussi produit mon film *O Cervo* [Le Cercle]. Et j'ai fait de la distribution. Un jour j'étais dans un festival, des Russes m'ont parlé d'*O Cervo*, et ils m'ont dit qu'ils ne pouvaient pas acheter *O Cervo* parce que s'ils l'achetaient, cela voulait dire qu'ils donnaient de l'argent pour la guerre en Angola... [Rires] Donc, ils proposaient de faire un troc. J'ai dit « OK, faisons un troc, mais je peux choisir le film ? » Ils ont dit oui. J'ai choisi *Ivan Groznyy* [Ivan le terrible], je l'ai amené au Portugal. Aucun distributeur ne voulait le montrer au Portugal. Il est passé au cinéma Apolo 70. J'ai créé cette société de distribution pour *Ivan le terrible*. Et j'ai distribué des films assez divers. J'avais pensé... comment dire... l'idée... c'était de ne distribuer que des films que j'aimais personnellement... pas tous car certains étaient impossibles à obtenir, mais je les distribuais parce que je les aimais. La plupart n'avaient pas été montrés au Portugal. J'ai commencé avec *Ivan le terrible*, mais après j'ai pris les films de Bresson, Renoir... *La Règle du jeu*, *Boudu*... Et puis Oshima, Tanner... Je ramenais dix films par an, cinq que les gens connaissaient, disons des films de renom, et cinq d'avant-garde pure. Cela a fonctionné. Toutes les fins de semaine, des cinémas montraient nos films, surtout le cinéma Império et l'Apolo 70. Nous étions toujours écoutés, cela circulait dans les milieux de gauche. On était relayé par le journal d'opposition *República*. C'était devenu un moment culte. Le public qui n'existe pas dans les années 1960, dix ans plus tard, il était là, le Portugal avait progressé. Au moment du 25 avril, j'avais acheté plusieurs films d'Eisenstein que j'ai distribués, et j'ai

pris *Bronenosets Potemkin* [Le Cuirassé Potemkine]. Les Russes se moquaient de moi « tu ne pourras pas le passer », j'ai signé le contrat, et j'ai eu de la chance avec la Révolution, j'ai fait l'occupation de la censure à São Pedro de Alcantara et j'ai donné les clés à la Junta de Salut National. Les capitaines¹⁴ étaient complètement dispersés, ils se demandaient : « comment faire sans la censure pour montrer les films ? » On leur a dit qu'il ne fallait pas de classification, que tous les spectacles pour adultes n'avaient pas besoin de classifications. Et c'est ce qu'ils ont écrit, c'est ainsi que la censure a été abolie. Et le 1^{er} mai 1974, le cinéma Império a sorti *Le Cuirassé Potemkine*. Et j'ai également eu un cinéma dans la partie ancienne de la ville, le cinéma Universal qui n'existe plus, où j'ai fait un cinéma d'agitation politique comme on disait, où passait tout un cinéma de débats, d'idées. Un jour, à la porte, est arrivée une voiture avec des Espagnols qui venaient de Madrid pour voir les films que nous montrions !

[...] La majeure partie des coopératives faisait des films pour la télévision, pour la RTP, c'étaient surtout des films en noir et blanc, tourné en 16mm, très tristes... J'ai montré à l'Universal *Deus, Patria, Autoridade* de Rui Simões, qui a été un gros succès. D'une certaine manière, c'est en réaction au cinéma des coopératives que j'ai fait *Continua a Viver ou Os Índios da Meia-Praia*, Zeca Afonso a fait une chanson pour le film. Je cherchais à éviter le côté grisonnant des films de cette époque, qui n'étaient que des discours politiques avec quelques images... De telle manière que quand j'ai été nommé à l'Institut portugais de cinéma, j'ai fait signer au secrétaire d'État un rapport pour dire que tous les gens qui voulaient faire des films dramatiques n'auraient désormais plus d'argent. Tout le monde ne faisait plus que des films en 16 mm, en noir et blanc, sur les problèmes sociaux. C'était trop ! C'était une négation du cinéma en tant que spectacle. Nous avons essayé de maintenir un cinéma avec une audience, pour le public, tout en ayant une dimension sociale.

De la sorte, Cunha Telles, se trouvant en position d'exploitant, ne voit plus d'un si bon œil le cinéma révolutionnaire produit par les coopératives. Dans un pays où la production cinématographique est un enjeu de débats depuis les années 1960 – le Nouveau cinéma portugais avait suscité une percée importante d'un point de vue critique et esthétique, notamment sous l'impulsion de Cunha Telles et de toute une génération – et où la distribution est difficile (la prédominance du cinéma hollywoodien et européen reste évidente), les cinéastes doivent tout à la fois faire des films et penser comment les faire exister. Autrement dit, se pose à nouveau la question de la place et du rôle du cinéma dans la société portugaise : quels films faire et comment les montrer ?

¹⁴ Les « capitaines » sont les soldats qui, rassemblés sous le nom de Mouvement des capitaines, ou Mouvement des forces armées (MFA), ont renversé le régime autoritaire le 25 avril 1974 et ont permis la transition du pouvoir vers plusieurs gouvernements provisoires jusqu'en 1976.

La question du cinéma militant se trouve une nouvelle fois au cœur des tensions et des débats pour tous ces acteurs. Un autre sentiment peut se lire dans les propos de Solveig Nordlund qui parle d'« égocentrisme » des réalisateurs et techniciens portugais tout en nuançant l'importance des divisions partisanes.

SN : [Solveig Nordlund réagit à la question « Est-ce lié aux divisions politiques ? »] : Pas tant que ça... Je ne crois pas que ce soit ça. C'est plutôt lié à la difficulté de rassembler tout le monde. Et il y avait aussi cela au sein de la réforme agraire, chaque coopérative avait, disons, sa couleur, même si c'étaient des couleurs très semblables, il y avait des nuances. Ils n'ont pas su faire front.

[...] Je pense que la Révolution a été courte. Le cinéma d'intervention n'a duré qu'un ou deux ans, pas plus. En ce sens, sans doute cela n'a pas eu beaucoup d'influence. Je ne vois pas d'influence...

Les constats sont parfois amers, sans doute parce que les espoirs ont été forts. La plupart des cinéastes interrogés ont été pleinement investis dans le processus révolutionnaire, portant des idéaux de combat allant de la gauche révolutionnaire de diverses obédiences à la social-démocratie. Surtout, et comme l'a mis en perspective l'historienne Raquel Varela, à cette époque, « la politique a cessé d'être l'art de la délégation de pouvoirs et a mis au cœur de l'action, les personnes, sur leur lieu de travail et de vie, créant un nouvel espace culturel et social¹⁵ ». Dans cette émulation, la place prise par l'engagement politique a également bouleversé les carrières : si Seixas Santos a cofondé l'école de cinéma du conservatoire national, devenant un professeur influent pour toute une génération, Rui Simões a très vite été marginalisé parce qu'associé trop fortement au documentaire politique, tandis que Fernando Matos Silva, António de Macedo (*Cinequanón*) et d'autres, ont eu de grandes difficultés pour continuer à vivre du cinéma. C'est peut-être dans cette distance qui s'est créée à la suite de la Révolution que se complexifient les mémoires, en laissant sédimenter des amertumes, des passages vécus comme des échecs ou des confirmations.

Si Vasconcelos et Cunha Telles semblent avoir une opinion plutôt négative sur ce qui reste de la période révolutionnaire, la plupart des cinéastes gardent une forme de tendresse pour cette période. Rui Simões estime qu'il a trouvé son « langage » cinématographique avec *Bon peuple portugais*, film-synthèse de la Révolution finalisé au début des années 1980. Fernando Matos Silva, au-delà

¹⁵ Raquel Varela, “Reprodução social e vida privada na revolução portuguesa” dans *La Furia Umana*, n° 39, 2020. Dernière consultation le 10 mars 2021. [En ligne]. URL : <http://www.lafuriaumana.it/index.php/73-lfu-39/969-raquel-varela-reproducao-social-e-vida-privada-na-revolucao-portuguesa>.

du legs filmique, évoque une atmosphère générale d'euphorie. Il emploie le terme « *saudade* », toujours présenté comme intraduisible, indiquant ici que l'esprit de la Révolution lui manque ; si la Révolution n'a pas changé le cinéma portugais, elle a laissé tout de même de nombreux éclats mélancoliques en forme d'idées et de films.

FMS : Ce que j'en pense ? *Tenho saudades*. C'était une période où nous discutions beaucoup, il y avait une effervescence des idées, une multiplication des possibles, on riait, on parlait...

J

Annexe

Typologie des coopératives cinématographiques actives durant la Révolution des œillets

Centre portugais du cinéma

Officialisé en 1971, le Centre portugais de cinéma a permis aux cinéastes de mutualiser leurs moyens de production et surtout de bénéficier d'un système de soutien financier opéré par la Fondation Calouste Gulbenkian. La production du film *O Passado e o Presente* (*Le Passé et le Présent*) de Manoel de Oliveira a été retenu comme premier film réalisé au sein du CPC et présenté en 1972. Le CPC traverse la Révolution avec des difficultés, subissant en quelque sorte une implosion : les membres quittent tour à tour le CPC pour former d'autres coopératives (*Cinequipa* et *Cinequanon* notamment). L'activité du CPC perdure néanmoins jusqu'en 1980, mais l'épuisant processus de production d'*Amor de Perdição* (*Amour de perdition*) de Manoel de Oliveira (de 1976 à 1979) signe sa fin.

Cinequipa

Entre 1974 et 1976, les journalistes Maria Antónia Palla et Antónia de Sousa ont animé pour la RTP un programme bimensuel intitulé « *Nome-Mulher* » (« Nom-Femme ») qui traitait de la « condition féminine » et proposait d'accompagner les luttes des femmes durant la période révolutionnaire. La réalisation de ces programmes de 45 minutes environ a été prise en charge par

Cinequipa, coopérative officialisée dès 1974 autour de plusieurs cinéastes et techniciens issus du CPC, notamment João et Fernando Matos Silva. *Cinequipa* a également participé à un autre programme de la RTP, intitulé « Ver e Pensar » (« Voir et réfléchir »), avec des films d'une durée de 25 minutes environ diffusés sur un mode hebdomadaire. Dans le même temps, *Cinequipa* a réalisé des moyens et longs-métrages.

Cinequanon

Cinequanon est une coopérative, initiée notamment par le cinéaste António de Macedo, qui a produit pour la télévision portugaise (RTP) plusieurs films d'une durée d'environ 25 à 30 minutes pour les programmes « Artes e Ofícios » (littéralement « Arts et métiers ») et « Sonhos e Armas » (littéralement « Rêves et armes ») entre 1974 et 1976. Il est néanmoins encore difficile de discerner pour quel programme chaque titre a été réalisé. La coopérative a continué à fonctionner par la suite, surtout autour de Macedo, et a perduré bien après la période révolutionnaire, produisant dès lors essentiellement des longs-métrages.

Grupo Zero

Grupo Zero a été créé autour d'Alberto Seixas Santos et de Solveig Nordlund essentiellement. Le *Grupo Zero* a eu la particularité de se concentrer sur une région – l'Alentejo – et un sujet général d'actualités : la réforme agraire. Après la fin de la séquence révolutionnaire, ainsi que la remise en cause de la Réforme agraire et la retombée de l'euphorie coopérative, le *Grupo Zero* a continué d'exister au moins jusqu'en 1980 et a permis la coproduction avec le *Teatro da Cornucópia* (fondé en 1973 par Jorge Silva Melo et Luís Miguel Cintra à Lisbonne) de films sur le théâtre, puis des films de Solveig Nordlund et d'Alberto Seixas Santos.

Virver

La coopérative *Virver* existait déjà sous forme embryonnaire pour le tournage du film *Deus, Patria, Autoridade* (*Dieu, Patrie, Autorité*, 1975). Elle a été officialisée à partir de 1976 avec les projets *Sao Pedro da Cova* et *Bom Povo Português* (*Bon peuple portugais*, 1981) du cinéaste Rui Simões.

J

Filmographie sélective

1974

Os Caminhos da Liberdade (Les Chemins de la liberté), de *Cinequipa*.
O Mal-Amado (Le Mal aimé), de Fernando Matos Silva.

1975

As Armas e o Povo (Les Armes et le peuple), film collectif.

1976

Deus, Pátria, Autoridade (Dieu, Patrie, Autorité), de Rui Simões (*Virver*).
Continua a river ou Os Índios da Meia-Praia, d'António da Cunha Telles.

1977

A Lei da Terra (La Loi de la terre), *Grupo Zero*.

1981

Bom Povo Português (Bon peuple portugais), de Rui Simões (*Virver*).

1982

Gestos & Fragmentos (Gestes et fragments), d'Alberto Seixas Santos.

*De MAFI à DOCLA :
pour une recollectivisation du cinéma documentaire
en Amérique latine.
Entretien avec Juan Francisco González¹*

par Claire Allouche

J

Un collectif est un centre de convergence de personnes et de pratiques mais aussi d'échanges et de mutations. Un collectif est ouvert et serait, ainsi, poreux par rapport aux autres collectifs, groupes et blocs de création – communautés. [...] Le collectif, de cette manière, n'est pas une formation agrégeant un certain nombre de personnes avec des idées communes, mais plutôt un bloc d'intérêts, d'affects, de dialogues, d'expériences, auxquels un certain nombre de personnes adhère, réaffirmant et transformant ce même bloc.

Telle est la proposition de l'enseignant chercheur brésilien Cezar Migliorin dans un texte intitulé « Qu'est-ce qu'un collectif ?² ». Cette vaste question, si elle se déplace volontiers selon les contextes et invite d'emblée à diverses déclinaisons, incarne une préoccupation continue dans le travail du cinéaste chilien Juan Francisco González, né en 1989, en pleine transition démocratique. De fait, l'évolution de son travail documentaire s'est essentiellement articulée avec différents processus de réalisation collective, dont les expériences les plus significatives sont le groupe MAFI puis le réseau DOCLA. Dans ces deux cas, la pratique du documentaire est envisagée à une échelle géographique, historique et politique circonscrite : le présent du cinéma chilien pour MAFI, l'horizon contemporain de la production audiovisuelle latino-américaine pour DOCLA.

Juan Francisco González se forme dès 2010 en communication audiovisuelle à l'Instituto Santo Tomás au Chili, puis obtient une bourse d'État en 2017 pour étudier dans le master de cinéma documentaire de l'EICTV de

¹ Entretien réalisé à distance entre février et juin 2020 et traduit de l'espagnol (Chili) par Claire Allouche.

² Cezar Migliorin, «O que é um coletivo ?» dans André Brasil (dir.), *TEIA 2002 – 2012*, Belo Horizonte, TEIA, 2012, p. 308.

San Antonio de los Baños à Cuba. Il rejoint le collectif de cinéastes chiliens MAFI (*Mapa Fílmico de un País* – Carte Filmique d'un pays) en 2013, participant d'abord à de nombreuses réalisations du site web MAFI.tv³, celui-ci constituant une cartographie du pays à partir de vues Lumière, certaines résolument politisées, d'autres plus intemporelles et saugrenues. Il fait ensuite partie intégrante de la conception de deux longs métrages d'observation, *Propaganda* (2014)⁴ et *Dios* (2019). Le premier film accompagne la campagne présidentielle chilienne de 2013, en révélant la mise en scène des discours de plusieurs candidats. Le deuxième film met en lumière la marchandisation de la foi au Chili en attendant la visite du Pape François, en pleine crise de l'Église nationale. En 2017, Juan Francisco González co-fonde DOCLA – *Red de Documentalistas Latinoamericanos* (Réseau de documentaristes latino-américains) avec d'autres réalisateurs du Chili, Pérou, Colombie et Brésil entre autres, en se focalisant notamment sur les problématiques de films autochtones et de formes alternatives de production. Il participe par ailleurs à plusieurs résidences d'art collaboratif (*via* le programme *Red Cultura*) où il développe des projets de documentaires avec différentes communautés à travers le Chili. En 2015, il intègre une résidence artistique dans la commune de Petorca, où il réalise avec les habitants un court métrage documentaire intitulé *La Virgen de las Aguas*⁵, puis en 2018 dans le village de San Dionisio (commune de Colbún) un long métrage intitulé *La Reinención Agraria*⁶. En 2019, Juan Francisco González se forme aux Ateliers Varan, dans le cadre desquels il réalise son premier court métrage en France, *Maria K.*, primé au Cinéma du Réel dans la section « Première Fenêtre ».

En considérant les nombreuses pratiques collectivisées du documentaire par Juan Francisco González, lesquelles sont chaque fois situées en des localités et contextes précis, peut-on effectivement saisir ce qu'est un collectif de cinéma aujourd'hui en Amérique latine ? En revenant sur le parcours de Juan Francisco González, nous souhaitons mettre en évidence que cette question est avant tout à envisager au pluriel, les collectifs en action primant sur l'idée d'un collectif : autant dans la diversité des trajectoires des cinéastes se regroupant

³ Il ne s'agira pas, ici, de réaliser un portrait du collectif en creux à travers l'unique voix de Juan Francisco González. Pour répondre à cet intérêt, nous conseillons la lecture de l'entretien suivant : Escobar, Cristóbal et Barceló, Gonzalo, « En conversación con el colectivo » Mafi.tv, *laFuga*, 20, 2017. Dernière consultation le 12 avril 2021. [En ligne]. URL : <https://lafuga.cl/en-conversacion-con-el-colectivo-mafitv/867>

⁴ Le film est accessible intégralement sur le compte Vimeo de MAFI (sans sous-titres). Dernière consultation le 30 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://vimeo.com/97471737>

⁵ Le film est visible (sans sous-titre) via ce lien : <https://vimeo.com/152351477>.

⁶ Le film est visible (sans sous-titre). Dernière consultation le 30 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=2DgXPpcYjns>

pour travailler ensemble que dans l'ouverture continue des territoires filmés ainsi que dans la relation de prise sur les événements du présent.

Claire Allouche : *Quand, dans votre formation, avez-vous vu pour la première fois un film signé collectivement ?*

Juan Francisco González : Quand j'avais treize ans, j'ai commencé à participer à un atelier de cinéma destiné à des universitaires de Punta Arenas, ma ville natale, située au sud du Chili. C'est là que j'ai pu voir une grande quantité de films, parmi lesquels certains collectifs comme *Loin du Vietnam* (1967), les cinétracts de 1968 et *La Hora de los hornos* (*L'Heure des brasiers*, 1968) du groupe Cine Liberación. Un peu plus tard, j'ai découvert le travail de *Vídeo nas Aldeias*⁷ et les films du groupe *Ukamau*⁸ qui m'ont beaucoup impressionné, surtout parce que les réalisateurs ont une proximité avec la réalisation collective

⁷ Fondé en 1987 dans le contexte de transition démocratique au Brésil par l'anthropologue et cinéaste Vincent Carelli, le projet *Vídeo nas Aldeias* (littéralement « vidéo dans les villages ») a pour vocation de soutenir les communautés indigènes brésiliennes, autant en réalisant des films avec eux, comme l'indispensable *Martírio* (2017) de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho et Tatiana Almeida, qu'en formant les communautés aux outils cinématographiques pour qu'elles puissent réaliser elles-mêmes leurs propres films. Une partie de la production de *Vídeo nas Aldeias* est accessible via leur chaîne YouTube. Dernière consultation le 30 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/user/VideoNasAldeias> Cf. Felipe, Marcos Aurélio, “Do outro lado do espelho, história e problemáticas do Vídeo nas Aldeias (VNA)”, *Visualidades*, v. 17, 2019. Publié le 27/01/2020. Dernière consultation le 30 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/56629> . Parmi les ouvrages consacrés à *Vídeo nas Aldeias*, nous pouvons par ailleurs citer : Araújo, Ana Carvalho Ziller ; Carvalho, Ernesto Ignacio de et Carelli, Vincent (dir.), *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011* Olinda, Vídeo nas Aldeias, 2011 et De Araújo, Juliano José, *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*, São Paulo, Margem da Palavra, 2019.

⁸ Fondé en 1963 par le cinéaste bolivien Jorge Sanjinés et l'écrivain Óscar Soria, le *Grupo Ukamau* donne son nom (« c'est comme ça » en aymara) à un long métrage éponyme en 1966 et catalyse une ample production de documentaires et fictions prenant les cultures andines pour racine, à un moment où le pays bascule dans la dictature militaire. Il s'agit, dès les premiers courts métrages, selon les mots de Jorge Sanjinés, de « participer et contribuer à la lutte des secteurs appauvris de notre société bolivienne et, en parallèle, d'attirer l'attention de cette même société sur les valeurs culturelles des majorités indigènes qui constituent la présence quantitative humaine la plus importante de Bolivie ». Cf. María Gabriela Aimaretti, “Cuando recordamos a través de la belleza. Redención y aprendizaje ético en dos casos de trabajo. Grupo Ukamau y Teatro de los Andes (Bolivia)”, *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, vol. 10, n° 13 -14, 2014-2015, p. 321-340. En France, plusieurs textes et films du Grupo Ukamau ont été publiés sur le site Dérives. Dernière consultation le 30 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://derives.tv/?s=ukamau>

qui est bien plus communautaire. Je comprends désormais que le cinéma documentaire latino-américain, plus particulièrement chilien, a toujours eu un caractère collectif. Je me réfère notamment aux années 1970 et à l'impulsion de Chile Films⁹, au sein duquel il existait des échanges importants entre réalisateurs de cinéma documentaire, lesquels partageaient le matériel et utilisaient les mêmes équipements techniques. Ce projet à caractère étatique s'est chargé de soutenir plusieurs films, principalement pour que les cinéastes accèdent à des formations et des équipements, car il y en avait très peu au Chili à cette époque. Je m'y réfère car c'est un espace où circulaient non seulement les gens, mais aussi beaucoup d'énergies qui ont permis la création de projets de documentaires et de fictions. Je pense que j'ai néanmoins pu comprendre et expérimenter d'une manière plus claire les problématiques du cinéma collectif quand j'ai intégré MAFI en 2013.

CA : *Comment revoyez-vous les premiers films collectifs que vous avez découverts maintenant que vous réalisez aussi des films ?*

JFG : *Loin du Vietnam* me semble être un film qui a bien vieilli, conservant intact le regard des différents réalisateurs sur un fait historique. Tous les cinéastes s'expriment de manière individuelle dans une œuvre collective. Les ciné-tracts ont quelque chose de magnifique qui me réjouit immensément encore aujourd'hui, c'est qu'ils ont conservé l'anonymat des auteurs. Le contenu cinématographique est placé au premier plan et il y a ainsi un détachement quant à l'auteur individuel de l'œuvre. Je sens que ces œuvres parviennent encore à influencer de nombreux collectifs cinématographiques, particulièrement ceux qui ont surgi récemment au Chili.

⁹ Lors de l'accession à la présidence de Salvador Allende en 1970, la *Unidad Popular* (UP) ne créa pas de nouvelle institution cinématographique. Elle réinvestit Chile Films, une entreprise étatique créée en 1942, qui avait fait faillite en 1949. Dans les années cinquante et soixante, le cinéma chilien a surtout produit des courts-métrages documentaires avec le soutien de deux institutions universitaires, l'Institut filmique de l'université catholique et le Centre de cinéma expérimental de l'université du Chili. L'ambition première sous Allende est de transformer Chile Films en organisme chargé du développement du cinéma national. L'absence de politique cinématographique définie de l'UP (*a contrario* de celui du premier gouvernement de la Révolution cubaine) et une restriction d'approvisionnement par Kodak pour motifs idéologiques rendent toutefois la tâche complexe. Cette structure donnera lieu à la production de peu de films mais davantage à des ateliers de cinéma pour un large public. Le 11 septembre 1973, Chile Films est occupé par les militaires, ce qui occasionne la disparition du matériel filmique. Son directeur d'alors, Eduardo Paredes, est arrêté et exécuté peu après. Voir : Ignacio Del Valle Dávila, *Le Nouveau cinéma latino-américain, 1960-1974*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 207-238.

Dans l'enseignement de l'histoire du cinéma au Chili, il est beaucoup question de la Nouvelle vague. Cela peut expliquer pourquoi les cinéastes assimilent ce qui se passe actuellement au Chili avec le mai 68 français. Il y a peut-être une influence directe ou indirecte, surtout en ce qui concerne la recherche de l'expression de la « réalité » à travers un style cinématographique beaucoup plus lié à l'enregistrement original, où il n'y a pas de montage important mais davantage une incorporation dans le film final de ce qui a été filmé, une recherche d'images qui parlent pour elles-mêmes. Il me semble que c'est la ligne que suivent au Chili le Colectivo Registro Callejero, le Colectivo Frente Audiovisual et MAFI.

Quant à *L'Heure des brasiers*, son contexte et sa forme sont intéressants mais je pense néanmoins qu'il y a eu par la suite une rupture dans le cinéma militant. Cela a conduit les cinéastes à vouloir transmettre leurs idées depuis les films mêmes, et à cesser d'être réflexifs vis-à-vis du spectateur. À sa manière, c'est ce que Fernando Birri est parvenu à faire avec son film *ORG* (1979). Le cinéma collectif a muté de la même manière que la société. Le temps passant, le cinéma collectif s'est transformé en une expérience beaucoup plus individualiste.

Cela a à voir avec les changements politiques en Amérique Latine, et plus particulièrement avec la disparition d'une pensée collective dans la société, à cause des dictatures qui ont détruit les processus collectifs en cours de conception et ce, pour aboutir à l'irruption d'un système néolibéral, où l'individualité et le bien personnel sont prioritaires face au collectif. Je sens que cela se prolonge naturellement dans le cinéma qui se transforme alors plus facilement en un bien de consommation et non en un ensemble d'idées qui apportent quelque chose à la société. Le collectif surgit d'une carence économique et matérielle, qui n'est pas seulement le reflet de la société mais aussi du cinéma. On travaille avec peu de ressources pour faire des films, lesquels sont très difficilement rentables. Les productions n'ont pas toujours à voir avec une dimension monétaire, ce qui donne une plus grande ouverture pour les échanges et pour le soutien entre cinéastes, lesquels font partie de la même société précaire. C'est ainsi qu'émerge un lien naturel entre l'événement social et la création du cinéma, dans la volonté de faire activement partie de la société. À mon sens, c'est pour cela que surgissent les collectifs et créations communes, dans cet esprit d'aide mutuelle.

C'est pour cela que je pense que certains films ont bien vieilli, comme ceux de *Video nas Aldeias* ou ceux du Groupe Ukamau notamment, maintenant que la pensée collective revient avec énergie, maintenant qu'il y a à nouveau un travail réalisé pour replacer le collectif au centre. Ces projets sont des références pour moi, non seulement parce qu'ils sont issus d'une création collective, mais aussi en raison de leur proximité avec le sujet filmé, c'est-à-dire, parce qu'ils font réellement du cinéma avec l'autre. Je me réfère

particulièrement au fait de travailler avec une population des plus exploitées, comme les communautés indigènes, à qui on donne la parole. C'est de cette manière que surgissent différentes formes de portraits de vie, bien plus proches des sujets. À l'heure où le travail de ces collectifs a été archivé et catalogué, il me semble pertinent qu'ils soient vus dans des festivals et sur la totalité du continent. Ce sont des films qui sauvegardent une culture, des traditions et des rites qui semblent actuellement disparaître.

CA : *Quand vous avez rejoint MAFI en 2013, ce collectif existait depuis deux ans. Comment s'est établie votre collaboration dans un groupe qui était déjà au travail ?*

JFG : J'ai intégré MAFI en 2013, projet qui était mené à cette époque par Antonio Luco, Christopher Murray, Ignacio Rojas et Pablo Carrera. MAFI avait commencé peu de temps avant, alors qu'ils faisaient ensemble leurs études dans l'école de Dirección Audiovisual de la Pontifícia Universidad Católica de Chile. En 2011, ils ont commencé en lançant le site web mafi.tv. Celui-ci intégrait alors différents réalisateurs comme Maite Alberdi, Iván Osnovikoff, Bettina Perut, José Luis Torres Leiva, Antonio Luco, Cristián Jiménez et Ignacio Agüero.

La plateforme web permet aux visiteurs de naviguer en regardant les documentaires, filmés par différents réalisateurs dans tout le Chili, invitant ainsi le spectateur à penser à partir des images, à s'arrêter pour observer. Le format des œuvres est simple : un cadre fixe, une durée brève et l'usage de son direct. Chaque plan est l'œuvre d'un réalisateur, qui est parfois accompagné par un producteur, un ingénieur du son et un directeur de la photographie. Ce qui me semble singulier dans ce processus, c'est la recherche d'un moment unique, non reproductible comme un geste d'auteur. Avant MAFI, je n'avais pas beaucoup d'expérience dans le cinéma documentaire. J'étais encore moins habitué à utiliser le trépied. C'est pourquoi MAFI a joué le rôle d'une école, en m'aidant à connaître ce qui constitue aujourd'hui mon travail. Je pense que pour cette raison, MAFI a configuré ma manière de filmer pour un certain temps.

Le monde du cinéma documentaire à Santiago est petit. J'ai connu Christopher Murray chez une amie cinéaste et je lui ai fait part de mon envie de rejoindre MAFI.tv. À ce moment-là, j'allais justement voyager à Punta Arenas où j'ai réalisé *Iglesia Tomada* (Église occupée) mon premier plan MAFI¹⁰. Au début, j'ai été invité à collaborer comme réalisateur de plusieurs plans MAFI, puis j'ai été convié à participer au premier long métrage de MAFI, *Propaganda* et

¹⁰ Il est possible de visionner ce plan MAFI. Dernière consultation le 30 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TJL5ai97UQs>.

ensuite, à intégrer l'équipe comme « coordinateur territorial », ce qui impliquait de penser comment nourrir le projet MAFI, de mettre en œuvre l'expansion du projet tout au long du territoire chilien.

Le fait de venir du sud du Chili et d'avoir grandi dans une ville comme Punta Arenas, où la programmation cinématographique est presque nulle, apporte immédiatement une vision différente en ce qui concerne la carte et le cinéma. Cela a joué quand il s'est agi de proposer de nouvelles idées pour orienter MAFI et permettre au projet d'être davantage ancré dans différents territoires, sachant que le Chili est un pays socialement très hétérogène, pas seulement en termes de revenus mais aussi de styles de vie, de manières de parler et de façons de voir la vie. Je pourrais dire que mon vécu à Punta Arenas a contribué à ma présence dans MAFI, dans le sens où j'avais pour objectif de créer un pont entre le monde le plus universitaire et une population connaissant peu le cinéma documentaire. Ce fut particulièrement le cas pour les projets "Visionados MAFI: en zonas extremas" (Visionnage MAFI : en zones extrêmes), "Contando juntos la historia de nuestra población" (« Racontant ensemble l'histoire de notre population »). MAFI participe aux résidences d'Art Collaboratif RED Cultura, toujours avec le projet d'ouvrir le cinéma documentaire à différentes expériences, de la réalisation à la diffusion, tout en incluant une création cinématographique communautaire.

La communauté audiovisuelle de MAFI ne converge pas seulement par sa volonté de capturer des moments uniques, ou par certaines thématiques. Il y a un processus antérieur qui surgit au cours des réunions, durant lesquelles on partage nos idées quant à des moments ou des circonstances que nous pourrions filmer. Nous en discutons tous ensemble, pour ensuite passer à une étape de recherche de réalisation de l'idée, qui implique de trouver un espace où certaines situations ou événements se donnent à filmer. Il y a beaucoup de plans MAFI qui sont pensés et produits de manière anticipée avant d'être effectivement réalisés. Au demeurant, certains plans surgissent de manière plus spontanée et individuelle en termes de réalisation mais à l'heure de les monter, nous revenons à un processus collectif. La monteuse et les autres participants de MAFI donnent leur *feedback*, nous prenons certaines décisions tous ensemble.

Quand on regarde l'ensemble de ces réalisations documentaires, nous sommes conscients de fabriquer une cartographie collective qui permet d'observer un pays étendu. Et ce, pas uniquement pour des raisons climatiques et géographiques mais également du fait de ses différences en termes de classes sociales. Voir ces réalisations documentaires apporte une vision panoramique de ce territoire délimité que l'on nomme Chili. Au moment de les réaliser, nous savons que nous serons immédiatement en train de dialoguer avec un autre film conçu en une autre extrémité du pays ou encore un autre réalisé dans le

même lieu, montrant par là même la multiplicité de couches qui façonnent un même espace où se croisent divers temps, actions et personnes qui donnent vie au même pays.



Photogramme de *Iglesia Tomada* de Juan Francisco González, MAFI.tv.
Manifestation contre l'extermination de chiens de rue dans la région de Magallanes, 2013.

CA : Vous avez collaboré aux deux longs métrages de MAFI, *Propaganda* (2014) et *Dios* (2019), principalement à l'image. En quoi, selon vous, ces deux films ont-ils été faisables seulement parce qu'il s'agit de films collectifs ? En quoi le mode opératoire de réalisation collective a t'il été différent pour les deux films ?

JFG : Ces deux films n'auraient pas pu être réalisés autrement, étant donné qu'ils englobent des périodes de tournage courtes, ce qui implique un déploiement d'énergie plus important et une capacité à prendre en charge différents territoires en même temps et à se confronter à différents lieux de tournage. Il est important d'avoir plusieurs réalisateurs dans la même équipe. De plus, il s'agit d'un apport précieux, au moment d'échanger des idées rapidement pour la réalisation d'un film ancré dans une temporalité spécifique. La réalisation collective a permis de résoudre les problèmes dus aux carences économiques propres au cinéma documentaire, en comptant sur une équipe nombreuse. De la sorte, différentes équipes ont travaillé en même temps tout au long du Chili, en se déployant en fonction de leur connaissance des territoires ou par rapport à des situations spécifiques. Cela a favorisé la fluidité et la rapidité dans la mise en œuvre de nos projets, mais a rendu aussi possible l'accumulation d'une quantité importante de matière filmique en un temps court. Il s'agit en quelque sorte d'une manière de se démultiplier tout en gardant le point de vue similaire et cohérent que le film souhaite transmettre. Aussi faut-il garder à l'esprit que ce sont deux longs métrages qui se déroulent

en un temps précis, où il est nécessaire d'anticiper certains événements. Disposer de plusieurs réalisateurs permet aussi une recherche plus spécifique à l'heure des prises de vues, notamment quand il s'agit de filmer des moments particuliers. Pour *Dios*, je me rappelle par exemple qu'en réaction à la visite du Pape dans la région de la Araucania, il y avait une rencontre de communautés indigènes dans le Cerro Nielol de Temuco. En parallèle, le Pape était sur le point d'arriver en ville. Dans un moment pareil, il était vital de compter sur deux équipes pour réaliser un tournage optimal.

En général, avant de commencer à filmer, nous nous réunissons avec l'intégralité des équipes. Ensuite, nous étudions les propositions émises, afin de déterminer si elles sont réalisables. Une fois que nous avons la certitude d'avoir un accès ou un permis de filmer, nous décidons collectivement qui va filmer. Nous réalisons aussi des tournages « de contingence », quand nous apprenons au dernier moment que quelque chose d'intéressant a lieu et mérite d'être filmé. Il y a une équipe spéciale prévue à cet effet. Il nous est aussi arrivé d'aller filmer tous ensemble, comme lors de manifestations massives ou à l'occasion de voyages dans divers points du Chili qui sont chaotiques et où il est nécessaire de compter sur plus d'un regard. Les tournages n'ont rien de particulier en soi, la dimension collective vient davantage du partage d'idées et de l'anticipation commune. Au moment du tournage, la structure est plutôt traditionnelle, avec une personne à la production, une au son, une autre à l'image – cette dernière étant parfois également le responsable de réalisation. En revanche, pour les deux films, nous utilisions les conversations menées lors de différentes réunions, jalonnant l'ensemble du processus de réalisation et de montage, pour nous mettre d'accord et nous avions aussi recours à un groupe WhatsApp pour partager des idées qui irrigueraient les documentaires.

Propaganda a été réalisé dans un temps limité de tournage, avec un nombre de personnages restreint, puisque le cadre est celui des élections présidentielles. Nous savions que le tournage serait synchrone aux élections et se terminerait donc avec elles. Dans ce contexte, il était plus facile de concevoir une structure narrative et de savoir qui étaient les personnages pour construire un début et une fin au documentaire. Dans le cas de *Dios*, cela a été différent étant donné que nous pensions au départ créer un récit sur les différents cheminements spirituels, en prenant en compte les trajectoires d'une variété de personnages. Au cours du tournage, nous nous sommes rendu compte que cela ne permettrait pas de structurer le film. Par ailleurs, la visite du Pape au Chili a été annoncée alors que la dénonciation des abus commis par l'Église augmentait. Un élément narratif assez proche du développement de *Propaganda*, dans lequel la fracture entre la classe politique et les mouvements sociaux au Chili est mise en perspective, a alors surgi. En effet, dans le cas de *Dios*, quelque chose de similaire au précédent film se joue : une figure d'autorité, celle du Pape, visite le

Chili au cœur d'une série de dénonciations, alors que l'Église, discréditée, paraît très peu populaire, au moins chez une frange de la population.

Le processus de réalisation collectif de *Propaganda* surgit durant la campagne électorale pour les élections présidentielles. Grâce à différentes réunions entre réalisateurs, producteurs et équipe technique, nous avons défini les fils directeurs du tournage et orienté le film. Nous tournions en parallèle, regardions ce que nous filmions mutuellement et cherchions des éléments pouvant nourrir les tournages suivants. Nous étions toujours attentifs à la contingence et, en même temps, nous proposions des schémas de tournage aux réalisateurs qu'ils étaient en droit d'accepter ou non.

Après cela, nous avons commencé à tester le montage entre ces différents plans, ainsi que le dialogue provoqué par l'assemblage de ces derniers. C'est alors que les tournages suivants ont été décidés. Le rôle d'Andrea Chignoli, qui a assuré le montage, a été très important : pendant les visionnages des plans et des premières versions de montage, elle prenait en compte les différentes opinions et corrections à apporter au film, en tentant toujours d'unir les points de vue.

Dans le cas de *Dios*, la collectivité n'a pas pris la même ampleur. Une grande partie de l'équipe était en train de se perfectionner ou de réaliser également des projets personnels. Il a été plus difficile de réunir les énergies communes ; au demeurant la collectivité a été forte à deux moments, lors du choix des personnages puis pour la définition du montage final. Au cours des réunions, quand nous réfléchissions à comment structurer *Dios*, nous évoquions des personnages et des situations possibles qui nous aidaient à narrer les différentes quêtes spirituelles. En identifiant plus clairement les personnages, situations et autorisations que nous avions, nous avons commencé à structurer un plan de tournage. Le film a connu un tournant fondamental dès que nous avons appris la visite du Pape au Chili. Nous avons dû nous réunir à nouveau pour voir comment appréhender cette visite alors que les dénonciations contre les abus de plusieurs personnalités de l'Église catholique étaient en pleine augmentation. Le film a pris une autre tournure et nous sommes revenus au processus de pré-tournage, en discutant et planifiant ce que nous allions faire. Pendant le montage, nous nous sommes réunis pour visionner le travail en cours et donner notre avis dessus, réagir sur ce qui nous semblait fonctionner, ce qui nous paraissait superflu et ce qui manquait encore pour donner une force plus grande au film. Toutes les opinions ont été prises en compte par la monteuse, qui prenait des notes sur les propos de chacun. Il faut dire que les opinions coïncidaient souvent, ce qui aidait à arriver à un accord général.

L'un des processus les plus difficiles à collectiviser est clairement celui du montage. C'est là que la tâche du directeur général prend toute son importance. Pour *Dios*, cette fonction était assurée par Christopher Murray, Josefina

2021 © Crédit à la Cinéma

Buschmann et Israel Pimentel qui ont érigé un pont entre les idées de chacun des participants et le matériel filmé par les réalisateurs. Nous avions toujours une grande confiance en la monteuse et en les directeurs généraux, car nous savions qu'ils porteraient les opinions collectives en prenant ponctuellement des décisions de caractère plus individuel. Tout le monde ne peut pas être en salle de montage en permanence, cela donnerait lieu à quelque chose de trop chaotique.



Photogramme de *Propaganda*.



Photogramme de *Dios*.

CA : Quels ont été les principaux financements pour rendre ces longs métrages possibles ? Pensez-vous qu'il est essentiel que des fonds publics soutiennent la création collective au Chili ?

JFG : *Propaganda* a été réalisé avec un petit fonds étatique, le Fondo audiovisual, initialement destiné à faire des plans MAFI. Le projet s'est transformé en un long métrage en raison de la motivation individuelle de nombreuses personnes du projet. *Dios* a aussi été réalisé avec ce même fond étatique, qui a permis de faire des recherches et de voyager en différents points du Chili, même s'il y avait une participation bénévole de nombreuses personnes de l'équipe et un salaire très bas pour les autres.

Je crois que la création collective au Chili a urgemment besoin d'une indépendance économique vis-à-vis de l'État. Je me réfère particulièrement aux mouvements sociaux actuels au Chili, prenant en compte le fait que, malheureusement, les fonds étatiques sont souvent associés au gouvernement en place. C'est pour cela que dissocier les projets que nous réalisons de ces fonds peut aider à générer une plus grande crédibilité aux yeux de la population, dans le sens où nous pouvons démontrer qu'il est possible de travailler de manière autogérée. En même temps, pour le moment, ces fonds sont l'une des rares options pour réaliser des projets, lesquels ne sont souvent pas viables économiquement autrement. C'est pour nous une problématique constante. De toute manière, tant que les fonds n'affectent pas le fonctionnement du collectif et n'impliquent pas d'engagement particulier vis-à-vis de l'État, il est logique de continuer à en bénéficier et d'en faire le meilleur usage possible.

CA : *MAFI* a filmé de nombreuses vues pendant les manifestations au Chili depuis octobre 2019. Vous étiez en France au moment des événements mais vous avez accompagné et relayé de près cette production, notamment lors d'une séance au cinéma *La Clef Revival* le 1er décembre 2019¹¹. Ce moment historique, et ce qu'il a impliqué comme positionnement cinématographique, a-t-il redimensionné le projet collectif de MAFI ?

JFG : Je crois que ce moment historique a contribué à ce qu'il y ait de nouveaux regroupements. C'est normal qu'il se passe la même chose dans les collectifs. Il y a des raisons pour se réunir et filmer, pour repenser la manière de filmer et réfléchir à ce qui se filmait jusqu'ici. Il semble spécialement important qu'il y ait un travail de positionnement en tant que contre-information vis-à-vis des médias officiels, notamment pour dénoncer les

¹¹ Le cycle “Chile Despertó” s'est tenu du 28 novembre 2019 au 1^{er} décembre 2019 au cinéma occupé La Clef Revival à Paris. Une dizaine de films documentaires chiliens engagés dans des luttes politiques ou questionnant l'héritage historique de la dictature d'Augusto Pinochet ont alors été montrés. Le programme complet est accessible *via* la page Facebook de la Clef Revival. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : www.facebook.com/events/la-clef-revival/chile-despert%C3%B3-cycle-de-cin%C3%A9ma-documentaire/466921190596977/.

violations des droits de l'homme. J'ai l'impression que, pour mes camarades, la priorité a été d'être plus présents dans les manifestations, d'y contribuer à leur manière et de chercher une nouvelle forme cinématographique de liaison avec les mouvements sociaux.

Je crois que tous ceux qui participent à un collectif doivent chercher constamment la place qui leur permet d'apporter quelque chose au projet. Ils ne doivent pas attendre cet espace, ils doivent le créer. Souvent, les meneurs de projets changent ; il y a aussi des personnes ponctuellement motivées. C'est essentiel pour que l'énergie se maintienne. Par ailleurs, les collectifs ont besoin d'être constitués d'énergies nouvelles, sans dépendre nécessairement ou directement de quelqu'un. C'est essentiel pour ne jamais cesser d'expérimenter, apporter de nouvelles idées et de nouveaux projets.

Je voudrais aussi évoquer des projets journalistiques comme *Teleanálisis* (1980-1989) qui avaient surgi avec la volonté de dénoncer la répression et la censure de la dictature de Pinochet au Chili. Nous vivons une situation semblable depuis le mouvement social du 18 octobre 2019. Le cinéma ne peut plus être seulement un espace de création mais se doit aussi d'amener une contre-information. Dans certains cas, cela ne se traduit pas dans un film mais dans d'autres formes audiovisuelles ou dans des courts métrages qui circulent sur Internet et qui aident à dénoncer ce qui arrive dans le pays. Cela me rappelle le temps de *Teleanálisis*.



Photogramme du court métrage collectif *Archivo en proceso*.

CA : *Pour vous, quels sont les principaux enjeux pour continuer à filmer collectivement au Chili « après » octobre 2019 ?*

JFG : Je pense que nous devons essayer de ne pas reproduire dans le cinéma les logiques de marché, de ne pas chercher à tirer à tout prix profit de ce moment historique. De la même manière, nous devons questionner nos priviléges, et chercher depuis quel espace nous pouvons apporter quelque chose.

Les mouvements sociaux actuels peuvent ouvrir de nombreuses portes aux réalisateurs pour penser différentes thématiques sociales dans tout le pays. Ils vont rencontrer des personnes désormais beaucoup plus ouvertes à l'idée de transmettre leurs récits et partager leur vie. Pour cela, il est important que notre cinéma travaille à dénoncer les violations des Droits de l'Homme, à en terminer avec la stigmatisation et qu'il aide à construire des relations bienveillantes.

Par ailleurs, il s'est créé un grand réseau de cinéastes. Je me réfère notamment aux projets, organisations et collectifs comme le CCC – ou *Centro de Cine y Creación* –, MAFI, *Registro Callejero*, *Nosotras Audiovisuales*, *API Chile*. De nombreux et différents professionnels du cinéma se sont rapprochés à cette occasion, en filmant beaucoup ensemble et la majorité du temps de manière anonyme. Cela a renforcé le surgissement de nouveaux collectifs et la possibilité d'un vaste réseau de diffusion national et international. Il faut continuer à nourrir ce réseau et rendre compte d'un système économique et social qui n'est viable ni au Chili ni dans d'autres pays.

CA : *Comment et avec qui avez-vous décidé de co-fonder DOCLA – Red de Documentalistas Latinoamericanos ?*

JFG : Pendant mes études à l'EICTV Cuba en 2017, j'ai échangé avec le cinéaste péruvien Diego Sarmiento, notamment au sujet de la nécessité de mieux nous connaître entre documentaristes latino-américains, d'établir un dialogue plus fluide, en cherchant de nouveaux espaces de partage, de création et de diffusion. À la fin de 2017, nous nous sommes retrouvés au Chili, pendant le salon *Conecta*¹². C'est là qu'avec Diego Sarmiento (Pérou) et Álvaro Olmos (Bolivie), nous avons décidé de fonder DOCLA.

¹² Le salon *Conecta* est un espace de rencontres annuel au Chili, en vue de favoriser le financement de projets de films de non fiction par des producteurs, distributeurs et vendeurs internationaux. Site officiel : dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://chileconecta.cl/quienes-somos/>.

CA : *Comment a surgi la nécessité de fonder une structure collective transnationale pérenne, à l'heure où se multiplient les laboratoires de festivals indépendants, lesquels regroupent des cinéastes de manière éphémère ?*

JFG : Nous nous sommes réellement rendu compte que les espaces de diffusion pour les cinéastes latino-américains sont minimes sur notre continent. Nous avions une méconnaissance importante des travaux réalisés par les collègues d'autres pays. Nous n'avions que des échos des grandes productions. Ce manque de réseaux locaux, qui s'explique par le fait que seuls quelques réalisateurs latino-américains circulent en Europe, conduit à cette carence structurelle pour une grande partie de l'Amérique latine. Notre projet n'a pas d'autre prétention que de susciter des échanges au sein de praticiens du documentaire sur le continent.

CA : *Quelles sont les principales revendications cinématographiques qui continuent à vous réunir ?*

JFG : Il y a un intérêt commun à tous ceux qui participent, qui est l'envie de permettre au cinéma documentaire latino-américain d'être présent en différents lieux du continent pour donner une visibilité aux projets qui touchent des thématiques transversales, bien qu'initialement ancrées en des réalités nationales.

Cette année aura lieu la première édition de DOCLA *Itinerante* qui parcourra différents points du Chili, en montrant une sélection de films documentaires latino-américains de ces dernières années, dans des localités qui n'ont pas de salle de cinéma ni d'accès à ces films. Pendant le mois d'octobre 2020, nous réaliserons aussi au Chili DOCLA *Escuela*, une formation destinée aux documentaristes (principalement) régionaux et nationaux qui commencent tout juste leur carrière comme réalisateurs. Tous ceux qui nous écrivent et qui peuvent trouver un espace dans le projet DOCLA y sont les bienvenus. Ils doivent comprendre que ce n'est pas un travail unidirectionnel, mais qu'il est nécessaire de favoriser la création d'espaces nouveaux, permettant la croissance du réseau.

CA : *Comment parvenez-vous à travailler ensemble malgré les distances géographiques et les différences de contextes politiques ?*

JFG : Nous tentons de nous rencontrer régulièrement dans des festivals ou à d'autres occasions, même si c'est peu. Nous avons également un *chat* où nous partageons des idées, des nouvelles, des appels à projet ou des informations que nous devons diffuser. Nous sommes aussi ouverts à ce que n'importe

quelle personne qui participe au réseau puisse proposer un projet ou instiguer une étape de travail. Je crois que les différences de contexte politique nous font trouver des similitudes et nous aident aussi à être plus attentifs à ce qui a lieu sur le continent.

Nous nous sommes rendu compte que les problèmes sociaux dans nos pays n'ont pas uniquement à voir avec les coupes dans les budgets visant à soutenir la production cinématographique, mais aussi avec de vastes problèmes politiques et sociaux qui frappent le continent. C'est pour cela que nous envisageons cet espace pour réfléchir à la manière dont les cinéastes affrontent ces moments de crise, et pour concevoir des contributions à partir de ce que nous savons faire. Pour traverser ces périodes, il est important que nous nous connaissons et que nous apprenions des projets qui surgissent sur le continent, afin de susciter un échange qui nous nourrisse et nous forme mutuellement. Nous avons par exemple réalisé des *streamings* à partir de notre page Facebook pour présenter différentes plateformes qui diffusent des documentaires réalisés en Amérique Latine. Cela nous permet non seulement de connaître le fonctionnement de ces plateformes mais aussi de les partager avec des spectateurs et cinéastes. Nous espérons pouvoir en réaliser un autre qui nous permette de connaître la situation du cinéma documentaire dans différents pays dans toute la profondeur que ce moment critique pour le cinéma implique.

CA : *Avez-vous pour projet de réaliser un film collectif avec les différents participants de DOCLA ?*

JFG : Ces derniers jours de février 2020, Diego Sarmiento (Pérou), Paula Compagnucci (Argentine) et moi, nous sommes réunis pour filmer trois courts métrages collaboratifs, dont deux sont déjà en ligne¹³. Nous avons travaillé ensemble avec une communauté mapuche du Sud du Chili. L'échange de perspectives a été très fructueux et a permis de générer des échanges entre nous. Pendant le mois d'avril 2020, nous espérons diffuser le résultat sur Internet et sur nos réseaux.

¹³ *Antu Liven – Canto de resistencia*, dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NRk-iOlyPYc> et *Auki,ko, el eco de todas nosotras* n'est plus disponible à l'heure actuelle. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=R5KTszQLv2U&t>



Photo de tournage de DOCLA

(Paula Compagnucci, Juan Francisco González et Diego Sarmiento)
dans la communauté indigène Coñomil Epuleo, avec la chanteuse et compositrice Antu Liwen.
Photographie cédée par Juan Francisco González.

CA : *Votre trajectoire personnelle de cinéaste croise plusieurs échelles et modalités de praxis cinématographiques collectives : MAFI, collectif à échelle nationale, DOCLA, coopérative cinématographique à échelle continentale. Vous menez également des expériences de cinéma collaboratif dans des communautés rurales et autochtones, cine de comunalidad. En quoi ces différentes expériences se rencontrent-elles dans l'élaboration d'un cinéma collectif ?*

JFG : Dans tous les cas, ce sont des espaces où nous trouvons des visions similaires quant à l'observation de la société, avec une attention aux événements sociaux et politiques en Amérique Latine. Nous souhaitons impulser de nouveaux espaces de création et d'expérimentation en relation au cinéma documentaire, en vue de générer une réflexion entre les communautés. À chaque fois, des professionnels différents participent et contribuent depuis leurs champs de travail respectifs. C'est pourquoi il est important que ces projets soient ouverts, afin que des gens de divers horizons s'en rapprochent. Il s'agit de faire émerger un espace pour que plus de personnes puissent partager et générer des projets cinématographiques. J'attache donc une importance particulière à l'ouverture des projets, d'autant plus qu'il s'agit de projets jeunes,

qui dépendent le plus souvent de la bonne disposition des gens et que nous sommes tous en train d'apprendre et d'explorer de nouvelles formes de faire du cinéma. En intégrant continuellement de nouveaux participants, non seulement cela oblige à changer la direction des projets, mais aussi à maintenir la vitalité des projets au fil du temps.

CA : *En quoi les différences d'échelles et de structures, entre MAFI et DOCLA par exemple, impliquent de définir différemment les enjeux et les modalités du travail collectif ?*

JFG : Les différents projets collaboratifs se développent dans différentes sphères. Certains sont plus centrés sur la présence en festivals, dans des lieux de projection professionnels, dans des ciné-clubs, des salles de cinéma et des cercles académiques, avec une attention plus importante aux problématiques esthétiques. D'autres sont davantage liés à la présence dans un territoire particulier, à la recherche d'un sens et d'un langage local qui peut générer un plus grand sentiment d'appartenance à un niveau narratif et esthétique.

CA : *Dans son texte « Qu'est-ce qu'un collectif », Cezar Migliorin émet l'hypothèse qu'une pratique collective ne signifie pas qu'un collectif se crée simplement parce que tous produisent ensemble mais parce que des personnes partagent une intensité d'échange supérieure entre elles qu'avec le reste de la communauté et qu'avec d'autres sujets, et qu'à un moment donné, une tension s'installe entre eux¹⁴. En quoi le processus de travail avec un groupe de cinéastes, comme MAFI, et le processus de réalisation collaboratif avec des habitants, réalisateurs non professionnels, se sont-ils distingués dans vos expériences collectives ?*

JFG : D'une part, le travail avec des personnes qui ne sont pas cinéastes est très riche. On apprend à s'éloigner un peu plus des questions esthétiques et des réflexions sur la structure ; on apprend également la patience quant au succès du projet cinématographique. De plus, l'expérience cinématographique de ces non professionnels du cinéma est importante pour que ces derniers puissent parler dans leurs milieux de certains thèmes et inciter à une réflexion locale. D'autre part, travailler avec un groupe de cinéastes comme MAFI est toujours passionnant car nous apprenons des autres et nous établissons un lien au-delà de la dimension strictement cinématographique. Ce qui nous unit n'est pas seulement le fait de faire des films, c'est aussi de partager une vision critique quant aux événements politiques et sociaux.

¹⁴ Cezar Migliorin, *op. cit.*, p. 309.

CA : *Avec le court métrage Maria K, vous avez vécu une expérience de réalisation documentaire plus solitaire en France tout en continuant à participer à des films collaboratifs au Chili. Comment avez-vous traversé ce tournage avec la mémoire des projets collectifs ?*

JFG : C'est une manière d'explorer de nouvelles formes plus personnelles, de traiter des thématiques plus intimes et de surtout de me permettre de continuer à faire du cinéma. Il est aussi important pour moi de ne pas m'enfermer dans quelque chose, d'ouvrir la possibilité de développer différents projets cinématographiques.

CA : *À la lumière de vos différentes expériences de cinéma collectif, selon vous, où commence la possibilité d'un film collectif ?*

JFG : Je crois que les films collectifs qui touchent des thématiques transversales de notre société peuvent avoir plus de possibilités de se développer. Il est important de conserver différents accès et perspectives, spécialement à l'heure d'affronter un tournage avec ces caractéristiques-là. Les équipes des films collectifs doivent être ouvertes à l'échange, même en cas de désaccord initial. Il est important que l'intérêt personnel ne prime pas sur le projet collectif et que tous aient la possibilité d'y contribuer à égalité.

J

Tous mes remerciements vont à Juan Francisco González pour sa disponibilité et sa générosité dans nos échanges, son partage d'expériences dans le cadre du séminaire doctoral pluridisciplinaire « Penser la création contemporaine dans le Cône Sud » le 03 juin 2019 à l'ENS Ulm ainsi que dans le cadre du cours « Stations décoloniales dans les cinémas d'Amérique latine (1950 - ...) » à l'Université Paris 8 le 04 décembre 2019.

Je remercie également Axel Barenboim, les âmes complices du Cône Sud artistique, Ignacio Albornoz Fariña, Leslie Cassagne, Célia Jesupret et Baptiste Mongis ainsi que les étudiants de L3 de mon cours d'histoire du cinéma (Paris 8, premier semestre 2019-2020).

J

Bibliographie

AIMARETTI María Gabriela, “Cuando recordamos a través de la belleza. Redención y aprendizaje ético en dos casos de trabajo. Grupo Ukamau y Teatro de los Andes (Bolivia)”, *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, vol. 10, n° 13-14, 2014-2015, p. 321-340.

ARAÚJO Ana Carvalho Ziller, CARVALHO Ernesto Ignacio (de) et CARELLI Vincent (dir.), *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*, Olinda, Vídeo nas Aldeias, 2011.

DE ARAÚJO, Juliano José, *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*, São Paulo, Margem da Palavra, 2019.

DEL VALLE DÁVILA Ignacio, *Le Nouveau cinéma latino-américain, 1960-1974*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

ESCOBAR Cristóbal et BARCELÓ Gonzalo (2017), « En conversación con el colectivo Mafí.tv », *la Fuga*, 20. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://lafuga.cl/en-conversacion-con-el-colectivo-mafitv/867>

FELIPE Marcos Aurélio, “Do outro lado do espelho, história e problemáticas do Vídeo nas Aldeias (VNA)”, *Visualidades*, v. 17, 2019, Publié en ligne le 27/01/2020. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/56629/34438>

MIGLIORIN Cezar, “O que é um coletivo ?” dans André BRASIL (dir.), *TEIA 2002-2012*, Belo Horizonte, TEIA, 2012, p. 307-313.

*Pratiques collaboratives
dans le New York des années 1970.
Entretien avec Beth B*

par Céline Murillo et Katalin Pór¹

J

La cinéaste Beth B a réalisé de nombreux films à partir des années 1970. À l'origine, elle travaillait avec Scott B. Ils aimaient à dire qu'ensemble, ils réalisaient des « B movies » (des séries B). En réalité, il s'agissait de films indépendants, à très petits budgets, au contenu politique, immersés dans les scènes No Wave et Punk new yorkaises de la fin des années 1970, période durant laquelle la chanteuse, performeuse et poétesse, Lydia Lunch et Beth B ont également étroitement collaboré. Au cours de cet entretien, nous avons interrogé Beth B sur sa palette de pratiques collaboratives en tant que réalisatrice avec Lydia Lunch, avec Scott B, mais aussi avec beaucoup d'autres.



Beth B (Photo Céline Murillo).

¹ Entretien réalisé en anglais, en visioconférence, les 25 et 28 juin 2021, par Céline Murillo et Katalin Pór.

Céline Murillo et Katalin Pór : *Nous aimions commencer par évoquer votre collaboration avec Scott B. Comment avez-vous choisi les thèmes, les sujets de vos films ? Comment s'est déroulé le travail de mise en forme de vos idées ? Avez-vous beaucoup écrit, avez-vous utilisé un scénario ?*

Beth B : Ce qui était vraiment stimulant, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, c'est le fait que New York était un véritable terrain de jeu. Beaucoup de gens étaient des marginaux, des parias, des gens qui ne s'intégraient pas. Ils venaient de partout en Amérique mais aussi du monde entier, et finissaient par converger vers New York, cette ville sans argent. De manière assez étrange, ça en faisait un terrain de jeu pour la création. Cela correspondait aussi à un moment où le concept de spécialisation était en train de s'effondrer. Les gens se sentaient très éloignés du cinéma structuraliste qui se faisait à l'époque, ainsi que de la préciosité de l'art et du théâtre. On trouvait des formes de rébellion dans tous les médias, dans tous les genres. Nous étions les membres d'une tribu partageant les mêmes idées, désireux d'aller contre les manières établies de faire de l'art, du cinéma, du théâtre, de la musique. Et de cette implosion/explosion est né un sens de la collaboration. Cela venait du fait que beaucoup d'entre nous ne savaient pas vraiment ce qu'ils faisaient. Je n'avais pas été formée au cinéma. Quand je suis sortie d'école d'art, j'étais extrêmement désabusée par le concept d'art, par sa prétention, ainsi que par les restrictions qu'impliquait le structuralisme. Pour moi, le cinéma était un moyen merveilleux d'incorporer tous les arts : le son, la musique, la performance, les acteurs, les accessoires, les décors... J'étais très attirée par cela. J'ai rencontré beaucoup de gens qui étaient eux aussi opposés aux modes d'expression formalistes et traditionalistes. L'une de ces personnes était Scott B. Nous avons d'abord eu une relation amoureuse, puis nous avons commencé à travailler ensemble, toujours dans cet esprit de collaboration qui animait tout le monde à l'époque.



Scott B, Beth B. et les acteurs de *The Offenders*, de gauche à droite :
Diego Cortez, Lydia Lunch, Johnny O'Kane, Bill Rice, and Adele Bertei.
(Photo Marcia Resnick, 1979).

Il y avait cependant différentes factions. Scott et moi étions beaucoup plus politisés que la plupart des gens. Ce qui se passait aux États-Unis à l'époque, Nixon, la guerre du Vietnam, la violence, le mensonge, tout cela nous donnait le sentiment que nous n'avions pas notre place, et qu'il était donc vraiment important que nous puissions dire notre vérité. C'était surtout les gros titres qui m'interpellaient : le fait de lire le journal et d'être choquée par ce qui se passait, non seulement aux États-Unis mais aussi dans d'autres pays. Les horreurs, les troubles, les sectes, les abus de pouvoir, les abus sexuels, toutes ces choses dont personne ne parlait. Beaucoup des films que j'ai réalisés tout au long de ma carrière ont un contenu politique, social ; ils traitent de l'abus de pouvoir et de la question du contrôle.

Les films que Scott et moi avons réalisés ont également fait appel à d'autres collaborateurs : nous avons travaillé avec John Ahearn, l'artiste qui a créé les décors de *Black Box* (1978). Nous travaillions aussi toujours avec des musiciens : Lydia Lunch et Bob Mason, qui ont joué dans *Black Box* ; dans *Vortex* (1981), il y avait Richard Prince, qui était totalement inconnu à l'époque mais qui est aujourd'hui célèbre ; Jenny Holzer a joué dans *The Trap Door* (1980). Quand Scott et moi abordions un sujet, nous partions toujours du contenu. C'est toujours le contenu qui dictait la forme. C'est encore ce que je fais aujourd'hui : quelque chose me brûle, brûle mon esprit et mon cœur, et je sens que je dois faire quelque chose sur ce sujet. Je me demande alors quel est le meilleur moyen de l'exprimer. Le cinéma était alors compartimenté, divisé en

genres. Notre méthode visait à construire une forme d'hybridité. Nous ne voulions pas être limités par les différentes catégories : film narratif, film documentaire, film expérimental... Nos films combinaient tout cela. Nous partions des événements factuels, puis venaient la fantaisie, l'innovation et la collaboration.

Nous avions parfois des scénarios, mais ce n'était pas toujours le cas. Nous lancions une idée de scène à ceux et celles qui travaillaient avec nous, et nous leur disions « allez, improvisez sur cette idée ». Le casting des films était très important. Il dépendait, en général, des gens que nous connaissions et qui faisaient partie de la scène artistique new-yorkaise. Cela pouvait aussi être, comme dans le cas de Lydia Lunch, quelqu'un que j'avais vu en concert et dont je m'étais dit : « Bon sang, je n'ai jamais vu quelqu'un incarner ce type d'image ou de *persona*. » Elle avait une façon entièrement différente d'incarner le féminin. Elle était sur scène avec un caraco noir, une minijupe en cuir ou en skaï noir qui était plus que mini, et des talons aiguilles. Elle était l'incarnation de la rage et de la furie sur scène ; elle avait une capacité à verbaliser cette rage que je n'avais jamais vue, une vision très concise, dépassant les limites et affutée comme un rasoir. Nous l'avions rencontrée pendant que nous travaillions sur *Black Box*. Le point de départ du film était les instruments de torture envoyés par les États-Unis à d'autres pays. L'un d'eux s'appelait « le réfrigérateur ». Nous avions écrit un scénario dans lequel un jeune homme, un grand adolescent, est tiré hors de sa maison, loin du sentiment de sécurité que celle-ci induit, et disparaît dans le système. Et qui est à la tête de ce système ? Lydia Lunch, la tortionnaire. Le fait de lui donner ce rôle permettait de tout renverser, car à l'époque ce type de rôle était uniquement interprété par des hommes. Cela dit, il s'agissait aussi d'intégrer des personnes avec une forte personnalité. L'approche de Lydia était similaire à celle que nous avions avec Scott : vous frappez le public au visage aussi fort que possible, puis vous partez et vous les laissez se débrouiller. Nous essayions de nous attaquer à l'apathie qui régnait à cette époque. On nous disait « Votre but est-il uniquement de choquer ? ». Mais, en réalité, il n'y avait pas d'autre méthode. L'assaut, l'agressivité étaient essentiels pour exprimer le contenu, tellement ce contenu était perturbant. Vous voyez, maintenant que j'ai pris de l'âge, je choisis de séduire un peu les gens avant de leur flanquer un coup sur la tête. Mais à l'époque, nous voulions que les gens se réveillent.

De plus, nous étions perturbés quand nous étions jeunes, et c'est encore le cas pour certains d'entre nous aujourd'hui – car on ne se débarrasse pas des effets des traumatismes et des mauvais traitements, cela reste en vous pour toujours. Faire des films est une drôle de sorte d'exorcisme. Nous n'avions pas le choix : nous n'avions rien à perdre, ni rien à gagner. Nous avions l'impression de ne pas avoir de passé, nous tentions d'être dans le présent, mais

nous n'avions aucune vision du futur. Scott et moi, ainsi que beaucoup de nos connaissances de l'époque, avions une attitude très différente de celle qui prévalait avant cela. Nous avions le sens de la collaboration, car nous n'étions pas soutenus par ailleurs. Personne ne voulait montrer nos œuvres, nos films. Les institutions ne nous apportaient aucun soutien². Nous leurs disions « Allez vous faire voir, nous n'avons pas besoin de votre soutien. Nous n'avons pas besoin de votre validation ». Nous faisions cela contre vents et marées. Nous faisions notre propre publicité, nous trouvions nous-mêmes des lieux. C'est pour cela que nous projections nos films dans des bars ou des clubs, car les bars de rock nous aimaient et les galeries d'art nous détestaient. Notre façon de faire des films était liée à la scène musicale.

CM & KP : *Vous évoquiez plus tôt la présence physique de Lydia Lunch. Est-ce que, dans vos choix d'actrices et d'acteurs, la capacité des personnes à incarner, au sens littéral du terme, est un élément crucial ?*

BB : Ce n'est pas seulement sa présence physique, mais aussi son intelligence et le fait que son travail soit parcouru par des enjeux sociaux. Je m'identifiais à ce qu'elle disait, à ce qu'elle faisait, à l'intensité de sa performance. Beaucoup seraient partis en courant, mais moi, au contraire, j'en voulais plus. Cela venait aussi de la manière dont elle incarnait ces enjeux. Le fait que nous portions des vestes en cuir, c'était du jamais vu. Quant au fait de porter des jupes en cuir, c'était considéré comme de la contre-culture à ce moment-là. Une critique du film *The Offenders* (1980), parue dans le *New York Times*, ne semblait s'intéresser qu'à nos vêtements étranges et déchirés, ainsi qu'à nos vestes en cuir. Mais c'est tout ce que nous avions : la plupart de nos vêtements étaient déchirés car nous n'avions pas les moyens d'en acheter d'autres. Les acteurs venaient sur les tournages avec leurs propres vêtements ; nous n'avions ni maquilleurs, ni décorateurs, ni créateurs de vêtements, ni garde-robe. Tout le monde venait

² Beth B, effectivement, ne demandait pas directement de soutien financier pour ses films, mais elle se trouvait dans un cercle où les gens recevaient des subventions ou utilisaient des équipements fournis par les institutions. Scott B et elle, ainsi que John Ahearn, qu'elle mentionne plus tard, faisaient partie d'une coopérative d'artistes nommée Colab, qui faisait des demandes et obtenait de l'argent d'institutions comme le National Endowment for the Arts ; cf. Alhena Katsof, "Collaborative Projects Inc. (Colab), Times Square Show, 1980", in Elena Filipovic (dir.), *The Artist as Curator: An Anthology*, Londres, Koenig Books, 2017, p. 144. Les institutions fournissaient aussi des lieux comme The Kitchen ; ceux-ci contenaient des synthétiseurs et des outils vidéo dernier cri à la disposition d'artistes comme John Lurie, avec lequel elle a collaboré. Les subventions que les institutions donnaient aux artistes ont continué au-delà des années 1970 et ne se sont étiolées qu'à partir de la seconde élection de Reagan cf. Judith R. Halasz, *The Bohemian Ethos: Questioning Work and Making a Scene on the Lower East Side*, New York, N.Y, Routledge, 2015, p. 156.

exactement comme il ou elle était. Ils incarnaient leurs rôles conformément à leur manière d'être dans la vie réelle. Nous avons fait jouer Adele Bertei dans *The Offenders* car nous la connaissions. Il y avait une part autobiographique dans chaque choix de casting. Nous cherchions ce que chacun pouvait apporter, pas seulement par sa personnalité, mais aussi par son histoire.



Beth B et Lydia Lunch.

CM & KP : *Premiez-vous les décisions à l'avance, ou bien les choses pouvaient-elles évoluer pendant le processus créatif ?*

BB : Tout n'était pas figé. Pour *The Offenders* en particulier, nous avons travaillé par tranches de 10 minutes. En effet, grâce à Lydia, nous avions eu l'opportunité de projeter notre film dans un club, le Max's Kansas City³. Nous voulions faire un long métrage à l'origine, mais nous n'en avions pas les moyens. Nous avons alors proposé au club de diffuser un film de 10 minutes tous les mardis soirs, avant que les groupes ne commencent à jouer. Ils ont adoré l'idée, parce qu'ils étaient conscients du fait que beaucoup des artistes qui participaient au film étaient issus de la scène new-yorkaise, qu'ils soient

³ Club important pour la scène dans laquelle s'insère Beth B, près duquel habite Lydia Lunch. Il est situé sur Park Avenue au niveau de la 18^{ème} rue ; cf D. Johnson, “Personality Crisis? Honey, I Was Born with One”: Lydia Lunch, “Interviewed”, in Gavin Butt, Kodwon Eshun, Mark Fisher (dir.), *Post-Punk Then and Now*, Londres, Repeater, 2016. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://qmro.qmul.ac.uk/xmlui/handle/123456789/62359>.

musiciens ou artistes. Ils ont aussi compris que cela pouvait avoir un véritable intérêt financier. Et c'est ainsi que nous avons réalisé notre premier film par épisodes de dix minutes. Nous ne savions pas vraiment quel serait le sujet du film dans son entier. Nous nous contentions d'écrire le scénario pour les dix minutes suivantes, nous ne savions pas où nous allions. Si vous regardez le film tel qu'il est aujourd'hui, vous verrez qu'il n'a pas vraiment d'intrigue : il parle de ce qui se passe, de ce qui nous inspirait, c'est à dire le climat politique et social de New York, la vague de criminalité qui balayait la ville⁴. Le scénario comptait moins que les idées. Nous faisions jouer des personnes différentes chaque semaine. Par exemple, nous avions donné un rôle à John Lurie, qui était saxophoniste pour les Lounge Lizards. Cependant, le rôle ne lui plaisait pas. Il a joué pour nous environ trois fois, puis il a voulu quitter le film. Alors nous avons dit : « super, nous allons te tuer dans la scène suivante », et c'est ce que nous avons écrit pour les dix minutes suivantes.

Le mardi, l'épisode était projeté ; le mercredi, nous écrivions le scénario de l'épisode suivant, nous faisions le casting et trouvions les lieux de tournage, puis nous filmions les jeudi et vendredi. Le film était développé pendant le weekend ; nous le récupérions le lundi, nous faisions la musique, nous le montions, puis nous le montrions le mardi soir.

CM & KP : *Le mercredi, vous écriviez donc le scenario ; cela incluait-il déjà des choix de casting ?*

BB : Nous voulions que telle ou telle chose se passe dans le film, puis nous nous demandions qui pouvait jouer le rôle. Nous appelions ensuite la personne, pour lui dire que nous avions une scène dans laquelle nous voulions qu'il ou elle joue. Le plus souvent, elle répondait « OK, super ». Ça pouvait évoluer jusqu'à la toute dernière minute. Par exemple, Anna Sui, la créatrice de mode, devait jouer dans une séquence. Nous lui avons alors demandé si on

⁴ La ville subit un phénomène de mutation industrielle qui amène les classes moyennes blanches, mais aussi hispaniques à partir vers la banlieue. En outre, suite à une crise fiscale, la ville se trouve en faillite en 1977 ; une des manières d'en sortir est de diminuer les dépenses publiques, notamment les budgets de la police et des pompiers, qui ne s'occupent alors plus des quartiers défavorisés « ce qui a conduit à une augmentation des agressions, des cambriolages, du trafic de drogue et des crimes violents. » ; William K. Tabb, *The Long Default: New York City and the Urban Fiscal Crisis*, The Monthly Review Press, New York, N.Y., 1982, p. 154 et suite. Les chiffres du National Crime Victimization Survey (NCVS) montrent de fait des pics de criminalité et de consommation de drogue à la fin des années 1970 à New York (Nick Morgan, *The Heroin Epidemic of the 1980s and 1990s and Its Effect on Crime Trends: Then and Now: Technical Report*, Home Office (United-Kingdom, 2014). Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : https://nls.ldls.org.uk/welcome.html?ark:/81055/vdc_100040681474.0x000001.

pouvait filmer dans son appartement. Il s'agissait d'une scène de sexe avec Walter Lure des Heartbreakers, dans laquelle il vient, en réalité, pour lui voler ses affaires. C'était improvisé et inspiré par ce qui se passait à l'époque. Le film parle de deux gangs – un gang de filles et un gang de gars, qui sont en compétition l'un avec l'autre. Nous nous sommes dit « Et si nous faisions fusionner les deux groupes ? » ; et c'est ce qui se passe à la fin. Le film n'était vraiment pas centré sur l'intrigue ! *Black Box*, en revanche, qui a été filmé avant *The Offenders* était plus scénarisé ; en termes de scénario, chaque film était différent.

Pour moi, la collaboration consiste à trouver les trésors cachés dans d'autres personnes ou dans un autre médium, et à rassembler ces éléments disparates pour créer un tout. C'est un processus fascinant. Je pense que ce que Scott et moi avons vu l'un dans l'autre était une sorte de rencontre des esprits, dans laquelle nous avions chacun des forces et des faiblesses différentes. En étant ensemble, nous étions capables de créer une vision différente, à laquelle nous n'aurions pas eu accès individuellement. Ensuite, cela n'a plus fonctionné, car nos ego prenaient trop de place. Nous avions des idées différentes sur ce que nous voulions faire de nos vies à ce moment-là. J'ai réalisé en vieillissant que je ne devais pas laisser mon ego m'empêcher de faire le meilleur travail possible. Avant de finir un film, je le montre à un certain nombre de personnes pour qu'elles me donnent leur avis. Il est crucial pour moi d'obtenir des retours constructifs de la part de gens en qui j'ai confiance. La collaboration va plus loin qu'un simple partage des rôles : il s'agit d'être ouvert à une collaboration créative. C'est grâce à cela que Lydia et moi parvenons à poursuivre une collaboration intense depuis des années : nous avons collaboré sur beaucoup de choses car nous nous respectons et nous faisons confiance.

CM & KP : *Comment gérez-vous les désaccords ?*

BB : En tant que réalisatrice, j'ai le dernier mot. Mais aujourd'hui, en tant que collaboratrice, j'apprécie beaucoup l'apport de personnes intelligentes, et parfois, je sais que j'ai tort. J'essaie d'écouter les autres attentivement. J'ai arrêté de me disputer autant avec les gens. Quand j'étais jeune, j'étais terrible, car j'ai grandi dans une famille où on me disait toujours ce que je devais faire, ce qui m'a amenée à être extrêmement rebelle. On m'avait appris qu'il fallait avoir raison, ce qui m'a conduite à devenir celle qui dit « J'ai toujours raison ». Il m'a fallu de longues années de thérapie pour calmer cette tendance. Si je choisis de travailler avec les gens, c'est parce qu'ils ont une valeur créative à mes yeux. Donc, même si je suis la réalisatrice et que j'ai effectivement le dernier mot, parfois ce dernier mot n'est pas nécessairement le meilleur. Je dois prendre du recul, voir la situation dans son ensemble... et mettre mon ego de côté.

CM & KP : *Quel rôle jouent les références dans ce processus créatif ?*

BB : Je pense que tout ce que je vois et entends, ce qui me touche de manière positive ou ce qui au contraire crée de l'inconfort, atteint ma psyché et contribue à ce que je veux intégrer ou non. Ce sont les paramètres avec lesquels, me semble-t-il, chaque personne doit composer. Ce n'est pas du tout conscient, c'est un processus intuitif.

CM & KP : *Revenons à la musique : avez-vous collaboré avec des musiciens ?*

BB : Nous utilisions des musiciens pour interpréter des personnages dans nos films. Par exemple, dans *Vortex*, nous avons écrit le rôle d'Angel Powers en pensant à Lydia, en termes de présence et de *persona*, en ayant en tête une image de ce que ce personnage devait être. Dans *Salvation!*, il y avait un rôle de femme au foyer fascinée par un télégénéraliste, qui voulait apporter du *heavy metal* au message de Dieu. J'avais été inspirée par la prolifération de groupes religieux de *heavy metal*, à l'époque, qui proféraient des prophéties et la parole de Dieu à travers cette musique intense et folle. Pour le personnage de *Salvation!*, j'ai choisi Exene Cervenka du groupe X. Certains ont pu penser que cela n'avait pas de sens, mais elle joue magistralement ce rôle, en partant de cette femme au foyer timide et sans prétention, dans sa petite robe bouffante jaune, qui prépare le dîner pour son mari contrarié, pour finir par être le centre de l'attention en tant que chanteuse et leader d'un groupe de *heavy metal* religieux. Dans ce film, j'ai employé un mélange d'acteurs professionnels et non-professionnels qui formaient un bel assemblage. Il y avait deux acteurs, Exene et Dominic Douglas, qui venaient de la scène musicale et des arts de la scène, tandis que Stephen McHattie et Viggo Mortensen étaient des acteurs professionnels, formés aux techniques de jeu. Ce type de mélange est souvent difficile à faire fonctionner, mais dans ce cas, ça a été un franc succès.

D'autre part, la scène musicale de la fin des années soixante-dix et des années quatre-vingt était pour moi une source d'inspiration, car elle était liée à l'énergie brute, aliénée et nerveuse qui m'habitait. Cela créait une connexion immédiate entre son et image. J'ai travaillé avec différentes personnes : Lydia s'est occupée de certaines bandes originales ; John Lurie, Adele Bertei, Richard Edson, qui ont ensuite joué dans mes films, ont aussi collaboré à la musique de mes films, durant cette première période de ma carrière. Je continue à travailler avec des musiciens extraordinaires. La bande originale de *Salvation!* est de New Order ; Cabaret Voltaire, dans *Two Small Bodies* (1993), est des Swans. Il s'agit surtout de trouver ce qui correspond le mieux. J'ai d'abord une idée, puis je cherche des collaborateurs, en me demandant qui serait le plus capable de créer

un concept musical en rapport avec les idées du film, qui pourraient être les acteurs, qui je dois rechercher dans la perspective de ce projet. C'est toujours un mariage entre le son, l'image, le jeu d'acteur, la cinématographie.

CM & KP : *Que pouvez-vous nous dire de votre collaboration avec Richard Kern ?*

BB : Quand nous nous sommes rencontrés, nous avons d'abord été amis puis, pendant une courte période, nous avons travaillé ensemble à l'écriture d'un scénario qui n'a pas abouti. C'est un plaisir de travailler avec Richard, il est très ouvert aux idées des autres. Il a aussi travaillé pour un de mes premiers films en tant qu'assistant, avant de faire ses propres films. Et j'ai brièvement joué dans un des siens, *Goodbye 42nd Street* (1986). Mais nous n'avons jamais collaboré à plus grande échelle. Il a réalisé un film qui s'appelait *The Sewing Circle* (1992), et qui contenait une performance dans laquelle Kembra Phaler recousait son propre vagin. Elle en était l'initiatrice ; en la filmant, il lui donnait une tribune pour exposer ses idées. De la même manière, avec *The Right Side of My Brain* (1985) Richard offrait une voix aux fantasmes de Lydia, et ce, me semble-t-il, en ne mettant que très peu de filtres. Je trouve que son travail a été injustement traité. Si une femme avait réalisé ces films, cela n'aurait pas posé de problème. Si une femme tient la caméra cela devient du « female gaze ». Nous devrions être ouverts à tous les regards, être capables d'en discuter, d'examiner toute l'étendue de notre sexualité et la manière dont nous l'envisageons, la manière dont les autres veulent la représenter, tant que cela n'est pas avec des enfants ou des mineurs, ou d'une manière dégradante.

CM & KP : *D'après Charlie Ahearn, à la fin des années 1970, collaborer ça voulait plutôt dire « Je jouerais dans ton film si tu jones dans le mien ».*

BB : Pour moi la collaboration consiste à trouver des personnes partageant les mêmes idées et la même vision, et qui respectent suffisamment le point de vue des autres pour que le dialogue puisse avoir lieu et qu'on puisse créer, de manière à ce que le tout soit plus grand que la somme des parties. Au cinéma, on a besoin de toutes ces parties différentes pour avoir une vue d'ensemble. Le plus important a toujours été de savoir qui je pouvais rassembler pour exprimer au mieux la ligne directrice de mes films. Ce qui me pousse à collaborer, c'est souvent le fait que je ne puisse pas faire quelque chose seule. Ces derniers temps, en revanche, je fais presque tout moi-même – je conçois le projet, je tourne, je monte, je produis, je dirige les acteurs. Dans le cas de *LYDIA LUNCH – The War Is Never Over* (2020), j'ai d'abord dû rassembler tout le East Village, afin d'obtenir les images d'archives, les photographies, les performances, les interviews, dont j'avais besoin pour le film. Puis je l'ai réalisé

moi-même. C'est un peu comme à la fin des années 1970 ou au début des années 1980 : un groupe de musique pouvait se composer d'une ou deux personnes qui faisaient tout.

CM & KP : *Diriez-vous qu'une fois que vous êtes en train de faire le film vous développez une sorte d'esprit commun avec l'équipe ?*

BB : Ça dépend du film. Il est parfois crucial de développer ce terrain d'entente. Dans un documentaire, j'ai tendance à travailler seule, à la manière d'un « film guérilla », au contraire de ce qui se passe pour un film narratif comme *Two Small Bodies*, qui est un film que j'avais tourné en Allemagne avec seulement deux personnages. J'avais fait venir Phil Parmet, un directeur de la photographie de Los Angeles, qui parle anglais et dont je connaissais le travail. J'avais aussi donné à l'équipe des films à regarder comme *The Night Porter* (Liliana Cavani, 1974) ou des films de Joseph Losey et de Roman Polanski dont je pensais qu'ils convenaient visuellement au contenu de mon scénario. C'est mon travail, en tant que réalisatrice, de rassembler les gens pour qu'ils puissent comprendre quels sont les points les plus importants du projet global. Il s'agit de constituer une bonne équipe, mais aussi de leur fournir des bases à partir desquelles nous pouvons développer des idées et former un ensemble cohérent.

CM & KP : *Vous parlez de travail : y a-t-il beaucoup de travail dans ce processus pour vous, pour eux ? Comment appréciez-vous la notion même de travail dans le processus de création ?*

BB : C'est un sacré travail. Bon sang de bonsoir. Je me casse le cul. Je travaille comme un chien...Les chiens travaillent-ils ?

CM & KP : *La plupart d'entre eux ne travaillent pas.*

BB : Plutôt comme un cheval de trait ! Ce qui me motive, c'est le désir d'exorciser certains sentiments, certaines notions qui se trouvent dans mon corps et dans mon expérience. C'est ce qui m'a toujours poussée à essayer de comprendre les choses. Il n'y a pas de réponse définitive ; il s'agit plutôt d'être toujours dans une démarche. Lorsque je réalise un film ou que je monte une exposition, je ne sais pas vraiment pourquoi. Ce n'est que des mois plus tard que je réalise que c'est très personnel. Je commence à travailler sur quelque chose, j'y mets mon cœur, mon âme, mon sang et mes larmes, car c'est mon nom qui y figure et je veux que ce soit le plus réussi possible. Je veux que ce

soit quelque chose qui séduise les gens, mais qui fonctionne aussi comme un abrasif sur l'esprit des gens, comme une sorte de papier de verre.

CM & KP : *Mais quand il y avait très peu de temps et que les gens arrivaient sur votre plateau sans être préparés et que vous deviez tourner immédiatement... Comment se passait le travail ? Les gens travaillaient-ils vraiment pour vous ?*

BB : Dans *Black Box*, il y a une merveilleuse contribution créative de John Ahearn, qui a réalisé toutes les peintures à l'arrière-plan. Nous devions avoir un décor et nous trouver dans une chambre des horreurs. John a créé des peintures extraordinaires, qui suggèrent le lieu. Il a permis de faire entrer ces images surréalistes dans l'esprit des gens, simplement en suggérant des lieux, au lieu d'avoir un lieu réel que nous ne pouvions pas nous payer. Dans ce film, la collaboration a donc joué une part essentielle dans le résultat final. L'approche que Scott et moi avions adoptée était peut-être un peu plus planifiée, même si nous la mettions très rapidement en œuvre. Nous collaborions à deux, ce qui offrait l'avantage de pouvoir faire beaucoup de choses, au niveau de l'éclairage, de la caméra et des décors. La recherche de lieux de tournage était liée à notre réseau : « Oh, tu connais un tel ou un tel ? Tu connais quelqu'un qui aurait un lieu où nous pourrions tourner ? ». En raison de l'orientation très politique et sociale de notre travail (et de mon travail aujourd'hui) nous avions besoin d'être sûrs de nous faire comprendre, et de restituer correctement les choses. Nous travaillions à partir d'une matière factuelle ; nous voulions que cela apporte une forme de vérité et d'authenticité, même si ce matériau de départ était ensuite éclaté en quelque chose de plus fantasmatique. Les films de cette époque, et ceux que j'ai continué à faire ensuite, sont tellement politiques qu'on n'a pas le droit de se rater dans le message. On n'a pas le temps de dire à quelqu'un de passer sur le plateau et de faire ce qui lui passe par la tête. J'aime que les choses soient bien faites et soient faites au bon moment : il faut être complètement en phase avec le projet. Je n'ai jamais été nonchalante dans mon travail. Il a toujours été extrêmement contrôlé, tout en étant ouvert à un dialogue spontané. Il y a donc une rigueur, mais aussi une sorte de liberté interne dans certains de mes films.

CM & KP : *À propos des deux derniers films que vous avez réalisés, celui avec Lydia et celui avec votre mère⁵, diriez-vous que vous agissez comme une sorte de sage-femme, qui aide les gens à donner naissance à du sens ? Dans la mesure où vous aidez vos sujets (Lydia*

⁵ Respectivement *LYDIA LUNCH – The War Is Never Over* (2021) et *Call Her Applebrog* (2016).

Lunch et Ida Applebroog) à rendre plus compréhensible le sens de leurs vies, à la fois pour elles-mêmes et pour le public.

BB : Je n'y ai jamais pensé de cette manière. Il est vrai que chaque film ressemble à un accouchement. Il ne se termine pas après l'écriture du scénario, ni après le tournage, ni même après le montage. Cela se poursuit. C'est comme élever un enfant : il faut continuer à s'en occuper, lui apporter des soins, encore et encore. Ce qui est essentiel pour moi, lorsque je fais un film sur la vie d'un artiste ou sur le travail créatif de quelqu'un, c'est de lui offrir une tribune qui lui permette d'être complètement libre. C'est important pour moi de ne pas porter de jugement sur ce qu'il dit ou fait, sur la nature de son travail, mais de pouvoir lui faire honneur et de donner une forme de vérité à ses histoires. Ce n'est pas parce que je fais un film sur quelqu'un que je suis d'accord avec ce qu'il dit ou fait. Je lui offre un moyen d'expression. Aussi, il ne faut pas passer sous silence les choses difficiles qui pourraient faire reculer certains réalisateurs, mais plutôt être capable de porter la complexité de chaque personne à l'écran, de la rendre perceptible au public. Parfois, il s'agit d'approfondir un thème. Dans *LYDIA LUNCH – The War Is Never Over*, ou dans *Call Her Applebroog* (2016), il y a une multiplicité de thématiques. Je m'efforce d'abord de les mettre en avant, afin qu'elles apparaissent le plus clairement possible dans le travail de l'artiste. Ensuite, je trouve dans leurs interviews des éléments qui permettent de compenser la partie la plus intense, agressive peut-être, ou en tout cas déstabilisante, de leur création, en créant un contraste ou en complétant leurs idées. Ces nouveaux éclairages permettent de donner de la profondeur à la représentation de la psyché des personnes avec lesquelles je travaille. Cela advient lorsque je commence à monter le film.

C'est aussi lié aux questions que je prépare avant les entretiens. Elles trouvent souvent leur origine dans le fait que je connais ces gens personnellement, et que je cherche à les comprendre de manière approfondie. C'est un processus évolutif : d'abord je suis curieuse, je cherche à clarifier des choses, puis je me demande comment transmettre cela au public de manière créative. Dans le film sur Lydia (mais ça vaut aussi pour celui sur Ida), il y a des moments où elle peut faire une performance choquante, comme par exemple celle sur le mouvement #MeToo, lorsqu'elle parle des victimes et des agresseurs – je me souviens que même durant le tournage, certaines personnes ont été choquées par ce qu'elle disait. Il fallait pourtant que cela figure dans le film. J'ai ensuite cherché dans ses interviews des éléments susceptibles de soutenir et d'expliquer ce qu'elle disait. J'ai trouvé un moment très émouvant, lorsque Lydia raconte les abus que son père lui a fait subir, et qu'elle parle de sa mère qui ne l'a pas protégée, mais aussi du fait qu'il ne faut pas blâmer les

victimes. J'ai mis en regard la performance de *Daddy Dearest*⁶ (1984) avec celle de #MeToo, afin de valoriser le contraste entre les deux. La rage absolue qui se dégageait de cette performance était aussi le produit de quelque chose de personnel, de son histoire.

⁶ Accessible sur <https://lydialunch.bandcamp.com/track/daddy-dearest> [consulté le 21/10/2021].

Cahier Recherche

Poursuivre Le Moindre geste. Outil et trace d'une tentative menée collectivement

Stéphane Privat

J

Qu'Yves, « débile profond », ait échappé à son sort qui était de demeurer dans une demeure à demeurés et que ce drôle de film ne soit pas resté à jamais autistique comme le sont les objets abandonnés, enroulé dans ses boîtes, voilà deux événements qui n'en font qu'un [...] qui consiste à tenter de tirer d'affaire un enfant fou. Oublié, voilà qu'il devient. La grande loterie des circonstances, SLON, qui a pris le relais pour que *Le Moindre geste* sorte, cependant qu'une autre tentative a pris le relais de celle dont le film est en même temps l'outil et la trace¹.

Le Moindre geste s'élabore dans un temps suspendu entre deux tentatives menées par Fernand Deligny (1913-1996) : l'association La Grande Cordée², arrêtée vers 1962, et le réseau des aires de séjour dans les Cévennes, dédié dès 1967 à l'accueil en cure libre d'enfants autistes. Le film prend pour personnage principal Yves, un jeune homme considéré comme « débile profond » par les experts et confié à l'éducateur Deligny en 1957. Le récit, très lâche, est celui d'un jeune échappé de l'asile psychiatrique et de son errance dans les Cévennes. Sans début ni fin véritables, l'espace et le mouvement du film n'existent qu'à être tracés et rythmés par les gestes de l'évadé. La matière du *Moindre geste*, c'est avant tout le corps d'Yves et sa présence forte, monumentale, dans le champ et sur l'écran. Ce sont également ses gestes et leur inscription dans l'espace vaste et minéral des Cévennes. C'est enfin sa parole débordante, imitative et hors champ. Dans une tension toujours maintenue entre les mots, les gestes et

¹ Fernand Deligny, « Quand même, il est des nôtres », *Jeune Cinéma*, n° 55, mai 1971.

² Fondée en 1948, la Grande Cordée est une association de loi 1901 créée par Fernand Deligny et présidée par Henri Wallon. Initialement, l'organisation de la Grande Cordée s'apparente à un réseau multi-sites dispersé sur l'ensemble du territoire. Hors de l'asile et des dispositifs institutionnels de prise en charge, il s'agit de proposer un milieu d'appui ainsi qu'un dispositif d'existence favorable pour des adolescents dits « inadaptés ». L'association perd l'agrément de la Caisse de Sécurité sociale en 1953. Face aux difficultés financières, le réseau de la Grande Cordée se resserrera progressivement sur un petit groupe composé, pour l'essentiel, de Fernand Deligny, Huguette Dumoulin, Josée Manenti et de quelques jeunes encore pris en charge, dont Yves Guignard.

l'espace dans lequel ils s'inscrivent, le film révèle et manifeste la présence d'Yves sur l'écran mais aussi hors des dispositifs institutionnels de prise en charge.

À bien des égards, la trajectoire de ce « drôle de film » dessine les contours d'une tentative à part entière poursuivie par un collectif qui se saisit et se ressaisit dans son sillage. Du début du tournage en 1962 à la présentation du film en 1971, l'élaboration du *Moindre geste* s'étend sur une période de presque dix ans. Ce long processus est notamment marqué par une coupure de trois ans entre les images prises par une équipe réduite dans les Cévennes (sous la direction de Fernand Deligny) et leur mise en film à Marseille puis à Paris (Jean-Pierre Daniel pour le montage, Jean-Pierre Ruh pour les prises de son, Aimé Agnel pour le mixage). La coopérative SLON, qui prend en charge les frais de montage et finance les copies du film, parvient à porter *Le Moindre geste* au festival de Cannes en 1971. Le générique revient sur cette histoire autant qu'il la rejoue. Deux cartons interpellent tout particulièrement par leur formulation et par la béance qu'ils ouvrent :

1962-1965. Fernand Deligny, Any Durand, Guy Aubert, Josée Manenti prennent dans les Cévennes les images de ce film et enregistrent les paroles d'Yves.

1968-1970. Jean-Pierre Daniel et Fernand Deligny effectuent la mise en film de ce matériau d'images et de sons.

Entre la prise des images et leur « mise en film », le générique semble décrire deux entreprises distinctes. Plus qu'un moment d'interruption, ces cartons révèlent surtout le positionnement problématique du film par rapport au matériau d'images et de sons constitué dans les Cévennes : *Le Moindre geste* est présenté comme une lecture et un agencement possible d'un ensemble images et sons indifférencié. Entre l'un et l'autre le problème n'est pas posé en termes de parties/tout mais de virtuel/actuel. En ce sens, la distinction opérée par le générique ne se contente pas de situer deux étapes techniques (le tournage et le montage) mais décrit d'emblée le rapport problématique entre deux ensembles de nature différente. En effet, c'est d'abord la dimension paradoxale de cette formulation qui interpelle : comment saisir ou concevoir, depuis notre place de spectateur, ce matériau d'images et de sons si sa mise en film a bien eu lieu ? Et, à l'inverse, si nous avons bien affaire à ce matériau, comment situer ce film qui le (re)présente et qui se montre du doigt à travers son générique ? Chacun semble se donner comme une image confuse et insaisissable de l'autre.

Jouer le jeu de la distinction entre les images prises et leur mise en film n'empêche pas pour autant de conserver l'hypothèse d'un processus. Au contraire, l'expression « mise en film » décrit précisément un problème récurrent au tournage comme au montage : la distribution, dans le temps et dans l'espace du film, d'un « ensemble-image » fortement lié aux circonstances

dans lesquelles il s'élabore. Entre Fernand Deligny, Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel, chacun s'est en effet trouvé en position de re-marquer et de rejouer l'écart entre un matériau d'images et de sons faiblement différencié et fortement lié aux circonstances dans lesquelles il s'élabore (nous parlerons d'un ensemble-image) et le film détaché de la situation initiale (nous parlerons d'un ensemble-film). Le rapport différentiel entre ces deux ensembles image et film, et la limite qui les attire, est maintenu et poursuivi tout au long de l'élaboration du *Moindre geste*. C'est précisément à cet endroit qu'il faut situer la dimension collective et politique du processus de création.

Dans l'ouvrage *Formes de l'intention*, et plus particulièrement dans un chapitre consacré au travail de Pablo Picasso, Michael Baxandall aborde la question de l'intention dans des termes qui peuvent nous aider à préciser le problème :

Le médium, tant dans sa dimension physique que perceptive, modifie les termes du problème au fur et à mesure que le jeu avance. [...] Faire de l'intention quelque chose de statique, en supposant que le résultat final se conforme plus ou moins à une idée initiale, [...] ce serait nier la rencontre avec le médium et réduire l'art à une sorte de sphère conceptuelle ou idéale que l'œuvre matérialiserait imparfaitement. Il n'y a rien ici qui ne corresponde à une intention : on trouve plutôt d'innombrables moments intentionnels³.

Malgré les différences entre les médiums concernés, le processus de création du *Moindre geste* peut être décrit en des termes similaires : du tournage jusqu'à la projection à Cannes, l'histoire du film est marquée par une succession de rencontres avec le matériau d'images et de sons enregistré dans les Cévennes. Ces rencontres peuvent parfois être très espacées dans le temps sans que les personnes concernées, elles, ne se croisent. Chaque départ, chaque abandon du processus emporte une image possible du film, mais chaque reprise relance à sa manière, et dans ses propres termes, un même problème poursuivi collectivement : faire surgir la présence d'Yves dans le champ et sur l'écran. Pour autant, ce problème n'est pas formulé explicitement à chacune des étapes de l'élaboration du film. Ce qui est maintenu tout au long du processus, c'est le jeu – au sens d'un écart – entre des moments intentionnels distincts (les gestes et les paroles d'Yves, les images et les sons pris dans les Cévennes, etc.) et l'ensemble selon lequel ils sont distribués au tournage comme au montage. Nous parlerons donc d'un film poursuivi pour décrire une recherche tenue et maintenue par un collectif qui se constitue dans son sillage⁴. Pour cela, nous

³ Michael Baxandall, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Éditions Jacqueline Chambon, 1991, p. 112-113.

⁴ L'idée d'un film poursuivi par plusieurs personnes est avancée par Jean-Pierre Daniel à l'occasion d'un entretien accordé au journal *La Marseillaise*. Jean-Pierre Daniel, Colette Forer,

proposons d'appréhender le film par ses procédés de création plus que par son analyse intrinsèque. En retracant l'histoire du *Moindre geste*, il s'agit de cerner les termes dans lesquels le rapport problématique entre image et film est formulé au tournage, au montage et lors du mixage son. Nous nous appuierons, pour l'essentiel, sur les entretiens⁵, correspondances, notes de production et documents de travail produits entre le montage du film à la fin des années 1960 et sa restauration en 2001⁶.

Le générique et sa reprise

Le principe de différenciation entre les images prises et leur mise en film peut être érigé en principe constitutif du *Moindre geste*. À l'œuvre dans toutes les étapes de son élaboration – les rencontres successives avec le médium –, il se manifeste une dernière fois lors de la réécriture du générique en 2001, à l'occasion de la restauration du film. En revenant sur ces deux versions et en remarquant les écarts qui les distinguent et qu'elles maintiennent, il s'agit de voir comment, dans cet ultime moment de différenciation, le film s'autonomise et parle du travail cinématographique mené collectivement.

Le premier générique est établi en 1971 par Jean-Pierre Daniel et Fernand Deligny. La plupart des noms et des mentions concernant l'histoire du film sont décidés par ce dernier. La copie zéro du *Moindre geste* est établie en 1971 par SLON et les laboratoires CTM. Suite à sa projection au Festival de Cannes, le film ne connaît pas d'exploitation commerciale, hormis une projection dans le cadre des journées *Cabiers du cinéma* à Marseille en 1972 et une diffusion sur La Sept en 1989. Les cinq copies tirées par SLON circulent, pour l'essentiel, dans les réseaux d'éducation populaire. Chris Marker soutient le film et organise des doubles projections dans des Maisons de la Jeunesse : *Le Moindre geste* et le *Bonheur* d'Alexandre Medvedkine⁷.

« La pratique cinématographique du *Moindre geste* » entretien non publié pour le journal *La Marseillaise*, 1971.

⁵ Nous nous reposons plus particulièrement sur les transcriptions d'interviews données par Jean-Pierre Daniel après les projections du film à Cannes en 1971 et à Marseille en 1972. Ces transcriptions nous ont été confiées par Jean-Pierre Daniel à l'occasion d'un entretien effectué le 26 juillet 2017.

⁶ Ces documents proviennent, pour la plupart, des archives de Jean-Pierre Daniel. Les premiers documents datent de 1968, année de son arrivée sur le projet. Les documents les plus récents concernent la restauration du film en 2001. Pour l'heure, ce fonds n'a été ni déposé ni inventorié. Nous avons pu le consulter du 24 au 27 juillet 2017, avec l'aimable autorisation de Jean-Pierre Daniel.

⁷ Nous tenons cette information de Jean-Pierre Daniel. Selon lui, Chris Marker faisait un parallèle entre le statut singulier du *Bonheur* dans l'œuvre de Medvedkine et le statut non



Affiche annonçant la projection
du *Moindre geste* au Festival de Cannes.
Archives Jean-Pierre Daniel



Affiche annonçant la projection
du *Moindre geste* à Marseille en 1972.
Archives Jean-Pierre Daniel

Au cours de cette première vie discrète, le film est essentiellement porté par Jean-Pierre Daniel et SLON, dans un éloignement relatif de Deligny et de celles et ceux qui avaient participé au tournage. Jean-Pierre Daniel rencontre Josée Manenti pour la première fois en 1998, à l'occasion d'une projection du film à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, et apprend alors, vingt-sept ans après la première projection, qu'elle est l'auteure de la plupart des images du *Moindre geste*⁸. Josée Manenti, qui avait d'abord désapprouvé le

moins singulier du *Moindre geste* dans le cinéma militant des années 1970. Notons également qu'en 1971, Marker et SLON assurent la production du *Moindre geste* et la distribution du *Bonheur* en France. Marker s'est lui-même chargé de la création d'une nouvelle bande-son pour la distribution française du film de Medvedkine, à peu près au moment où Jean-Pierre Daniel, Jean-Pierre Ruh et Aimé Agnel élaborent la bande-son du *Moindre geste*.

⁸ En raison d'une mésentente entre Josée Manenti et Fernand Deligny, ce dernier a minimisé son rôle lors du montage. Dans la première version du générique, dont une partie est reproduite au début de cet article, l'enregistrement des images et des sons est attribué sans distinction à l'ensemble du groupe constitué dans les Cévennes. Le nom de Josée Manenti y figure en dernier.

montage effectué par Jean-Pierre Daniel, finit alors par adhérer à cette lecture du matériau constitué dans les Cévennes et accompagne la seconde vie du film. En 2001, une restauration du négatif est entreprise par les Archives françaises du film du Centre national de la cinématographie. C'est à l'occasion de cette restauration que Jean-Pierre Daniel et Josée Manenti modifient les cartons du générique.

Avec cette seconde version, il s'agit de redonner à Josée Manenti la place qui avait été la sienne au moment du tournage et, sur le plan juridique, de revoir le partage des droits entre Josée Manenti, Jean-Pierre Daniel et les ayants droit de Fernand Deligny. Tout en précisant le rôle joué par les uns et les autres, les nouveaux cartons conservent la forme active, au présent, tout comme ils maintiennent la coupure entre le tournage dans les Cévennes et la mise en film :

1962-1965. Tournage sous la direction de Fernand Deligny, Any Durand assure le script du film, Josée Manenti réalise l'image, Guy Aubert enregistre les sons.

1968-1970. Jean-Pierre Daniel effectue la mise en film des images et des sons.

Dans cette nouvelle version, l'organisation du tournage dans les Cévennes est clarifiée. Le rôle de chacun y est détaillé et séparé par des intertitres distincts : d'un côté, Fernand Deligny dirige le tournage et Any Durand « assure le script » ; de l'autre, Josée Manenti « réalise l'image » et Guy Aubert « enregistre les sons ». De la même façon, le nom de Fernand Deligny n'assure plus le relais entre le tournage et la mise en film. Celle-ci est désormais rapportée à la seule intervention de Jean-Pierre Daniel. Mais surtout, le second générique fait disparaître la mention « Fernand Deligny, Any Durand, Guy Aubert, Josée Manenti prennent dans les Cévennes les images de *ce film* » (nous soulignons). De la même façon, la mise en film est désormais celle « des images et des sons » et non plus celle de « *ce matériau d'images et de sons* ». Ces deux modifications ont leur importance : elles estompent le lien paradoxal, décrit précédemment, entre *ce film* et *ce matériau* en faisant tout simplement disparaître le second terme. Le second générique ne présente plus un ensemble-image déjà constitué et à mettre en film. La réalisation de l'image y apparaît comme une entreprise distincte qui trouve sa finalité et son aboutissement dans le temps du tournage. Revenant sur l'expérience du *Moindre geste*, Josée Manenti explique :

Nous avons vu un film, par la grâce de Jean-Pierre Daniel, mais quand nous l'avons fait, nous, ce film était un prétexte à faire autre chose. C'était une occasion de nous réunir tous pour un projet qui nous rassemblait autour d'Yves⁹.

⁹ Jean-Pierre Daniel *et al.*, « Dialogue autour du film *Le Moindre geste* », *Le Coq-héron* 2012/2 (n° 209), p. 71-78.

D'un côté, le film est saisi à l'état pelliculaire (le film au montage, un objet façonné par Jean-Pierre Daniel) et, de l'autre, il intervient comme une expérience *in situ* menée par un petit groupe dans les Cévennes (le film en tournage, un pré-texte, l'occasion d'un agir collectif). La réalisation de l'image relève, au fond, d'une succession de moments intentionnels, qui sont autant de réponses à un problème qui ne sera formulé qu'au montage. La simple suppression de la mention « *ce matériau* d'images et de sons » nous amène à considérer non plus un ensemble-image indistinct, mais des moments intentionnels distincts et indivis. Tout l'enjeu de l'élaboration du *Moindre geste* se situe dans la distribution de ces moments dans l'espace et dans le temps du film.

Mais le second générique apporte une autre distinction encore, en attribuant la réalisation de l'image à Josée Manenti et la direction du tournage à Fernand Deligny. Comme l'explique Josée Manenti à Jean-Pierre Daniel : « Il y a le film que je voyais, le film que faisait Deligny, et le film que tu as fait¹⁰ ». Il est donc nécessaire de revenir sur l'organisation collective du tournage afin de voir quel est le film poursuivi dans les Cévennes et de saisir les termes dans lesquels le problème est formulé par le collectif.

En tournage : le film poursuivi dans les Cévennes.

Le Moindre geste s'organise tout entier autour de la figure d'Yves, jeune homme de vingt-cinq ans, considéré comme débile profond par les experts et confié par ses parents à Fernand Deligny, alors responsable de la Grande Cordée, en 1957. La Grande Cordée, dont l'équipe et les financements diminuent progressivement dès 1953, déménage à plusieurs reprises avant de s'installer, en 1962, à Veyrac près d'Anduze (Haute-Vienne). Bien que l'arrêt de la tentative Grande Cordée soit difficile à dater, il est possible de le situer vers 1962, année du départ d'Huguette Dumoulin, cofondatrice de l'association. C'est aussi en 1962 que le groupe, alors constitué par Fernand Deligny, Josée Manenti, Any Durand, Guy Aubert et Yves Guignard, démunis et désœuvrés, entreprend de faire un film.

¹⁰ Entretien entre Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel, extrait du film *Chutes négatives* de Denis Gheerbrant, 2007.



Photographie de tournage du *Moindre geste*.

De gauche à droite : Any Durand, Guy Aubert, Josée Manenti, Yves Guignard, Richard Brougère, Fernand Deligny. Archives Jean-Pierre Daniel.

Initié par une petite équipe de non-professionnels, à un moment où l'expérience collective s'épuise, le projet de faire un film devient un projet commun autour duquel le groupe peut se réorganiser. Fernand Deligny demande conseil à François Truffaut pour le choix du matériel nécessaire au tournage¹¹. Josée Manenti se charge de l'achat en puisant dans ses fonds propres : une caméra Paillard 16mm équipée d'un moteur électrique, un objectif grand-angle, une cellule (qui ne sera pas utilisée), deux magnétophones Philips Stéréo quatre pistes et un micro très directif. Le tournage s'effectue par intermittence, pendant deux ans, dans la vie quotidienne du collectif. Josée Manenti filme Yves la journée. Deligny les accompagne parfois et propose à Yves des situations de jeu en le laissant ensuite improviser. Any Durand se charge du script et joue le rôle féminin principal. Le film s'élabore ainsi au gré des inventions et des trouvailles qui surgissent au tournage. Le groupe opte pour une prise de son synchrone. Cependant, la qualité des enregistrements n'étant pas satisfaisante, ce choix est rapidement abandonné au profit d'un enregistrement différé de la parole d'Yves. Après chaque journée de tournage, Deligny demande à Yves de revenir sur ce qu'il a fait la journée. Ses longs discours improvisés, qui constitueront la bande-son du *Moindre geste*, sont enregistrés par Guy Aubert. Revenant sur ces deux années de tournage, Josée Manenti explique :

¹¹ En 1958, François Truffaut est allé chercher l'aide de Fernand Deligny pour achever le scénario des *Quatre cents coups*. C'est André Bazin, qui avait fait la connaissance de Fernand Deligny à Travail et Culture, qui les mit en contact. Plus tard, Truffaut produit le film de Renaud Victor et Fernand Deligny, *Ce gamin-là* (1975).

Le Moindre geste est une œuvre de Deligny exécutée collectivement, portée par des gens qui se sont investis totalement parce qu'ils savaient que s'y jouait quelque chose de l'ordre de leur existence. [...] Nous avons eu une propriété, des poules, des chèvres, des vers à soie puis, quand tout cela est venu à manquer, on a fait un film pour pouvoir être ensemble à réaliser quelque chose [...]. S'il faisait beau on tournait ; s'il pleuvait on regardait nos images avec une petite moulinette et on causait. Nous vivions avec cette matière filmée autour du projet de se connaître soi-même¹².

Le collectif s'organise autour d'un film à faire, un film inscrit dans le temps quotidien en même temps qu'il le règle. Mais quel est ce film poursuivi dans les Cévennes ? Quels sont les termes du problème formulé par le collectif ? Pour Manenti, il s'agit avant tout d'ouvrir Yves « à un espace plus grand de gestes¹³ ». Du côté de Deligny et d'Any Durand, il s'agit aussi, selon Jean-Pierre Daniel, « d'aboutir à la projection d'un film qui était une histoire jouée par Yves¹⁴ ». Le matériau confié à Jean-Pierre Daniel en 1968 renvoie une image confuse du film poursuivi par l'équipe. Dans un entretien non publié pour le journal *La Marseillaise*, réalisé peu de temps après la projection cannoise de 1971, Jean-Pierre Daniel explique :

Une équipe qui l'entourait (Deligny) essayait de « faire le cinéma », nécessaire, racontant une histoire pour aboutir à un film visible. L'histoire était très complexe, durait 8 jours, accumulait les situations anecdotiques [...] Il a laissé faire du cinéma à l'équipe, sorte de concession faite à l'équipe. Il y a je crois une continuité entre ce qui intéressait Deligny dans ce travail et ce qui m'a intéressé dans le montage. On a poursuivi le même film¹⁵.

Jean-Pierre Daniel parle ici de sa découverte des images, sans savoir qui en est la véritable auteure. Il est dans la position de celui qui cherche à formuler, à partir des images prises, une série de problèmes implicites et cherche à cerner l'ensemble qui les détermine. Cette position semble être également celle de Deligny, seule figure (avec Any Durand) à assurer le relais entre le tournage dans les Cévennes et le montage à Marseille :

Il a fallu qu'aucun de nous n'ait l'usage de la prise d'images, que nous n'ayons pas l'argent nécessaire pour envoyer le négatif au laboratoire, et nous ne savions pas ce que nous avions filmé, si c'était bon, visible, ou tout à fait noir, ou tout à fait blanc, sous-exposé, surexposé, flou et tout ce qu'on voudra qui empêche de voir les images ; alors, par précaution, nous avons filmé à tire-larigot [...]. Et

¹² Patrick Leboutte, « Le cinéma, une histoire de fous », entretien entre Sandra Alvarez de Toledo, Josée Manenti, Jean-Pierre Daniel, Jean-François Neplaz, Patrick Talierco, Julien Daniel, dans *L'image, Le monde*, n° 2, printemps 2001, p. 57.

¹³ Jean-Pierre Daniel *et al.*, *op. cit.*, p. 71-78.

¹⁴ Jean-Pierre Daniel, Colette Forer, *op. cit.*

¹⁵ *Ibid.*

alors toutes les images, toutes ces petites bobines de trente mètres collées bout à bout, c'était la trouvaille révélée un an plus tard¹⁶.

Pour qu'une trouvaille puisse être considérée comme telle, encore faut-il qu'existent des critères permettant de la voir : les images vues et revues par Deligny modifient les termes d'un problème initial. À l'inverse, Josée Manenti trouve ses propres conclusions dans les images prises :

J'étais moins intéressée par la projection que par la prise de vue. [...] Je ne me posais pas la question de si c'était bon ou pas bon, j'étais vraiment passionnée par quelque chose [...] Je connaissais les images par cœur, elles étaient dans ma tête [...] Le film était déjà fait avec mes yeux, c'était l'écran. J'étais aux deux endroits : à l'endroit de le filmer, à l'endroit de le regarder, quand je travaillais¹⁷.



Photographie de tournage du *Moindre geste*.
De gauche à droite : Guy Aubert, Josée Manenti, Yves Guignard,
Fernand Deligny. Archives Jean-Pierre Daniel.

D'un côté, des conclusions trouvées dans le temps des prises de vues et dans les propriétés techniques de la caméra ; de l'autre, un ensemble qui se dégage du visionnement des images prises. Ces deux rencontres avec le médium ont lieu en différé et 1) rejouent le problème d'une série d'éléments

¹⁶ Fernand Deligny, *méCREER*, (vers 1979), texte publié dans *Fernand Deligny, Camérer. À propos d'images*, édition établie par Sandra Alvarez de Toledo, Anaïs Masson, Marlon Miguel et Marina Vidal-Naquet, Paris, L'Arachnéen, 2021, p. 80.

¹⁷ Entretien entre Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel, extrait du film *Chutes négatives* de Denis Gheerbrant, 2007.

discrets et de leur distribution selon un ensemble qui s'en dégage progressivement (rapport image/film) ; 2) relancent, chacune à leur manière, les termes d'un même problème : faire surgir la présence d'Yves dans le champ et sur l'écran.

Comme le remarque après coup Josée Manenti, en s'adressant à Jean-Pierre Daniel : « Tu as lu, relu, trié, dans ces pièges de lumière, ce que le grand talent de Deligny avait fait surgir : la formidable présence d'Yves¹⁸ ». Cette remarque fait fortement écho à l'analogie proposée par Deligny entre l'histoire d'Yves et l'histoire du film. C'est bien cette attention particulière à la présence d'Yves, à son surgissement par et dans le médium cinématographique, qui est poursuivie des Cévennes jusqu'à Cannes malgré l'ambivalence du matériau d'images et de sons constitué au tournage.

Entre la présence d'Yves et la présentation du film c'est au fond la question de la représentation filmique et de sa clôture qui est en jeu. Les problèmes formulés par Fernand Deligny et Josée Manenti, comme ceux formulés plus tard par Jean-Pierre Daniel, Jean-Pierre Ruh et Aimé Agnel, malgré ce qui peut les distinguer, indiquent de façon toujours plus manifeste une attention particulière à la signification dans laquelle s'achèvent ou risquent de s'achever les images prises dans les Cévennes. Le film doit faire surgir la présence d'Yves, certes, mais il doit aussi se soustraire à l'ordre du discours, qu'il soit militant ou non. Il s'agit donc désormais de voir comment le montage prolonge et clarifie ce travail cinématographique autour de la présence d'Yves en même temps qu'il modifie une nouvelle fois les termes du problème image/film.

Au montage : chercher le film avec l'image

Le tournage avec Yves s'arrête en 1965, faute de moyens. La situation matérielle devenant de plus en plus intenable, le groupe quitte les Cévennes pour s'installer à la clinique de La Borde, sur l'invitation de Jean Oury et Félix Guattari. Les dernières prises de vues y sont réalisées, en particulier la reconstitution de l'asile duquel Yves s'échappe. Josée Manenti, qui a quitté le groupe pour devenir psychanalyste à Paris, amorce une première tentative de montage entre 1965 et 1968 et tente d'obtenir le soutien de François Truffaut. Ce dernier reconnaît la beauté des images, mais juge la fiction incompréhensible en l'absence d'une bande-son et notamment de commentaires. Après quelques allers-retours entre La Borde et Paris, les

¹⁸ *Ibid.*

bobines du *Moindre geste* sont entreposées dans une malle et y demeurent pendant trois ans¹⁹.



Le *Moindre geste* (1971).
Séquence de l'aile tournée à la clinique de La Borde.

À La Borde, Deligny rencontre Janmari, « l'enfant sans parole ». De cette rencontre naît l'idée d'une nouvelle tentative : la création d'un réseau de lieux de vie dans les Cévennes, en présence proche d'enfants autistes, doublée d'une recherche sur l'image et le langage²⁰. Progressivement, le projet du *Moindre geste* revient à l'esprit de Deligny, mais avec une visée nouvelle. Le film, s'il était achevé et s'il sortait, pourrait lui permettre de financer cette nouvelle tentative. Dans une lettre adressée à François Truffaut en novembre 1968, Deligny explique : « La sortie de ce film (les quelques sous que ça peut rapporter), je ne vois pas d'autre planche de salut pour la survie de notre tentative²¹ ». En 1967, Deligny rencontre Jacques Allaire, éducateur à l'Institut pour enfants sourds de Saint-Hippolyte-du-Fort dans le Gard, avec lequel il nouera une longue amitié. Deligny lui fait part de son souhait de sortir *Le Moindre geste*. Jacques Allaire, qui prend la direction du centre social de la Maurelette à Marseille en 1968, fait la connaissance de Jean-Pierre Daniel, jeune diplômé de l'IDHEC, et lui confie la malle contenant les rushes. Celle-ci contient les négatifs du film et les copies de travail à partir desquelles Josée Manenti avait amorcé une ébauche de montage. La même année, Jean-Pierre Daniel entame le montage du film dans le grenier de la Maurelette. Bien qu'il sollicite le regard de Deligny à plusieurs reprises,

¹⁹ Entre l'arrêt du tournage et le début du montage, les images du *Moindre geste* ont circulé entre La Borde et Paris. Au moment de l'établissement de la copie zéro, Jean-Pierre Daniel réalise qu'environ un tiers des négatifs a disparu. Ces négatifs, probablement égarés lors des déplacements successifs de la matière du film, n'ont jamais été retrouvés. De nouveaux négatifs ont été fabriqués à partir de la copie de travail.

²⁰ Recherche qui aboutira, entre autres, à deux longs métrages réalisés par Renaud Victor : *Ce gamin-là* (1975) et *Fernand Deligny, à propos d'un film à faire* (1989).

²¹ Fernand Deligny, *Lettre à François Truffaut*, novembre 1968, dans Sandra Alvarez de Toledo, *Fernand Deligny, Correspondance des Cévennes 1968-1996*, Éd. L'Arachnéen, Paris, 2018.

celui-ci ne cherche pas à s'impliquer dans le montage et se contente de superviser à distance. C'est Any Durand qui, dans un premier temps, vient aider Jean-Pierre Daniel à (re)constituer le script du film (ce qui donnera lieu à plusieurs documents de travail listant l'intégralité des prises de vues et de sons effectuées entre 1962 et 1965²²).

Le premier geste de Jean-Pierre Daniel consiste à retrouver, à partir des plans pré-montés, les prises dans leur durée initiale et à extraire progressivement de l'ensemble ce qui allait constituer « le matériau d'images et de sons » du *Moindre geste*. Car, en effet, et comme nous l'avons déjà remarqué précédemment, le matériau signalé par le premier générique ne recouvre pas nécessairement l'intégralité des images prises dans les Cévennes. Tout comme Deligny dégage une trouvaille des images prises, Jean-Pierre Daniel constitue ce matériau en les distinguant et en les sélectionnant :

Pratiquement tout ce qui a été tourné d'Yves seul est dans le film d'une heure quarante. Le reste était très différent dans son apparence, image cadrée avec un souci de l'effet, premier plan, fumée, contre-jour... Le montage a consisté d'abord à sortir la matière d'image qui nous semblait intéressante et qui nous semblait être le film²³.

Il s'agit donc, dans cette première étape de montage, d'aller chercher le film dans et avec l'image. Ce film, d'une durée de trois heures quarante-cinq minutes, prend pour titre provisoire *Yves*. Durant cette période, Jean-Pierre Daniel organise plusieurs projections du film en cours de montage, parfois en présence de Deligny. Les notes et comptes rendus de ces projections entremêlent les réflexions de Jean-Pierre Daniel et les commentaires proposés par Deligny. Le problème de la signification y ressurgit de façon manifeste. Au sujet de la séquence où Richard est « enterré » sous les gravats, les réflexions de Deligny et Jean-Pierre Daniel sont retranscrites ainsi :

Carrière. Le bull. L'idée était que la terre poussée par le bull enterrait R [Richard] dans le trou. Pour Del [Deligny] R meurt de langage. La machine est comme le langage verbal, une construction de l'homme, une règle du jeu qui exclut des êtres comme Yves. Un jeu si important que l'on crève d'en être extérieur. Le film ne doit pas orienter la perception du spectateur vers la seule solution d'un lien logique. L'arbitraire des liaisons est nécessaire. Problème du rapport entre le

²² Nous retenons surtout deux dossiers intitulés « Script *Le Moindre geste* » et « Script son ». Dans le premier se trouvent : la fable réécrite par Jean-Pierre Daniel à partir des lettres et des textes de Fernand Deligny ; un script intitulé « le comportement d'Yves » qui recense l'intégralité des gestes et des déplacements de ce dernier ; le script général des bobines. Le second recense l'intégralité des enregistrements de la parole d'Yves.

²³ Jean-Pierre Daniel, Colette Forer, *op. cit.*

verbal et le non verbal. Je le ressens comme très proche du problème du passage de l'image « brute » au montage significatif²⁴.



Le pied de Richard au fond du trou



La chute des gravats

Le Moindre geste (1971).

Le problème du rapport entre le verbal et le non verbal est bien celui de la distribution dans le temps d'un ensemble-image où les rapports de contiguïté spatiale entre des moments distincts menacent de disparaître dans des rapports de causalité. À l'image des deux mains d'Yves qui ne parviennent pas à faire un nœud, le problème progressivement suivi par Jean-Pierre Daniel et Deligny, tel qu'il apparaît dans ces comptes rendus, consiste à dérouler des séquences de gestes sans que l'ordre abstrait des représentations ne vienne s'y superposer. La solution trouvée consiste à distribuer ces séquences non pas en fonction de la parole mais à côté ou autour d'elle. Dans une lettre adressée à Chris Marker le 23 juin 1969, Deligny explique :

À force de voir et de revoir ce film que j'ai tourné et qui n'est pas monté, à force d'en montrer les bobines ici et là, maintenant je le vois (et je l'entends) : c'est, à travers le fait divers : un gamin tombé dans un trou dont il ne pourra pas sortir sans aide extérieure et, dehors, un idiot qui parle tout seul, la mise en cause de la parole dont le gamin se sert comme il a vu qu'ON s'en servait [...] pour faire marcher un débile et l'autre, l'idiot qui pense tout haut tout seul, le moindre geste utile il ne le fera pas tout en ayant l'air de faire ce qu'il faut pour sauver l'autre²⁵.

Malgré ce film désormais vu et entendu par Deligny, qui s'accorde au film tel qu'il sera présenté à Cannes en 1971, ce dernier écrira *a posteriori* :

Les images de ce film – il y en avait bien dix heures – pris, enlevé que j'étais par cette autre tentative qui était de vivre proche d'enfants autistes, je les ai

²⁴ Compte rendu d'une projection effectuée le 30 avril 1970 à Gragnès, rédigé par Jean-Pierre Daniel et confié par celui-ci.

²⁵ Lettre de Fernand Deligny à Chris Marker, datée du 23 juin 1969, *op. cit.*

abandonnées dans leur vaste boîte de fer blanc. Et il leur est arrivé de passer au montage, ce qui supposait un monteur qui, œuvrant à deux cents kilomètres de là où j'étais, a, comme on dit, réalisé ce qu'il pouvait en faire, de ces images, dans l'espace-temps dévolu à la projection d'un film, une centaine de minutes. J'en ai gardé le remords d'avoir abandonné ce qui me paraissait la trouvaille : deux mains qui n'y arrivent pas à faire un nœud, qui n'y arrivent pas à n'en plus finir ; sur la centaine de minutes qui étaient la durée donnée du film projeté, il aurait fallu montrer ces mains qui n'y arrivaient pas – car c'était ça le drame – pendant au moins la moitié du temps dévolu, un peu plus de la moitié pour faire bonne mesure²⁶.



Yves tentant de faire un nœud



Le trou dans lequel Richard est tombé

Le Moindre geste (1971).

Ce revirement de position entre l'été 1969 et la présentation cannoise en mai 1971 peut s'expliquer par l'évolution du film lors de la dernière étape de montage et, plus particulièrement, lors de l'élaboration de la bande-son. Si Jean-Pierre Daniel effectue une grande partie du montage à Marseille, entre septembre 1968 et décembre 1969, il le finalise à Paris, dans des locaux prêtés par Chris Marker, et avec le soutien de la toute jeune coopérative SLON alors pleinement investie dans l'aventure des groupes Medvedkine. Au cours de cette ultime étape de travail, le rythme du film est modifié et l'ensemble-image redistribué en fonction des sons enregistrés dans les Cévennes. Sur une période très courte, à savoir un mois, le film passe d'une durée de trois heures quarante-cinq minutes à sa durée finale d'une heure trente-cinq minutes.

²⁶ Fernand Deligny, *méCREER*, *op. cit.*, p. 79.

Sur l'écran : un film « qui ne devrait pas exister²⁷ ».

Comment Chris Marker et SLON sont-ils intervenus dans l'histoire du *Moindre geste*? Il faut remonter à la période d'après-guerre pour trouver les premiers éléments de réponse. Entre 1946 et 1948, Deligny est délégué régional de Travail et Culture pour la région Nord. Il effectue des allers-retours réguliers entre Lille et Paris et fait la connaissance de Chris Marker, alors responsable de la revue *DOC*, publication conjointe de Travail et Culture et Peuple et Culture²⁸. Contacté par Sandra Alvarez de Toledo en 2001, Chris Marker explique :

oui j'ai bien connu Deligny en ce temps-là, on avait beaucoup de choses en commun, surtout une vision encore confuse, compte tenu de l'état des moyens techniques, de ce que serait un jour le cinéma militant. Je l'ai soutenu autant que j'ai pu et plus tard, lorsqu'il était dans le Midi, je lui envoyais encore de la pellicule et de la bande magnétique, nous nous écrivions beaucoup (je ne garde pas les lettres)²⁹.

Dans un courriel adressé à Bernard Bastide le 2 décembre 2003, Marker écrit encore :

Deligny était là depuis le début de l'aventure de Travail et Culture, c'est certain. [...] on peut dire que si SLON a été créé – légalement – c'est bien pour produire *Le Moindre geste*, qui me paraissait exemplaire de ce cinéma différent pour lequel nous fourbissions nos outils. Je n'ai pas eu à le regretter³⁰.

La création de la coopérative SLON, fondée en partie pour produire les films des groupes Medvedkine, en partie pour produire *Le Moindre geste*, s'inscrit dans une recherche et une réflexion menées par les deux hommes depuis l'aventure de Travail et Culture. Dans une lettre adressée à Deligny le 3 janvier 1969, Chris Marker écrit :

La seule chose qui peut t'intéresser dans nos entreprises d'agit-prop, c'est qu'enfin nous avons sauté le pas de la production, saturés de la truanderie et surtout de la mythomanie des Producteurs, et décidés à subir de préférence le poids de notre incapacité plutôt que de celle d'autrui (bonne définition de l'autogestion...) : bref nous (Resnais, Folon, Delvaux, moi, une dizaine de copains et de techniciens presque tous issus de *Loin du Vietnam* qui a été la

²⁷ Nous faisons référence à la présence du *Moindre geste* dans le catalogue de SLON, sous-titré « Des films qui ne devraient pas exister ».

²⁸ Deligny publie un article dans le quatrième numéro de la revue : « Le mystère de la création populaire », *DOC*, n° 4, janvier-février 1948.

²⁹ Courriel de Chris Marker le 15 décembre 2001, cité dans Sandra Alvarez de Toledo, *Fernand Deligny, Œuvres*, Éd. L'Arachnéen, Paris, 2007, p. 398.

³⁰ Cité par Arnaud Lambert dans *Also Known as Chris Marker*, Le Point du jour, 2013, p. 128.

grande cristallisation) nous sommes constitués en coopérative. Peu de moyens, bien sûr, et pas de fric, mais des tas de possibilités techniques, des crédits-laboratoires, des solutions de fait pour le montage, mixage, que sais-je : dans quelle mesure ce zombie de production peut-il t'aider ? Où en est l'opération « Yves »³¹ ?

La réponse de Deligny n'a jamais été retrouvée. Toujours est-il qu'en décembre 1969, il met Jean-Pierre Daniel en contact avec Marker. Intéressés par le projet, Marker et SLON mettent à disposition une salle de montage à Paris, dans les locaux d'Auditel. Entre janvier et mai 1970, Jean-Pierre Daniel fait plusieurs allers-retours entre Paris et Gragnès où Deligny s'est installé. SLON finance les journées de montage et de mixage son. Bien que régulièrement présent au montage, Marker n'intervient pas dans les choix opérés par Jean-Pierre Daniel. Son rôle consiste surtout à activer un réseau proche de la coopérative et à mettre Jean-Pierre Daniel en relation avec des personnes – notamment des ingénieurs du son – susceptibles de l'aider. C'est par ce biais que Jean-Pierre Ruh et Aimé Agnel interviennent dans l'élaboration du film et recentrent le problème autour des sons pris dans les Cévennes. Le resserrement du montage durant cette période s'explique par le travail effectué sur le son et la façon dont il relance le jeu entre l'ensemble-film et l'ensemble-image.



Le Moindre geste (1971).
Séquence d'ouverture. À gauche : Jean-Pierre Ruh, à droite : Yves Guignard.

³¹ Sandra Alvarez de Toledo, *op. cit.* p. 28.

En avril 1970, Jean-Pierre Ruh, accompagné de Jean-Pierre Daniel, se rend dans les Cévennes pour collecter des bruits de carrières, de rivières et de machines qui composeront la bande-son du *Moindre geste*³². Aimé Agnel, alors stagiaire à l'ORTF, sélectionne les prises et se charge du repiquage des sons. Il demande à Jean-Pierre Daniel d'utiliser les bandes ainsi sélectionnées dans leur intégralité, sans les couper. C'est à partir de la matière sonore ainsi constituée que le film trouve son rythme et instaure sa clôture. En un mois, entre mai et juin 1970, *Le Moindre geste* apparaît dans sa version définitive, d'une durée totale de quatre-vingtquinze minutes. Jean-Pierre Daniel explique : « Entre la maquette et le son final, il y a eu une différence énorme. [...] Ce travail-là s'est fait très indépendamment de Deligny (à Paris). Je crois que le film existe depuis que le son existe³³ ». Dans un entretien inédit accordé aux *Cahiers du cinéma*, Jean-Pierre Daniel explique encore : « La représentation du film est close en un sens. [...] le film essaie de renvoyer sans cesse le moindre geste d'Yves aux sons, aux mots, à tout ce matériau qu'il a autour de lui. [...] Le spectateur est renvoyé au statut de son propre discours³⁴ ».



Le Moindre geste (1971).

³² Ce voyage est également l'occasion de tourner la séquence d'ouverture du film. Dans un dispositif qui n'est pas sans rappeler *Le Mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot (1956), Yves, dissimulé derrière une feuille de papier, dessine un bonhomme et appose sa signature (sur le film ?). Cette séquence est tournée en son direct.

³³ Jean-Pierre Daniel, Colette Forer, *op. cit.*

³⁴ Jean-Pierre Daniel, entretien non publié avec Pascal Bonitzer, Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli et Serge Daney pour les *Cahiers du cinéma*, novembre 1971 (retranscription de l'entretien confié par Jean-Pierre Daniel).

Le décentrement de la parole, tel qu'il est induit par le dispositif de tournage, est érigé en véritable principe lors de la dernière étape du montage et du mixage des sons. Il en résulte des séquences de gestes (enregistrées par Josée Manenti), des séquences de mots (enregistrées par Fernand Deligny) et des séquences de sons (enregistrées par Jean-Pierre Ruh) redistribuées par Jean-Pierre Daniel à la surface de l'écran. Dans la clôture de la représentation, le film vu et entendu par Deligny se retire derrière le film qui surgit sur l'écran.

Au final, l'histoire du *Moindre geste* et la description de son processus de création nous amènent à considérer le film non comme l'objet et la finalité d'une organisation collective, mais comme l'outil et la trace d'une tentative menée collectivement. C'est pourquoi nous pouvons dire que le film devient, à mesure qu'il se déplace, le milieu du collectif. Lors du tournage dans les Cévennes, la question centrale est d'abord celle d'une activité génératrice, à l'échelle d'un groupe constitué, de « systèmes ordonnateurs du champ de l'expérience³⁵ ». En ce sens, le film en tournage modifie la relation entre l'individu (à commencer par Yves), le groupe et le milieu. Le film au montage, quant à lui, devient le site et la cible d'une activité spéculative et dispersée : chercher le film avec l'image et faire surgir la présence d'Yves. Enfin, dans sa clôture, le film qui apparaît sur l'écran, précédé de l'inscription « Faites le point », devient le site et la trace d'une activité « dépersonnalisée³⁶ ». Le film est donc ce milieu toujours dissemblable à lui-même, rendu étranger à lui-même, dans lequel une activité multiple trouve à s'insérer. La dimension collective et politique du *Moindre geste* se mesure ainsi dans l'écart infime et sans fin qui sépare *ce* film de *ces* images.

J

³⁵ Nous empruntons cette formulation à Pierre Francastel. *La Réalité figurative*, Paris, Denoël/Gonthier, 1965, p. 92.

³⁶ Nous faisons référence à Christian Metz et sa proposition d'une énonciation impersonnelle. Pour lui, l'énonciation « ne se réduit pas à des "marques" localisées », elle est coextensive au film. En ce sens, l'énonciation n'est « pas toujours marquée, mais partout agissante ». Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 35-36

Bibliographie

- ALVAREZ DE TOLEDO Sandra, *Fernand Deligny, Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2007.
- ALVAREZ DE TOLEDO Sandra, *Fernand Deligny, Correspondance des Cévennes 1968-1996*, Paris, L'Arachnéen, 2018.
- ALVAREZ DE TOLEDO Sandra, MASSON Anaïs, MIGUEL Marlon et VIDAL-NAQUET Marina, *Fernand Deligny, Camérier, À propos d'images*, Paris, L'Arachnéen, 2021.
- BAXANDALL Michael, *Patterns of Intention*, Yale University Press, New Haven, CT, 1985 (trad. fr. de Catherine Fraixe, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1991).
- DANIEL Jean-Pierre *et al.*, « Dialogue autour du film *Le Moindre geste* », *Le Coq-héron*, n° 209, 2012/2, p. 71-78.
- DELIGNY Fernand, « Quand même, il est des nôtres », *Jeune Cinéma*, n° 55, mai 1971, p. 31-34.
- FRANCATEL Pierre, *La Réalité figurative*, Paris, Denoël/Gonthier, 1965.
- LAMBERT Arnaud, *Also Known as Chris Marker*, Cherbourg, Le Point du jour, « Le champ photographique », 2013.
- LEBOUTTE Patrick, « Le cinéma, une histoire de fous », *L'image, Le monde*, n° 2, printemps 2001.
- METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
- ROUDÉ Catherine, *Le Cinéma militant à l'heure des collectifs. Slon et Iskra dans la France de l'après-1968*, Rennes, PUR, « Le Spectaculaire », 2017.

*La persistance du cinéma argentin indépendant
face au désengagement de l'État
Le Colectivo de Cineastas (2016-2019)¹
comme front de production générationnelle*

Claire Allouche

J

Le 29 septembre 2018, en recevant la Concha de Plata au Festival de San Sebastián pour son troisième long métrage *Rojo*, Benjamín Naishtat prenait position contre la politique culturelle du gouvernement argentin d'alors :

Immanquablement, dans certains journaux de mon pays, il sera écrit que *Rojo* a gagné des prix et que le cinéma argentin va bien. Mais la réalité est que, depuis plusieurs semaines, le ministère de la Culture est fermé et a été dégradé en secrétariat². Ceci est l'un des nombreux points dont nous souffrons présentement. [...] À ceux qui gèrent la politique publique dans le cinéma, je veux leur dire d'ici, maintenant que j'en ai l'opportunité, que la culture rend digne, elle fait partie de la dignité d'un peuple et la dignité ne se négocie pas³.

Ce discours, prononcé dans un contexte international par une voix individuelle, s'inscrit directement dans les valeurs et les actions du *Colectivo de Cineastas* (Collectif de Cinéastes) dont fait partie Benjamín Naishtat. Ce

¹ Ces bornes chronologiques correspondent à la période abordée dans cet article. La date de fin marque également la fin du mandat de Mauricio Macri et l'élection d'Alberto Fernández, du bord politique opposé. Le *Colectivo de Cineastas* continue néanmoins à exister jusqu'à la fin 2021 date à laquelle est édité ce numéro.

² Parmi les nombreuses sources journalistiques argentines qui transcrivent un état des lieux de la situation du gouvernement au lendemain de la dissolution des ministères, cet article de *Página 12* fait un point clair sur la situation : « *Gabinete ajustado* ». Dernière consultation le 10 avril 2019. [En ligne]. URL : <https://www.pagina12.com.ar/139734-gabinete-ajustado>.

³ Nous avons réalisé la traduction du discours à partir de la retranscription qui en a été faite dans l'article cité ci-dessous. Toutes les citations qui apparaissent dans ce texte ont été traduites de l'espagnol par nos soins. « *La dignidad no se negocia* » ; dernière consultation le 10 avril 2019. [En ligne]. URL : <https://www.pagina12.com.ar/145981-la-dignidad-no-se-negocia>

regroupement de cinéastes argentin·e·s indépendant·e·s⁴ a commencé à prendre forme le 9 juillet 2016 en tant que manifestation nécessaire d'union des forces, des pensées et des actions possibles pour maintenir une production cinématographique soutenue structurellement par l'État, c'est-à-dire via l'Institut national du cinéma et des arts audiovisuels (INCAA)⁵. Toutes les décisions concernant le développement de la production cinématographique sont en effet prises au sein de cette version argentine du Centre national du cinéma et de l'image animée. Le collectif apparaît à l'heure d'un revirement très conservateur de la politique publique menée par le nouveau président, Mauricio Macri⁶, « irrigant ainsi les aspirations militantes du présent⁷ ». Le projet du collectif s'exprime pleinement à travers sa devise : « *Por más cine, por más miradas* » (Pour plus de cinéma, pour plus de regards).

Parmi les réalisateur·rice·s argentin·e·s dont les films se sont distingués dans de prestigieuses sélections festivalières en Europe ces dernières années, bon nombre sont des membres actifs du *Colectivo de Cineastas*. Nous pouvons citer María Alché, *La familia submergida* (2018), Prix Horizontes au Festival de San Sebastián ; Agustina Comedi, *El Silencio es un cuerpo que cae* (2017), IDFA ; Juan Martín Hsu, *La Salada* (2014), Prix du syndicat de la critique au Festival de Biarritz Amérique latine ; Mariano Luque, *Los Árboles* (2018), en compétition à Cinéma du Réel ; Francisco Márquez et Andrea Testa, *La Longue Nuit de Francisco Sanctis* (2016), sélectionné à « Un certain regard » ; Benjamín Naishat, *Rojo* (2018), *Concha de Plata* au Festival de San Sebastián ; Jerónimo Quevedo, producteur de *El Auge del Humano* (2017) d'Eduardo Williams, Léopard d'or, Cinéastes du Présent au Festival de Locarno ; Maximiliano Schonfeld, *La Siesta*

⁴ Il n'existe pas à ce jour, à notre connaissance, de texte détaillé, académique ou journalistique, portant sur l'ensemble du fonctionnement et des actions du *Colectivo de Cineastas*, au-delà des ressources présentes sur leur site. Un article s'intéressant au *Colectivo de Cineastas de Córdoba* a néanmoins été récemment publié. – Iván Zgaib, « Cineastas en lucha », *La Nueva Mañana*. Dernière consultation le 10 avril 2019. [En ligne]. URL : <https://lmdiario.com.ar/noticia/119485/cineastas-en-lucha>

⁵ Octavio Getino (dir.), *Cine latinoamericano, Producción y Mercados en la primera década del siglo XXI*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS, 2012, p. 66.

⁶ Mauricio Macri a été élu en 2015, à la tête du parti *Cambiamos* (Changeons) et sa violente politique libérale a marqué une franche rupture vis-à-vis des précédents mandats de Néstor et Cristina Kirchner (2003-2015), notamment dans son choix de faire appel au FMI pour « réguler » l'économie argentine et instaurer une politique d'austérité.

⁷ Nous reprenons ici les mots du critique et programmateur de cinéma Federico Rossin, qui, dans un court texte prolongeant son expérience de programmation de films collectifs pour le festival DocLisboa, remarque que c'est majoritairement en temps de crise qu'émergent de nouvelles formes collectives. Federico Rossin, « Collectif de film », *Vacarme* n° 62, 24 janvier 2013. Dernière consultation le 2 décembre 2020. [En ligne]. URL : <https://vacarme.org/article2226.html>.

del Tigre (2016), en compétition à DocLisboa ; Nicolás Torchinsky, *La Nostalgia del Centauro* (2017), en compétition à Visions du Réel notamment⁸.

A contrario de l'émergence du *Nuevo Cine Argentino* au milieu des années 1990, la critique ne s'est pas emparée de ce moment présent de l'histoire du cinéma argentin pour en faire un « mouvement ». Nous considérons néanmoins que la formation, la durabilité et l'activisme à l'œuvre au sein du *Colectivo de Cineastas* témoignent d'une conscience générationnelle forte du potentiel d'action collective. Le *Colectivo* ambitionne de construire une articulation viable entre politiques culturelles et possibilités de création, et ce, en l'inscrivant dans la formation d'un réseau de travail soudé dépassant une dispersion d'œuvres individuelles. En convoquant l'idée d'une génération de cinéastes, nous ne nous intéressons pas tant à l'identification à un âge précis qu'au partage d'une création au sein d'une « même trame événementielle » sur laquelle vient notamment s'inscrire « une histoire des mentalités et des représentations », pour reprendre les mots de Pierre Blavier⁹. De fait, la majorité des membres du *Colectivo de Cineastas* s'est formée pendant les années de politique kirchnériste (2003-2015)¹⁰. Les cinéastes qui ont déjà un long métrage à leur actif, de fiction ou documentaire, l'ont fini peu de temps avant ou après avoir intégré cet espace (une centaine de films, courts et longs métrages confondus, ont été réalisés au cours de ces cinq dernières années par l'ensemble des membres¹¹).

Aujourd'hui, le *Colectivo de Cineastas* est à concevoir comme un noyau de résistance luttant pour la persistance d'un cinéma argentin indépendant pluriel, d'où la nécessité de s'intéresser à l'émergence de cette génération de cinéastes. Comme nous le verrons, certaines actions sont organisées en intelligence

⁸ Nous invitons les lecteurs à se rendre sur le site du *Colectivo de Cineastas* pour prendre connaissance de l'intégralité des membres et de la totalité des films réalisés par les membres. Dernière consultation le 18 décembre 2021. [En ligne]. URL : www.colectivodecineastas.com/quienes-somos et www.colectivo decineastas.com/peliculas

⁹ Pierre Blavier, « La notion de génération en histoire », *Regards croisés sur l'économie*, 2010/1 (n° 7), p. 44.

¹⁰ Octavio Getino relève dans sa recherche sur la production latino-américaine durant la première décennie du XXI^e siècle que « plusieurs facteurs ont eu une incidence sur la première décennie de ce siècle pour contribuer, en certains pays de la région, à consolider les activités de production dans le secteur cinématographique. L'un d'eux a été l'irruption de changements politiques et institutionnels, impensables lors de la décennie antérieure, et qui ont modifié la situation de la région. [...] Cela a représenté l'échec des politiques néolibérales dominantes entre les années 1980 et 1990 et la réinstallation de processus politiques participatifs et démocratiques qui ont eu une incidence forte sur la société et la culture, comme cela est arrivé tout au long de la décennie dans des pays comme la Bolivie, le Venezuela, l'Équateur, le Brésil, l'Uruguay et l'Argentine ». L'Amérique du Sud est désormais sujette au phénomène inverse. Octavio Getino, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ Source : [https://www.colectivodecineastas.com/propuestas](http://www.colectivodecineastas.com/propuestas).

commune avec d'autres groupes – des associations notamment – de cinéma argentin¹², tandis que la conscience collective couvre en premier lieu le secteur du cinéma national indépendant présent et à venir, porté par une volonté d'intensification de la démocratisation de l'accès à la production cinématographique. En introduction de l'entretien qu'elle nous a accordé, la cinéaste Andrea Testa pose la question :

Qui accède au cinéma ? Qui peut étudier le cinéma ? Il y a une dimension très structurante des classes sociales dans le cinéma en Argentine. Comment le démocratiser le plus possible ? Nous souhaitons repenser l'INCAA comme un lieu qui puisse soutenir de nouvelles productions sans demander des antécédents aux réalisateurs¹³.

Ainsi, par « cinéma national », entendons-nous, selon les mots du critique et enseignant-chercheur argentin Eduardo Russo, la structuration d'un cinéma suscitant une pensée de la nation, à partir d'elle et vers elle, prenant forme grâce aux images qui y sont produites¹⁴, en admettant que cela implique, comme le préconise l'auteur de « penser le cinéma national non seulement comme un travail de valeur ou d'interprétation, mais aussi d'intégrer la construction d'une entité collective, dans laquelle certains effets d'appartenance se jouent selon des critères de différenciation, sans nier ses conflits constitutifs¹⁵ ».

Par le présent article, nous souhaitons ainsi mettre en lumière la particularité du fonctionnement du *Colectivo de Cineastas* dans le paysage du cinéma argentin contemporain en réaction à la politique culturelle ultralibérale menée depuis l'investiture de Mauricio Macri. Nous considérerons de fait le cinéma indépendant comme une chose publique en ce qu'il a été soutenu dans sa diversité par un investissement financier étatique pérenne et historiquement

¹² La présence de logos d'autres associations et syndicats sur la page principale du site du *Colectivo de Cineastas* en atteste. Apparaissent notamment : Doca (*Documentalistas de la Argentina*), Frente audiovisual feminista, RDI (*Realizadores integrales de cine documental*), RAD (Red argentina de documentalistas), ADN (*Asociacion de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de Argentina*), DIC (*Directores Independientes de Cine*). Ces groupes ont d'ailleurs signé une lettre ouverte commune à l'attention de l'INCAA en octobre 2018 dans *Página 12* : Asemblea Audiovisual, “Por más cine, por más miradas”, *Página 12*. Dernière consultation le 12 mai 2019. [En ligne]. URL : <https://lector.pagina12.com.ar/150578-por-mas-cine-por-mas-miradas>.

¹³ Entretien réalisé avec Andy Testa le 20 décembre 2018, dans le quartier de Boedo à Buenos Aires.

¹⁴ Eduardo Russo, « La pregunta por un cine nacional: utopía, crítica y heterotopía », in María Iribarren (dir.), *La imagen argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS, 2017, p. 317.

¹⁵ *Ibid.*

marquant jusqu'à la flexibilisation actuelle des moyens de production. Pour cela, nous nous concentrerons sur les étapes de formation du *Colectivo de Cineastas*, les principales revendications liées au système de production actuellement imposé par l'INCAA et la mise en place d'un projet de film collectif, inachevé au moment de notre enquête. Pour saisir la dynamique de cet espace récent de pensée et de pratiques collectives du cinéma, il importe que les enjeux fondateurs du collectif, garants de sa durabilité et de ses évolutions, soient portés par les voix qui en assurent la construction quotidienne. Nous sommes consciente de l'impossibilité à esquisser un portrait réellement englobant d'un collectif aussi nombreux et actif. Nous tenons toutefois à porter la pluralité des expressions de ses membres, à l'image de l'hétérogénéité des films réalisés par lesdits cinéastes. Le collectif est ici envisagé comme une polyphonie unificatrice et non une voix unique *a priori*. « Nous ne sommes pas une unité dans le *Colectivo de Cineastas* même si nous devons apprendre à penser au nom du *Colectivo de Cineastas*. » nous disait Juan Martín Hsu.

Nous avons ainsi pensé ce texte comme un portrait du *Colectivo de Cineastas* en suspens, inachevé par la force des choses, à partir d'entretiens semi-directifs¹⁶ réalisés à Buenos Aires en décembre 2018 et janvier 2019 avec quatorze de ses membres les plus actifs (sans toutefois les considérer comme « représentatifs » du fait de l'horizontalité du groupe, mais davantage comme « complémentaires » en termes d'engagement). Nous avons également participé à une assemblée de la commission de genre (*comisión de género*) le 21 décembre 2018. Nous avons ainsi dialogué avec les *cineastas* Gabriela Cueto (également productrice), Mirella Hoijman (aussi cheffe décoratrice), Juan Martín Hsu, accompagné d'Alberto Romero, de Damián Roth et Martín Turnes, ainsi qu'avec Benjamín Naishtat, Florencia Percia, Hernán Rosselli, Andrea Testa, et, à distance, avec les *cordobeses*¹⁷ Mariano Luque et Julia Rotondi (également productrice). Le contexte de crise politique, économique, sociale et morale dans lequel ces entretiens se sont déroulés mérite d'être pris en compte. Le ministère de la Culture était alors toujours relégué au rang de secrétariat dans le cadre du plan d'austérité, l'inflation du pays atteignait fin décembre le tragique chiffre record de 47,6%¹⁸. Sur un plan plus directement cinématographique, le

¹⁶ La durée moyenne d'un entretien était de deux heures et si nous avions préparé un questionnaire inchangé de dix questions sur le collectif et d'autres questions personnalisées, nous avons privilégié des entretiens basés sur l'écoute.

¹⁷ Habitant·e·s de Córdoba, deuxième plus grande ville de l'Argentine après Buenos Aires.

¹⁸ Cet aspect a un impact direct sur la limitation de moyen en termes de production de « petits films » comme le souligne Gabriela Cueto : « L'INCAA a toujours été bureaucratique mais c'est devenu invivable car il y a un manque réel de circulation d'information, ils provoquent des endettements lié au fait que l'argent ne tombe pas quand il devrait. [...] Avec

*ScreenDaily*¹⁹ se réjouissait de la bonne tenue de Ventana Sur, marché du cinéma latino-américain créé en 2009 par l'INCAA et le marché du film du Festival de Cannes. Cependant, les cinéastes indépendant·e·s argentin·e·s interviewé·e·s étaient encore révolté·e·s par la censure exercée par le ministre de la Culture, Pablo Avelluto, vis-à-vis des discours des jurys et des artistes primés lors de la dernière édition du *festival internacional de cine de Mar del Plata* un mois plus tôt. Elles et ils exigeaient publiquement et unanimement la démission de ce dernier²⁰.



Andrea Testa et Sandra Gugliotta
lors de la « *Mesa de directores* » (Rencontre de réalisateurs)
à Ventana Sur, décembre 2018.

l'inflation, certains films, la plupart, ont perdu 15% de la somme initialement attribuée, ce qui sous-finance davantage des films déjà sous-financés ». Source du chiffre cité : Sofía Diamante, « La inflación en 2018 fue del 47,6%, la cifra más alta en los últimos 27 años ». *La Nación*, 15/01/2019. Dernière consultation le 20 mars 2019. [En ligne]. URL : <https://www.lanacion.com.ar/economia/dolar/inflacion-diciembre-2018-indec-precios-nid2211091>.

¹⁹ Nous faisons plus précisément référence à cet article : Jeremy Kay, “Ventana Sur 2018 attendance hits record high amid changing landscape”. *ScreenDaily*, 17/12/2018. Dernière consultation le 20 mars 2019. [En ligne]. URL : <https://www.screendaily.com/news/ventana-sur-2018-attendance-hits-record-high-amid-changing-landscape/5135371.article>.

²⁰ Parmi les sources argentines documentant cet événement, cet article revient en détail sur le déroulement des faits : « Escándalo y censura en Mar del Plata, con repudio del cine al ajuste », *Pausa*. Dernière consultation le 5 janvier 2019. [En ligne]. URL : <https://www.pausa.com.ar/2018/11/escandalo-y-censura-en-mar-del-plata-con-repudio-del-cine-al-ajuste/>

La formation du Colectivo de Cineastas

Le *Colectivo de Cineastas* s'est constitué dans un premier temps le 9 juillet 2016²¹ comme un groupe informel d'une trentaine de cinéastes argentin·e·s indépendant·e·s, en réaction à la restructuration de l'INCAA pendant la première année de mandat de Mauricio Macri. En effet, l'une des premières mesures de l'institut a consisté à lancer un nouveau régime de développement, le *Nuevo Régimen General de Fomento*²², qui profitait explicitement aux grandes productions cinématographiques selon une logique entrepreneuriale. L'établissement d'un système de points, exigeant notamment des antécédents pour le producteur et le réalisateur, excluait ainsi le soutien accordé aux structures plus fragiles, lesquelles sont majoritairement responsables du rayonnement international du cinéma argentin indépendant²³. Comme le décrit le critique et enseignant-chercheur Jorge La Ferla, même le cinéma considéré comme commercial est dépendant des aides étatiques :

Tout le cinéma argentin se produit en-dehors d'une structure industrielle et presque toutes les productions sont possibles grâce aux subventions et aux crédits de l'INCAA, ou grâce à un mélange d'aides et de producteurs étrangers. [...] La production du cinéma argentin comme activité économique ressemble aux processus d'appels d'offre où l'État choisit l'entrepreneur qui va lui rendre service. Sans cette aide, la réalisation d'un film devient pratiquement impossible²⁴.

Face à cette problématique immanente à la structuration de la production argentine, l'équilibre entre l'existence de films à visée commerciale et des projets à ambition artistique et critique ne peut voir le jour qu'à condition que les politiques publiques créent un cadre propice.

²¹ La fête nationale de l'Argentine est célébrée le 9 juillet (cela correspond à l'officialisation de l'indépendance du pays).

²² Source officielle. Dernière consultation le 20 mars 2019. [En ligne]. URL : <http://www.incaa.gov.ar/nuevo-regimen-general-de-fomento>

²³ Nous reprenons ici des éléments publiés sur la page du site du *Colectivo de Cineastas* : Colectivo de Cineastas, « Comunicado en defensa del cine argentino ». Dernière consultation le 5 janvier 2019. [En ligne]. URL : <https://www.colectivodecineastas.com/single-post/comunicado-Colectivo-de-Cineastas>. Nous complétons ce point avec les mots de Gabriela Cueto : « Ce qui est important est de repenser tout le modèle de production, arrêter de croire qu'il y a les grands producteurs et les autres, notamment parce que la situation du pays ne le permet pas et que la majorité des films qui circulent sont des petits films, qui viennent de petites structures. »

²⁴ Jorge La Ferla, “El cine argentino. Un estado de situación.”, in Eduardo A. Russo, *Hacer cine : producción audiovisual en América Latina*, Lanús, Paidos, 2008, p. 220.

Quel cinéma voulons-nous produire ? Que nous permet l'INCAA ? Ces deux questions étaient centrales lors de notre première réunion. [...] Il est vital que nous en débattions ensemble.

se souvient Florencia Percia. En revenant sur les débuts du *Colectivo de Cineastas*, Andrea Testa déclare :

Nous nous rendions compte que quelque chose de générationnel se passait, qui avait aussi à voir avec une manière idéologique de penser le cinéma, ainsi qu'avec la nécessité de créer un espace professionnel, un espace de réflexion pour faire croître le cinéma, au-delà de la nature hétérogène de la production argentine. L'une de nos revendications principales était et reste que la production argentine soit soutenue par l'État. Il est nécessaire que nous ayons une incidence dans les politiques publiques. Il n'y avait ni association ni regroupement qui nous permettait de nous identifier avant le *Colectivo de Cineastas*.

La cinéaste et productrice Julia Rotondi se rappelle de cette période comme :

un contexte de lutte pour défendre notre activité en générant des liens solidaires avec d'autres espaces et organisations pour faire front face aux politiques publiques inégalitaires d'ajustement budgétaire du cinéma, politiques qui sont en accord avec toutes les décisions de l'État et qui s'étendent dans toutes les sphères de la société argentine.

Nous observons ainsi que la nécessité du rassemblement venait d'une atteinte à la possibilité de produire, mais également à l'existence d'affinités politiques, favorables à une mise en œuvre commune. Si le *Colectivo de Cineastas* n'est affilié à aucun parti politique, les cinéastes s'accordent à parler d'un collectif inscrit politiquement à gauche « avec un arc idéologique étendu, d'une gauche plutôt libérale à une gauche plus péroniste » précise Hernán Rosselli, spectre qui s'étend encore plus à gauche²⁵. « Malgré la diversité de nos opinions, les bases idéologiques sont solides » exprime Gabriela Cueto.

Le *Colectivo de Cineastas* a ensuite vu grossir ses rangs de manière significative pendant la 19^e édition du BAFICI, festival international du cinéma indépendant de Buenos Aires en avril 2017, lors d'actions menées immédiatement après le licenciement peu transparent du président de l'INCAA d'alors, Alejandro Cacetta et de Pablo Rovito, directeur de l'ENERC (École

²⁵ Dans la perspective d'une continuité historique entre collectifs de cinéma en France, Gabriel Bortzmeyer relève que « jamais l'Hexagone n'a hébergé de collectif de cinéma "de droite", en raison d'une incompatibilité principielle ayant pour corollaire le nœud inverse : aujourd'hui comme hier, les collectifs français témoignent d'affinités inaltérables avec les combats de la gauche la moins tempérée. » Gabriel Bortzmeyer, « Collectiviser le cinéma. Autour de quelques collectifs de cinéma contemporain. », *Débordements*. Dernière consultation le 25 septembre 2020. [En ligne]. URL : <http://debordements.fr/Le-cinema-en-communs>.

publique de formation cinématographique²⁶, gérée par l'INCAA)²⁷. Alejandro Cacetta s'est vu accusé médiatiquement d'« irrégularités dans la gestion des fonds publics²⁸ », sans preuves tangibles communiquées (l'établissement d'un cas judiciaire ayant été réalisé le jour même de son licenciement). Cette situation masquait des différends d'une autre nature avec le ministre de la Culture macrisme Pablo Avelluto ainsi qu'un plan de remaniement du gouvernement, visant à une gestion de l'INCAA en faveur des films les plus rentables, dans la ligne directe du *Nuevo Régimen General de Fomento*²⁹.

Par-delà la concordance des événements et le fait qu'il s'agisse de l'un des festivals de cinéma les plus importants d'Amérique latine, le BAFICI comme théâtre de rassemblement et d'action revêt une double dimension symbolique. D'une part, ce festival a eu pour vocation première d'être l'espace de diffusion et de valorisation privilégié du cinéma argentin indépendant. Il est né en 1999 et a mis en lumière de nombreux films du *Nuevo Cine Argentino*, nom donné à la reprise de production cinématographique de la génération ayant grandi pendant la transition démocratique, « presque toujours à petit budget, avec des propositions innovantes et des risques formels³⁰. » Sa vitalité n'était en rien freinée par la crise économique croissante et si, dans un premier temps, la plupart de ces films a été réalisée dans des conditions précaires, la suite de la filmographie du *Nuevo Cine Argentino* a été largement accompagnée par l'INCAA. D'autre part, il s'agit d'un festival soutenu par le ministère de la Culture du gouvernement de la ville de Buenos Aires, dont le maire a été Mauricio Macri de 2007 à 2015. Son successeur, Horacio Rodríguez Larreta, s'inscrit dans la même ligne politique, celle du parti *Cambiamos*. Parmi les slogans des manifestant·e·s, celui-ci revenait régulièrement : « *Sin cine independiente, no hay BAFICI* » (« Sans cinéma indépendant, il n'y a pas de BAFICI »), pointant la contradiction entre les valeurs initiales du festival de la

²⁶ L'ENERC forme des professionnel·le·s du cinéma dans les domaines audiovisuels de la réalisation, du scénario, de la production, du montage, du son, du décor et de l'image.

²⁷ Une source possible pour revenir sur le déroulement des faits : « *Tras el desplazamiento de Cacetta, el Gobierno removerá a más funcionarios del INCAA* ». Dernière consultation le 21 juin 2019. [En ligne]. URL : <https://www.infobae.com/politica/2017/04/15/tras-el-desplazamiento-de-cacetta-el-gobierno-removera-a-mas-funcionarios-del-incaa/>

²⁸ « *El mundo del cine resiste el despido del director del Incaa, Alejandro Cacetta* ». *La Capital*, 18/04/2017. Dernière consultation le 21 juin 2019. [En ligne]. URL : <https://www.lacapital.com.ar/informacion-gral/el-mundo-del-cine-resiste-el-despido-del-director-del-incaa-alejandro-cacetta-n1378797.html>

²⁹ « *El día que desplazaron a Cacetta, le archivaron una causa judicial* ». *Perfil*, 15/04/2017. Dernière consultation le 21 juin 2019. [En ligne]. URL : <https://www.perfil.com/noticias/politica/el-dia-que-lo-desplazaron-archivaron-una-causa-contra-cacetta.phtml>

³⁰ David Oubiña, *op. cit.*, p. 37.

ville et la diminution drastique des moyens économiques déployés par les politiques culturelles publiques.

Le 13 avril 2017, une assemblée générale a réuni une grande partie de la communauté cinématographique (réalisateur·rice·s, producteur·rice·s, collaborateur·rice·s, étudiant·e·s,...), plus de mille personnes en tout, au Gaumont, salle de cinéma de référence de l'INCAA dans la promotion des films nationaux. « J'avais de nombreux amis présents, dispersés dans plusieurs associations, mais je ne me retrouvais dans aucune pour diverses raisons. » confie la cinéaste et productrice Gabriela Cueto qui ne faisait alors pas partie du *Colectivo de Cineastas*.

Ce moment a été crucial pour prendre conscience collectivement qu'il nous fallait intervenir, qu'il fallait sortir et manifester ensemble. Plusieurs cinéastes du *Colectivo de Cineastas* avaient des films au BAFICI cette année-là et intervenaient pendant les présentations,

indique Florencia Percia. Andrea Testa va dans ce sens :

À un moment donné, nous avons été surpris par notre nombre, quelque chose se passait véritablement. Nous étions une quarantaine de personnes présentes à



Action groupée du *Colectivo de Cineastas*
avec notamment le *Frente Audiovisual Feminista*, le 3 avril 2019 au cinéma Gaumont
pour l'ouverture de la 21^e édition du BAFICI.
Deux ans après la première assemblée, les revendications persistent et s'intensifient.

chaque assemblée en moyenne, ce qui est beaucoup. La décision de devenir une association a alors été le centre de notre discussion. Jusque-là, nos propositions et nos actions n'étaient inscrites dans aucun registre. Certains membres avaient peur que nous perdions l'organicité et l'horizontalité de notre fonctionnement en devenant une association. D'autres pensaient que le cadre légal de l'existence du collectif était nécessaire pour continuer à grandir, à avoir une plus grande visibilité et pouvoir impulser d'autres actions plus effectives. L'un des objectifs était effectivement que les comités d'évaluation des projets de l'INCAA, qui sont constitués de représentants de différents secteurs du cinéma, sachent ce à quoi nous travaillions et, à terme, que nous puissions les intégrer. Ce sont ces comités qui décident ce qui se filme ou non. Or pour cela, nous devions former une association.

Le 23 juillet 2018, grâce au soutien du groupe d'avocat·e·s culturel·e·s (*abogadxs culturales*)³¹ et suite à un vote en assemblée avec l'ensemble des membres, le *Colectivo de Cineastas* devient une association. Cela a impliqué la création d'une « commission directive » (*comisión directiva*), laquelle ne remet pas en cause le fonctionnement initial du collectif, puisque que les décisions les plus importantes sont prises par l'ensemble des membres lors des assemblées. Cette commission directive a valeur de représentation et non de décision, ce qui distingue le *Colectivo de Cineastas* de la majorité des associations. La dynamique horizontale en termes d'élaboration de propositions et de réalisation d'actions n'a donc pas été altérée. En janvier 2019, le *Colectivo de Cineastas* était composé de plus de quatre-vingt-dix membres, « une accélération dans la croissance du collectif qui a aussi à voir avec l'intensité des coups portés par le gouvernement » suggère Benjamín Naishtat.

Depuis avril 2017, suite à l'épisode du BAFICI, le *Colectivo de Cineastas* se structure en différentes commissions, micro-collectifs au sein du collectif, dans le but d'assurer une avancée sur plusieurs plans, simultanément, de manière non hiérarchique, avec des tâches réparties équitablement. Les propositions travaillées à échelle de chaque commission sont transmises lors des assemblées générales mensuelles mais seules les décisions les plus importantes y sont discutées. Parmi les commissions, nous comptons aujourd'hui : la commission de voie de subventions pour les productions indépendantes ; la commission de

³¹ Ce groupe d'avocat·e·s a aidé à la fondation juridique de l'association, accompagne l'avancement de certains dossiers liés à l'INCAA et participe aux assemblées. Les *abogadxs culturales* sont, selon leurs propres mots (<http://abogadosculturales.com.ar/>) un collectif qui promeut la culture indépendante et autogérée. Elles et ils travaillent avec des centres culturels, des collectifs, des artistes et groupes qui ont pour objectif la création, le développement et la diffusion de la culture. L'une de leurs revendications principales est l'accès aux droits culturels par la promotion de l'autogestion, la libre expression, la diversité et la coopération, en aidant à la construction d'espaces collaboratifs et inclusifs au sein de la culture indépendante.

la *r ía alternativa de ficción*, sur laquelle nous nous attarderons ; la commission de communication (qui, dans les faits, recoupe l'ensemble des commissions) ;



Première assemblée du *Colectivo de Cineastas* constitué comme association, le 4 avril 2019.

la commission des actions ; la commission de lancement des films ; la commission de rencontres de cinéma (où sont projetés des films en présence de cinéastes qui ne font pas partie du *Colectivo de Cineastas*) ; la commission fédérale ; la commission du film collectif ; la commission de genre ; la commission directive (depuis juillet 2018) ; la commission de trésorerie ; la commission des fêtes ; les « commissions spéciales » (pour la coordination de rencontres informatives et de débats, dans différents espaces culturels et éducatifs).

Nous souhaitons attirer l'attention sur le dialogue entre la structuration de nouveaux mouvements sociaux en Argentine et l'intégration de nouvelles commissions, comme il en est de la commission de genre, fondée début 2018, qui participe directement du militantisme féministe argentin, lequel s'est mobilisé très activement pour la légalisation de l'avortement, même si l'ensemble de ses actions ne s'y résume pas. La commission de genre vise à renforcer les changements relationnels entre hommes et femmes dans le champ professionnel de l'audiovisuel. Il s'agit d'un espace pour partager des expériences, les accueillir et acquérir des outils en vue de faire face à différentes situations d'inégalité expérimentées par les femmes au quotidien dans leur travail. Ce point a notamment été crucial lors de l'élection de la commission

directive, qui est paritaire. Pour Andrea Testa, sa mise en place est essentielle pour le fonctionnement du collectif :

L'idée est que l'espace de l'assemblée soit un espace où toutes et tous puissent parler et qu'il ne s'agisse pas d'un lieu privilégié en plus pour la reproduction de la légitimité des hommes. Il faut que ce soit une réelle expérience collective où l'on entende toutes les voix différentes, qu'il n'y en ait pas juste une qui prenne en charge le corps collectif. Comment commencer à nous transformer ? La commission de genre a un but premier d'émancipation³².

Juan Martín Hsu salue la flexibilité du fonctionnement du *Colectivo de Cineastas* à travers son découpage en commissions, comme la condition d'un espace non figé, apte à ne pas se scléroser.

Je ne veux pas que nous ressemblions à des associations qui gardent la même structure pendant cinquante ans et qui ne s'adaptent pas à la précarité de la réalité argentine. S'il a été si facile d'intégrer la commission de genre, c'est parce qu'il y a des brèches dans notre structure qui permettent d'accueillir des espaces nécessaires. Notre collectif est en mouvement, il est pensé comme ce qu'il sera ou pourrait être.

À cet égard, nous pouvons envisager le *Colectivo de Cineastas* comme un collectif générationnel évolutif, perpétuant par sa configuration souple et ses actions l'ancrage dans l'époque.

Depuis début 2018, une autre branche du collectif a vu le jour, le *Colectivo de Cineastas de Córdoba*³³, deuxième plus grande ville de l'Argentine, située au nord-ouest de Buenos Aires. Plusieurs de ses membres fondateurs, originaires ou habitant·e·s de Córdoba, faisaient partie du *Colectivo de Cineastas* initial, basé à Buenos Aires ; elles et ils étaient déjà engagés dans la commission fédérale. Comme le relève Andrea Testa :

la participation présente en assemblée est très importante pour le fonctionnement du *Colectivo de Cineastas* et il était important que ceux qui ne vivent pas à Buenos Aires puissent réaliser leur propre *Colectivo de Cineastas*. Il y a des lois sur le cinéma spécifiques aux différentes provinces argentines, il est essentiel de penser et d'agir depuis l'échelle locale.

Cette pensée est pleinement partagée par l'un des membres du collectif cordobés, Mariano Luque :

³² Le terme *empoderamiento* utilisé par Julia Rotondi, qui fait partie du champ lexical du féminisme argentin, est difficile à traduire en français faute d'équivalent exact. Il faudrait, pour une traduction plus juste, se pencher vers son homologue anglais *empowerment*.

³³ Le site officiel du *Colectivo de Cineastas de Córdoba*. Dernière consultation le 18 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.colectivo decineastascordoba.com/>

Notre pays fonctionne de manière centralisée. Dans mon cas, l'INCAA est arrivé tardivement dans ma vie cinématographique pour une raison concrète : 700 kilomètres de distance. L'information ne circule pas encore avec fluidité pour ceux qui commencent tout juste à faire du cinéma, les démarches deviennent vite plus complexes que ce qu'elles sont déjà et l'accès devient réellement difficile. Avoir le siège de l'INCAA près de chez soi est un privilège et cela a une conséquence culturelle concrète qui est intégrée : la grande majorité du cinéma argentin est produit depuis et avec la vision de la capitale.

Défendre la diversité du cinéma national implique ainsi de repenser la nation dans son ensemble.

Le *Colectivo de Cineastas de Córdoba*, qui compte aujourd'hui une quarantaine de membres³⁴, fonctionne de manière autonome bien qu'il soit en contact étroit avec le collectif initial qui « partage un mode d'organisation, encourage l'unité et permet de travailler les actions avec le premier espace comme le montrent les rencontres qui ont eu lieu au BAFICI et à Mar del Plata en 2018 », pour reprendre les mots de Mariano Luque. Le collectif s'organise également de manière horizontale et par assemblées, il se structure aussi en commissions actives (communication, lois, genre, université, pôle audiovisuel de Córdoba). D'autres *Colectivos de Cineastas* de provinces de l'Argentine seraient susceptibles de voir le jour prochainement, dont l'un à Misiones et l'autre à San Juan. Cette ville-ci a vu l'ouverture d'un siège de l'ENERC, « *le sede Cuyo* », en 2016. Cette mesure de décentralisation des ressources éducatives et matérielles du cinéma, conçue lors de la gestion antérieure de l'INCAA³⁵, vise à une démocratisation de l'accès à la production, considérant qu'il s'agit d'une institution publique, gratuite et fédérale. Nous remarquons à nouveau l'imbrication historique entre naissance d'un collectif et réalité des politiques culturelles publiques en Argentine.

³⁴ La province de Córdoba a connu une importante croissance de sa production cinématographique, notamment indépendante, pendant la décennie qui vient de s'écouler. L'un des films dont le succès a permis de visibiliser Córdoba comme un nouveau territoire de cinéma a été la comédie *De caravana* de Rosendo Ruiz (2010). En pleine finalisation de ce texte, le Gouvernement de la Province de Córdoba annonçait la confirmation d'un cluster d'industrie cinématographique (Dernière consultation le 15 septembre 2019. [En ligne]. URL : <https://prensa.cba.gov.ar/economia/cordoba-conformara-un-cluster-de-la-industria-audiovisual/>).

³⁵ Nous comptons d'autres sièges de l'ENERC dans le nord-ouest de l'Argentine à Jujuy, dans le Nord frontalier avec le Paraguay à Formosa ainsi qu'en Patagonie à Neuquén.

Un espace manquant pour une génération de cinéma émergente

« Le mot *colectivo* a été le premier mot d'union, un *compañero* a parlé de la nécessité d'un *colectivo* et c'est resté ainsi. » se souvient Andrea Testa. Elle ajoute que ce mot avait d'autant plus de valeur en pleine politique *macrista* de destruction générale de tout ce qui touche aux biens publics ainsi qu'à la culture dans sa diversité. S'il existe une variété d'associations et de syndicats (dont SICA est l'un des plus importants pour la production cinématographiques dans son ensemble) comme de corporations de travailleurs du cinéma argentin, l'analyse des propos recueillis ainsi qu'un tour d'horizon des structures préexistantes laisse apparaître l'absence d'un espace de rencontre, de débat et d'action ouvert, dynamique et horizontal comparable au *Colectivo de Cineastas*. Hernán Rosselli témoigne : « C'est un espace qui a permis de rassembler de nouvelles générations de cinéastes qui n'étaient pas représentées dans d'autres associations. Moi-même je n'appartenais à aucun groupe auparavant. »

Benjamín Naishtat déclare avoir brièvement fait partie de PCI (*Asociación de Directores de Cine*) après avoir réalisé *Historia del miedo* (2013), en compétition à la Berlinale. Il n'a développé que très peu d'affinités avec cet espace en raison d'un décalage générationnel et de la difficulté à intégrer cette association pour des cinéastes avec moins d'expérience et peu de reconnaissance. L'horizontalité à l'œuvre dans la structure et le fonctionnement du *Colectivo de Cineastas* a d'emblée suscité pour lui un désir d'engagement. Benjamín Naishtat poursuit :

C'est intéressant que le collectif soit hétérogène, l'identification pour moi n'est pas générale. Ça me semblerait très ennuyeux de participer à un collectif où nous filmons tous de la même manière. Je veux être avec des gens avec qui j'ai envie de débattre. Un dénominateur commun tient au fait qu'aucun d'entre nous ne voit le cinéma comme une manière de gagner de l'argent, nous le voyons comme une manière d'étudier la vie. Personne ne changerait ses principes créatifs pour être mieux financé.

De fait, si les sujets majeurs se votent en assemblée générale, l'intégration du *Colectivo de Cineastas* est accessible à toute personne désireuse de participer activement à son fonctionnement. Il suffit de se présenter lors d'une assemblée et de s'engager à une participation effective au sein du collectif, en s'impliquant réellement dans au moins une commission. Gabriela Cueto insiste sur l'effort particulier qu'induit le fait de ne pas être une structure fermée :

Consolider la dimension collective du *Colectivo de Cineastas* est un effort permanent. Il faut que ses membres sentent qu'ils en font vraiment partie et qu'ils se sentent autorisés à agir pour que l'implication soit réellement générale et que l'instigation ne repose pas sur une minorité d'entre nous.



Assemblée du 24 juin 2019,
dernière avant que le *Colectivo de Cineastas* ne devienne une association.

Le nom du collectif est particulièrement transparent quant à son projet d'horizontalité et le mot de *cineasta* a dès le début fait l'unanimité. Andrea Testa relève l'état de fragmentation « entre réalisateur·rice·s, technicien·ne·s et producteur·rice·s notamment en termes de regroupements associatifs » ainsi qu'une hiérarchie « non seulement dans l'industrie cinématographique mais aussi dans les associations plus corporatistes, de chefs opérateurs par exemple, où quelqu'un qui commence comme assistant n'a pas toujours sa place. » Le mot *cineasta* invite au regroupement, *a contrario* du terme de *director* (littéralement « directeur·rice ») pour parler de « réalisateur·rice » qui induit un ordre hiérarchique dans l'organisation des activités ; elle va également à l'encontre de la notion d'« auteur·e », trop connotée historiquement, culturellement et idéologiquement. Par *cineasta* – mot qui s'applique autant au genre féminin que masculin en espagnol, redoublant ainsi son caractère inclusif –, ce sont ainsi toutes celles et tous ceux qui pensent et font des films en Argentine depuis une perspective contemporaine, quel que soit leur rôle ou leur statut, qui sont invité·e·s à participer : « réalisateur·rice·s » de documentaires et de fictions, producteurs, « technicien·ne·s », critiques, étudiant·e·s... Mirella Hoijman qui n'a « réalisé » aucun film en son nom et qui œuvre officiellement comme cheffe décoratrice commente :

Cineasta est le mot le plus juste car nous faisons tous du cinéma, avec différents rôles et responsabilités. Mais la plupart du temps, dans le cadre des petites

structures, les réalisateurs sont aussi producteurs, donc la propriété du film et le type de travail qui s'y rapporte sont doubles. Je suis cheffe décoratrice mais parler de *Colectivo de Cineastas* m'est très précieux : je défends depuis le premier jour le fait que nous puissions être reconnus comme cinéastes car cela souligne le caractère collectif du travail d'un film. Le cinéma tel que nous l'entendons n'est pas une lutte de pouvoir mais une construction à laquelle nous participons tous.

L'une des activités les plus importantes du *Colectivo de Cineastas* touchant la nécessité de repenser les voies de développement des films et de favoriser une diversification des modes de production de l'INCAA, plusieurs producteur·rice·s se sont fondé·e·s sous le nom de *cineasta*, comme Gabriela Cueto :

En tant que productrice, il est important de pouvoir partager des expériences avec d'autres travailleurs du cinéma, de nous accompagner les un·e·s les autres au fil du temps, sans réserve et sans méfiance. C'est en travaillant sur les films que l'on découvre véritablement les problèmes auxquels on est confrontés. Quand on soutient le cinéma indépendant, il est important de penser l'évolution des structures car nous finissons par tout·e·s en pâtir d'une manière ou d'une autre. Je ne suis pas millionnaire, je suis obligée de me confronter à la bureaucratie des fonds publics de la même manière, il est dangereux de penser les films en termes de « non coût » car il y a forcément de l'argent investi dans un tournage.

Penser les liens entre structure étatique et cinéma indépendant revient ainsi à redéfinir les modèles de production au nom des projets collectifs, pour éviter qu'une précarité de moyens ne devienne monnaie courante.

D'autres formes filmiques possibles, avec ou face à l'INCAA

La taille limitée de cet article et notre absence d'expertise en économie du cinéma appliquée à l'Argentine ne nous permet pas de rendre justice au travail mené par le *Colectivo de Cineastas* envers les mesures de l'INCAA de manière exhaustive et minutieuse. Il s'avère toutefois que sa ténacité vis-à-vis des « voies de développement » (*vías de fomento*) se situe à l'exakte intersection entre problématiques de production et préoccupations formelles au nom de la diversité présente et à venir de la cinématographie argentine. À cet égard, la *vía alternativa de ficción* (voie alternative de fiction) née de diagnostics établis pendant de nombreuses réunions et ce, dès la première étape de fondation du *Colectivo de Cineastas*, attire notre attention. Certes, nous relevons une grande hétérogénéité dans la forme des films réalisés par les membres du *Colectivo de Cineastas*. Les cinéastes ne se sont d'ailleurs pas retrouvé·e·s autour « d'une

ligne ou de prémisses esthétiques » mais davantage autour « de questions liées aux manières de “faire du cinéma”, comment le faire et comment cela nous traverse, en ce moment, en Argentine » note Juan Martín Hsu. Comme le remarque le cinéaste, il réside néanmoins « un intérêt commun pour la dilution entre fiction et documentaire et un rôle de “collaborateur intime” pour les travailleurs du cinéma habituellement nommés “techniciens” ».

Andrea Testa, qui a co-réalisé un long métrage de fiction, *La Larga noche de Francisco Sanctis* (2016), avec Francisco Márquez, et a réalisé le documentaire *Pibe chorro* (2016), témoigne :

Après le tour de table de notre première réunion le 9 juillet 2016, nous avons réuni des idées et des nécessités. Nous nous sommes rendu compte que nous avions besoin que l'INCAA ait des « voies de développement » qui permettent de produire plus, de manière plus diverse et ce, pour tout le pays. Nous avions gravé dans nos mémoires le fait que la « cinquième voie documentaire » [*quinta vía documental* aussi appelée *vía digital documental*] avait été obtenue grâce à la lutte de cinéastes documentaristes (principalement l'association DOCA, *Documentalistas de Argentina*) et qu'elle est ouverte à tous ceux qui ont un projet documentaire, que tous les projets peuvent être évalués par un comité. Pour nous il était important qu'il existe une structure similaire pour la fiction, d'où notre proposition de la *vía alternativa de ficción*. À partir de la crise de 2001, il y a eu en Argentine une explosion du cinéma comme canal d'expression et de ces expériences concrètes ont surgi des films. Avec cette impulsion, il fallait qu'il y ait un mode de financement adapté, que l'INCAA puisse accompagner ces modes de production qui ne soient pas industriels. Cette première nécessité venait autant de projets déjà filmés que de films à venir, jusque-là réalisés en-dehors de l'INCAA, faute de cadre adapté. Pour moi le plus important tient aux films qui n'existent pas encore et qui devraient pouvoir exister.

À son tour, Juan Martín Hsu – réalisateur de *La Salada* (2014), fiction très documentée, et d'un nouveau long métrage « de fiction » dont le scénario s'est écrit au fil du tournage en mai 2019 à Taiwan – atteste le caractère vital de la *vía alternativa de ficción* :

Jusque-là, ceux qui voulaient réaliser des fictions plus libres, à la frontière du documentaire, devaient maquiller leurs projets en documentaires à travers la *vía digital documental*³⁶ parce qu'il devenait de plus en plus difficile de produire des fictions avec de l'argent public.

³⁶ Un hommage direct est rendu à la *vía digital documental* sur le site du *Colectivo de Cineastas* à travers ces mots : « En 2007, le mouvement de documentaristes a produit un tournant historique dans la cinématographie nationale. Cette année, après une lutte importante, la “*vía digital documental*” a été mise en place, une manière d'accéder à l'aide au développement de l'INCAA sans demande d'antécédents, pour des petits budgets, permettant une accessibilité sans devoir compter sur une entreprise ou un producteur associé qui octroie les fonds en quotas, évitant ainsi d'entrer dans un système de crédit ou de financement privé. Les

Gabriela Cueto reconnaît étre une productrice « *bija de la vía digital documental* » (fille de la voie num érique documentaire) :

J'étais encore étudiante lorsque cette voie existait et ce n'est que quelques ann ées plus tard que j'ai pris conscience que j'avais directement h érité d'elle ma mani ère de concevoir le travail de productrice en tant que collaboratrice du film sur toute la dur ée [de sa conception] et pas uniquement comme chercheuse de financements. Sans cette voie, j'aurais sans doute dû lutter [...] face au formatage. Le milieu du cin éma a beaucoup chang é depuis le d ébut des ann ées 2000, les possibilit ées sont beaucoup plus grandes. La *vía digital documental* étreint notre g én ération et nous donne une voix, je peux produire des films avec une libert é qui nous a été accordée par ceux qui ont lutté pour. En proposant la *vía alternativa de fic ci ón*, nous reposons des questions structurelles pour ceux qui voudront produire des films demain. Cette lutte s'inscrit pour moi dans le sens de l'histoire du féminisme : je ne lutte pas que pour moi aujourd'hui, je lutte pour nos filles et petites-filles.

Nous notons à nouveau une pr édominance d'une pensée et d'une action inscrites dans un élan g én érationnel renouvelable, ne fixant pas les possibilit ées de concr étisation des projets uniquement dans le pr ésent partagé mais également dans la dynamique d'une suite, en écho à d'autres mouvements sociaux d'ampleur nationale.



Assemblée plénière autour de l'histoire et du fonctionnement de l'INCAA,
23 mars 2019.

productions de cinéma documentaire qui ont vu le jour via cette voie de développement constituent 50% de la production audiovisuelle annuelle au niveau national et elles sont réalisées avec seulement 8% du Fonds de développement de l'INCAA.». Dernière consultation le 2 d écembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.colectivodecineastas.com/propuestas>

Hernán Rosselli, dont le premier long métrage *Mauro* (2014) n'a pas reçu de soutien étatique, est moins optimiste quant aux possibilités de changements structurels actuels de l'INCAA depuis des initiatives « extérieures », estimant que celui-ci ne promeut pas le cinéma comme art mais se pense comme une aide au développement à l'industrie du cinéma et qu'il faudrait en premier lieu œuvrer à une modernisation de l'institut du cinéma.

Nos demandes ont à voir avec l'organisation du travail dans le cinéma. Pour moi la forme d'un film résulte de la manière dont le travail s'est organisé. En l'état, tourner avec l'INCAA signifie tourner quelques semaines à la suite, sans liberté d'étaler le tournage sur une période plus vaste. Cela implique aussi d'articuler le tournage autour d'un scénario préalablement évalué par un comité, ce qui prédétermine le film à venir. Pour mes projets de fiction, j'aimerais pouvoir filmer plus longtemps avec une équipe réduite et pour l'instant je n'ai pas de cadre légal pour être financé. La *vía digital documental* a permis à des films singuliers d'exister, dont la forme se situe entre documentaire et fiction, comme *La Siesta del Tigre* [2016] de Maximiliano Schonfeld.

C'est ainsi que le *Colectivo de Cineastas* a soumis à l'INCAA une triple proposition qui a aussi été publiée sur leur site³⁷, où est stipulée la nécessité de considérer trois voies de développement, l'une qui existe déjà (*la vía digital documental*) et deux à créer, *vía de fomento para producciones independientes* et *la vía de fomento digital de ficción* (autre nom donné à la *vía alternativa de ficción*). Il s'agit de penser le soutien étatique de ces aspects de la production en les articulant également avec un travail plus efficient en faveur de la distribution et de l'exploitation en salles des films argentins indépendants :

une voie de cinéma contemporain conçue pour des équipes réduites, maintenant les échelles salariales des syndicats mais avec la possibilité de plans de tournage plus vastes et intermittents. Cette voie permet d'inclure le travail qui se réalise actuellement dans le cinéma indépendant en-dehors de l'INCAA, donnant la possibilité à des cinéastes exclus et à de jeunes étudiants d'obtenir cette subvention. Il s'agit avant tout de diversifier la forme avec laquelle se produit le cinéma en Argentine, en créant une alternative de développement culturel pour le cinéma plus expérimental au sein de l'INCAA, un cinéma qui va réunir du public, parcourir le monde et composer le patrimoine argentin du futur³⁸.

La conception de cette nouvelle *vía* par le *Colectivo de Cineastas* est donc animée par la conscience que l'inventivité formelle et la reconnaissance internationale du cinéma argentin indépendant demeurent des plus fragiles, tant que la

³⁷ Le détail de ces propositions est accessible ici : <https://www.colectivodecineastas.com/propuestas>

³⁸ Traduction du paragraphe en question, source précédemment citée.

structure du soutien économique de l'INCAA n'a pas intégré ces conditions de création comme viables en vue d'un financement approprié.

Gabriela Cueto signale qu' :

il est difficile de lutter contre le système monstrueux de l'INCAA dans un moment politique très critique [...] on ne se rend pas compte que les films qui circulent actuellement sont de bonnes nouvelles pour l'INCAA, donnant l'illusion d'une production active, alors qu'ils ont été produits avec la gestion antérieure de l'institut.

Nous insistons sur le fait que la commission de la *vía alternativa de ficción* n'est pas l'unique chantier du *Colectivo de Cineastas* vis-à-vis de l'INCAA et que ce projet s'inscrit dans une durée qui excède les modifications structurelles possibles sous ce mandat présidentiel. À l'heure de réaliser ces entretiens en décembre 2018 et janvier 2019, les comités chargés d'évaluer les projets de films en vue d'accorder des subventions étaient suspendus et les crédits pour les films à venir générés selon le décret de la loi du cinéma, bloqués. La priorité d'action du *Colectivo de Cineastas* était alors de susciter le retour à l'activité de ces comités.

Du film collectif en chantier aux pratiques « collectivisées » des *Cineastas del Colectivo*

Il est très important d'avoir à l'esprit qu'il n'y a pas un seul film d'un *compañero* qui incarne ce qu'est le *Colectivo de Cineastas*. Ce n'est pas qu'il n'y a pas de film important pour notre collectif. Les choses prennent un autre chemin : c'est que seul le film collectif à venir du *Colectivo de Cineastas* peut incarner cette valeur représentative. Même si le film en question sera lui aussi un fragment du collectif

suggérait Mirella Hoijman.

Le projet d'un film collectif a été émis dès la première réunion du *Colectivo de Cineastas* et a commencé à s'incarner dès sa deuxième étape de formation en 2017 avec un fil conducteur issu de discussions en assemblées, celui de la problématique du « mal être [mal estar] politique et social » propre aux années macristes. Pour Juan Martín Hsu, le choix du thème déclencheur fera du film, quel que soit le résultat, un « manifeste d'identification du *Colectivo de Cineastas* », alors même que les cinéastes se refusent unanimement à la

rédaction d'un manifeste du collectif, jugeant cet acte trop dogmatique³⁹. « Nous cherchons davantage à être en phase avec notre époque et à trouver un point de rencontre politique, en nous laissant la liberté individuelle de l'esthétique » ajoute le cinéaste. Le film collectif revêt ainsi la valeur d'un projet plutôt que d'une finalité, la nécessité d'une expérience commune depuis une pratique collectivisée. En accompagnant l'esquisse théorique de la collectivisation du cinéma contemporain initiée par Gabriel Bortzmeyer, ce trait correspond à :

L'idéal-type du collectif qui réside moins dans des caractéristiques filmiques ou même des méthodes de travail bien précises que dans la conviction que le processus importe autant que son résultat. L'expérience – œuvrer en cœur, décider ensemble – en constitue la finalité première, et l'aventure qu'elle implique consiste aussi bien en l'invention de modes opératoires égalitaires qu'en la fabrication d'un film⁴⁰.



Le *Colectivo de Cineastas* manifeste au sein d'une « colonne de la culture » contre la politique macriste le 24 mars 2019. Ce jour est celui du coup d'État militaire de 1976 et il est devenu le Jour National de la Mémoire pour la Vérité et la Justice, accueillant dans ses rangs des revendications politiques ayant notamment trait au respect des droits.

³⁹ La rédaction d'un manifeste reste pourtant un point commun entre plusieurs collectifs de cinéma latino-américains emblématiques des années 1960, comme l'expose dans sa recherche Ignacio Del Valle Dávila (Ignacio Del Valle Davila, *Le Nouveau cinéma latino-américain, 1960-1974*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015) ou comme la revue argentine *Kilometro 111* l'a mis en valeur dans son neuvième numéro en 2011, en republiant le «Manifiesto del Grupo Nuevo Cine» (publication initiale dans la revue *Nuevo Cine*, n° 1, an 1, México, avril 1961) et le «Manifiesto del Frente Nacional de Cinematógrafistas» (publication initiale dans la revue *Otocine*, an 1, n° 3, México, juillet-septembre 1974).

⁴⁰ Gabriel Bortzmeyer, art. cit.

Pour le projet du *Colectivo de Cineastas*, la majorité des segments a été filmée pendant les manifestations de l'année 2018, notamment les mouvements féministes et les grèves pour la défense des services publics. La réalité des événements a précisé l'angle du film collectif à venir, lequel se concentre désormais sur les protestations et les constructions politiques collectives.

À notre connaissance, en-dehors de la production cinématographique militante des années 1960 et 1970⁴¹, puis de la réalisation circonstanciée du *cine piquetero* (vidéo-activisme mis en œuvre par des groupes de chômeurs et chômeuses manifestant contre la précarisation croissante de la société argentine à la veille de la crise de 2001 et après)⁴², il n'existe pas véritablement de tradition de films collectifs générationnels en Argentine. Si l'INCAA a lancé en 1995 *Historias breves*, un long métrage annuel permettant de financer une série de premiers courts métrages pour propulser de nouveaux réalisateurs⁴³, le programme n'a jamais eu vocation à incarner un « film collectif » mais bien à refléter un état des lieux du cinéma argentin à travers des propositions d'auteurs prometteurs. Ainsi, toute la difficulté de réalisation du film collectif du *Colectivo de Cineastas* pose en premier lieu un problème concret de mise en place d'une horizontalité dans la continuité du fonctionnement des assemblées. Autrement dit, il est d'emblée question des conditions du collectif filmique au sein du collectif militant, là où les membres du *Colectivo de Cineastas* n'ont pas tourné ensemble pour la plupart, ou seulement des « pièces audiovisuelles⁴⁴ », lesquelles n'induisent pas le même processus de travail. Le projet de film intervient ainsi comme une « action » inscrite au sein du vaste éventail d'activités du *Colectivo de Cineastas*. Il apparaît comme une reconfiguration du collectif initial pour œuvrer cinématographiquement à s'inscrire dans le présent. À l'heure où nous avons réalisé les entretiens et terminé la première

⁴¹ Nous pensons notamment aux plus connus d'entre eux, *Grupo Cine Liberación* et *Grupo de la base*.

⁴² Parmi les collectifs impliqués dans la naissance de ce nouveau genre militant, Alejandro Ricagno cite *Cine Insurgente*, *Grupo Alarío*, *Adoquín Video*, *ContraImagen*, *Boedo Films*, *Ojo Obrero*. Voir Alejandro Ricagno, “Vuelta de la revuelta”, *Cinémas d'Amérique Latine* n° 11, 2003, p. 48-66.

⁴³ La première édition date de 1995 et présage l'essor du *Nuevo Cine Argentino* peu de temps après, avec des films comme *Cuesta abajo* d'Israel Adrián Caetano, *Guarisore, los Olvidados* de Bruno Stagnaro et *Rey muerto* de Lucrecia Martel.

⁴⁴ Il arrive au *Colectivo de Cineastas* de réaliser des « pièces audiovisuelles » c'est-à-dire des clips militants diffusés sur les réseaux sociaux pour attirer ponctuellement l'attention sur une problématique brûlante, comme cela a été le cas dans le cadre du festival de Mar del Plata pour attirer l'attention des médias et du public sur le dysfonctionnement actuel de l'INCAA. Cette pièce audiovisuelle peut être visionnée *via* le compte Twitter du *Colectivo de Cineastas*. Dernière consultation le 18 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://twitter.com/colectivocine/status/1061379009085390853>

version de cet article, le film n'avait pas de titre définitif et était toujours en cours de montage. Il s'intitule désormais *El malestar – Wip* et a connu une première projection de travail le 24 novembre 2019 à l'espace culturel Simona à Buenos Aires, sans avoir encore connu de projection publique d'une version achevée. Par égard pour la temporalité dans laquelle nous avons mené notre enquête, ce n'est pas le film achevé mais bien les multiples questions esthétiques et politiques soulevées lors de son processus de fabrication qui demeurent ici le centre de notre intérêt.

Benjamín Naishtat, qui s'est proposé pour coordonner la réalisation du film sans pour autant le diriger, revient sur le processus de travail :

C'est un type de formation politique, il s'agit de trouver un consensus. C'est une évolution lente, qui implique beaucoup de réunions, des discussions infinies. L'horizontalité systématique comporte cette dimension interminable, il s'agit du coût de la démocratie. [...] Nous avons obtenu un financement du *Mecenazgo*⁴⁵ pour réaliser une postproduction décente mais les différents tournages se sont déroulés sans aucun apport, grâce à la solidarité du *Colectivo de Cineastas*. Nous allons voir ce à quoi notre film finit par ressembler mais l'idée première était de ne pas rester prisonnier de la figure d'auteur, et expérimenter la possibilité d'un film collectif. Le matériel filmique qui nous est parvenu pour le moment ressemble aux fragments d'un casse-tête et non à un film autosuffisant. La première version possible dure cinquante minutes. C'est merveilleux parce que c'est bien là qu'il y a un film collectif, contrairement à un modèle comme *Paris vu par...* [1965] où je vois le projet de film collectif comme l'occasion d'affirmations personnelles. Ce que nous faisons est un exercice d'humilité. Dans le collectif il y a des étudiants mais pas que, il y a des personnes qui ressentent le besoin d'affirmer leurs positions et donc beaucoup de débats et d'argumentation, ce qui est à valoriser pour contrer l'auto-censure.

Certains membres saluent le fait que les images filmées aient été produites en toute liberté, sans protocole et qu'elles aient été visionnées pendant les rencontres de la commission du film, « permettant de faire les images à partir de ce qu'elles contenaient et non pas à partir des intentions, c'est une nécessité politique » partage Hernán Rosselli. La question du montage reste à ce jour irrésolue. « Nous n'allons pas faire un mauvais film de cinq heures par respect démocratique » lançait Benjamín Naishtat. Ce point est d'autant plus central que Juan Martín Hsu expose :

⁴⁵ Le *Mecenazgo* est une forme de financement pour des projets culturels qui repose sur l'investissement de particuliers ou d'entreprises soumis à des impôts sur les revenus bruts. Voir la présentation du dispositif par la Ville de Buenos Aires. Dernière consultation le 18 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/impulsocultural/mecenazgo>.

Le *Colectivo de Cineastas* n'a pas vocation à être un censeur mais comment décider ce qui va faire partie du film et ce qui va devoir en être exclu ? Je pense qu'il faut un groupe de curateurs, une micro-commission au sein de la commission. Je me demande jusqu'où nous allons pouvoir travailler de manière horizontale pour notre film collectif.

Benjamín Naishtat reprend :

Pour moi, c'est ce qui est le plus intéressant dans le collectif : nous valons tous la même chose et personne ne prête attention à la mini bureaucratie de l'association. Je considère que c'est à travers le projet de film que nous pouvons mesurer notre projet global comme construction collective. Il est nécessaire de garder un horizon créatif en tant que groupe car nous utilisons beaucoup d'énergie à lutter contre le système de l'INCAA. Nous le faisons parce que nous n'avons pas le choix, parce que cela fait partie de notre engagement politique pour continuer à faire des films mais cela revient à être des fonctionnaires non rémunérés. Je préfère de loin faire des films, mettre en place des ateliers dans des quartiers populaires. J'ai besoin que par-delà le fait de lutter contre les mesures de l'INCAA nous puissions canaliser positivement nos énergies, raviver le caractère créatif et festif du cinéma⁴⁶.

De fait, au moment de nos entretiens, seuls douze membres du *Colectivo de Cineastas* avaient contribué au film collectif avec un fragment, ce qui pose au moins quantitativement la question de la représentativité du groupe au regard de ses quatre-vingt-dix membres. La plupart des cinéastes interviewé·e·s ont fait part de leur absence d'engagement pour le moment, faute de temps, en raison d'un fort investissement dans d'autres commissions. Cet aspect réactualise le paradoxe camouflé en dilemme dont fait part Benjamín Naishtat : comment équilibrer un investissement réaliste du temps de création entre une lutte bureaucratique pour des films à venir et la réalisation immédiate d'autres possibles cinématographiques ?

À côté du *Colectivo de Cineastas* : repenser le collectif cinématographique dans les projets individuels

Par-delà le projet du film collectif encore inachevé, dans quelle mesure la participation au *Colectivo de Cineastas* affecte-t-elle l'évolution du travail des cinéastes dans le cadre de tournages personnels ? Pour Andrea Testa, le

⁴⁶ Juan Martín Hsu partage ce sentiment : « Dans les assemblées nous parlons presque exclusivement de politique et c'est important mais nous aimerais réfléchir davantage aussi aux questions esthétiques depuis les assemblées. Mais notre contexte socio-politique est si tendu qu'il est difficile de prendre ce temps. »

collectif s'est surtout prolongé sur un plan matériel, comme l'expression de valeurs solidaires venant pallier les actuelles déficiences de l'institut du cinéma :

L'INCAA tardait à m'accorder son soutien et je devais filmer urgentement des jeunes femmes ou très jeunes femmes enceintes pour mon dernier film, un documentaire, *Niña mamá*⁴⁷. Les délais bureaucratiques de l'INCAA ne correspondaient pas à la temporalité biologique du sujet du tournage. L'apport de *compañeros* du *Colectivo de Cineastas* m'a permis de tourner, que ce soit en me prêtant du matériel ou en acceptant de travailler avec moi sans être payés immédiatement. Au milieu de ce contexte de crise et de précarisation du travail, il y a des liens qui se fortifient et qui passent par l'aide à la réalisation de nos films. Cette dynamique qui est rendue possible par le *Colectivo de Cineastas* est aussi celle qui rend possible notre collectif, car nous sommes mus par des valeurs communes, de la générosité, de l'amitié et un sens des responsabilités qui viennent bouleverser l'organisation hiérarchique traditionnelle du domaine cinématographique. Par ailleurs, mon engagement dans le collectif, notamment à travers la commission de genre, a beaucoup contribué à ma manière de concevoir *Niña mamá*, à ma manière de filmer des classes populaires sans rester dans ma zone de confort, à réellement repenser la construction du regard. En partageant ces questions avec les autres cinéastes au fil des assemblées, elles se font plus vives au moment du tournage.

Benjamín Naishtat rejoint ces propos :

Avec le *Colectivo de Cineastas*, outre le travail d'écoute, d'engagement et de remise en question, qui est stimulant, j'ai la sensation qu'il existe un réseau de soutien avec tout ce que cela implique en Argentine aujourd'hui plus que jamais. Cette solidarité est nécessaire. C'est un optimisme générationnel, politisé mais sans la stérilité des limites d'un parti et c'est bien cette spécificité du collectif qui nous amène à penser avec nuances le contexte du cinéma et de notre pays.

Depuis le champ de la production, Gabriela Cueto témoigne :

l'hétérogénéité des profils des membres du *Colectivo de Cineastas* nous a permis d'arriver en différents lieux et de générer de nouvelles alliances, de construire un espace ouvert où la propriété privée s'efface au profit de l'inclusif. Pour moi, le collectif a fonctionné comme médiateur pour équilibrer l'univers dont on fait partie à partir de revendications mises en commun et qu'on ne peut pas toujours porter seul.

Le projet commun d'œuvrer avec le *Colectivo de Cineastas*, pour le cinéma argentin indépendant, en travaillant à l'évolution de la structure, notamment

⁴⁷ *Niña mamá* a connu sa première mondiale à l'IDFA en novembre 2019, où il a reçu une mention spéciale du jury, avant d'être montré dans d'autres festivals internationaux. Il a connu une sortie en salles en Argentine au début de l'année 2020. Une fois de plus, c'est un film peu financé par les politiques publiques qui fait rayonner le cinéma argentin en dehors de ses frontières.

par le film collectif et pour les films à venir, nous a amenée à interroger les manques dont il pâtit, selon ses membres actifs.

Projeter le collectif : d'autres commissions possibles

Considérant que les commissions du *Colectivo de Cineastas* « apparaissent selon les actions décidées dans les assemblées et les actions selon la conjoncture politique et en fonction du degré de complexité qu'implique le fait de les mener à bien » pour reprendre les mots de Mariano Luque, nous avons demandé à chacun·e des *cineastas* rencontré·e·s quelles commissions pourraient voir le jour pour compléter le fonctionnement actuel du collectif. Nous envisageons ces propositions comme autant de projections pour un espace propice aux transformations, mais aussi comme l'activation d'autres modalités d'énonciation et d'action du collectif.

Un « espace de référence », lieu de soutien en cas de violences de genre dans le cadre d'activités liées au cinéma argentin, est en construction. Un projet de forum de discussion sur le cinéma est également en cours et viendra prolonger le projet d'une revue du *Colectivo de Cineastas* où des cinéastes indépendant·e·s et des critiques d'Amérique latine seront invité·e·s à écrire en dialogue avec la critique de leur pays, afin de créer ainsi un espace de positionnement pérenne vis-à-vis de la production contemporaine.

Nous notons que les cinéastes restent prioritairement préoccupé·e·s par les conditions de diffusion de la cinématographie nationale et ont à tour de rôle proposé une commission de projections autonomes et la possibilité d'investir une salle de cinéma abandonnée. La visibilité du cinéma national indépendant au sein de l'Argentine reste un problème de premier ordre pour continuer à le fabriquer collectivement. Hernán Rosselli a, quant à lui, suggéré une commission de développement de films en-dehors de l'INCAA, « une espèce de coopérative de cinéma où chacun pourrait, avec ses connaissances et son matériel, contribuer à une structure ouverte aux autres, un club de troc cinématographique. » Dans un souci de démocratisation de l'accès à la production cinématographique et face à la nécessité d'incorporer d'autres regards, la mise en place d'ateliers audiovisuels dans des quartiers populaires a été abordée. Ce travail a déjà été mené dans d'autres circonstances par Benjamín Naishtat et Florencia Percia, lesquel·le·s souhaiteraient incorporer ce « militantisme territorial » dans les actions du *Colectivo de Cineastas*, valorisant ainsi la délocalisation du terrain d'action. « Il nous faut sortir de notre réalité homogène de classe moyenne citadine, nous devons aller à la rencontre d'une autre Argentine depuis le *Colectivo de Cineastas* » exprime Benjamín Naishtat. Florencia Percia s'interroge :

La question du système se pose, à qui est-il ouvert, quels regards permet-il ? Où commence, jusqu'où va le collectif ? Il s'agit aussi d'ouvrir les moyens de production. Nous avons des outils et on peut faire beaucoup avec. Si on ne se pose pas ces questions, nous restons très enfermés dans le système, un système unique.

Nous en revenons ainsi à la question inaugurale d'Andrea Testa et à la difficulté de réellement construire un collectif inclusif par-delà la ségrégation sociale constitutive de la société argentine, plus d'un tiers de la population nationale vivant sous le seuil de pauvreté⁴⁸.

La problématique de l'échelle se pose également sur un plan continental, dans la possibilité d'un rapprochement avec d'autres cinéastes latino-américains (une commission « unissons nos forces avec d'autres organisations latino-américaines de cinéastes indépendants pour installer notre propre ordre du jour et non celui des secteurs dominants et hégémoniques du cinéma mondial » a été proposée par Mariano Luque). Néanmoins, Gabriela Cueto exprime que les réalités de production sont différentes et que face à une telle ambition,



Dialogue avec Eryk Rocha,
après la projection de *Cinema Novo* au Matienzo,
modéré par Francisco Márquez, cinéaste membre du collectif, 10 février 2019.

⁴⁸ Information datant de 2019. “El mapa de la marginalidad y la desigualdad social : así se distribuyen los pobres crónicos en Argentina”, *Infobae*, 17/12/2019. Dernière consultation le 3 décembre 2020. [En ligne]. URL : <https://www.infobae.com/sociedad/2019/12/17/el-mapa-de-la-marginalidad-y-la-desigualdad-social-asi-se-distribuyen-los-pobres-cronicos-en-argentina/>

c'est peut-être l'axe d'une commission cinématographique intracontinentale de genre qui serait l'urgence la plus réaliste. La nécessité d'un dialogue avec d'autres cinéastes d'Amérique latine traverse les projets de forum et de revue. En outre, ce rapprochement a déjà été manifeste au cours de deux projections des rencontres de cinéma du *Colectivo de Cineastas : Crónica de comité* (2014) et *Il Siciliano* (2016) des Chiliens Carolina Adriazola, José Luis Sepúlveda et Claudio Pizarro en septembre 2018 et *Cinema Novo* (2016) du Brésilien Eryk Rocha en février 2019, chaque fois en présence des cinéastes.

Le *Colectivo de Cineastas* après 2019

À partir des positionnements et de la praxis du *Colectivo de Cineastas*, une histoire des cinémas indépendants nationaux non hégémoniques serait à envisager à travers le prisme de collectifs émergents, articulant directement les possibilités de production avec un contexte politique et une conscience historique. À ce titre, si à l'occasion de la sortie française de *La Flor* (2018) de Mariano Llinás, il a été question de la société de production *El Pampero Cine* comme d'un collectif de cinéma emblématique de la création argentine indépendante, il paraît important de nuancer cette conception au regard des revendications du *Colectivo de Cineastas*. Non seulement parce que la notion même de « collectif » semble des plus galvaudées pour Mariano Llinás⁴⁹ mais aussi parce que le mode de production s'y détache d'une relation économique à l'État. En effet, la spécificité de *El Pampero Cine* est de travailler ses projets personnels sans aucun soutien de l'INCAA, un choix qu'ils justifient par leur liberté de création totale, là où le *Colectivo de Cineastas* lutte contre le désengagement étatique, jugeant qu'un financement public est vital à la survie d'une cinématographie multiple accompagnée par des petites structures.

Cette croyance du *Colectivo de Cineastas* en un soutien public de l'État à la création contemporaine est le marqueur d'une conscience historique pour cette génération qui a grandi pendant ou après la transition démocratique. Comme

⁴⁹ Je cite les propos de Mariano Llinás : « Vous appelez cela un collectif [à propos de *El Pampero Cine*], mais je ne sais pas ce que c'est le collectif. Chez nous [en argentin] c'est l'autobus, l'autocar. Aujourd'hui on appelle tout « le collectif ». Disons que nous, nous souhaitons construire des démarches nouvelles, hors sentier, hors de l'industrie, c'est ce que l'on recherche. *La Flor* est un film qui ne peut qu'exister en dehors de l'industrie, c'est ce qu'on veut faire pour tous nos films. » – Gaël Martin, « Entretien avec Mariano Llinás, auteur de *La Flor* (Pt. 1) » *Cinématraque*, 05/03/2019. Dernière consultation le 12 mai 2019. [En ligne]. URL : <http://www.cinematraque.com/2019/03/05/entretien-avec-mariano-llinas-realisateur-de-la-flor-pt-1/>

l'explique le critique argentin Emilio Bernini⁵⁰, « dans le cinéma latino-américain des années 1960 et 1970, le conflit avec l'État, sa contestation ou sa dénonciation, était une forme négative d'autodéfinition. » Le projet du *Colectivo de Cineastas* s'inscrit ainsi pleinement dans les problématiques socio-politiques du XXI^e siècle. Même en temps de désaccords politiques, comme cela a été le cas pendant le mandat de Mauricio Macri, l'État reste envisagé comme une instance démocratique, à la faveur de biens communs. Ce qui n'est pas sans susciter cette question, invitation à une prochaine recherche de fonds : où commence et où se termine l'indépendance du cinéma argentin ? Selon la définition de Laurent Creton « être indépendant, c'est se définir par le statut particulier de ceux qui, n'étant pas intégrés dans le système dominant, économique et académique, se constituent en communauté fondée sur d'autres valeurs⁵¹ ». Une production cinématographique affranchie des lois de l'industrie, mais dans l'attente d'un soutien effectif et continu d'un État aux politiques publiques pourtant variables, peut-elle vraiment atteindre l'indépendance économique et créative escomptée ?

Le travail du *Colectivo de Cineastas* n'en demeure pas moins aussi fédérateur que singulier, invitant à dépasser les logiques de groupe au nom d'un projet ouvert et interactif de cinéma national, mettant en lumière des problématiques de production indépendante qui touchent directement les conditions d'existence de certains films. Le processus collectif du *Colectivo* s'exprime ici pleinement dans la construction d'un espace d'échanges et d'élaboration de modalités de production responsables (de la part de l'État) et solidaires (en cas de déficience de ce même État). Le *Colectivo* n'est pas collectif dans la mesure où il se confondrait voire se substituerait à une instance productrice. Il cherche l'indépendance dans la mise en commun d'actions et de procédés qui facilitent, quoiqu'il arrive, une avancée dans leurs projets. La dynamique présente de pensée et d'action du *Colectivo de Cineastas* est sans équivoque dirigée vers la suite des événements, vers un « devenir cinéma » du collectif comme entité politiquement active, comme en atteste Andrea Testa :

Ce qui compte c'est ce que nous nous posons comme question, nos films sont peut-être faibles pour le moment mais ce qui importe c'est de grandir ensemble, en nous reconnectant avec ce qui se passe autour de nous, dans la rue. Être dans la rue pour défendre le cinéma mais également pour défendre d'autres droits. Les enseignants manifestent pour plus de parité, de meilleures conditions de travail, nous revendiquons aussi ce qui concerne directement notre travail.

⁵⁰ Emilio Bernini, « Hacia un cine sin estado », *Kilometro 111*, n° 9, mars 2011, p. 70.

⁵¹ Laurent Creton, « De l'indépendance en économie de marché : le paradigme stratégique en question », dans Laurent Creton (dir.), *Théorème*, dossier « Cinéma et (in)dépendance. Une économie politique. », Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 1998, vol. 5, p. 17.

Un cinéma argentin indépendant sans soutien tangible de l'État serait ainsi de fait un cinéma uniquement réalisé par la classe moyenne ou l'élite, un cinéma soustrait à la possibilité d'un état des lieux, des regards, des voix, des sensibilités garants d'une représentativité créative plurielle, ouverte, en renouvellement constant. Gabriela Cueto le signifie :

Il y a une expansion des voix dans le cinéma argentin contemporain mais beaucoup de films risquent de ne pas exister ou dépendront des aléas d'un partenaire de production déjà reconnu, ou alors nous en reviendrons aux films tournés les week-ends, autofinancés. Ma génération est exclue du nouveau système de l'INCAA basé sur des notes selon les antécédents de la société de production, le type de festivals où ses films ont été montrés, dans une perspective complètement irréaliste quant aux possibilités du cinéma indépendant. Les films que j'ai produits il y a deux ans ne font déjà plus partie du système de valeurs actuel de l'INCAA⁵². Comment s'adapter pour faire le cinéma que nous voulons en étant financés décentement ? J'ai du mal à penser que les prochaines années, les portes sont toujours moins nombreuses et moins ouvertes. La créativité fleurit avec la crise mais il n'empêche que c'est très dur. Beaucoup de batailles, de souffle, de jonglage pour les années qui viennent car il y a tout un spectre de films qui reste en dehors de ce que devient l'INCAA.

Gabriela Cueto s'interroge également sur la manière dont ces années de crise s'inscriront à l'avenir dans l'histoire argentine du cinéma, comment cette période sera appréhendée par la prochaine génération. Dans ce sillage, se pose en outre la question de la coexistence politique et cinématographique des acteur trice s s'étant formé e s au sein du *Colectivo de Cineastas* avec celles et ceux qui n'en sont pas issu e s.

Nous évoquions en introduction le caractère « en suspens » de ce portrait du *Colectivo de Cineastas*, qui comprend la difficulté à en écrire l'histoire, en raison de la dimension ponctuellement dématérialisée et majoritairement orale des sources ainsi que de la pluralité dynamique de sa structure. Cette qualité non figée doit continuer à être explorée de manière active, en prenant en compte pour une future recherche la finalisation du film collectif et l'incidence qu'il pourra avoir sur les modes de pensée et d'action du *Colectivo de Cineastas*. Nous avons de fait choisi 2019 comme borne chronologique finale de cet article en raison de l'élection du nouveau président argentin, Alberto Ángel Fernández le 27 octobre sans souhaiter toutefois arrêter le cours des choses.

⁵² Benjamín Naishtat s'exprime avec le même pessimisme : « Il ne s'agit pas tant d'avancer que de faire en sorte que le gouvernement actuel ne nous écrase pas. Nous devons anticiper les coups et voir comment y résister. À l'heure actuelle, je ne sais pas comment je vais faire mon prochain film. Pour réaliser un quatrième long métrage, il faut demander des crédits et actuellement il n'y a pas d'accès à ce type de financement. Beaucoup d'entre nous travaillent sur d'autres choses. C'est grave. »

Opposant à Mauricio Macri, l'une des premières décisions gouvernementales de celui-ci a été de rétablir le ministère de la Culture, ce qui aura, à court comme à long terme, un impact de première importance sur la gestion de l'INCAA ainsi que sur l'évolution des revendications et actions du *Colectivo de Cineastas*.

Pendant ces deux dernières décennies, plusieurs collectifs de cinéastes latino-américains ont été à l'origine de nouvelles dynamiques formelles et générationnelles, comme il en a été notamment avec *Alumbramento*⁵³ dès 2006 à Fortaleza au Brésil ou encore avec *MAFI*⁵⁴ dès 2011 au Chili. Par-delà la teneur de leur production cinématographique, leur plan d'action dans la sphère publique n'est néanmoins pas comparable avec le travail du *Colectivo de Cineastas*. À l'heure d'un violent tournant droitier de l'Amérique latine, la question d'éventuels nouveaux regroupements et de la persistance d'un cinéma national subventionné par des fonds publics se pose avec acuité. Au moment d'écrire ces lignes, le président du Brésil Jair Bolsonaro a déclaré vouloir intervenir dans la gestion de l'Agence nationale du cinéma du Brésil (ANCINE)⁵⁵ au point d'en envisager la fermeture⁵⁶. Si nous ne pouvons qu'espérer que ces paroles ne soient pas performatives, la préoccupation quant à la persistance de cinématographies nationales indépendantes se pose ainsi frontalement et urgemment. L'élan partagé pour la fondation d'une commission consacrée au cinéma latino-américain au sein du *Colectivo de Cineastas* est à envisager à cet égard comme une nécessaire inscription dans le temps et comme une extension spatiale du projet collectif initial en vue d'une production continue.

J

⁵³ Une importante partie de leurs films est accessible *via* leur site. Dernière consultation le 18 décembre. [En ligne]. URL : <https://alumbramento.com.br/>.

⁵⁴ Leur production est accessible en ligne : <http://mafi.tv/>. Nous renvoyons à l'entretien avec Juan Francisco González dans ce même numéro de *Création Collective au Cinéma*.

⁵⁵ À l'échelle de l'Amérique latine, il s'agit sans doute de l'organe étatique de cinéma national le plus proche de l'INCAA. Il a par ailleurs permis de nombreuses coproductions entre les deux pays au cours de cette dernière décennie.

⁵⁶ « Vamos fechar a Ancine ou não?, pergunta Bolsonaro a simpatizantes », *Folha de São Paulo*, 20/07/2019. Dernière consultation le 22 juillet 2019. [En ligne]. URL : <https://www.pausa.com.ar/2018/11/escandalo-y-censura-en-mar-del-plata-con-repudio-del-cine-al-ajuste/>

Je remercie chaleureusement les *cineastas* qui ont partagé avec beaucoup de générosité leur temps, leur expérience et leurs pensées au sujet du *Colectivo* : Gabriela Cueto, Mirella Hoijsman, Juan Martín Hsu, Benjamín Naishtat, Florencia Percia, Hernán Rosselli, Andrea Testa, Mariano Luque, Alberto Romero, Damián Roth, Julia Rotondi, Martín Turnes, les membres de la *Comisión de Género*, ainsi que pour leur précieux accompagnement, Mélisande Leventopoulos, Nicolás Prividera, Milton Secchi et tout particulièrement Nicolás Torchinsky.

J

Bibliographie

BLAVIER Pierre, « La notion de génération en histoire », *Regards croisés sur l'économie*, 2010/1 (n° 7), p. 44-46.

BERNINI Emilio, “Los nuevos cines y los cines políticos ante los Estados (Argentina, Brasil, México)”, *Kilometro 111* n° 9, *Hacia un cine sin estado*, mars 2011, p. 69-98.

BORTZMEYER Gabriel, « Collectiviser le cinéma. Autour de quelques collectifs de cinéma contemporain. », *Débordements*, 25 septembre 2020. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://debordements.fr/Le-cinema-en-communs>

CRETON Laurent, « De l'indépendance en économie de marché : le paradigme stratégique en question », dans Laurent Creton (dir.), *Théorème*, dossier « Cinéma et (in)dépendance. Une économie politique. », Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1998, vol. 5, p. 9-26.

DEL VALLE DÁVILA Ignacio, *Le Nouveau cinéma latino-américain, 1960-1974*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

GETINO Octavio (dir.), *Cine latinoamericano, Producción y Mercados en la primera década del siglo XXI*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS, 2012.

LA FERLA Jorge, “El cine argentino. Un estado de situación.», in Eduardo A. Russo (dir.), *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*, Lanús, Paidos, 2008, p. 215-242.

OUBIÑA David, "Construcción sobre los márgenes: itineraries del nuevo cine independiente en América Latina", in Eduardo A. Russo (dir.), *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*, Lanús, Paidos, 2008, p. 31-42.

RICAGNO Alejandro, "Vuelta de la revuelta", *Cinémas d'Amérique Latine* n° 11, 2003, p. 48-66.

ROSSIN Federico, « Collectif de film », *Vacarme* n° 62, 24 janvier 2013. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://vacarme.org/article2226.html>.

RUSSO Eduardo, "La pregunta por un cine nacional: utopía, crítica y heterotopía", in María IRIBARREN (dir.), *La imagen argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS, 2017, p. 311-326.

Sitographie

ASEMBLEA AUDIOVISUAL, "Por más cine, por más miradas". *Página 12*, 23 octobre 2018. Dernière consultation le 12 mai 2019. [En ligne]. URL : <https://lector.Pagina12.com.ar/150578-por-mas-cine-por-mas-miradas>.

COLECTIVO DE CINEASTAS, "Comunicado en defensa del cine argentino". *Colectivo de Cineastas*, 26 juin 2017. Dernière consultation le 5 janvier 2019. [En ligne]. URL : <https://www.colectivodecineastas.com/single-post/comunicado-Colectivo-de-Cineastas>.

DIAMANTE Sofía, "La inflación en 2018 fue del 47,6%, la cifra más alta en los últimos 27 años". *La Nación*, 15 janvier 2019. Dernière consultation le 20 mars 2019. [En ligne]. URL : <https://www.lanacion.com.ar/economia/dolar/inflacion-diciembre-2018-indec-precios-nid2211091>.

KAY Jeremy, "Ventana Sur 2018 attendance hits record high amid changing landscape". Dernière consultation le 20 mars 2019. [En ligne]. URL : <https://www.screendaily.com/news/ventana-sur-2018-attendance-hits-record-high-amid-changing-landscape/5135371.article>

MARTIN Gaël, « Entretien avec Mariano Llinás, auteur de *La Flor* (Pt. 1) ». Dernière consultation le 12 mai 2019. [En ligne]. URL : <http://www.cinemataque.com/2019/03/05/entretien-avec-mariano-llinas-realisateur-de-la-flor-pt-1/>

ZGAIB Iván, “Cineastas en lucha”. *La Nueva Mañana*, 17 décembre 2018. Dernière consultation le 10 avril 2019. [En ligne]. URL : <https://lmdiario.com.ar/noticia/119485/cineastas-en-lucha>

Articles signés par « la rédaction »

“Tras el desplazamiento de Cacetta, el Gobierno removerá a más funcionarios del INCAA”. *Infobae*, 15 avril 2017. Dernière consultation le 21 juin 2019. [En ligne]. URL : <https://www.infobae.com/politica/2017/04/15/tras-el-desplazamiento-de-cacetta-el-gobierno-removera-a-mas-funcionarios-del-incaa/>

“El día que desplazaron a Cacetta, le archivaron una causa judicial”. *Perfil*, 15 avril 2017. Dernière consultation le 21 juin 2019. [En ligne]. URL : <https://www.perfil.com/noticias/politica/el-dia-que-lo-desplazaron-archivaron-una-causa-contra-cacetta.phtml>

“El mundo del cine resiste el despido del director del Incaa, Alejandro Cacetta”. *La Capital*, 18 avril 2017. Dernière consultation le 21 juin 2019. [En ligne]. URL : <https://www.lacapital.com.ar/informacion-gral/el-mundo-del-cine-resiste-el-despido-del-director-del-incaa-alejandro-cacetta-n1378797.html>

“Gabinete ajustado”. *Página 12*, 3 septembre 2018. Dernière consultation le 10 avril 2019. [En ligne]. URL : <https://www.pagina12.com.ar/139734-gabinete-ajustado>

“La dignidad no se negocia”. *Página 12*, 03 octobre 2018. Dernière consultation le 10 avril 2019. [En ligne]. URL : <https://www.pagina12.com.ar/145981-la-dignidad-no-se-negocia>

“Escándalo y censura en Mar del Plata, con repudio del cine al ajuste”. *Pausa*, 18 novembre 2018. Dernière consultation le 5 janvier 2019. [En ligne]. URL : <https://www.pausa.com.ar/2018/11/escandalo-y-censura-en-mar-del-plata-con-repudio-del-cine-al-ajuste/>

“Vamos fechar a Ancine ou não?, pergunta Bolsonaro a simpatizantes”. *Folha de São Paulo*, 20 juillet 2019. Dernière consultation le 22 juillet 2019. [En ligne]. URL : <https://www.pausa.com.ar/2018/11/escandalo-y-censura-en-mar-del-plata-con-repudio-del-cine-al-ajuste/>

“El mapa de la marginalidad y la desigualdad social : así se distribuyen los pobres crónicos en Argentina”. *Infobae*, 17 décembre 2019. Dernière consultation le 3 décembre 2020. [En ligne]. URL : <https://www.infobae.com/politica/2019/12/17/el-mapa-de-la-marginalidad-y-la-desigualdad-social-asi-se-distribuyen-los-pobres-cronicos-en-argentina/>

2021 © Cr éation Collective au Cin éma

<https://www.infobae.com/sociedad/2019/12/17/el-mapa-de-la-marginalidad-y-la-desigualdad-social-asi-se-distribuyen-los-pobres-cronicos-en-argentina/>

*Les modes de production du cinéma communautaire
dans le Grand Buenos Aires sud.
Résistances et alternatives au néolibéralisme*

Andrea Molfetta

Traduction de Itziar Gómez Carrasco et Stéphanie Louis¹

J

Des années 1960 jusqu'à la crise ayant causé l'insurrection de 2001, l'Argentine a été sous influence néolibérale, tant du point de vue politique qu'économique, et ce presque sans interruption. Cette influence s'est faite ressentir par ricochet dans le champ des médias de communication, tout d'abord avec le début du développementalisme dans les années 1960, qui a placé l'industrialisation comme enjeu central de l'évolution nationale ; ensuite avec la dictature d'Onganía et le coup d'État de 1976 ; puis avec la période de trahison des valeurs du péronisme sous la présidence de Carlos Menem (1989-1999)². Le néolibéralisme s'est donc progressivement installé, détruisant les rares acquis de l'État-providence et les conquêtes sociales des années 1940 et 1950. Cependant, avec les gouvernements Kirchner (2003-2015), un renversement a pu être observé, permettant de tourner la page du passé néolibéral qui a conduit le pays à l'effondrement³. L'État a alors assumé un rôle

¹ Ceci est une version remaniée et actualisée d'un texte paru en espagnol sous le titre “Colectivo y comunitario: voces y economía del cine como resistencia al neoliberalismo en el Gran Buenos Aires Sur” dans Andrea Molfetta (dir.), *Cine comunitario argentino*, Buenos Aires, Teseo, 2018. Dernière consultation le 16 juillet 2021. [En ligne]. URL : <https://www.teseopress.com/cinecomunitarioargentino/>

² Pourtant élu à la présidence de la république argentine sous l'étiquette du parti justicialiste fondé par Juan Perón, Carlos Menem entreprend une réforme du système péroniste qui s'apparente à une trahison, avec l'instauration d'un néolibéralisme sauvage induisant la privatisation des moyens de transports et autres services publics, réduisant les droits sociaux et décimant les syndicats.

³ En français, on peut se reporter à l'ouvrage de Charles Lancha, *L'Argentine des Kirchner (2003-2015). Une décennie gagnée*, Paris, L'Harmattan, 2017 et à la thèse d'Émilie Doz, “Néstor Kirchner (2003-2007) : rupture ou continuité du péronisme ? Les mutations du populisme en Argentine”, Université de Lyon 2, 2013.

capital de régulation sociale, agissant pour la distribution des richesses et l'extension des droits civils et sociaux. Ainsi, les gouvernements successifs, sous la présidence de Néstor Kirchner (2003-2007), puis lors des deux mandats présidentiels de son épouse Cristina Kirchner (2007-2015), ont-ils donné une impulsion aux politiques en matière de logement, de travail, d'éducation, de santé, de culture, de communication et de science. Le rôle régulateur de l'État, surtout durant les présidences de Cristina Kirchner, a pris une place prépondérante en opposition ouverte aux forces néolibérales, en donnant la priorité aux droits et au bien-être des Argentins : l'État a nationalisé la première compagnie d'hydrocarbures du pays et promulgué la loi sur les médias, parmi bien d'autres exemples. Entre 2015 et 2019, du fait de la politique menée par le président Mauricio Macri, une grande partie des acquis sociaux des années Kirchner ont été détruits, conséquence de différents phénomènes convergents, comme le manque de financements, la réorganisation politique de l'État, la désactivation des plans d'inclusion sociale, la réduction et la sous-exécution du budget dans des domaines tels que la santé et l'éducation, une dette sans équivalent à l'échelle internationale ou encore une série de réformes juridiques, comme celle du travail.

Tout au long des douze années de présidence de Néstor puis de Cristina Kirchner, l'État a assumé à la fois un rôle de limitation et de contrôle des dynamiques néolibérales locales et transnationales dans le domaine de la communication, ainsi qu'un rôle de promotion, de formation et de gestion financière du cinéma. Ce nouveau rôle étatique se trouve cristallisé par la loi des services et des moyens de communication audiovisuelle (n° 26522) de 2009, qui a remplacé la loi sur les médias qui avait été imposée par la dictature civique, ecclésiastique et militaire de 1976. Ce nouveau cadre législatif était revendiqué par une coalition pour la communication démocratique, rassemblement de petits et moyens producteurs de médias, qui s'est mobilisée pendant la décennie 2000. Néanmoins, dès décembre 2015, durant la première semaine du gouvernement Macri, une série de points cruciaux a été abrogée⁴. À

⁴ Cette abrogation a eu lieu par le biais du décret de nécessité et d'urgence n° 247 émanant du pouvoir exécutif, sans débat au congrès, publié dès la première semaine de gouvernement. Les articles les plus radicaux de la loi sur les médias sont abrogés. Macri permet alors de nouveau la concentration des médias en grands conglomérats tandis qu'il élimine la promotion de la communication communautaire. Voir “Política y comunicación. El Gobierno modificó la ley de medios y eliminó la Afsca con un DNU”, *La Nación*, 31 décembre 2015, dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : <http://www.lanacion.com.ar/1858627-con-un-dnu-el-gobierno-disuelve-la-afsca-y-cambia-la-ley-de-medios> et “Ratificaron DNU que modifica la Ley de Medios y crea el Enacom”, *Ambito*, 6 avril 2016, dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : <http://www.ambito.com/834143-ratificaron-dnu-que-modifica-ley-de-medios-y-crea-el-enacom>

l'heure de la finalisation de cet article, la présidence d'Alberto Fernández, instaurée en 2019, n'a quasiment rien changé au niveau législatif, si bien qu'il n'y a pas eu de retour en arrière en faveur de la loi. Toujours est-il que durant les années Kirchner, la « communication communautaire » par les médias a été constituée comme secteur à part entière. En Argentine, cette formule a donc pu représenter une notion officielle employée à la tête de l'État pour calibrer la politique médiatique. Le cinéma communautaire, partie prenante d'un front de résistance au néolibéralisme, se développe ainsi entre 2009 et 2015 à partir d'une redistribution du droit à la communication, ainsi que des bases matérielles de l'industrie de la communication. Sa croissance s'insère, d'une part, dans une augmentation exponentielle de l'ensemble de la production audiovisuelle argentine, venue se placer en 2014 comme quatrième pays producteur de contenus audiovisuels au niveau mondial⁵. D'autre part, d'un point de vue international, les films communautaires font partie d'un vaste mouvement régional en Amérique du Sud : celle-ci possède aujourd'hui ses propres festivals et plateformes de distribution numérique, à l'instar du festival *Ojo Al Sancocho* en Colombie ou, en Argentine, du *Festival Internacional Audiovisual de los Barrios et du Invisibles/Festival de cine de los invisibles*. Ces espaces de diffusion relient directement les activités des quartiers périphériques de plusieurs capitales latino-américaines. Cette dynamique s'est construite sur les bases idéologiques du mouvement latino-américain de vidéo populaire qui a accompagné les processus d'ouverture démocratique des années 1980 et du début des années 1990, avec un objectif identique : utiliser l'audiovisuel comme outil de changement social⁶. Après une mise en perspective législative et théorique de ces processus, notre article appréhende les modes de production de deux collectifs de cinéma communautaire de la province de Buenos Aires⁷ :

⁵ En 2014, le journal *Página12* mentionne que l'Argentine est le quatrième pays exportateur de contenus audiovisuels au classement mondial. Dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-31842-2014-04-08.html>. Le site du MICA – *Mercado de la Industria Cultural Argentina*, mentionne, en 2014, que la production audiovisuelle a augmenté de 164 % entre 2003 et 2014, constituant 35 % du PIB culturel du pays. Dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : <https://mica.cultura.gob.ar/sector-audiovisual/>

⁶ Dans le livre dirigé par Alfonso Gumucio Dragon (*Cinecomunitario en América Latina y el Caribe*, Caracas, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2012), la contribution écrite par H. Campodónico sur l'Argentine couvre les cas les plus représentatifs de cinéma communautaire jusqu'en 2000. Néanmoins, notre recherche entreprend d'opérer une coupe plus étroite que l'échelle nationale, en se limitant aux deux plus grandes périphéries urbaines.

⁷ La province de Buenos Aires est la plus grande province du pays, et la plus peuplée ; cependant, la capitale fédérale argentine n'en fait pas directement partie, contrairement au sud de son agglomération (Grand Buenos Aires).

Cine en Movimiento et *Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires*. Ceux-ci se sont développés entre 2005 et 2015. Dans notre étude de ces deux collectifs, on se saisit du « communautaire » dans le sens spécifique que le mot prend dans le contexte audiovisuel argentin, qu'il s'agit d'appréhender de manière comparative dans ses dimensions tant économiques que poétiques.

Le cinéma communautaire argentin dans son contexte : cadres réglementaires et nouvelles subjectivités

Caractérisés par un progressisme de centre-gauche, les gouvernements kirchneristes ont transformé et élargi l'espace audiovisuel argentin dans tous les sens du terme, depuis les infrastructures techniques (terrestres et par satellite) jusqu'aux cadres juridiques, générant des milliers d'emplois dans le secteur de la culture. Ils ont défini ce dernier comme un enjeu clé pour le respect de la diversité culturelle du territoire national, induisant une démocratisation du droit à l'expression et à la communication médiatique, par le biais de son financement. Les gouvernements du Front de la Victoire, nom de la coalition de centre-gauche fondée pour soutenir la candidature de Néstor Kirchner en 2003, se sont tout particulièrement caractérisés par un large déploiement de politiques publiques d'inclusion numérique, faisant en sorte que l'État entreprenne de compenser les inégalités générées par le marché de la communication dans le pays, un marché jusqu'alors centralisé dans des conglomérats et présent uniquement là où la rentabilité était possible du fait de la densité de peuplement⁸. L'État argentin, à l'époque « K », atteint ainsi les confins du pays, stimulant une production culturelle variée et fédérale.

Ce processus s'incarne en 2009 par la loi sur les services et les médias de communication audiovisuelle (loi n° 26522)⁹. Celle-ci – qui constitue une référence à l'échelle de l'Amérique latine et du monde comme cadre réglementaire pour le droit à la communication¹⁰ – fonctionne à deux niveaux.

⁸ La répartition du peuplement de l'Argentine, dont le territoire équivaut à un tiers de l'Union européenne, est extrêmement inégale, avec 40 % de la population concentrée dans la ville de Buenos Aires et sa périphérie.

⁹ À propos de cette loi et d'un bilan de ses six courtes années de vie, voir : Santiago Marino, Guillermo Mastrini et Martín Becerra, « El proceso de regulación democrática de la comunicación en Argentina », *Revista Oficios Terrestres*, Año XVI, n° 25, 2010, p. 11-24. Sur le processus de gestation, le débat, la promulgation et l'application de cette loi, voir « Síntesis Clave n° 70, Los servicios de comunicación audiovisual y su trascendencia en América Latina », *Observatorio social*, dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : http://observatoriosocial.unlam.edu.ar/descargas/19_sintesis_70.pdf

¹⁰ Sur le modèle représenté par cette loi à l'échelle de l'Amérique latine, voir l'article de Denis de Moraes, « ¿Por qué la Ley de Medios de Argentina es referencia fundamental para América

En premier lieu, elle établit une limite à la croissance des conglomérats de communication multimédia. L'article 89 répartit les licences du spectre radioélectrique par tiers, soit : 33 % pour l'État, 33 % pour les entreprises privées à but lucratif et 33 % pour les médias privés à but non lucratif. C'est dans ce dernier tiers que nous situons la communication communautaire. En second lieu, cette même loi n° 26522 crée l'Autorité fédérale des services de communication audiovisuelle (AFSCA). Cette agence administre un Fonds d'encouragement à la communication communautaire (FOMECA), géré par sa direction des projets spéciaux, spécialement dédié à la promotion du cinéma et de la communication communautaire. Le processus se matérialise également par la mise en œuvre d'une télévision numérique ouverte¹¹, dont la programmation est promue depuis l'Institut national du cinéma et des arts audiovisuels (INCAA). Celle-ci s'inscrit dans l'infrastructure de communication liée au plan *Argentina Conectada*, qui va du satellite jusqu'au câblage terrestre, en créant des entreprises publiques stimulant l'installation d'antennes et de signaux de radio et de télévision, mais aussi dans les programmes d'inclusion numérique comme *Conectar Igualdad*, *Núcleos de Acceso a la Comunicación*, et le *Programa Puntos de Cultura*¹². Ces politiques coordonnées ont conduit à une reconfiguration de la production culturelle argentine, encourageant la pluralisation de l'espace audiovisuel national.

Dans le rapport de sa première année de gestion, Martin Sabatella, directeur général de l'AFSCA, rend notamment compte des actions suivantes : création de panels territoriaux et de délégations régionales ; réalisation d'ateliers sur la communication audiovisuelle populaire ; élaboration de conseils aux coopératives de télévision par câble ; organisation de 300 réunions sur la communication communautaire ; création du Fonds de développement concurrentiel pour les médias (dans le cadre duquel, la première année, 23 subventions ont été accordées à des stations de radio communautaires et à des peuples indigènes, 60 à des projets de radio et de télévision

Latina?". Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.servindi.org/actualidad/81143>. Sa portée de modèle à l'échelle mondiale a été suggérée par Frank La Rue, alors rapporteur spécial sur la promotion et la protection du droit à la liberté d'opinion et d'expression au Bureau du Haut-Commissariat des droits de l'homme des Nations Unies. Dernière consultation le 19 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.lacapital.com.ar/politica/para-la-onu-la-ley-medios-argentina-es-una-las-mas-avanzadas-del-continente-n365375.html>

¹¹ Dans la pratique, la *Telervisión Digital Abierta* ou TDA a affronté l'ensemble du conglomérat de télévision par câble, qui était largement répandue en Argentine depuis les années 1980. La TDA est distribuée gratuitement et atteint les territoires encore non couverts par d'autres antennes de télévision.

¹² Le *Programa Puntos de Cultura* est le seul de ces programmes qui soit resté en vigueur à l'heure d'aujourd'hui (juillet 2021) ; les autres ont été interrompus par le gouvernement Macri.

communautaires) ; impulsion du festival « Toutes les voix » du cinéma et de la communication communautaires, qui se déplace dans tout le pays ; émission d'une série de règlements fiscaux et d'accords interministériels pour la mise en œuvre des nouveaux médias ; accord de 263 licences pour les services de communication audiovisuelle, 54 licences pour les services de câble et 20 pour la télévision à faible puissance ; autorisation de 160 demandes de création de médias émanant de municipalités, d'écoles, d'universités et d'églises, parmi de nombreuses autres actions visant à décentraliser la carte des médias et à stimuler les 33 % de l'espace de communication réservés par la loi au cinéma et à la communication sans but lucratif¹³.

Or, comme le soulignent Jyotsna Kapur et Keith B. Wagner dans *Neoliberalism and Global Cinema*, le néolibéralisme produit une contradiction dialectique dans laquelle les médias dominants et les grandes sociétés de production constituent des conglomérats de communication de masse alors que, grâce à l'inclusion numérique, un nombre croissant de personnes peuvent produire et diffuser leurs propres contenus audiovisuels :

Tandis que le néolibéralisme est devenu l'ordre hégémonique mondial, les contradictions du capital – c'est-à-dire sa tendance à désintégrer le monde alors qu'il l'intègre radicalement – ont éclaté à l'échelle globale dans les tensions sociales, la protestation populaire [...]. Les nouvelles technologies de la communication ont cimenté et canalisé le néolibéralisme. Aussi la production culturelle est-elle le deuxième secteur le plus important de l'économie néolibérale après le domaine militaire¹⁴.

De ce fait, pendant la période étudiée (2005-2015), la mise en œuvre de la loi sur les médias quant à la limitation des conglomérats et à la promotion de nouveaux médias communautaires conduit à un conflit politique pour le contrôle de l'opinion publique. Celui-ci porte particulièrement sur les enjeux relatifs aux lectures historiques du passé et sur le refus de la stigmatisation de la pauvreté et de la diversité culturelle du pays. La loi sur les médias a ainsi permis la diffusion d'une immense production culturelle faisant émerger de nouvelles voix, qui passent en revue l'histoire nationale dans une perspective postcoloniale et qui identifient les gouvernements dictatoriaux et néolibéraux successifs de l'Argentine aux intérêts des puissances étrangères. Par exemple, dans le cadre de la *Televisión Digital Argentina*, des séries sur les coutumes et le folklore de chaque région du pays sont produites, contribuant à la sauvegarde

¹³ Martin Sabatella, “Primer año de gestión al frente de la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual” (2010). Dernière consultation le 07 juillet 2021. [En ligne]. URL : https://issuu.com/afscadigital/docs/informe-de-gestion_primer-anio_web/4

¹⁴ Jyotsna Kapur et Keith B. Wagner, *Neoliberalism and Global Cinemas. Capital, Culture, and Marxist Critique*, Londres, Routledge, 2011, p. 15.

d'un patrimoine culturel pluriel — de la même manière qu'un cycle de documentaires dédié à une appréhension décoloniale de l'histoire est initié. Soulignons que 30 % de la population argentine vit dans ce pays sous le seuil de pauvreté, dont une majorité d'autochtones et d'immigrants sud-américains. De la sorte, la lutte pour la reconnaissance de la diversité culturelle indigène est devenue une véritable bataille culturelle, en opposition aux violentes stigmatisations construites par les grands médias qui, avant cette orientation législative, œuvraient sans contrôle ni réglementation.

Or, le cinéma communautaire attaque aussi le mode de production de la subjectivité propre au néolibéralisme. Individualiste, circulaire, fermée et éternellement insatisfaite par une consommation inassouvie, la subjectivité néolibérale rompt presque complètement avec les liens sociaux traditionnels de la famille, de l'amitié et de la communauté en général, générant une affectivité pauvre en empathie, que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont décrite dans *Capitalisme et schizophrénie I. L'anti-Œdipe*¹⁵ comme une production de la schizophrénie issue du capitalisme. Certains chercheurs, tels l'économiste Guy Standing ou le psychanalyste Jorge Aleman, caractérisent la subjectivité néolibérale par la figure de l'entrepreneur, puisque le sujet se divise et se pense lui-même comme une entreprise : il vit sa vie en tant qu'entrepreneur de lui-même, une entreprise de soi, concrétisant ainsi l'une des plus profondes avancées du capitalisme sur le plan micropolitique¹⁶. Le précaire est, en quelque sorte, ce sujet exposé à vivre en ne dépendant que de lui-même, dans un contexte néolibéral qui coupe un certain nombre de liens et de droits sociaux qui l'intégraient auparavant collectivement et socialement. Dans le cinéma communautaire, se met au contraire en jeu une subjectivité socialement conçue comme l'expression de groupes, qui réaffirment leurs liens avec une histoire et une géographie singulières. Elle donne autant lieu à une reterritorialisation de l'expérience de vie collective, qui trouve son origine dans les différences culturelles entre les sujets, qu'elle nourrit les énonciations que nous étudions ici. Comme l'écrit Alfonso Gumucio Dragón,

Le cinéma et l'audiovisuel communautaires constituent une expression de communication, une expression artistique et une expression politique. Dans la plupart des cas, elle naît du besoin de communiquer sans intermédiaire, de le faire dans une langue propre sans prédéterminations d'aucune sorte, et elle vise

¹⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *El antiedipo*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1985 (édition originale 1972), p. 29 et 247.

¹⁶ Guy Standing, *The Precariat. The New Dangerous Class*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2011 ; Jorge Aleman, *En la frontera. Sujeto y capitalismo*, Buenos Aires, Gedisa, 2014.

à remplir dans la société la fonction de représentation politique des communautés marginalisées, sous-représentées ou ignorées¹⁷.

Ainsi, les films communautaires réalisés par des collectifs de quartier et étudiants, des associations civiles, réseaux, *clusters*, microentreprises et coopératives de travail se sont-ils multipliés grâce à ce processus d'expansion de l'industrie audiovisuelle nationale en Argentine. Si bien que les cinéastes communautaires sont devenus des acteurs de poids de la résistance aux conglomérats médiatiques nationaux et internationaux, qui reposent sur les médias pour orienter l'opinion.

Contre la subjectivité néolibérale, le cinéma communautaire adopte des stratégies de production de groupe qui s'opposent au principe de la concurrence et de l'auto contrainte. Ainsi, grâce à la mise en place d'une horizontalité des pratiques, de multiples acteurs peuvent se regrouper pour élaborer leur propre message et énoncer leur histoire de vie. La solution de production et de diffusion développée par le cinéma communautaire argentin repose essentiellement sur la constitution d'associations qui œuvrent dans le but de partager et de transférer un savoir technique et artistique sur le cinéma. Ces associations sont composées de cinéastes et de communicants qui endossent le rôle d'agents culturels intermédiaires et appliquent des processus d'éducation audiovisuelle. Cinéastes et communicants travaillent à la fois pour et entre collègues professionnels, promouvant un cinéma réellement indépendant de l'État et de l'industrie cinématographique. Ils s'adressent à des groupes d'habitants (des voisins par exemple) souhaitant participer, d'abord sur un mode amateur, à des ateliers de réalisation de courts métrages. En s'organisant en associations, les cinéastes qui promeuvent le cinéma communautaire argentin abandonnent leur piédestal d'auteurs ou de spécialistes. Ils choisissent au contraire de partager et transmettre leurs connaissances, à travers des projets de films, avec d'autres acteurs du champ social (collègues et habitants des quartiers périphériques) dans un rapport d'égalité, allant même jusqu'à mettre en commun dans l'association leurs moyens de production (c'est-à-dire leur équipement), sans monnayer ce partage. Ici, les populations des périphéries ne sont plus de simples objets passifs de stigmatisation dans les discours des médias dominants : énonciateurs de leurs propres histoires, ils deviennent des sujets émancipés – du moins temporairement – en tant que producteurs, réalisateurs et protagonistes de leurs propres récits. Dans ce type de configurations, les cinéastes s'opposent à

¹⁷ Alfonso Gumucio Dragón (dir.), *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Bogota, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2012, p. 17. Dernière consultation le 1^{er} septembre 2021. [En ligne]. URL : <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/10917.pdf>

la règle de la maximisation du rendement professionnel, non seulement en s'occupant peu de leur carrière personnelle, mais aussi en contribuant à la démocratisation de l'audiovisuel. Autant dire qu'ils démonétisent radicalement l'expérience audiovisuelle, puisqu'elle ne passe ni par la télévision ni par le cinéma commercial financé par l'INCAA. Ils utilisent les outils et la dynamique de l'économie sociale et solidaire (ESS)¹⁸ pour produire, réaliser et montrer leurs films. Comment pensent-ils et comment soutiennent-ils économiquement ces expériences ? Quelles solutions ont été créées pour la production de cinéma communautaire dans la périphérie de Buenos Aires ? Nous prendrons deux cas, en guise de comparaison, pour explorer le champ des expériences de cinéma communautaire en Argentine.



Répétition de *Cine en Movimiento* avec le groupe *Abuelos en Acción*.
Programme de grands courts métrages du PAMI /

¹⁸ Comme l'expliquent Rodolfo Pastore et Barbara Altschuler : « Le développement de l'ESS a surgi à la façon d'une réponse sociale face aux conséquences des transformations contemporaines du monde du travail, de l'État et des marchés, qui sont liées à la mise en œuvre des politiques néolibérales et de la mondialisation excluante de ces dernières décennies. Ces réponses sociales ont été à l'origine de multiples initiatives, organisations et réseaux associatifs comme options de travail, de revenus et d'amélioration de la qualité de vie de personnes et de groupes sociaux dans différents territoires, et ces pratiques s'inscrivent également dans le contexte plus large des débats sur les modèles contestés de développement ». Rodolfo Pastore et Barbara Altschuler, « La economía social y solidaria y los debates del desarrollo en claves de territorialidad », *II Jornadas de la Facultad de Cs. Políticas y Sociales*, UNC Mendoza, 2015, p. 1. Dernière consultation le 16 juillet 2021. [En ligne]. URL : https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/8028/pastorealtschulermesa8.pdf.

Soutenabilité et esthétique de deux modèles de production cinématographique communautaire¹⁹

Ramiro García et José Celestino Campusano, respectivement présidents des associations *Cine en Movimiento* (CEM)²⁰ et *Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires* (CAPBA)²¹, produisent du cinéma communautaire dans la banlieue sud de la ville de Buenos Aires. Bien qu'elles travaillent en périphérie, les deux associations se réunissent et ont leur siège dans la capitale, conformément aux exigences du Code civil toujours en vigueur lors de leurs fondations respectives en 2002 et 2010. Les deux associations sont toujours actives à l'heure de la finalisation de cet article, en juillet 2021.

Le CEM et le CAPBA ont parcouru des chemins différents dans le domaine du cinéma communautaire et conçoivent leur travail selon deux approches sociales distinctes, bien qu'elles se rejoignent dans une lutte commune contre le néolibéralisme et ses conséquences dans le domaine de la culture. Les deux associations participent à la confrontation de l'audiovisuel communautaire avec les représentations et les discours issus des médias de masse (dans lesquels nous incluons le cinéma commercial). Il s'agit alors de comprendre et comparer leurs objectifs, leurs motivations, leurs stratégies de production de films et leurs réalisations au cours de la période 2005-2015, afin de déterminer le sens donné au terme « communautaire » par chacune de ces structures. Cette deuxième partie de notre article entreprend donc de caractériser l'extension du champ de la culture audiovisuelle communautaire, dans le contexte étudié, à

¹⁹ Dans notre projet de recherche “El cine que nos empodera: mapeo, antropología visual y ensayos sobre el cine comunitario del Gran Buenos Aires Sur y Córdoba” soutenu par le Conseil National des Recherches Scientifiques et Techniques Argentin (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/CONICET) (2014-2016), nous avons entrepris une étude ethnographique qui nous a permis d'identifier les principaux noyaux de production des deux plus grandes villes argentines, afin d'entreprendre une démarche comparative. Les résultats de cette recherche sont publiés dans Andrea Molfetta (dir.), *Cine comunitario argentino, op. cit.* La recherche nous a permis d'établir une classification des acteurs et des pratiques prédominants, ainsi que de discerner et d'étudier les trois conceptions de la culture communautaire existantes.

²⁰ Dernière consultation le 29 septembre 2017. [En ligne]. URL : <http://www.cineenmovimiento.org/>. Le site internet de l'association “Cine en movimieto” (CEM) ne semble plus en ligne. Voir la chaîne YouTube du collectif, présentant films et coupures de presse : <https://www.youtube.com/c/CineenMovimiento2015/about>

²¹ Voir le site de l'association “Clúster audiovisual de la provincia de Buenos Aires” (CAPBA). Dernière consultation le 29 septembre 2017. [En ligne] URL : <https://capba.wordpress.com/about/> et <http://capba.weebly.com/>

partir de la description des différentes manières d'expérimenter le cinéma depuis et dans les quartiers périphériques.

1. L'association Cine en Movimiento

Sur son portail, le CEM se définit comme :

une organisation créée en 2002, dont l'objectif est de rapprocher les outils du langage audiovisuel des enfants et des jeunes, afin qu'ils puissent émettre leur propre message et devenir ainsi des sujets politiques producteurs de culture. [...]Ce projet vise à offrir aux enfants et aux jeunes un espace où ils peuvent construire un message alternatif à celui qui leur est attribué par les différents médias, qui rend compte des situations qu'ils vivent au quotidien, en mettant l'accent sur l'importance de la communication sociale et la portée qu'elle peut offrir. [...]L'objectif général est] de créer des espaces de participation culturelle communautaire dans les quartiers en utilisant les outils fournis par le langage audiovisuel, en favorisant l'exercice du droit à la communication des enfants et des jeunes des secteurs populaires²².

Il s'agit d'une association composée de communicants et de cinéastes qui, grâce à des subventions de l'Autorité fédérale des services de communication audiovisuelle et d'autres organismes publics argentins (à l'instar du secrétariat national de la Jeunesse et du ministère du développement et de la protection sociale), dispense des formations de courte durée (environ un mois), théoriques et pratiques, d'alphabétisation audiovisuelle à divers groupes dans les quartiers et institutions communautaires. La périphérie de Buenos Aires constitue son principal terrain d'action mais le CEM est également actif dans d'autres régions du pays et ailleurs en Amérique latine, constituant ainsi l'une des associations de cinéma communautaire les plus solides et les plus importantes du continent. Dans le cadre de la loi sur les médias et, à l'époque où le centre-gauche était au pouvoir, le CEM a mis ses propres équipements à disposition pour l'enseignement et la production, du tournage au montage puis pour la projection. Ses membres ont ainsi joué le rôle d'intermédiaires culturels entre l'État, ses politiques de communication et les organisations de base, le *Cine en Movimiento* devenant un auxiliaire et un exécutant des politiques publiques de cinéma et de communication communautaire mises en place durant ces années.

Douze professionnels environ – parmi lesquels nous pouvons citer Ramiro García, Nahuel García, Soledad Benavente, Martin Elsseaser – se répartissent dans différents projets simultanés. Leur mission implique de mener à la fois un travail d'amortisseur social et de stimulation initiale en vue de déclencher des

²² Dernière consultation le 29 septembre 2017. [En ligne]. URL : <http://www.cineenmovimiento.org/proyecto.html> Ce lien étant devenu obsolète, on se reporterà utilement à la chaîne YouTube déjà mentionnée.

processus créatifs. Ils amènent ainsi les habitants à former de nouvelles petites sociétés de production et des médias communautaires de quartier. C'est pourquoi la quasi-totalité de leur production cinématographique est constituée de courts métrages de facture simple, caractéristiques des cinéastes débutants. Comme nous l'avons souligné dans l'ouvrage *Cine comunitario argentino*²³, ces derniers travaillent en coordonnant un groupe créatif, dans lequel sont débattus les sujets à filmer en priorité, les histoires et les anecdotes qui constitueront le scénario. Ils assistent toujours techniquement ces groupes dans la préparation des différentes étapes du scénario, de la production, de la réalisation, du montage et de la diffusion²⁴. Les thèmes, les lieux de tournage et les acteurs non professionnels sont ici les principaux marqueurs communautaires qui nous permettent de penser cette expérience en termes de processus de reterritorialisation : mettre en scène les témoignages, les lieux, les dialectes et les acteurs locaux est une façon de réifier cette conscientisation artistique et expressive, dont la portée est émancipatrice.

Le langage cinématographique des courts métrages produits par le CEM est classique et se caractérise par sa simplicité. Les ressources expressives, tant dans le champ du documentaire que dans celui de la fiction, n'impliquent presque aucune expérimentation formelle. L'objectif principal est de déclencher un processus expressif de groupe. Or, pour que cela ait un impact social significatif, la priorité stratégique est que les courts métrages achevés, qui ont été impulsés et réalisés par les groupes sociaux dans et avec lesquels s'accomplit le travail, soient de bonne facture, y compris technique. Ne pas permettre que ces projets de films conduisent à ces frustrations, s'efforcer de les faire aboutir est essentiel à l'enracinement de l'outil audiovisuel dans ces communautés.

Ces courts métrages sont tout d'abord projetés dans les quartiers où ils ont été réalisés, ainsi que dans des festivals de cinéma communautaire, puis sont visionnables via leur chaîne *YouTube*²⁵. C'est par exemple le cas du court-métrage *El pibe* [Le gamin] produit en 2014 avec des jeunes en contexte carcéral, et qui a totalisé plus d'un 1 700 000 de vues²⁶ ou encore de *Todo por ella* [Tout pour elle], réalisé en 2013 avec des anciens combattants de la guerre

²³ Andrea Molfetta (dir.), *Cine comunitario argentino*, *op. cit.*

²⁴ Notre projet de recherche précité a comporté 68 entretiens ethnographiques, de nombreuses observations participantes et quatre ateliers de cartographie collective. Pour plus de détails sur le projet et ses méthodes, on se reportera au chapitre 2 de *Cine comunitario argentino*.

²⁵ Dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/user/Ramirocine>

²⁶ *Ibid.*

des Malouines²⁷. À cet égard, le CEM développe également d'autres projets au sein de la culture communautaire : il organise des conférences et des festivals de films, à l'échelle nationale ou à celle de l'Amérique latine ; il promeut la formation de nouveaux groupes qui ont la même orientation, telle l'association *Kilombo audiovisual comunitario*, composée d'étudiants et de diplômés du cours d'audiovisuel de l'université de Lanús ; il dispense des conseils pour la constitution de coopératives et de petites sociétés de production audiovisuelle. De plus, dans le cadre de la Licence en communication sociale de l'université de Buenos Aires, le CEM dispense depuis 2014 une série de cours de perfectionnement pour les organisations communautaires. Ces cours permettent de développer les capacités organisationnelles comme expressives des membres des communautés, faisant de l'université un territoire perméable où les nouveaux mouvements sociaux trouvent un espace de réflexion, d'organisation et de mise en œuvre de nouveaux projets. Enfin, en 2013, le CEM a construit, avec le soutien de l'État argentin et des organisations communautaires de Florencio Varela – ville de la province de Buenos Aires, faisant partie du Grand Buenos Aires – un centre de production audiovisuelle dans l'édifice de La Casona de Varela (appartenant à une Église chrétienne de Río de la Plata et luttant contre l'exclusion sociale des jeunes) avec l'objectif principal d'accueillir un groupe important de jeunes intéressés par la professionnalisation de leur pratique audiovisuelle.

Dans le sillage de ces pratiques, Ramiro García pense l'inclusion sociale en termes déclaratifs, car il définit la communauté en fonction du travail que son organisation effectue pour promouvoir l'émergence de nouvelles voix. Il parle de pluralisation et de diversité grâce à l'alphabétisation audiovisuelle et à l'apprentissage technique et artistique, qui fonctionnent selon lui comme un stimulus pour l'émergence de nouvelles petites structures de production de radio, de cinéma ou de télévision communautaires. En cela, et grâce aux transferts de connaissances techniques et artistiques qu'il effectue, le CEM s'inscrit clairement dans le sillage des pratiques latino-américaines de vidéo populaire des années 1970 et 1980. Dans le cas où les organisations de quartier collaboratrices du CEM souhaiteraient, à l'avenir, générer une production autonome et auto-soutenable, la connaissance technique et esthétique de base déjà acquise leur en donnerait les moyens. Néanmoins, la formation dans le cadre du CEM ne leur permet pas pour autant de disposer de leur propre équipement et de ressources économiques, ni d'une formation sur les procédures permettant de les obtenir auprès de l'État. Le CEM assure plutôt un rôle d'assistanat au sein du cinéma communautaire. Il développe une

²⁷ Dernière consultation le 16 juillet 2021. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=B1Z-cvaE7-Y>

interaction verticale dans l'horizontalité de la base, en faisant interagir l'État, l'organisation associative et les quartiers. Ses animateurs n'interfèrent pas dans le choix des histoires à raconter, même s'ils donnent des conseils sur les formes à donner à la narration, permettant la production de récits locaux, avec leurs propres paysages, histoires et points de vue. Cependant, aucun des cinéastes militants de ces groupes n'est l'auteur des films, ils sont plutôt de simples cinéastes assistants, guidant le projet de groupe, coordonnant les ateliers, prêts à poursuivre le projet de l'association aux côtés de différentes et nouvelles organisations de quartier à qui ils offrent l'expérience, presque toujours pour la première fois, de devenir énonciatrices de leurs histoires. De cette première étape d'alphabétisation jusqu'à la construction de médias communautaires autonomes, il y a une distance énorme qui a rarement été atteinte. Il s'agit pourtant du but ultime de la démarche, ce qui nous conduit à nous demander si la voie empruntée a été la bonne et si la politique publique mise en place a été judicieuse dans sa mise en œuvre et ses résultats.



Répétition de *Cine en Movimiento* avec le groupe *Abuelos en Acción*.
Programme de grands courts métrages du PAMI /
Programme de soins de santé complets, Berazategui, 20/12/2015.

2. *Le Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires*

Le CAPBA est une association de professionnels du cinéma indépendant qui s'appuie sur les cultures des communautés de quartier pour faire émerger un cinéma dont l'esthétique réaliste interroge les représentations de la périphérie, de ses habitants, de ses paysages et de leurs histoires telles que

générées par le cinéma argentin *mainstream*. Alors que le CEM est une organisation non gouvernementale composée de cinéastes qui enseignent le cinéma dans les quartiers, le cluster peut être compris comme un groupe de cinéastes indépendants et sans emploi qui ont trouvé dans le collectif un moyen de multiplier les possibilités de tournage dans leurs propres quartiers. En 2013, ce cluster se définit comme « un espace d'union et de développement qui intègre les entreprises du secteur, couvrant toute la chaîne de valorisation de l'audiovisuel et créant un noyau compact de synergies, d'innovation et d'expansion des entreprises²⁸. » Deux ans plus tard, sous une présidence différente, une autre définition apparaît, moins centrée sur une vision entrepreneuriale du cinéma, mais privilégiant le fait de générer un mouvement de travailleurs indépendants du cinéma cherchant, dans le champ associatif, une solution économique au problème du travail et des ressources nécessaires à la réalisation de films. Autrement dit, en deux ans, le discours du CAPBA mute d'une première vision, entrepreneuriale, à une seconde, centrée sur les travailleurs en quête d'emploi, où l'industrie n'entre plus en jeu. L'association se positionne résolument comme une organisation qui rassemble des professionnels afin de leur permettre d'entrer sur le marché audiovisuel :

Le Cluster audiovisuel de la province de Buenos Aires est une association à but non lucratif qui vise à rassembler et à renforcer chacun des secteurs qui contribuent au développement du domaine audiovisuel, à promouvoir la coopération et la formation continue²⁹.

Plus précisément, l'objectif principal du CAPBA – qui se revendique entre autres de l'autogestion et du coopérativisme – est de réunir des réalisateurs, des producteurs, des ingénieurs du son, des acteurs, des représentants de la presse, des musiciens, des opérateurs, et de les mettre en synergie dans des projets de formation permanente et de création de films que ses membres se proposent de réaliser, en partageant des connaissances artistiques, techniques et organisationnelles afin de professionnaliser le travail audiovisuel. Par ailleurs, le CAPBA est aussi un espace où les projets créatifs peuvent être partagés, en recrutant des travailleurs souhaitant y participer. À cet égard, le programme au nom éloquent *Talentos Integrados* [Talents intégrés] associe les différents membres du CAPBA pour réaliser des longs métrages.

Les initiatives mises en place sont listées sur leur site web : le développement de projets, la création de groupes de travail, la création d'un

²⁸ Site web du CAPBA hébergé par Wordpress dont les publications datent d'août à octobre 2013. Dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne] URL : <https://capba.wordpress.com/about/>

²⁹ Dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne] URL : <http://capba.weebly.com/quieacutenes-somos.html>

réseau de contacts nationaux et internationaux, l'initiation de forums d'échange de connaissances. Au sein de ces derniers, les expériences et les tendances de l'audiovisuel sont analysées selon de multiples perspectives ; on y trouve également la diffusion permanente des activités de l'association, ainsi que la section « talents intégrés » présentée en 2015 comme « l'une [des] lignes d'action les plus fortes », dans le cadre de laquelle plus de vingt longs métrages ont été produits pour cette seule année³⁰. Les membres se réunissent une fois par mois, discutent des résultats obtenus et des nouveaux projets du groupe et organisent par ailleurs des réunions bimensuelles sur des questions spécifiques. La mécanique de production envisage la gestion de fonds compétitifs, la contribution d'entités intermédiaires, l'autogestion et le coopérativisme. La création et le soutien de réseaux, ainsi que la création d'espaces tels que des festivals, des formations et des congrès, sont considérés comme vitaux, à condition que ceux-ci envisagent l'urgence de rendre visibles les nouvelles tendances et les nouveaux cinéastes.



Réunion mensuelle du Cluster Audiovisuel de la Province de Buenos Aires au ministère du Travail, à l'occasion de la présentation du Programme de Crédit *Capital Semilla*, pour l'acquisition de biens d'équipement pour les petits producteurs audiovisuels.
Buenos Aires, 17 juillet 2017.

³⁰ Données tirées de l'annuaire du CAPBA. Voir Mauro Altschuler, José Celestino Campusano, Verónica Velasquez, “Clúster audiovisual de la provincia de Buenos Aires”, dans *La Economía popular ante la crisis. Por la defensa de derechos y hacia una economía social y ambientalmente sostenible*. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : http://observatorioess.org.ar/wp-content/uploads/2020/11/Eje-8.-Cultura-comunitaria-y-arte-con-enfoque-de-Economia-Social-y-Solidaria-1-convertido_2.pdf

Contrairement au CEM, qui travaille avec des ressources provenant de différentes politiques et programmes de l'État, le CAPBA entreprend de générer pour ses membres des opportunités dans le domaine de la production de *teasers* et de longs métrages. Il convient de mentionner à cet égard que le système de subventions mis en place par l'INCAA à l'époque exige, en vue de soutenir les longs métrages, un investissement préalable minimum dans les *teasers*, dans les dossiers des producteurs et dans le développement des projets, nécessitant à la fois des connaissances technico-professionnelles, non offertes par cette institution, et un apport en argent. Ces derniers sont fournis par le CAPBA, faisant ainsi le lien entre les moyens financiers et la main d'œuvre, et permettant au *cluster* de produire, sans autre capital initial que les ressources humaines, des films commercialisables. Ses membres se trouvent alors encadrés en tant que travailleurs de la culture, dans un secteur à but lucratif. De la sorte, la structure est amenée à produire des longs métrages documentaires et de fiction de genres variés, allant du mélodrame à l'horreur, en passant par le film policier et la science-fiction. Ils témoignent d'une maîtrise technique et leur qualité professionnelle leur permet de circuler en festivals et d'être exploités en salles, dans le pays et à l'étranger³¹. Par ailleurs, si le CAPBA dispense une formation professionnelle à l'instar du CEM, il promeut aussi la création d'autres *clusters* au niveau national, au sein de la *Federación argentina de realizadores audiovisuales* (FARA, Fédération argentine de réalisateurs audiovisuels), structure dans laquelle tous les *clusters* du pays convergent et se réunissent annuellement. En guise d'impulsion à la formation à la FARA, José Celestino Campusano, le premier président de CAPBA, lance un ambitieux projet de film dénommé "méga production multiprovinciale", auquel ont participé des techniciens stratégiquement choisis selon leur province d'origine, et dont le principal aboutissement a été le tournage du long métrage *El Sacrificio de Nehuén Puyelli* [Le sacrifice de Nehuén Puyelli], de J. C. Campusano, (2016)³².

José Celestino Campusano se définit comme un « cinéaste communautaire ». Originaire de Quilmes, dans la banlieue sud de Buenos Aires, il a mis en images, pendant la période étudiée³³, des récits portant sur les conditions

³¹ Tous les films produits par le CAPBA sortent en salle, mais à titre d'exemple, mentionnons *El Perro Molina* [Le chien Molina], de José Celestino Campusano (2014), et *Ahí viene* [Le voici], de Federico Jacobi (2017).

³² Voir la bande-annonce du film (sans sous-titres). Dernière consultation le 10 juillet 2021. [En ligne]. URL : <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/4013>

³³ Après 2015, Campusano s'éloigne de la banlieue sud de Buenos Aires pour partir filmer à l'intérieur du pays, en Patagonie, puis il tourne au Mexique, en Bolivie et aux États-Unis, en promouvant toujours sa façon coopérative de concevoir la production audiovisuelle, et en stimulant la formation d'organisations similaires au CAPBA sur tout le continent américain.

d'existence des habitants de son quartier, vivant sans aucune protection de l'État. Appréhender la trajectoire de Campusano en regard de celle de García, qui a porté le CEM, permet de mettre en perspective le CAPBA vis-à-vis de ce dernier. L'origine sociale des deux hommes est profondément différente, ce qui peut expliquer une grande partie de la différence de sens qu'ils assignent à leur militantisme par le cinéma communautaire – quand bien même cet engagement se situe, dans les deux cas, à la croisée d'intérêts professionnels et collectifs également définis par la profession exercée. Campusano est issu d'une famille ouvrière de la banlieue sud, alors que García est le fils d'une famille de Buenos Aires possédant une société cinématographique (une entreprise traditionnelle du secteur de la distribution, produisant des affiches argentines pour des films étrangers). Tous deux ont eu accès à l'enseignement supérieur. Cependant, si Campusano a étudié à l'école municipale de cinéma d'Avellaneda – sans toutefois la terminer –, García est diplômé en communication sociale de l'université de Buenos Aires. Or, ceci détermine de façon cruciale la façon dont chacun d'eux pense le cinéma communautaire. Le porteur du CAPBA y voit une solution économiquement soutenable pour l'émergence de nouvelles esthétiques et la promotion d'auteurs de la périphérie, menant à un cinéma légitime d'un point de vue artistique ; à l'inverse de García, qui l'inscrit comme partie prenante d'un processus de communication populaire, éloigné de l'industrie cinématographique.

Contribuant à montrer la périphérie de la capitale argentine de l'intérieur, Campusano décrit de façon brute – ce n'est d'ailleurs pas un hasard si sa société de production s'appelle *Cinebruto* – comment la population voit presque tous ses droits violés, alors que la présence des institutions publiques est généralement sinistre, menaçante, contribuant à associer la pauvreté au crime social. Campusano filme des histoires que sa communauté d'origine lui fournit, en identifiant les problèmes qui inquiètent et préoccupent ses voisins. Lorsqu'il s'éloigne de son quartier pour appréhender des espaces de tournage qu'il ne maîtrise pas, il fait appel à des personnalités issues de la communauté concernée pour lui présenter les questions les plus urgentes et préparer, avec leur assistance et en groupe, le scénario. Campusano considère que le cinéma est, et sera toujours, un art collectif³⁴. Tous les travailleurs reçoivent une rémunération équivalente, y compris au stade de la production. Campusano compte pour la production sur la collaboration de l'équipe du CAPBA et sur

³⁴ On se reportera utilement ici au chapitre de Alejandro Olivera, “La productora Cinebruto, las películas de José Campusano y la experiencia del Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires” dans *Cine comunitario argentino, op. cit.* Dernière consultation le 16 juillet 2021. [En ligne]. URL : <https://www.eseopress.com/cinecomunitarioargentino/chapter/la-productora-cinebruto-las-peliculas-de-jose-campusano-y-la-experiencia-del-cluster-audiovisual-de-la-provincia-de-buenos-aires/>

celle des habitants ; le tournage repose sur des acteurs non-professionnels, à savoir ces mêmes voisins dont il filme les récits. Son cinéma s'ancre dans un réalisme brut, avec une certaine imperfection technique dans le maniement de la caméra et des acteurs non professionnels, ce qui donne à *Fantasma de la Ruta*, par exemple, qu'il réalise en 2013, un côté abrupt dans sa forme associé par beaucoup au néo-réalisme italien dont on connaît par ailleurs l'influence considérable sur le cinéma latino-américain dans son ensemble. Tourné dans le Grand Buenos Aires et joué par des résidents locaux, ce film de 211 minutes raconte un cas typique d'enlèvement de femmes au sein d'un réseau dédié à la traite d'êtres humains, dont l'intrication criminelle complexe inclut des représentants du gouvernement et de la police fédérale. L'histoire est coréalisée par le surnommé Viking, ami du réalisateur et personnalité phare des précédents longs métrages. Quand bien même la protagoniste kidnappée retrouve sa liberté, le film montre clairement qu'il s'agit là d'une exception et que le réseau de trafiquants continue de fonctionner sans aucune entrave de la part de l'État, qui se trouve en incapacité à veiller au bien commun.

Initialement réalisé sous un format sériel pour la télévision numérique ouverte, *Fantasma de la Ruta* devient aussi un film pour le cinéma. Campusano décide en effet de produire un long métrage dans le but de parvenir à une exploitation commerciale dans les salles. C'est ainsi que *Fantasma de la Ruta* remporte les prix de la meilleure réalisation aux deux principaux festivals de cinéma du pays, celui de Mar del Plata et le BAFICI. Ayant été financé par l'INCAA, il est projeté dans des salles appartenant nécessairement à celui-ci³⁵. Le réalisateur accompagne pratiquement chacune des projections, notamment celles qui se déroulent dans des quartiers semblables au sien, afin de veiller à ce que le débat ne se centre pas uniquement sur le film et d'amener la discussion sur les questions sociales traitées. Ainsi, le cinéma de Campusano est-il indissociablement social et communautaire, tant par ses thèmes que par ses modalités de production, de présentation et de diffusion. À propos de son œuvre et du sens qu'elle confère à la notion de communauté, ce dernier a déclaré à l'occasion de son obtention du Grand prix du Festival international de Mar del Plata :

[...] ce que nous faisons dans la province de Buenos Aires, c'est essayer d'organiser son potentiel. [...] C'est la troisième zone la plus peuplée d'Amérique latine. Jusqu'à très récemment, le cinéma de banlieue n'avait aucune présence, aucune identité, et aujourd'hui il a une identité unique et extrêmement forte. Ce que nous faisons, c'est le mettre au premier plan, avec toute notre fierté, parce

³⁵ *Fantasma de la Ruta* est visionnable sur la plateforme CINE.AR, où sont déposés tous les films produits ou coproduits avec des fonds publics, un an après leur sortie commerciale. Dernière consultation le 29 mars 2021. [En ligne]. URL : <http://www.cine.ar/>

que nous croyons fondamentalement au lieu où nous vivons, à la complexité de ce lieu et à la relation de la province de Buenos Aires avec tous nos frères des autres provinces³⁶.

Il n'y a pas de contradiction entre le militantisme communautaire et l'auteurisme chez Campusano, tant du point de vue esthétique que de celui des modes de production coopératifs. Si les films sont produits avec les ressources de l'État, il ne faut pas y voir un assistantat qui entrerait en contradiction avec l'autosuffisance de ces groupes, et en l'occurrence, de ces jeunes. Il existe en effet un processus de transfert de biens technologiques et de connaissances qui s'établit dans un espace socialement partagé : une maison de la Culture de quartier.

3. CEM/CAPBA : cerner la tension inhérente au cinéma communautaire

Les trajectoires spatiales entreprises par les deux structures sont susceptibles de mettre en perspective la ligne de fracture entre elles. Si la première, celle du CEM, va de la capitale fédérale vers la périphérie, la seconde fait le chemin inverse, de la périphérie à la capitale. En effet, le CEM a développé un nombre très important d'ateliers et d'activités socioculturelles dans toute l'agglomération de Buenos Aires. À l'inverse, le CAPBA, qui trouve son origine dans une partie excentrée de l'agglomération de Buenos Aires (la ville de Quilmes), organise ses réunions mensuelles dans la capitale, qui plus est à la Chambre de commerce de la province de Buenos Aires, située sur l'Avenida de Mayo et 9 de Julio, c'est-à-dire au cœur de Buenos Aires. Ces déplacements significatifs rendent palpables les diverses stratégies par lesquelles les acteurs du cinéma communautaire se positionnent face aux avancées du néolibéralisme en termes de production culturelle. Au carrefour des deux routes, du centre vers la périphérie et de la périphérie vers le centre, et précisément parce qu'il s'agit de déplacements et de voyages qui touchent les deux territoires, un processus d'enrichissement réciproque a lieu dans les deux collectifs.

Par ailleurs, la valeur accordée au travail cristallise aussi la tension inhérente au cinéma communautaire. Les finalités de García et de Campusano divergent, se positionnant, ou non, autour de la valeur attribuée à celui-ci. Un problème plus vaste apparaît cependant. En effet, la loi 26522 réserve 33 % de l'espace audiovisuel argentin aux « personnes ayant une existence théorique sans but lucratif », de sorte que l'inclusion sociale par le droit à la communication

³⁶ “José Celestino Campusano: el cine es un tejido vivo, como una piel”, *La Tinta*, 20 février 2017. Dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : <http://latinta.com.ar/2017/02/jose-celestino-campusano-el-cine-es-un-tejido-vivo-como-una-piel/>

empêche, dans un certain sens, que cette participation communautaire devienne une source de travail rémunéré. Cette question révèle une contradiction implicite dans le texte de la loi et finit par définir différents profils de participation populaire au sein du cinéma et de la communication communautaires. Pourquoi le secteur communautaire ne peut-il pas être lucratif en plus de remplir sa mission sociale ? Pourquoi cantonner ses acteurs en dehors de l'économie formelle en ne les reconnaissant pas comme des travailleurs ? La première question trouve une réponse, dans la mesure où les deux autres secteurs de la communication envisagés par la loi (l'État et le secteur privé à but lucratif) ouvrent un espace de travail possible à ces cinéastes et communicants communautaires. Par ailleurs, comme l'indique Ivana Bentes³⁷, le CEM et le CAPBA rassemblent les travailleurs précaires de l'économie informelle par le biais de la culture. Les habitants des quartiers qui accèdent pour la première fois à la production audiovisuelle communautaire, après l'intervention de l'État par le biais d'associations comme le CEM, parviennent à peine à se projeter dans la construction de leurs propres médias ou sociétés de production. De plus, l'acquisition de licences dans les autres parts réservées par la loi est inaccessible pour ces populations et l'État n'offre pas de lignes de crédit pour les soutenir, une difficulté parmi d'autres dans l'avancement du processus impulsé par la loi. En ce sens, nous pouvons affirmer qu'il y a un immense saut presque dans le vide pour passer du cinéma communautaire à la communication communautaire, encore en suspens et aujourd'hui frustré par la tendance à la concentration des médias observée depuis décembre 2015. Ce passage frustré du cinéma à la communication montre que la résistance des récits communautaires au néolibéralisme a été historiquement testée et vaincue dans le cas du CEM, mais pas dans le cas du CAPBA, et ceci parce qu'il pose le problème de la soutenabilité des médias face au marché, même si le CEM continue de développer des processus micropolitiques dans certaines communautés.

Communautaire et collectif : subjectivités, réversions et réseaux

Kapur et Wagner nous rappellent que la critique marxiste appréhende les textes culturels comme des productions aidant à mettre en lumière des aspects du capitalisme – dans notre cas, du néolibéralisme –, que les traités économiques n'expliquent pas³⁸. À travers eux, nous pouvons percevoir ce qui,

³⁷ Ivana Bentes, “Redes colaborativas y precariado productivo”, *Revista Periferia*, n° 1, vol. 1, 2009.

³⁸ Jyotsna Kapur et Keith B. Wagner, *Neoliberalism and Global Cinemas. Capital, Culture, and Marxist Critique*, op. cit.

dans la société, ne fonctionne plus, ainsi que ce qui résiste. La domination écrasante dans la production médiatique des récits à la première personne, via les blogs et YouTube, basés sur les conditions matérielles de réalisation (l'ordinateur personnel, les petites caméras mobiles), se concentre ainsi sur la sphère de l'autobiographie et conforte la vocation politique de l'acte de raconter, où la micropolitique définit le cinéma comme « esthétique de l'existence³⁹ », à l'heure de l'ouverture démocratique de la région⁴⁰. L'individualisme, qui dans le néolibéralisme limite la citoyenneté du sujet à sa condition de consommateur, constitue le mode par excellence de production de la subjectivité néolibérale. Cette fusion entre le citoyen et le consommateur proposée par la société de consommation néolibérale fait que ces récits soutiennent un style de vie et un mode d'existence qui reproduit chez les autres, à leur tour, cette même forme de subjectivité atomisée. C'est dans le processus de subjectivation que nous faisons de ces modes de vie un style qui leur est propre, avec une éthique et une esthétique qui se voient consolidées – dans le cas d'une société néolibérale – en termes d'identité personnelle⁴¹.

Il existe cependant des expériences comme celles qui sont comparées ici, dans lesquelles un autre type de subjectivité est proposé ; il ne s'agit pas de subjectivité individuelle mais collective. De même, des processus de subjectivation cherchent à consolider un type d'identité de groupe, entendue socialement, renforçant la diversité des subjectivités sociales et la pluralité des cultures. Ainsi, pensons-nous que c'est le caractère *collectif* du cinéma communautaire qui offre, tant du point de vue économique (modes de production) que du point de vue poétique, une confrontation et une résistance directes aux conséquences culturelles du néolibéralisme dans la région. Le caractère politique des groupes comparés dans ce texte, constitués en associations, indique l'autoperception de ces groupes en tant qu'entités socialement déterminées par le travail créatif. Nous y observons par conséquent la finalité du processus cinématographique comme moyen

³⁹ Michel Foucault, *Ditos e escritos. Ética, sexualidade, política*, Manoel Barros da Motta (dir.), Rio de Janeiro, Forense Universitaria, 2004 (édition originale 1994), p. 288.

⁴⁰ Concernant la problématique du « soi » dans le documentaire performatif au cinéma et à la télévision, voir notre communication au XIII Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 6 au 10 octobre 2009. Résumé et bibliographie en ligne. Dernière consultation le 20 juillet 2021. [En ligne]. URL : https://associado.socine.org.br/anais/2009/8349/andrea_molfetta/o_eu_no_cinema_e_da_tv_enunciacao_documento_numa_perspectiva_trans_mediatica

⁴¹ José A. Tasat, “Políticas culturales de los gobiernos locales en el conurbano bonaerense”, 2014. Dernière consultation le 5 avril 2021. [En ligne] URL : <http://www.unref.edu.ar/documentos/indicadores2008/Politicas%20culturales%20de%20los%20gobiernos%20locales%20en%20el%20conurbano%20bonaerense%20Jose%20Alejandro%20Tasat.pdf>

d'instrumentaliser les ambitions et d'atteindre les objectifs nécessaires pour servir la communauté. Pour le CEM, la culture est un domaine où il est possible d'expérimenter de nouvelles politiques, mais aussi de réfléchir à la politique culturelle comme l'un des leviers stratégiques de l'inclusion sociale. Dans leurs films, les cinéastes accompagnés par les ateliers du CEM assument généralement un discours politique qui répond aux besoins urgents du contexte dans lequel ils vivent. C'est ainsi que les anciens combattants des Malouines racontent leur passé récent en s'affranchissant du traumatisme de l'expérience de cette guerre du début des années 1980 ; de même, les jeunes de la ville de Florencio Varela s'interrogent sur leur avenir en testant la fondation de centres de production cinématographique. Selon les termes de Jorge Alemán dans *En la frontera. Sujeto y capitalismo*⁴², la subjectivité néolibérale, fermée et réprimée dans une logique circulaire de possibilité (« tout peut s'acheter ») est combattue au sein de ces processus de cinéma communautaire, par le biais de subjectivités de groupe qui affrontent dans l'acte créatif du cinéma, leurs propres impossibilités, que ces processus transforment. Mobilisant dans son ouvrage la psychanalyse, la philosophie et la science politique, Alemán évoque la nécessité de ce processus de désidentification des groupes par rapport à l'image que les médias reproduisent d'eux, une désidentification qui apparaît comme « une condition de l'expérience du sujet pour aller dans la direction transformatrice de la politique⁴³ ». Dans le discours capitaliste néolibéral, « le sujet est privé de la possibilité de se vivre à partir du symbolique⁴⁴ », et le cinéma communautaire renverse cet état de fait.

Par ailleurs, Ivana Bentes attire notre attention sur le fait que ces formes alternatives ne génèrent plus d'histoires sur la pauvreté dans le sens où les médias de masse instaurent une *fabrique de la pauvreté*⁴⁵. Ses récits sont inversés et transformés par le cinéma communautaire en une fabrique de nouvelles formes poétiques, qui destituent les intermédiaires de la culture pour se transformer en sujets de la communication et en producteurs d'un discours sur eux-mêmes. En ce sens, la manœuvre communicationnelle néolibérale, qui stigmatise ces territoires pour affaiblir leurs subjectivités sociales et ainsi les contrôler, en fabriquant de l'extérieur des images de « porno-misère⁴⁶ » (ou « cosmétique de

⁴² Jorge Alemán, *En la frontera. Sujeto y capitalismo*, Buenos Aires, Gedisa, 2014.

⁴³ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Ivana Bentes, « Redes colaborativas y precariadoproduttivo », art. cit., p. 54.

⁴⁶ Notion initiée par les cinéastes Luis Ospina et Carlos Mayolo dans les années 1970, pour faire référence à la nécessité de générer de nouvelles formes poétiques pour le traitement des problèmes sociaux, sans spectacularisation victimaire des « pauvres ». Nous renvoyons à leur manifeste. Dernière consultation le 31 mars 2021. [En ligne]. URL : <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>

la faim⁴⁷ »), est combattue et radicalement remise en cause par la production de cinéma communautaire dans les périphéries urbaines, qui transforme ces territoires de pauvreté théoriques en territoires de richesse culturelle et en laboratoire de nouvelles politiques culturelles. Reprenant la question de l'économie et de la politique de la culture proposée par ces pratiques de cinéma communautaire dans notre contexte, les productions culturelles de la pauvreté font l'expérience d'un nouveau modèle qui ne dépend ni de l'État ni de l'industrie. Ce dernier, selon le schéma proposé par Bentes⁴⁸, repose sur l'établissement de nouvelles alliances et s'inscrit dans un système réticulaire, en se liant avec d'autres collectifs du pays et de la région. Ces réseaux rompent également avec l'idéologie populaire-nationaliste d'au moins deux façons. D'une part, dans ces productions où l'État national est un acteur indispensable, le « national et populaire » n'existe plus. D'autre part, dans une culture en réseaux, il y a une rupture avec l'identité nationale, dans le sens où les histoires narrées montrent les conditions de pauvreté dans le monde, ce que Bentes désigne comme les ghettos mondiaux du Sud⁴⁹.

Ces différents cas confirment la construction et la réaffirmation, sur la base de l'expérience cinématographique communautaire, de groupes qui continuent jusqu'en 2021 à être actifs en tant que producteurs culturels, produisant leurs propres films, spectacles, groupes musicaux et autres activités. Lorsque ces associations se retirent des territoires où elles ont mis en place leurs premières actions, les groupes communautaires continuent à y fabriquer des films, dans une expérience que Bentes identifie comme une radicalisation démocratique de la production sociale.

Le CEM et le CAPBA mettent en œuvre une dynamique de réseaux P2P (pair-à-pair) que Michael Bauwens caractérise comme suit :

⁴⁷ Ivana Bentes, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, *Alceu: revista de comunicação, cultura e política*, PUC-Rio de Janeiro, vol. 8, n° 15, 2007, p. 242-255. L'expression proposée par Ivana Bentes est utilisée pour mettre en opposition les spectacularisations et folklorisations de la pauvreté présentes dans le nouveau cinéma brésilien et « l'esthétique de la faim » pensée par Glauber Rocha dans son manifeste sur les interactions entre cinéma et réalité socioculturelle.

⁴⁸ Ivana Bentes, “Redes colaborativas y precariado productivo”, art. cit., p. 54.

⁴⁹ Ivana Bentes, “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, art. cit., p. 254. Joanna Page, dans son livre *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema* (Durham, Duke University Press, 2009), identifie également, pour ce qui est du nouveau cinéma argentin, une désintégration de la nation en termes de changement linguistique ; celui-ci apparaît comme une corrélation et une réponse sociale, dans une étude où la notion de chronotope de Mikhaïl Bakhtine est utilisée pour diagnostiquer, dans les structures du langage, les visions spatio-temporelles du monde dans l'optique de ses énonciateurs.

La valeur d'usage est produite par la libre coopération entre les acteurs ; ceux-ci ont accès au capital distributif ; cette communauté est auto-administrée (elle n'a pas de hiérarchie d'entreprise ni d'État) ; un troisième modèle d'autorité émerge, puisque les décisions sont prises entre tous ; ces réseaux mettent à la disposition de l'extérieur ce qui est produit en leur sein, dans un sens d'universalisation du capital généré⁵⁰.

La *mancomunidad*, ou nouveau régime de propriété commune, est mise en pratique dans le cinéma communautaire argentin, puisque l'on constate la présence d'une propriété distributive entre pairs. Les biens techniques, qu'ils soient matériels ou symboliques, n'appartiennent pas à une seule personne ou entité, mais sont distribués entre pairs. Ainsi, les modèles en réseau, ou P2P, pratiqués par le cinéma communautaire de la périphérie du Grand Buenos Aires, favorisent-ils l'émergence d'une coopération qui rompt catégoriquement avec le renfermement individualisant de la subjectivité néolibérale, faisant du territoire du cinéma communautaire, en termes poétiques et économiques, un front rétif contre la crise de la « tutelle » de l'État. Les réseaux encouragent la résistance au marché, et les réseaux de réseaux lui donnent un plus grand poids politique et économique sur le territoire. C'est pourquoi il est si nécessaire que les différents groupes du cinéma communautaire se reconnaissent et s'associent. Sur le territoire argentin, ils sont encore relativement isolés, comme le montre le manque de participation du secteur du cinéma et de la communication communautaire aux MePESS – *Mesas de Productores de la Economía Social y Solidaria*, ces regroupements de producteurs de l'économie sociale et solidaire dont l'histoire est si importante depuis la crise de 2001. Et c'est précisément à ce moment-là que la consolidation des réseaux qui permettent la popularisation et le partage des ressources humaines, artistiques et techniques, en tant que résistance à la dynamique néolibérale proposée pour la culture, joue un rôle vital.

Notes conclusives

De 2016 à aujourd'hui, c'est-à-dire de l'avènement du gouvernement néolibéral d'extrême droite de Macri au début de la présidence de Fernández, les deux organisations étudiées ont franchi de nouvelles étapes. *Cine en Movimiento* est l'association dont l'activité a été la plus touchée par le retrait brutal de l'État de tout ce qui avait été construit en termes de politiques sociales et culturelles. Le CEM s'est alors positionné en retrait, ne pouvant plus

⁵⁰ Vasilis Kostakis and Michel Bauwens, *Network Society and Future Scenarios for a Collaborative Economy*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014, p. 15.

compter sur les financements du ministère du développement social qui l'avait toujours épaulé, ni sur d'autres soutiens municipaux ou d'ONG. De nombreux cinéastes, animateurs d'ateliers et communicants qui étaient partie prenante du CEM étant également enseignants, plusieurs d'entre eux ont participé à la création d'un collège technique spécialisé dans la communication audiovisuelle. Cet établissement – le *Colegio universitario de la universidad de San Martín* (CUSAM) – dépend directement de l'université de San Martín (UNSAM). Par là même, la circonscription de San Martín, au cœur du Grand Buenos Aires, dispose désormais d'une nouvelle institution éducative publique et gratuite, dans laquelle toute l'expérience acquise par les membres du CEM dans leur travail avec les jeunes adultes et les adolescents a été matérialisée et systématisée. Plus récemment, depuis 2019, alors que l'ère Fernández venait de s'ouvrir, *Cine en Movimiento* a été l'un des principaux promoteurs de La Matancera. Ce multimédium a été rejoint par près de 25 petites organisations non gouvernementales de communication populaire de La Matanza, à savoir des radios, des revues, une télévision universitaire, des fanzines, imprimeries ainsi que par le CUSAM. Autant dire que *Cine en Movimiento* représente donc aujourd'hui un groupement exprimant la société civile organisée et militante, tout en participant à la conception et à l'exécution des politiques publiques culturelles.

Le *Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires* avait, dès avant 2015, organisé son développement dans une plus grande autonomie vis-à-vis de l'Etat argentin. Celui-ci était donc moins déterminant en vue de l'établissement de la durabilité du cluster, qui reposait plus fondamentalement sur le coopérativisme de base, exprimé par une formule éloquente de Campusano, dont la pensée sur la production est porteuse d'une démonétisation des processus de tournage : « Se filma o se filma », autrement dit : on filme avec ou sans argent. De toute évidence, la mise en commun de connaissances et de ressources techniques et artistiques opérée par le CAPBA a créé la possibilité de tourner en l'absence de soutien public. Ainsi les années de Macrismo ont-elles représenté pour la CAPBA une nouvelle mise à l'épreuve de ses rouages coopératifs : l'association a néanmoins développé des projets en association avec d'autres clusters (à l'instar de celui de Mar del Plata) tout en soutenant ses deux festivals, *Cine Con Riesgo* créé en 2014 à Florencio Varela et le FIRA/*Festival Internacional de Realización Audiovisual* (Festival international de la réalisation audiovisuelle, dont la première édition a eu lieu en 2018). *Cine Con Riesgo* diffuse des films qui ont couru le risque de ne pas exister, et qui ont donc été tournés avec des financements très peu élevés, alors que le FIRA constitue le premier festival de films en cours, dans le cadre duquel des équipes de tournage se réunissent dans une ville pour produire leurs films et collaborer entre groupes. Cela stimule la décentralisation de la production hors de Buenos

Aires. Aussi, par-delà les actions précitées, le cluster continue d'œuvrer pour ne pas en rester aux films sur le papier, et réunir les forces de travail, généralement sous-employées, dans la réalisation solidaire et alternative des films de chacun. Bien que le rythme de production se soit ralenti, il continue à être soutenu dans le temps, donnant naissance à l'une des cinématographies les plus originales du pays.

J

Bibliographie

- ALEMAN Jorge, *En la frontera. Sujeto y capitalismo*, Buenos Aires, Gedisa, 2014.
- BENTES Ivana, “Redes colaborativas y precariado productivo”, *Periferia*, n° 1, vol. 1, 2009, p. 53-61.
- BENTES Ivana, *Midia multidao: estéticas da comunicacao e biopolíticas*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2015.
- BENTES Ivana, “Sertões e favelas no cinema contemporâneo brasileiro: estética e cosmética da fome”, *ALCEU*, n° 15, vol. 8, juillet-décembre 2017, p. 242-255. Disponible en ligne. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Bentes.pdf
- DRAGON Alfonso Gumucio (dir), *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Bogota, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2012. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/10917.pdf>
- COURLY Nick, *Why Voice Matters. Culture and Politics After Neoliberalism*, Los Angeles, Sage, 2010.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *El antiedipo*, Barcelone, Ediciones Paidós Ibérica, 1985 (édition originale : 1972).
- FOUCAULT Michel, *Ditos e escritos. Ética, sexualidade, política*, Manoel Barros da Motta (dir.), Rio de Janeiro, Forense Universitaria, 2004 (édition originale : 1994)
- KAPUR Jyotsnay, WAGNER Keith. B. (dir.), *Neoliberalism and Global Cinemas. Capital, Culture, and Marxist Critique*, Londres, Routledge, 2011.
- BAUWENS Michel, KOSTAKIS Vasilis, *Network Society and Future Scenarios for a Collaborative Economy*, Londres, Palgrave Macmillan, 2014.

- MARINO Santiago, MASTRINI Guillermo, BECERRA Martín, (2010) “El proceso de regulación democrática de la comunicación en Argentina”, *Revista Oficios Terrestres*, n° 25, 2010, p. 11-24.
- MOLFETTA Andrea, “O cinema comunitario do Grande Buenos Aires: o caso os avos de Berazategui”, in SOBRINHO, Gilberto Alexandre (dir.), *Cinema em Redes. Tecnologia, estética e política na era digital*, Campinas, Papirus, 2016.
- MOLFETTA Andrea (dir.), *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*, Buenos Aires, Teseo Press, 2017.
- MOLFETTA Andrea, “Un nuevo Tercer Cine se practica en el Conurbano Sur de Buenos Aires”, *Culturas*, n° 16, 2017, p. 49-71.
- MOLFETTA Andrea, “Una antropología del cine comunitario en Argentina”, Rosario/UNR: *Cuadernos de Antropología*, 2017, vol. XXII, p. 39-59.
- PAGE Joanna, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*, Durham et Londres, Duke University Press, 2009.
- ALTSCHULER Barbara, PASTORE Rodolfo, “Economía Social Y Solidaria En Clave De Desarrollo Socio-Territorial En Argentina. Conceptos, Políticas Públicas Y Experiencias Desde La Universida”, *Eutopía. Revista De Desarrollo Económico Territorial*, n.º 7 (novembre), p. 109-128.
<https://doi.org/10.17141/eutopia.7.2015.1689>.
- SABATELLA Martin,(2010) “Primer año de gestión al frente de la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual”.
https://issuu.com/afscadigital/docs/informe-de-gestion_primer-anio_web/1
- SACROISKY Ariana et URTURI Andrea. (2014), “Crédito y comunidad. Debates, esquemas y experiencias en el campo de las finanzas solidarias”. Document de travail n° 56 du CEFIAR(Centro de Economía y Finanzas para el Desarrollo de la Argentina), Buenos Aires, 2014.
https://base.socioeco.org/docs/dt_56_1_.pdf
- STANDING Guy, *El precariado. Una nueva clase social*, Barcelone, Pasado y Presente, 2013 (1ère édition : Londres, Bloomsbury, 2011).
- TASAT José A. “Políticas culturales de los gobiernos locales en el conurbano bonaerense”, *Cuadernos de Políticas Culturales. Indicadores Culturales*, 2008 ; www.unref.edu.ar/documentos/indicadores2008/Politicas%20culturales%20de%20los%20gobiernos%20locales%20en%20el%20conurbano%20bonaerense%20Jose%20Alejandro%20Tasat.pdf

Échanges et partages dans la création filmique au sein du collectif d'artistes Colab à New York (1978-1985)

Céline Murillo

J

Cet article vise à observer les pratiques de création collective du collectif d'artistes new-yorkais Colab. Ces films sont réalisés dans un contexte historique et géographique tout à fait spécifique, celui de New York, et plus précisément du Lower East Side et du sud du Bronx de la fin des années 1970. À partir de trois études de cas, nous nous intéresserons à l'articulation entre ces pratiques et l'esthétique des films réalisés. Nous essaierons notamment de montrer comment ce groupe invente de nouvelles formes de co-création, qui tout en étant héritières des expériences de création collective de la décennie précédente, apparaissent comme fortement marquées par l'éthique *Do it Yourself* (DIY) issue du mouvement punk au sein duquel ces films émergent.

Colab dans le New York de la fin des années 1970

À la fin des années 1970, la ville de New York se trouve au bord de la faillite¹, si bien que les loyers dans Manhattan – spécialement dans le Lower East Side – sont très bas². De très nombreux artistes s'installent alors dans le sud de Manhattan. Plusieurs paramètres contribuent à cette situation. L'État débloque encore des fonds pour les artistes, notamment au niveau fédéral dans

¹ Au choc pétrolier de 1973 s'ajoute en effet, entre autres, une crise fiscale. Voir Robert Zevin, “New York City Crisis: First Act in a New Age of Reaction”, in Roger E. Alcaly et David Mermelstein (dir.), *The Fiscal Crisis of American Cities: Essays on the Political Economy of Urban America with Special Reference to New York*, New York, N.Y., Vintage Books, 1977, p. 11-29.

² Simon Reynolds, *Rip It up and Start Again: Postpunk 1978-1984*, New York, N.Y., Penguin Books, 2014, p. 144.

le cadre du *National Endowment for the Arts*³. Dans cette configuration, les artistes n'ont quasiment pas à travailler pour subvenir à leurs besoins et peuvent se concentrer sur leurs pratiques artistiques. Ils profitent également d'un bouillonnement culturel, ayant accès à nombre de spectacles et d'expositions qui s'organisent localement alors que les universités ont ouvert des cours de cinéma à la suite des mouvements contre-culturels des années 1960⁴. Dans ce contexte, différents collectifs d'artistes se forment, tant dans le but de pallier l'éparpillement des artistes que d'obtenir des financements de la part d'institutions.

Colab – pour *Collaborative Projects* – est l'un de ces collectifs. Il est moins connu internationalement à l'époque que d'autres, comme *Group Material* ou que les Canadiens *General Idea*. Entre 1978 et 1985, il rassemble pourtant une quarantaine d'artistes dans une structure horizontale, une « union non-hiéarchisée⁵ » aux aspirations démocratiques. Il s'agit d'un groupe mixte où les femmes sont aussi bien des responsables (par exemple trésorières) que de simples membres. Dans les réunions du groupe, celles-ci sont aussi nombreuses que les hommes⁶. Selon Alhena Katsof, elles sont féministes, « fers de lance de nombreux projets et défiant la hiérarchie patriarcale⁷ ».

Les membres de Colab (dont la liste exacte demanderait à être établie, puisqu'on ne dispose à ce jour que de quelques noms griffonnés sur des morceaux de papier⁸) sont assez jeunes au début de l'expérience collective :

³ Karina Longworth et Bette Gordon, “Porn and Being Poor, Then & Now: Bette Gordon Interview, Tribeca 2009”, *IndieWire*. Dernière consultation le 22 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.indiewire.com/2009/04/porn-and-being-poor-then-now-bette-gordon-interview-tribeca-2009-227276/>. Voir aussi Donna M. Binkiewicz, *Federalizing the Muse: United States Arts Policy and the National Endowment for the Arts, 1965-1980*, Chapel Hill, N.C., Univ of North Carolina Press, 2004.

⁴ Duncan Reekie, *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema*, Londres et New York, Wallflower, 2007, p. 162; Michael Pye et Linda Myles, *The Movie Brats: How the Film Generation Took over Hollywood*, New York, N.Y., Henry Holt & Co, 1984, p. 54-55.

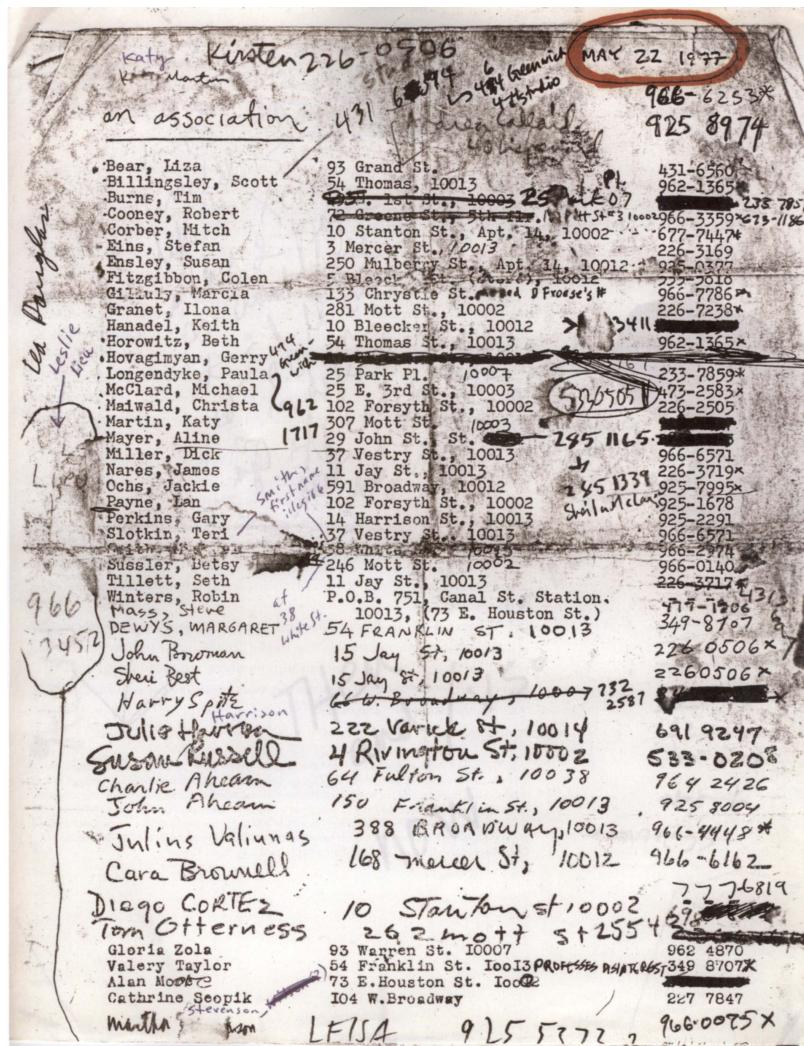
⁵ Robin Winters, dans Max Schumann, Walter Robinson, et Inc. Collaborative Projects (dir.), *A Book about Colab (and Related Activities)*, New York, N.Y., Printed Matter, 2015., p. 22.e

⁶ Francesco Spampinato, “Colab Again: The Real Estate Show and The Times Square Show Revisited”, *Stedelijk Studies*, n° 2, 2015. Article consultable sur la page Academia de l'auteur. Dernière consultation le 19 décembre 2021. [En ligne]. URL : https://www.academia.edu/14853166/Colab_Again_The_Real_Estate_Show_and_The_Times_Square_Show_Revisited_Stedelikk_Studies_N_2_Stedelijk_Museum_Amsterdam_The_Netherlands_July_2015_Eng

⁷ “Collaborative Projects Inc. (Colab), Times Square Show, 1980”, in Elena Filipovic (dir.), *The Artist as Curator: An Anthology*, Londres, Koenig Books, 2017, p. 141.

⁸ Voir le document que nous reproduisons ci-après tiré de l'article de David E. Little, “Colab Takes a Piece, History Takes It Back : Collectivity and New York Alternative Spaces”, *Art Journal* 66, n° 1, 1^{er} mars 2007, p. 60 mais aussi la longue liste d'auteurs figurant au début de

autant que l'on puisse en juger par les acteurs aujourd’hui connus, leur âge s’échelonne entre 21 et 31 ans quand le collectif démarre. En outre, les membres influents, ceux dont les noms apparaissent le plus souvent, sont presque tous diplômés d’école d’art (à l’exception de John Lurie et de Robin Winters). Le groupe comprend différents immigrés européens tels que Eric Mitchell, Lisa Béar, Vivienne Dick, Ulli Rimkus, mais reste majoritairement blanc, selon les distinctions raciales en vigueur aux États-Unis.



Max Schumann, Walter Robinson, et Inc. Collaborative Projects (dir.), *A Book about Colab (and Related Activities)*, op. cit.

Liste de contacts Colab, mai 1977⁹.

Dans l'une des principales sources d'informations sur le groupe, *A Book About Colab* – ouvrage publié *a posteriori* collectivement par des membres du groupe¹⁰, on apprend que son fonctionnement est à la fois simple et contraignant. Le processus d'admission est le suivant :

Pour faire partie de Colab, un artiste devait assister à trois réunions consécutives de Colab et obtenir un soutien pratique et financier pour un projet Colab incluant au moins trois personnes dont deux avaient déjà passé le cap des trois réunions au moment de la proposition de projet¹¹.

Ce processus s'est avéré si peu souple à l'usage¹² qu'aucun membre n'est parvenu à rester dans le collectif de la création jusqu'à la fin, quand bien même nombre de projets ont pu être réalisés en son sein. Il n'y a en revanche jamais eu de leader. De même, il n'y a pas eu de dissensions profondes à l'intérieur du groupe, à l'inverse par exemple de *Group Material*¹³.

Les buts politiques de Colab comme ses ambitions théoriques sont flous. C'est surtout la composition d'un large groupe, non hiérarchisé et orienté vers la pratique, qui en constitue la spécificité. Pour Colab, « la théorie est une affaire de production¹⁴ » et cette dernière est le but premier du collectif. La position de *Group Material*, par exemple, est à la fois plus discursive, politiquement plus cohérente, et plus intransigeante. Ils refusent notamment toute subvention¹⁵, faisant passer les intérêts individuels radicalement au second plan. Or, Colab fait passer la production au premier plan, quelles que soient ses ambiguïtés politiques. L'intérêt individuel soutient donc l'intérêt collectif – peut-être les organisateurs attendaient-ils un moment hégélien de ruse de la raison, ou une main invisible d'Adam Smith, mais le résultat reste

⁹ Document fourni par Alan Moore et reproduit par David Little dans son article de 2007, *art. cit.*, p. 60.

¹⁰ Vendu à un prix qui le rend accessible au grand nombre, *A Book About Colab* est à la fois un livre d'artistes, un vaste catalogue et un riche assemblage de textes qui témoignent de l'activité du groupe.

¹¹ Notre traduction pour toutes les citations d'ouvrages en anglais. Coleen Fitzgibbon, Max Schumann, Walter Robinson, et Inc. Collaborative Projects (dir.), *A Book about Colab (and Related Activities)*, *art. cit.*, p. 23.

¹² David E. Little, « Colab Takes a Piece, History Takes It Back: Collectivity and New York Alternative Spaces », *Art Journal* 66, n° 1, 1^{er} mars 2007, p. 62.

¹³ Il explose notamment sur la question du rapport au politique, certains membres étant des activistes avant d'être des artistes, tandis que d'autres sont carriéristes avant d'être activistes. Jan Avigkos, « Group Material Timeline », in Nina Felshin (dir.), *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, WA, Bay Press, 1995, p. 101.

¹⁴ Notre traduction pour toutes les citations qui suivent. Little, « Colab Takes a Piece, History Takes It Back », *op. cit.*, p. 73.

¹⁵ Jan Avigkos, « Group Material Timeline », *op. cit.*, p. 90.

ambigu. Néanmoins, selon Walter Robinson, la sensibilité politique des membres tend vers la gauche extra-parlementaire ; proches des mouvements anarchistes¹⁶, leur répertoire d'action n'est pas légaliste. Ces acteurs visent plutôt l'occupation de lieux, l'action « extra-légale » et l'insurrection¹⁷. En cela, il est possible de rapprocher Colab des pratiques du milieu punk. Comme pour les groupes punks émergeant dans le champ musical new-yorkais au même moment, on pourrait qualifier leur action de « pré-politique¹⁸ », en ce qu'elle irrigue une culture contre-hégémonique¹⁹, qui contient « un pouvoir potentiel de résistance²⁰ » même si, en l'occurrence, il n'a pas donné lieu à un engagement politique au sens étroit du terme.

Durant ses sept ans d'activité, Colab se fait connaître par de grandes expositions collectives sans jurys, offrant ainsi des opportunités à des artistes peu connus. La première, le *Real Estate Show*²¹ en 1979, souligne par son titre les liens entre le marché de l'immobilier new-yorkais et les conditions de vie et de création des artistes. Le comité d'exposition insiste ainsi sur l'instrumentalisation des artistes, au profit de la gentrification des lieux :

Les artistes qui vivent et travaillent dans les quartiers défavorisés sont des instruments et des intermédiaires dans la revalorisation de l'immobilier, et de l'augmentation de la population blanche dans ces quartiers²².

L'exposition suivante, le *Times Square Show* en juin 1980, a pu être considérée par opposition à des salons plus conservateurs, comme une exposition collective « radicale » (pour employer la terminologie états-unienne²³) ; le titre

¹⁶ Walter Robinson, “Afterword” in Schumann, Robinson, et Inc Collaborative Projects (dir), *A Book about Colab*, op. cit., p. 256.

¹⁷ Committee for the Real Estate Show, “The Real Estate Show Manifesto”, ABC No Rio, 1980. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : http://www.abcnorio.org/about/history/res_manifesto.html

¹⁸ La notion est utilisée par Dawson Barrett, “DIY Democracy: The Direct Action Politics of U.S. Punk Collectives”, *American Studies* 52, n° 2, 2013, p. 25. Elle est empruntée à l'historien Eric Hobsbawm, qui l'employait à propos des bandits et des groupes religieux dans Eric Hobsbawm, *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, Manchester, Manchester University Press, 1959, p. 2.

¹⁹ Le terme « contre-hégémonique » trouve son origine dans les travaux de Gramsci, mais n'est pas directement employé par lui. Voir Nicola Pratt, “Bringing Politics Back in: Examining the Link between Globalization and Democratization”, *Review of International Political Economy* 11, n° 2, 2004, p. 333 note 3.

²⁰ Stephen Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Bloomington, Ind., Microcosm Publishing, 2008 (2^e éd.), p. 185.

²¹ David Little, “Colab Takes a Piece, History Takes It Back”, art. cit., p. 61-62.

²² Committee for the Real Estate Show, “The Real Estate Show Manifesto”.

²³ Richard Goldstein, “The First Radical Art Show of the '80”, *The Village Voice*, 16 juin 1980, sect. I.

anglais utilise le mot « *radical* », par opposition à des salons plus conservateurs. On recense en tout une dizaine d'expositions²⁴ qui donnent à voir des dessins, des sculptures, de l'art *In Situ* (créé après le début de l'exposition et engageant parfois le public)²⁵, des œuvres à bas prix et à occurrences multiples comme des gravures ou des moulages (comme les rats inspirés de la fresque *Rat Patrol* de Christy Ryupp²⁶). On y trouve aussi des performances théâtrales, ainsi que des projections de films très variés comprenant des classiques hollywoodiens, des films étrangers, et bien sûr, des films et vidéos tournés par les membres du collectif²⁷.

C'est ainsi que Colab, à l'occasion de ses *shows* ou au sein de ses lieux satellites – à savoir le centre culturel ABC No Rio (vaste espace de vie, de travail et d'exposition situé dans le Lower East Side et dont l'activité perdure encore²⁸) et la galerie Fashion Moda, un lieu d'exposition dans le South Bronx – a permis, parmi son éventail multiple de projets, la réalisation de nombreux films indépendants. Il y en a au moins quinze²⁹. Ces films produits par les membres de Colab sont aussi montrés dans des bars, comme le CBGB³⁰ ou le Mudd Club (parfois en simple fond visuel pendant des concerts³¹), ou encore, durant une période très brève, dans leur propre salle, le New Cinema³². Des

²⁴ “Exhibitions”, *Colab Inc* (blog), 24 mars 2015. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://collaborativeprojects.wordpress.com/exhibitions/>

²⁵ Altena Katsof, “Collaborative Projects Inc. (Colab), Times Square Show, 1980”, in *The Artist as Curator, op. cit.*, p. 140.

²⁶ Margo Thompson, “The Times Square Show”, in Blagovesta Momchedjikova (dir.), *STREETNOTES* 8, printemps 2010). Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://people.lib.ucdavis.edu/~davidm/xcpUrbanFeel/spring2010.html>. Ces objets se trouvaient dans une boutique attenante, appelée par un jeu de mots racoleur et bilingue A More Store : c'est-à-dire à la fois un magasin de l'amour, “a more” pour *amore* en italien faisant référence aux *peep shows* du quartier (elle fut créée pour la première fois pour le Times Square Show), et aussi un magasin où on pouvait acheter plus (« more ») de choses, car les prix étaient bas.

²⁷ Samuel Anderson, “Inherent Vice: Contagion and The Archive in The Times Square Show”, *emisférica* 6, n° 1, Dernière consultation le 22 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-61/6-1-essays/inherent-vice-contagion-and-the-archive-in-the-times-square-show.html> ; voir la programmation reproduite dans Schumann, Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab, op. cit.*, p. 124-125.

²⁸ Alan Moore et Marc H. Miller, *ABC No Rio Dinero: The Story of a Lower East Side Art Gallery*, New York City, N.Y., ABC No Rio with Collaborative Projects, 1985.

²⁹ David Little, “Colab Takes a Piece, History Takes It Back”, art. cit., p. 67.

³⁰ Alan Moore, Marc H Miller, et Keith Christensen, *ABC No Rio Dinero: The Story of a Lower East Side Art Gallery*, 1985. Dernière consultation le 22 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://98bowery.com/return-to-the-bowery/abcnorio-introduction.php#introduction>

³¹ Vera Dika, *The (Moving) Pictures Generation: The Cinematic Impulse in Downtown New York Art and Film*, New York, N.Y., Palgrave Macmillan, 2012 (1^{re} éd.), p. VIII.

³² Schumann, Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab, op. cit.*, p. 8.

films sont aussi créés et montrés dans le bâtiment d'ABC No Rio³³, ou encore projetés dans différentes parties de la ville, grâce au collectif Naked Eye Cinema³⁴, et enfin diffusés grâce à la location de cassettes vidéo par le vidéo-club de Colab appelé *Monday Wednesday Friday* (MWF)³⁵.

Les films, comme le reste des productions artistiques de Colab, émergent à la confluence de plusieurs dynamiques contre-culturelles. Aussi le groupe prend-il place au sein d'une scène, c'est-à-dire d'un groupe d'artistes et de spectateurs en réseau, se rassemblant dans des espaces donnés – ici essentiellement le Lower East Side de Manhattan, en lien avec le sud du Bronx et avec Bedford-Stuyvesant à Brooklyn. Celle-ci est dominée par le mouvement punk puis par la No Wave. C'est ainsi que ces films pourraient être communément vus comme du cinéma punk new-yorkais³⁶. En outre, une partie du corpus filmique de Colab est irrigué, quoiqu'à la marge, par le mouvement hip-hop émergeant. Certains membres de Colab, comme par exemple le sculpteur John Ahearn, frère du réalisateur Charlie Ahearn³⁷, se servent en effet de *Fashion Moda*, un espace alternatif du Bronx comme atelier. Impulsé par Joe Lewis et Stephen Eins, ce lieu a aussi accompagné le développement du mouvement graffiti³⁸, constituant ainsi une interface entre des artistes de Manhattan comme Eins et le mouvement naissant du graffiti, dont les artistes émergents, tels Keith Haring ou Jean-Michel Basquiat sont exposés aussi bien dans le Bronx que dans des galeries, clubs et espaces alternatifs du Lower East Side³⁹.

³³ Alan Moore et Marc H. Miller, *ABC No Rio Dinero*, op.cit., p. 150.

³⁴ "Naked Eye Cinema Archival Project | Allied Productions, Inc.". Dernière consultation le 23 avril 2021. [En ligne]. URL : <http://alliedproductions.org/other-allied/naked-eye-cinema-archival-project/>.

³⁵ Alan W. Moore, "XFR STN: A Brief History of MWF", New Museum, 2013. Dernière consultation de 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.newmuseum.org/exhibitions/view/xfr-stn>

³⁶ Une catégorie définie par Nicholas Rombe et Stacy Thomson ; voir Rombes, Nicholas, *New Punk Cinema, Traditions in World Cinema*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2005.

³⁷ Joe Lewis, "Fashion Moda", Joe Lewis Art. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://joelewisartist.com/project/fashion-mod-a/>

³⁸ Alan W. Moore, "XFR STN: A Brief History of MWF", art. cit.

³⁹ Margo Thompson, *American Graffiti*, Parkstone International, 2015, p. 6.



John Ahearn faisant des moulages à *Fashion Moda*⁴⁰.

Pratiques de création collective chez Colab : trois études de cas

En étudiant ici trois films créés dans la structure Colab⁴¹, nous ambitionnons de comprendre comment la création collective fonctionne dans ce cadre, qui n'a rien à voir ni avec le partage des tâches lié à la production industrialisée, ni avec la réalisation d'un film par un auteur. Notons à ce sujet que si nous donnons des noms de réalisateurs pour les films que nous mentionnons, c'est surtout pour répondre à des besoins de classification :

⁴⁰ Joe Lewis, “Fashion Moda”, art. cit.

⁴¹ Les films de Colab sont assez difficiles à rassembler. Certains sont disponibles en ligne, d'autres dans des centres d'archives comme la Fales Library de New York University. Dans le cas de *Men in Orbit*, l'autrice de l'article a participé à la redécouverte du film, qu'elle a trouvé en 2008 par hasard, dans les Andrea Callard Papers conservés par la Fales Library. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://wp.nyu.edu/orphanfilm/2021/02/18/men-in-orbit-1979/>). D'autres films sont disponibles à Anthology Film Archive, c'est le cas de *Kidnapped*. Quant à *Wild Style*, il en existe un DVD, qui est commercialisé.

Colab rejette en effet en grande partie la création individuelle⁴². De la sorte, pour *Men in Orbit* (John Lurie, 1979)⁴³, notre première étude de cas, écrire que John Lurie est le réalisateur est une simple convention car, comme nous le verrons, ce dernier ne porte pas de responsabilité créatrice plus prononcée que les autres membres de l'équipe. Le film est un faux documentaire, collectivement bricolé, sur les voyages dans l'espace et montre l'importance du DIY dans la création collective. Notre seconde étude de cas, *Kidnapped* (Eric Mitchell, 1978)⁴⁴, met en scène des personnages qui tentent d'avoir une réflexion politique collective. Le film utilise largement l'improvisation, reprenant et révisant des pratiques de création collective théâtrales développées à New York durant les années 1960. Finalement, *Wild Style* (1983) de Charlie Ahearn⁴⁵, membre de Colab et de *Fashion Moda*, met en scène des graffeurs, des *subways writers*⁴⁶ et des musiciens de hip-hop, représentant ainsi l'opposition entre création individuelle et création collective. Dans ces trois cas, les processus de création collective se trouvent ainsi cristallisés dans la diégèse, questionnant la création en collectif dans ses relations avec les notions de faire et de production, tout en mettant en tension l'individu et le groupe. Faisant une différence entre la notion de *tous* et celle de *chacun*, les films de Colab créent et représentent ainsi une nouvelle forme de collectif.

⁴² Au point que, si l'on suit Robin Winters, les membres du groupe s'en déclarent tous cofondateurs ; Tiernan Morgan, "Thirty Years On, Colab Members Assess Their Successes and Failures", *Hyperallergic*, Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://hyperallergic.com/294030/thirty-years-on-colab-members-assess-their-successes-and-failures/>

⁴³ *Men in Orbit* (1979) film réalisé et écrit par John Lurie, acteurs : John Lurie, Eric Mitchell, Becky Johnston, Michael McLard, directeur de la photographie : James Nares, durée : 45 min, format : Super 8 mm

⁴⁴ *Kidnapped* (1978), film réalisé par Eric Mitchell, acteurs : Eric Mitchell, Anya Phillips, Patti Astor, Duncan Smith, Gordon Stevenson, directeur de la photographie : Seth Tilett, son : Michael McLard, durée : 62 minutes, format : Super 8 mm, distribution Autonomist Production.

⁴⁵ *Wild Style* (1982), film réalisé par Charlie Ahearn, écrit par Charlie Ahearn et Fab 5 Freddy (Frederick Braithwaite), acteurs principaux : Lee Quinones, Fab 5 Freddy, Lady Bug (Sandra Fabara), Patti Astor, Andrew Witten, Busy Bee et *alli.*, directeurs de la photographie : Clive Davidson & John Foster, musique: Fab 5 Freddy & Chris Stein, décor : Tom Otterness, Ulli Rimku, durée : 82 min, négatif : 16 mm, production : Wild Style.

⁴⁶ Un personnage, Phade, est basé sur Phase 2 qui faisait partie du collectif United Graffiti Artists Jon Caramanica, "Phase 2, an Aerosol Art Innovator, Is Dead at 64", *The New York Times*, 20 décembre 2019, sect. Arts. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.nytimes.com/2019/12/20/arts/phase-2-dead.html>.

Des films sans savoir-faire : DIY et création collective

Les artistes qui contribuent à la réalisation de films dans Colab sont principalement liés à deux mouvements : le punk⁴⁷ et la No Wave. Si ces termes sont employés indifféremment par Vera Dika dans son ouvrage sur les artistes de cette période⁴⁸, les articles importants de Jim Hoberman⁴⁹ et de Jonathan Buchsbaum⁵⁰ les associent davantage au punk, tandis que d'autres auteurs, plus centrés sur la scène de l'époque parlent seulement de No Wave⁵¹, évoquant le punk pour qualifier certains aspects du cinéma No Wave. C'est le cas également d'ouvrages qui tentent de couvrir l'ensemble des productions audiovisuelles du Downtown, comme celui dirigé par Joan Hawkins⁵², ou celui de Clayton Paterson⁵³. Ainsi les deux mouvements, punk et No Wave, s'inscrivent-ils de fait dans la continuité temporelle l'un de l'autre au point qu'il y a une sorte de succession (surtout sur le plan musical), quand bien même des pratiques punks perdurent pendant, voire au-delà, de la No Wave. Le punk se définit en effet avant tout par un rejet du savoir-faire et de la formation académique, un « désapprentissage délibéré⁵⁴ » – les guitaristes punks s'enorgueillissent ainsi de ne connaître que trois accords⁵⁵ – ce qui les amène parfois à un renouvellement saisissant des formes musicales comme cinématographiques. La scène de *Blank Generation* (Amos Poe, 1976) où l'on entend “Blitzkrieg Bop” des Ramones⁵⁶ en est un bon exemple : celle-ci fait la part belle à une frénésie d'accords répétés ; s'y ajoute un cadrage inattendu, notamment sur les pieds, un grain qui rend l'image parfois illisible, ainsi que

⁴⁷ Ce terme est constamment contesté quelle que soit la forme à laquelle on l'associe. O'Hara, Craig, *The Philosophy of Punk: More than Noise*, Edimbourg et San Francisco, AK Press, 1999 (2^e éd.), p. 11.

⁴⁸ Vera Dika, *The (Moving) Pictures Generation*, *op. cit.*

⁴⁹ Jim Hoberman, “No Wavelength: The Para-Punk Underground”, *Village Voice* n° 2, mai 1979. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.luxonline.org.uk>.

⁵⁰ Jonathan Buchsbaum, « À La Recherche Des Punks Perdus », *Film Comment* vol. 17, n° 3, 1981, p. 43-46.

⁵¹ Matthew Yokobosky, “Not a Part of Any Wave: No Wave Cinema”, in Marvin J. Taylor (dir.), *The Downtown Book: The New York Art Scene, 1974-1984*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2006.

⁵² Joan Hawkins, *Downtown Film and TV Culture 1975-2001*, Bristol et Chicago, Intellect Books, 2015.

⁵³ Clayton Patterson, Paul Bartlett et Urania Mylonas, *Captured: A Film/Video History of the Lower East Side*, New York, N.Y., Seven Stories Press, 2005.

⁵⁴ “deliberate unlearning” ; John Savage, cité par David Beer, *Punk Sociology*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 25.

⁵⁵ Stacy Thompson, « Punk Cinema », in *New Punk Cinema*, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁶ The Ramones, *Blitzkrieg Bop*, Ramones, vol. track 1 (New York, N.Y., Sire Records, 1976).

l'absence de synchronisation entre son et image. Ces formes montrent et sont le résultat d'un rejet des institutions établies, et en particulier des formations universitaires. La No Wave est considérée comme une seconde vague de punk. Elle lui emprunte son « primitivisme agressif⁵⁷ », tout en adoptant clairement une posture avant-gardiste, insistant sur « le bruit et le choc⁵⁸ ». La No Wave est moins centrée que le punk sur la musique, elle inclut des artistes de toutes sortes, venus notamment des arts visuels⁵⁹. Les deux mouvements ont cependant en commun un rejet de l'apprentissage, qui s'étend à celui du savoir et de la compétence. Par-là, ils aplanissent, voire annulent, la hiérarchie, car chacun peut produire ou créer ce dont il a besoin sans attendre d'en avoir la compétence ou l'aval d'une personne autorisée : « Fais le toi-même » “*Do It Yourself*”. Ainsi les membres de ces mouvements se limitent-ils rarement à une seule forme artistique et pratiquent aussi bien la musique, la peinture que la réalisation cinématographique ou le jeu d'acteur. John Lurie, généralement connu comme saxophoniste, n'a jamais réalisé de film avant *Men in Orbit*, de même que le réalisateur Jim Jarmusch n'a jamais appris à jouer ou chanter, mais le fait dans le groupe Del Byzanteens.

L'égalitarisme face à l'acte créatif mis en avant par le punk (qu'on retrouve aussi *de facto* dans la No Wave) suppose la mise en place d'un dispositif participatif et le non-cantonnement du public au rôle de spectateur ou d'auditeur⁶⁰, faisant tomber les frontières traditionnelles. Les moyens de production (ici artistiques) sont rendus à chacun quel que soit son savoir-faire ou sa place d'artiste, acteur ou spectateur – notons au passage qu'un des slogans de Colab était « l'argent, pas l'institution⁶¹ », engageant ses membres à récupérer des subventions, tout en ne se pliant à aucune demande ou commande des institutions. Ainsi le punk américain combine-t-il une forme d'individualisme, entendu comme possibilité d'auto-détermination de chacun, et de refus de toute hiérarchie, avec un sens de la communauté. « J'appartiens à un groupe parce que je suis individualiste⁶² », lit-on dans l'ouvrage fondateur de George Hurchalla. Le groupe permet à des individus d'additionner et de multiplier leurs forces dans un système alternatif dans lequel « l'égalitarisme

⁵⁷ Jonathan Buchsbaum, « À La Recherche Des Punks Perdus », art. cit., p. 43.

⁵⁸ Bernard Gendron, “The Downtown Music Scene”, in Marvin J. Taylor (dir.) *The Downtown Book: The New York Art Scene, 1974-1984*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2006, p. 57.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Dawson Barrett, « DIY Democracy », art. cit., p. 24-25.

⁶¹ “Get the money, not the Institution.” Charlie Ahearn, in Schumann, Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab*, op. cit., p. 57.

⁶² George Hurchalla, *Going Underground: American Punk, 1979-1992*, Stuart, Fl., Zuo Press, 2005 (1^{re} éd.), p. 63.

[...] semble être le résultat d'une extension logique de l'individualisme : la liberté d'être soi-même est généralisée pour que tout le monde puisse avoir le droit à l'auto-détermination⁶³ ». Bien qu'ils ne s'y réfèrent pas eux-mêmes (notamment car ils refusent la pratique de la référence universitaire), les artistes au sens large incluant les musiciens, cinéastes et acteurs dont nous parlons ont des conceptions philosophiques et politiques qui se rapprochent de celles des transcendentalistes, semblant redécouvrir les notions de « confiance en soi » (*self-reliance*), et de désobéissance civile prônées respectivement par Ralph Waldo Emerson⁶⁴ et David Thoreau⁶⁵.

Les punks tentent par le DIY « de se soustraire au capitalisme autant que possible, à la fois sur les plans économique et esthétique⁶⁶ ». Autrement dit, ils s'engagent dans des actions artistiques qui sont aussi viables sur le plan économique : soit elles leurs permettent de gagner de l'argent, soit de faire des échanges non monétarisés pour des choses ou des services dont ils ont besoin. Les valeurs du mouvement punk, déjà évoquées, ne le poussent pas vers des processus réformistes, mais vers un refus radical, ainsi que vers la création d'un système alternatif ou souterrain (*underground*) dans lequel tout peut être punk : la musique, le cinéma, les fanzines, les lieux de concert et d'exposition⁶⁷. C'est ainsi qu'un certain nombre de cinéastes et d'acteurs, à savoir Eric Mitchell, James Nares et Becky Johnston créent, dans le cadre de Colab, en 1978 un petit cinéma dénommé le New Cinema⁶⁸. Celui-ci a les attributs d'une salle conventionnelle, mais elle se situe hors des systèmes traditionnels de distribution dont ils sont exclus. Il ne s'agit ni d'un multiplexe, ni d'un cinéma d'art et d'essai (« *Art House* »), de sorte que ces cinéastes peuvent y montrer leurs films pendant un an, de manière totalement indépendante de toute institution extérieure à leur mouvement, sans même bénéficier de la moindre subvention.

⁶³ Jeffrey Debies-Carl, *Punk Rock and the Politics of Place: Building a Better Tomorrow*, Routledge Advances in Sociology 127, New York et Londres, Routledge, 2014, p. 64.

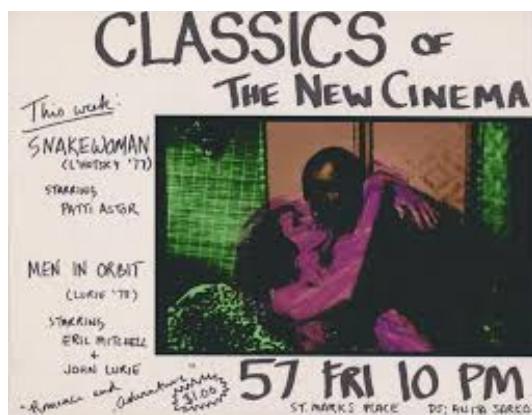
⁶⁴ Ralph Waldo Emerson, “Self-Reliance” (1841), in Richard Poirier (dir.) *Ralph Waldo Emerson*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1990.

⁶⁵ David Thoreau, “Resistance to Civil Government” (1848), in Elizabeth P. Peabody (dir.) *esthetic Papers*, Boston et New York, The Editor and G.P. Putnam, 1848, p. 189-211. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.archive.org>

⁶⁶ Stacy Thompson, “Punk Cinema”, in *New Punk Cinema*, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁷ David Beer, *Punk Sociology*, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁸ Joan Hawkins, *Downtown Film and TV Culture 1975-2001*, *op. cit.* ; Yokobosky, “Not a Part of Any Wave: No Wave Cinema”, in *The Downtown Book*, *op. cit.*, p. 120.



Affiche pour une séance de *Men in Orbit* et *Snake Woman* (Tina L'Hotsky, 1977) dans la discothèque et espace artistique Club 57⁶⁹.

Men in Orbit, cas d'école du DIY

Men in Orbit, programmé entre autres au *New Cinema*, puis au Club 57, est un pur produit de Colab. Il met en scène deux astronautes partant pour une mission dans l'espace. Nous les voyons dans leur cabine, plans auxquels s'ajoutent des images de la tour de contrôle et quelques images d'archives montrant le décollage d'une fusée, ainsi que des plans de la Terre. Il est aussi le prototype de l'éthique comme de l'esthétique DIY. En effet, dans les milieux punks, le DIY est un *faire* collectif ; ce n'est pas nécessairement une création, la notion étant liée au monde de l'art, à ses écoles et à son marché spéculatif. Il s'agit aussi d'une éthique, car faire soi-même et sans savoir-faire spécialisé est une règle qui entérine le rejet des institutions, de l'apprentissage et de la hiérarchie fondée sur la compétence.

Les participants au processus de réalisation du film sont peu nombreux : neuf seulement sont crédités au générique, parmi lesquels cinq ont déjà réalisé des films. Le rôle qu'ils occupent dans le film n'est pas lié à leur savoir-faire principal : James Nares, qui tient la caméra, est peintre avant d'être réalisateur de films expérimentaux. De même, le décor est entièrement constitué d'objets récupérés dans la rue⁷⁰ installés par John Lurie, qui n'est pas décorateur. Ne pouvant utiliser un savoir qui leur donne une expertise spécifique, les participants sont tous sur un pied d'égalité. En outre, Eric Mitchell, la seule

⁶⁹ Affiche mise en ligne par le MoMa à l'occasion d'une projection organisée en 2018. Voir, Patty Astor, "Snake Woman. USA. Directed by Tina L'Hotsky Men in Orbit. 1979. Directed by John Lurie Club 57". Dernière consultation le 26 avril 2021. [En ligne]. URL : <https://www.moma.org/calendar/events/4292>.

⁷⁰ Andrea Callard, "Man in Orbit, Interview with John Lurie", *Incite*. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.incite-online.net/lurie.html>

personne qui a été formée pour sa fonction d'acteur (il a notamment fait un bref passage dans le studio de Lee Strasberg⁷¹) est celui qui s'intéresse le moins à la compétence : « Le moteur de ce projet était Eric Mitchell, qui exigeait que tout le monde fasse des films. J'ai des doutes sur ce qui se serait passé sans son irrésistible et parfois agaçante énergie⁷² » déclare en effet John Lurie. Comme évoqué, ce dernier, bien qu'il soit crédité au générique comme réalisateur, rejette la responsabilité auteuriale sur différentes personnes : Mitchell d'abord pour la direction, mais aussi James Nares en sa qualité de cinéaste expérimental. Quand on lui demande s'il a dirigé Nares, il répond indirectement que non. En effet s'il l'avait encadré, il aurait pris à son compte l'aboutissement du film, or il déclare que c'est la caméra de Nares et la voix-off censée émaner des opérateurs du centre spatial qui ont « sauvé le film⁷³ ». Au total, si les noms qu'on retrouve au générique sont bien ceux de l'équipe du film, les fonctions (réalisateur, acteur ou autre) séparent les rôles par convention, soit en vue de l'archivage, soit à des fins de communication, l'individu étant là pour promouvoir une œuvre, qui semble la sienne, mais qui apparaît très rapidement être collective⁷⁴.



Centre de lancement spatial dans *Men in Orbit* (1979)⁷⁵.

⁷¹ Vera Dika, *The (Moring) Pictures Generation*, *op. cit.*, 128.

⁷² John Lurie et Andrea Callard, “Man in Orbit: An Interview with John Lurie”, *Online Journal, Incite*. Dernière consultation le 30 mars 2020. [En ligne]. URL : <http://www.incite-online.net/lurie.html>.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Le même type d'attitude se retrouve chez la graffeuse Lady Pink/Sandra Fabara qui joue dans *Wild Style* et fait partie d'un collectif quand elle déclare « Nous faisons notre auto-promotion avec générosité et sans vergogne » ; Lady Pink dans David Gonzalez, “Walls of Art for Everyone, but Made by Not Just Anyone”, *The New York Times*, 4 juin 2007, sect. New York. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.nytimes.com/2007/06/04/nyregion/04citywide.html>.

⁷⁵ Tous les photogrammes de films accompagnant cet article sont des captures d'écran, issues de DVD commercialisés, de vidéos en streaming, ou de supports qui nous ont été confiés par des collectionneurs.

Le film entier est placé sous le signe de la co-création, y compris au regard de son thème, éminemment politique : la conquête de l'espace menée par les États-Unis. Celle-ci dépend en effet d'un effort collectif et collaboratif massif. Selon une critique de film contemporaine de la sortie de *Men in Orbit* :

Plus de 100 000 personnes ont collaboré pour la course spatiale entre les États-Unis et l'URSS. De cela émanait de l'espoir, de l'ambition, de la confiance et de l'aventure, avec cette collaboration industrielle soutenue par l'enthousiasme des contribuables⁷⁶.

Ce commentaire souligne l'effort des consortiums industriels hyper-qualifiés, que nous pouvons opposer à la collaboration égalitaire et sans savoir-faire spécialisé propre à la réalisation de *Men in Orbit*. De la sorte, on peut entreprendre de lire l'un à la lumière de l'autre. Le film utilise un très faible budget, négligeable en comparaison des sommes colossales dépensées pour la conquête de l'espace à la fin des années soixante-dix⁷⁷, qui supposent une contribution financière collective de toute une nation au travers des contribuables. Ce sentiment d'engagement national est encouragé, entre autres, par une représentation exaltante et patriotique des astronautes dans les médias, comme par exemple dans *Life*⁷⁸. La participation financière n'a pourtant rien d'un choix actif des membres de la population : l'engagement national est passif et implicite, radicalement différent de l'engagement délibéré de toute l'équipe du film dans sa co-création.

Autant dire que faire un film collaboratif à très petit budget sur ce thème ressemble à une plaisanterie en actes. Pour traiter sérieusement d'un tel sujet, qui nécessite des scènes tournées en extérieur – ne serait-ce que pour montrer le décollage de la fusée –, voire l'accès aux locaux de la NASA, on s'attend à des productions à grand spectacle avec des effets spéciaux coûteux et convaincants⁷⁹. Telle une provocation, le film de bric et de broc fait par une

⁷⁶ John Lurie et Andrea Callard, "Man in Orbit: An Interview with John Lurie", art. cit.

⁷⁷ Il s'agit de plus de quatre milliards de dollars pour la seule NASA. Simon Rogers, "Nasa Budgets: US Spending on Space Travel since 1958 UPDATED", *The Guardian*, 1^{er} février 2010. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.theguardian.com/news/datablog/2010/feb/01/nasa-budgets-us-spending-space-travel>

⁷⁸ Megan Garber, « Astro Mad Men: NASA's 1960s Campaign to Win America's Heart », The Atlantic, 31 juillet 2013. Dernière consultation le 22 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/07/astro-mad-men-nasas-1960s-campaign-to-win-americas-heart/278233/>

⁷⁹ Comme notamment dans *Marooned* (*Les Naufragés de l'espace*), John Sturges, 1969 ; *Countdown (Objectif Lune*, Robert Altman, 1967), ou encore *2001 : A Space Odyssey* (2001 : *l'Odysée de l'espace*, Stanley Kubrick, 1968). Le budget du film de Sturges s'élève à huit millions de dollars,

toute petite équipe – il s'agit presque d'un groupe d'amis – sans savoir-faire ni budget, fonctionne tant bien que mal : la capsule bricolée par les uns et filmée par les autres réussit à donner la sensation de flotter en apesanteur. Alors même que, dix minutes après le début, les deux personnages sont pris de fou rire, le film ne renonce pas à raconter ce voyage. Si les acteurs, qui sont sous l'effet de LSD, perdent pied et dénudent l'illusion réaliste en fumant ou se rasant, la voix de la tour de contrôle (mi-personnage de fiction, mi-metteur en scène) les remet en selle, et leur permet des moments plus ancrés dans l'affection et la romance attendues dans une fiction, comme lorsqu'ils improvisent une petite ritournelle à l'attention de leurs compagnes : *A Song for Our Wives*. La collaboration entre l'équipe se perçoit ainsi dans le déroulement même du film.



Caméra flottante dans
Men in Orbit (1979).



Rupture de l'illusion ?
Men in Orbit (1979).

Dans *Men in Orbit*, la co-création portée par l'éthique DIY se trouve ainsi implicitement mise en tension avec l'effort massif des gouvernements américains successifs en vue de la conquête de l'espace. Elle implique une collaboration active pour construire et rendre perceptible l'espace de la capsule à l'écran. Le film peine à se tenir dans la fiction mais parvient pourtant à dénoncer, par un humour potache, les grands projets de la NASA qui engagent passivement toute une nation.

celui de Kubrick, à dix millions. Même des films avec un budget plus réduit comme *Doomsday Machine* (Herbert Leder, Harry Hope, 1967-1972), ou comme *Destination Moon* (*Destination Lune*, Irving Pichel, 1950) font preuve de sérieux et d'emphase quant à l'importance de la mission spatiale qu'ils représentent, alors même que la piètre qualité de leurs effets spéciaux est susceptible d'amuser le public. Les astronautes apparaissent comme des bibendum multicolores debout sur un petit dôme dans *Destination Lune* évoquent davantage un film d'animation pour enfant que la conquête spatiale.

Kidnapped : *action ou création collective ?*

Notre deuxième cas d'étude, *Kidnapped* (Eric Mitchell, 1978), est considéré comme « un exercice filmique d'improvisation en temps réel⁸⁰ ». Il est tourné en prises uniques, une pour chaque bobine, sans montage, et se rapproche d'une improvisation théâtrale filmée. Mettant en scène des discussions politiques puis une prise d'otage pendant une fête, le film interroge la possibilité de mener une discussion politique en collectif.

La forme du film coïncide avec son thème. Il s'inscrit dans le sillage des positions axiologiques de la nouvelle gauche américaine, battant en brèche les valeurs conformistes liées au travail, au mariage et à la famille. S'il résonne avec l'héritage des expérimentations artistiques de création collective dans le théâtre⁸¹, l'improvisation, telle qu'elle y est pratiquée, ne fonctionne cependant pas comme dans les troupes des années 1960, où elle supposait un long travail préalable, et notamment des exercices visant à ce que le groupe acquière un « esprit collectif⁸² » lui permettant d'agir sans être sous la férule d'un metteur en scène. L'esprit de groupe était alors un produit tout aussi important, voire plus, que la pièce de théâtre montée ; le collectif n'était pas un outil de la création mais se confondait avec elle. L'improvisation façon Colab prend une toute autre forme. Elle n'est pas liée à un savoir-faire ou un exercice, n'est pas consciemment voulue. Elle apparaît à l'écran comme le résultat d'un manque de travail : les acteurs n'ont pas pris la peine d'apprendre leur texte, ils lisent le scénario qui est collé sur le mur ou, si besoin, improvisent. Quant au caméraman, il ne fait aucun effort pour cacher ces aide-mémoires. L'impréparation et l'improvisation sont délibérément captées par la caméra sans retour en arrière, ce qui permet une mise en abyme de la fiction. Mais plus que de mener une réflexion sur la valeur de l'instant et sur le sens quasiment documentaire qui en nait, c'est une démarche d'urgence à produire qui prédomine, dans laquelle l'amélioration du résultat, qui consisterait en

⁸⁰ Jim Hoberman, “A Context for Vivienne Dick”, *October* n° 20, 1982, p. 105. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://org/10.2307/778608>.

⁸¹ À New York, ces dernières sont portées par le Living Theater, le Wooster Group ou, moins connu, le Squat Theater (une petite troupe d'origine hongroise, qui travaille avec des membres de Colab, notamment Eric Mitchell, ou d'autres membres de la scène No Wave comme le groupe Blondie). Theodore Shank, “Collective Creation”, *The Drama Review: TDR* 16, n° 2, 1972, p. 3-4, <https://org/10.2307/1144710>.

⁸² Alan Filewood, *Collective Encounters: Documentary Theatre in English Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2016, p. VIII, cité par Kathryn Mederos Syssoyeva et al. (dir.), *A History of Collective Creation*, New York, N.Y., Palgrave Macmillan, 2013, p. 3.

l'acquisition autodidacte d'un certain savoir-faire, n'est pas valorisée⁸³. Le même manque de préparation s'entend quand Eric Mitchell et Anya Phillips tentent de parler de sexe et de la relation de cette dernière avec un autre homme. Celui-ci est tour à tour désigné par le nom de James Siegfried, par un nom totalement inconnu, puis par le nom de James Chance, nom de scène d'un musicien et partenaire réel d'Anya Phillips à cette époque – Siegfried étant le nom de naissance de ce dernier. Le quiproquo occasionne des fous rires et différentes reprises, si bien que quand Anya s'agace et reproche vivement à Eric Mitchell de mentionner “*This James Siegfried fetish*”, on a nettement la sensation que ces paroles des participants échappent à la maigre planification.

Kidnapped tend à abolir les barrières, non pas entre spectateurs et acteurs, comme dans les années 1960, mais entre la fiction et l'extérieur de la fiction à la fois profilmique et extradiégétique. Mitchell y est à la fois acteur et metteur en scène et ne cesse de passer d'une fonction à l'autre sans y prêter attention : de la sorte, quand le hors champ passe dans le champ, il révèle le profilmique au lieu de continuer l'espace de la fiction. Mitchell donne la réplique aux autres acteurs, mais on peut aussi l'entendre donner des indications scéniques depuis le hors-champ. Cette frontière poreuse amplifie la co-création : les acteurs doivent en effet eux-aussi assumer une part de la responsabilité de la mise en scène en lui donnant aussi des indications, lui rappelant notamment que « ça tourne ». Enfin, l'absence de montage, la prise de vue unique pour chaque bobine, n'est pas un exploit de minutie et de préparation conçu pour éviter toute coupe. C'est plutôt que, dans *Kidnapped*, les prises surnuméraires du même moment d'une scène ne sont pas coupées. Le film refuse le montage, les coupes signifiantes. S'il le veut, le spectateur peut participer à la création et sélectionner, mentalement, ce qui lui semble le plus pertinent. Un monteur qui voudrait tirer un fil logique et rythmé des 1h30 de *Kidnapped* le ferait sûrement durer moitié moins longtemps. Le spectateur, lui, a le choix : se laisser porter par la répétition des scènes, la redondance des dialogues, ou tenter d'en choisir un certain nombre qui font sens pour elle ou pour lui. Cela dit, on dispose de très peu d'informations sur les réactions des spectateurs qui ont pu voir le film, à CBGB, au Mudd Club et dans d'autres lieux qui ne sont pas à proprement parler des salles de cinéma. On peut néanmoins parler à leur propos

⁸³ La démarche est typique du DIY et reflète l'adage “Keep it Simple Make it Fast” (restez simple, faites-le vite). Depuis 2014 l'acronyme KISMIF est devenu le titre d'une série de conférences internationales qui décrivent les pratiques et les cultures DIY. Voir Paula Guerra, “Keep It Simple, Make It Fast!: Crossing Borders of Underground Music Scenes”, *Volume!*, n° 11 vol. 2, 15 juin 2015, p. 159-61. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://org/10.4000/volume.4420>.

d’ “*approximate spectatorship*⁸⁴” : le terme désigne à la fois un spectateur à proximité, très proche voire trop proche du film – si par exemple les acteurs sont ses amis et sont présents dans la salle –, et en même temps un spectateur approximatif, qui se laisse distraire par les gens qui passent près de lui ou par le bruit pendant le temps de projection. Les prises redondantes non coupées au montage de *Kidnapped* conviennent à un tel manque d’attention, conduisant les commentateurs à qualifier le film de « chef d’œuvre punk⁸⁵ » ou de « joyau No Wave à la négligence raffinée⁸⁶ ».

Improvisation, refus de la préparation et refus du montage, amènent ainsi au partage de la responsabilité créative entre les différents participants incluant potentiellement le spectateur. Le film est donc intensément et largement co-créatif : cela ne vient cependant pas d’un esprit collectif ou « supra-individuel », mais plutôt d’un refus du travail en général, et du travail de création en particulier. Personne ne le prend au sérieux : les acteurs oublient de jouer, le réalisateur ne sait pas que ça tourne, et le monteur est absent. Si bien que chacun, spectateur compris, peut combler, s’il le souhaite, les manques et ainsi contribuer à la création cinématographique. Autrement dit, tout le monde doit mettre la main à la pâte car personne ne veut trop en faire⁸⁷.

Le film évoque le problème de l’inaction, mais curieusement c’est plutôt l’échec de l’inaction qui conduit le groupe à effectuer un acte terroriste arbitraire. Aux dires d’Eric Mitchell, le film devrait porter sur la discussion politique : « il s’agit de savoir comment on peut se sentir politisé par rapport à quelque chose et comment on peut faire passer cela dans notre vie quotidienne et le faire comprendre aux gens qu’on connaît⁸⁸ ». En réalité, les personnages discutent davantage de politique que de la question de l’action individuelle. Puis, quittant le discours, sans plus de justification que le fait d’être ensemble et de s’ennuyer, les personnages kidnappent et torturent quelqu’un. Incidemment, les participants ne cessent de consommer diverses drogues ; l’action terroriste

⁸⁴ Alison Lynn Wielgus, “You Had to Have Been There: Experimental Film and Video, Sound, and Liveness in the New York Underground”, thèse de doctorat, University of Iowa, 2014, p. 192. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://org/10.17077/etd.3xu2itdy>.

⁸⁵ Courriel adressé par Amos Poe à l’autrice de l’article, 10 avril 2021.

⁸⁶ Tanner Tafelski, “The Refined Sloppiness of a No Wave Cinema Gem”, *Hyperallergic*. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://hyperallergic.com/255668/the-refined-sloppiness-of-a-no-wave-cinema-gem/>.

⁸⁷ Cette attitude s’apparente au « laisser-faire » que permettaient les cassettes vidéo peu coûteuses. L’expression citée est en français dans le texte de Deidre Boyle, qui fait aussi le lien entre vidéo et “Guerilla Television”. Deidre Boyle, « From Portapak to Camrecorder: A Brief History of Guerilla Television », *Journal of Film and Video* 44, n° 1/2, 1992, p. 67-79.

⁸⁸ Mitchell interviewé par William Boddy, “New York City Confidential: An Interview with Eric Mitchell”, *Millennium Film Journal*, n° 7-9, 1980, p. 32.

apparaît alors comme une autre forme de drogue : “*Get wrecked, get political*” » (Défoncez-vous, faites de la politique) disait un slogan de Colab qui n’allait tout de même pas aussi loin que les acteurs.

Le scénario s’inspirerait des agissements du groupe Baader-Meinhoff et du film *Vinyl* d’Andy Warhol (1965). La situation d’improvisation et de prise unique, la sensation très intense « d’être là » permet une expérimentation, un questionnement sur ce que ressentent ceux qui commettent des actes terroristes⁸⁹ dans les années 1970. Par exemple, quand Anya Phillips, avec beaucoup d’hésitation et de délicatesse, fait passer une cigarette au travers du tissu de la chemise de la victime, on est frappé par l’immédiateté tactile du geste (qui le rend très réel) et l’ambiguïté de l’attitude : elle semble prendre soin de cet homme, tout en faisant mine de vouloir le brûler. Ce geste, qui nous invite à ressentir ce que ressent celui qui kidnappe et torture, communique au spectateur un malaise qui a peut-être été éprouvé par les participants.



Photogramme de *Kidnapped* (1978)
« Qu'est-ce qu'on pourrait bien faire ? Kidnapper quelqu'un ».

Des moyens similaires à ceux du théâtre des années 1960 (improvisation, élargissement des responsabilités créatives...) sont donc utilisés par *Kidnapped*. Conformément à l’éthique punk, ces moyens sont cependant mis sous le signe de l’absence de travail, tout en affirmant le droit à chacun de créer, sans se soumettre à une volonté de groupe. Au niveau diégétique, *Kidnapped* pointe

⁸⁹ *Ibid.*

également les dérives possibles de l'esprit de groupe. Les frictions dans les interactions discursives entre les personnages fonctionnant non pas comme groupe mais en tant qu'individus, avant le kidnapping, semblent plus saines que la collaboration des personnages à la fin de l'histoire. L'équipe du film permet la création, mais le groupe représenté est celui qui kidnappe et torture. La création collective met ici en lumière la tension entre le groupe et l'individu, à la fois dans la production et dans le contenu de la fiction, au point que les deux sont parfois difficiles à distinguer. Dans les deux cas, on est bien loin de la valorisation de la notion de collectif comme dans les années 1960. Ici le collectif est un outil qui permet à l'individu d'être dans une situation de création dans le cadre d'un groupe. Celui-ci ne fonctionne pas à l'unisson, mais plutôt par les multiples rapports entre des individus qui ne se fondent pas en un tout. Anya, Patti, Eric et Steve gardent une identité très affirmée : parler d'eux comme « l'équipe du film » semble déjà presque une exagération. Les dissonances comme désaccords entre les individus, ou comme choix divergents sont délibérément maintenus ; la production du groupe ressemble finalement un peu à la musique grinçante de *Teenage Jesus and the Jerks* qu'on entend dans le film⁹⁰.



Photogramme de *Kidnapped* (1978)
« Dans *Kidnapped* on avait dit aux gens[sic] de se mettre à un endroit
et de lire leurs répliques sur le script⁹¹ ».

⁹⁰ «Dish it out» et «Less of me» sont deux chansons qu'on trouve dans l'album *No New York* (1978) produit par Brian Eno. Celui-ci rassemble les titres des principaux groupes de musique No Wave, c'est-à-dire l'équivalent musical de *Kidnapped*.

⁹¹ Eric Mitchell, «New York Confidential», art. cit., p. 30.

L'énergie de la co-création : *Wild Style* (Charlie Ahearn, 1982)

Wild Style met en scène le milieu du hip hop et du graffiti dans le sud du Bronx. Comme les deux films précédents, les divers entretiens et articles sur le film montrent que *Wild Style* est une « co-production⁹² » très ancrée dans le groupe Colab : « Il y avait beaucoup d'amis de Colab dans le projet *Wild Style*. Coleen [Fitzgibbon] était directeur de production, Joe Lewis jouait le rôle de quelqu'un qu'on prenait pour Kool Herc ; Tom Otterness et Ulli Rimkus ont fait le travail de menuiserie sur l'amphithéâtre, Walter Robinson a prêté sa voiture, John [Ahearn] son appartement dans le Bronx, Jane [Dickson] a réalisé le story-board pour les animations, etc. » À la différence des autres films produits par des membres de Colab, celui-ci remporte beaucoup de succès et rapporte de l'argent⁹³.

Il s'agit d'un film musical : on trouve quelques moments de performances musicales de hip hop ; de même, la bande-son du film comporte des chansons originales de rappeurs de l'époque. À l'écran, on découvre aussi des graffitis conçus et peints par Lee Quinones, un artiste graffeur⁹⁴ déjà célèbre à l'époque, qui interprète Raymond, le personnage principal. La matière créative (musique, danse, graffiti et film) est ainsi apportée par diverses personnes. Charlie Ahearn explique que son objectif, en tant que réalisateur et producteur, n'était ni de filmer ce qui arrivait (comme dans un documentaire), ni de tout scénariser et de tout prévoir, mais d'avoir « une confiance totale dans les participants » et de créer un cadre dans lequel les différents danseurs, artistes graffeurs et autres acteurs pouvaient effectuer une performance⁹⁵.

⁹² Charlie Ahearn, in Schumann, Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab*, *op. cit.*, p. 57.

⁹³ David Gonzalez, “‘Wild Style’ at 25: A Film That Envisioned the Future of Hip-Hop Culture”, *The New York Times*, 12 novembre 2008, sect. New York. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.nytimes.com/2008/11/12/nyregion/12wild.html>.

⁹⁴ On empruntera à Richard Lachmann les termes d'« auteur de graffiti » ou d'« artiste graffeur ». Richard Lachmann, « Le Graffiti comme carrière et comme idéologie », trad. par Jean-Samuel Beuscart et al., *Terrains & travaux* 5, n° 2, 2003, p. 55-86.

⁹⁵ Karen Jaehne, “Charles Ahearn: ‘Wild Style’”, *Film Quarterly* 37, n° 4, 1984, p. 3. Ahearn regrette cependant que Colab ait davantage fonctionné comme un lieu d'échange de contributions que comme un espace de création en groupe : « Je vois cela comme un jeu parallèle : je joue dans ton film, si tu joues dans le mien, avant que chacun ne s'en aille de son côté » ; Ahearn in Schumann, Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab*, *op.cit.*, p. 57. Pour lui, la création par un groupe unifié serait un idéal datant d'une autre époque, celle des années 1960, pour laquelle il affiche une nostalgie qui se retrouve en partie dans le film.

Dans le récit filmique, le personnage du héros est un artiste seul, qui fait face à un groupe dont la figure de proue est aussi sa petite amie. À la manière d'une comédie musicale traditionnelle, le film utilise « l'harmonie et la communion dans le groupe et le couple hétérosexuel⁹⁶ » comme ressorts pour faire progresser la narration. L'artiste graffeur, Raymond, se cache derrière le pseudonyme de Zoro [sic]. Il refuse d'exercer un travail normal rapportant un salaire, et ne souhaite pas non plus faire de la production de graffiti un emploi rémunéré. Il ne souhaite recevoir de l'argent en échange de ses graffs qu'en tant qu'artiste célèbre. Aussi accepte-t-il qu'une journaliste essaye de faire de lui un millionnaire, ainsi que de toucher de l'argent d'un mécène. Or le personnage de Rose (qui est joué par Sandra Fabara/Lady Pink), c'est-à-dire la petite amie de Raymond/Zoro, adopte une toute autre attitude par rapport à la création : elle coordonne, à la manière d'un chef d'équipe, une bande de graffeurs qui réalisent des peintures murales dans le sud du Bronx pour gagner leur vie. Ils considèrent leur art comme un embellissement de la ville, et ce faisant cherchent à agir pour améliorer la vie des habitants, si bien que leur action est politique sans être révolutionnaire.

Les deux postures créatives (groupe *vs* artiste seul) sont critiquées par le film. L'artiste seul est reclus, névrosé, dépendant des mécènes, exclu de la communauté. Quant à l'équipe de graffeurs officiels, elle relègue le graffiti au rang d'artisanat, voire de peinture en bâtiment qui rend plus vivable le Sud Bronx, sans en dénoncer la pauvreté.



Photogramme tiré de *Wild Style* (1982).
Train peint par Zoro/Raymond (Lee Quinones).

⁹⁶ Kimberley Montyne, *Hip Hop on Film: Performance Culture, Urban Space, and Genre Transformation in the 1980s*, 2009, p. 48, qui reprend Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington, In, Indiana University Press, 1988, p. 211-212.



Photogrammes de *Wild Style* (1982).
Zorro, reprise du personnage de la culture populaire,
le personnage de Zoro/Raymond (Lee Quinones), suivi de son graffiti.



Photogramme de *Wild Style* (1982).
Groupe d'artistes graffeurs sous la direction de Rose/Lady Pink.

À la fin du film, Raymond s'approche de la célébrité : il doit peindre une large fresque dans le Lower East Side, qu'il exécute entièrement seul. Néanmoins, il n'y parvient pas. Voulant dessiner la figure de l'artiste seul et isolé, dominé par « les mains du destin », il ne parvient à peindre que les mains. Rose, en qualité à la fois de petite amie et de leader d'un groupe créatif, lui signifie alors qu'il oublie les autres artistes à qui sa peinture est dédiée – la peinture doit en effet, servir de cadre à un festival de rap. L'événement fédère

2021 © Création Collective au Cinéma

les quartiers du Sud du Bronx et du Lower East Side, ainsi que leurs publics. Il rassemble musique, danse et arts graphiques. Raymond prend conscience de son rôle au sein de cette création collective dans un moment d'épiphanie, durant lequel nous entendons des grondements de tonnerre, nullement justifiés par la météo. Le film n'oppose finalement plus l'individu et groupe car c'est ce dernier qui donne *in fine* à Raymond la force de terminer la fresque murale.



Photogramme de *Wild Style* (1982).
Raymond/Zoro l'artiste seul.



Photogramme de *Wild Style* (1982).
Fresque et communauté.

Au centre de la fresque, au lieu d'un créateur à figure anthropomorphique, on trouve finalement une étoile dont les branches collectent et distribuent les flots d'énergie provenant des mains qui ont perdu leur caractère menaçant. L'étoile devient ainsi le symbole de la co-création, et de son attribut principal, la circulation d'énergie. Cette idée se retrouve en effet partout dans Colab. Selon Bobby G, cette coopérative était capable, dans ses shows, de créer « un spectacle paradynamique [sic] en utilisant l'énorme réservoir d'énergie artistique qui existait à New York à ce moment-là⁹⁷ ». L'utilisation d'un terme scientifique rare, qui est associé à la dynamique, souligne le bouillonnement collectif sans forme prédéfinie. Ou encore, selon un autre membre : « Colab était une fontaine d'énergie et d'inspiration de toutes sortes d'arts non conventionnels et même conventionnels. Il y avait d'innombrables expositions et une variété d'œuvres d'art impossible à retracer⁹⁸ ». L'inspiration ne vient pas d'une instance surplombante, mais d'un milieu créatif souvent décrit comme « vibrant⁹⁹ ». La création n'est plus à l'intérieur d'une personne, elle n'est pas le résultat de son talent, ni de son caractère. Colab refuse ainsi une tradition hiérarchique qui délègue le pouvoir de création à une personne seule. Comme le dit Rose (Lady Pink/Sandra Fabara) dans *Wild Style* : « Tout le monde a du talent sur cette terre ». De même, plus tôt dans le film, des enfants s'exclament « nous sommes tous des artistes graffeurs ». La création est pour tous et toutes. Elle est immanente : dans un réservoir souterrain —*underground* —, dans l'air comme le pollen¹⁰⁰. Ce mythe, qui contrecarre celui de l'auteur avec son talent et son charisme, met en avant l'émulation collective. La capacité de créer semble dépendre seulement d'une qualité de l'attention, comme autant d'antennes tendues pour percevoir et recevoir cette énergie.

Nul doute que la création collective dans les films produits au sein de Colab est influencée par l'éthique DIY des punks. Celle-ci autorise un très libre partage de la responsabilité créative, la nécessité d'être formé ou compétent n'ayant plus cours. Cependant, la co-création ne doit pas forcément être entendue comme une création de groupe. En effet, dans *Kidnapped*, les méthodes de création collective antérieures héritées du théâtre, comme l'improvisation, ne sont plus là pour favoriser le collectif pour le collectif : au contraire, la co-création va dans le sens de l'individu et de son auto-détermination. La co-création advient naturellement dans le cadre de

⁹⁷ Franz Vila in Schumann, Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab*, *op. cit.*, p. 139.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Anne Messner in Schumann, Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab*, *op. cit.*, p. 106-107.

¹⁰⁰ Kristen Galvin, “TV Party: Downtown New York Scenes Live on Your TV Screen”, *Journal of Popular Music Studies* 25, n° 3, 2013, p. 328.

l’indifférenciation des compétences, comme on le voit dans *Men in Orbit*. Ce phénomène, lié à l’éthique DIY, devient un outil pour la production de nombreux films. À la portée de tout le monde, la création, générant des échanges de participations, apparaît comme une énergie ou une vibration. Directement représentée par une fresque murale dans *Wild Style*, elle est absolument partout dans ce film, mais aussi dans le milieu des artistes de Colab. Plus encore que des pratiques ou des explorations politiques, c’est ce bain d’énergie qui qualifie la co-création dans les films de Colab.

Cet élan a tenu le groupe pendant sept ans, à la suite de quoi il s'est en partie dissout. Différents artistes ont d'une part été propulsés par Colab¹⁰¹ sur le marché de l'art, notamment Jean-Michel Basquiat qui avait exposé dans une de leurs expositions collectives¹⁰². De la sorte, la posture anti-système et anti-marché de l'art du groupe devenait particulièrement ambiguë¹⁰³. D'autre part, le collectif a eu du mal à résister à la restriction des financements publics dont il avait largement bénéficié (notamment pour *Le Times Square Show*¹⁰⁴), et qui s'étiole à partir de la première élection de Ronald Reagan¹⁰⁵. Dépourvus de financements, les artistes, contraints désormais de gagner leur vie, ont aussi moins de temps et de liberté pour collaborer¹⁰⁶.

Aussi est-il difficile de dire si les films de Colab ont eu, en eux-mêmes, un effet. Les trois cas qui ont été choisis ici ont eu un certain accueil critique¹⁰⁷ ; les autres, très nombreux et recensés par le catalogue de vidéo MWF¹⁰⁸, n'en ont pas eu du tout. On peut raisonnablement penser qu'ils ont eu peu de spectateurs. La question de la diffusion paraît secondaire aux créateurs : Charlie et John Ahearn « s'éclataient » en tournant des émissions de télés de Colab et

¹⁰¹ David Little, “Colab Takes a Piece, History Takes It Back”, *op. cit.* ; Morgan Tiernan, “Thirty Years On, Colab Members Assess Their Successes and Failures”, *op. cit.*

¹⁰² En 1984, la célèbre galleriste Mary Boone expose Basquiat et vend une de ses toiles pour la somme de 20.000 dollars (“Mary Boone displayed and began to sell Basquiat’s paintings for up to \$20, 000” ; Bernard Gendron, “The Downtown Music Scene”, *op. cit.*, p. 35).

¹⁰³ David Little, “Colab Takes a Piece, History Takes It Back”, *op. cit.*, p. 62.

¹⁰⁴ Alhena Katsof, “Collaborative Projects Inc. (Colab), Times Square Show, 1980”, in *The Artist as Curator*, *op. cit.*, p. 144.

¹⁰⁵ Donna Binkiewicz, *Federalizing the Muse*, *op. cit.*, p. 217.

¹⁰⁶ Judith R. Halasz, *The Bohemian Ethos: Questioning Work and Making a Scene on the Lower East Side*, New York, N.Y., Routledge, 2015, p. 156.

¹⁰⁷ Jim Hoberman, “No Wavelength” ; Jim Hoberman, “A Context for Vivienne Dick” ; Charlie Ahearn et Frederick Brathwaite, “Wild style”, *Bomb*, 1982, p. 58-59.

¹⁰⁸ « MWF Video - Monday Wednesday Friday Video ». Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.brickhaus.com/amoore/orig-index.html>

ne demandent qu'*a posteriori* s'il « y avait-il quelqu'un pour les regarder »¹⁰⁹. Finalement, ce qui importe ce n'est pas l'audience mais la composition d'un modèle de création collective inédit qui se trouve cristallisé dans le contenu des films analysés.

La structure et la production de Colab sont si originales et autonomes qu'une trentaine d'années plus tard, le collectif donne lieu à une série d'expositions rétrospectives et de reconstitution de spectacles. En 2011, *A Show about Colab* est organisé par la librairie Printed Matter¹¹⁰, puis des jeunes artistes et étudiants recréent le *Times Square Show* en 2012 ; quant au *Real Estate Show*, il est à nouveau mis en place dans trois galeries et à l'ABC No Rio en 2014. On pourrait poursuivre la liste ; elle souligne en tous cas la persistance d'un intérêt qui tend vers la canonisation. Par ailleurs, la réflexion sur les relations entre art et gentrification (question à l'origine du *Real Estate Show*) et l'intervention des artistes comme médiateurs dans des quartiers ethniquement divers continue au-delà de Colab. Après la destruction du centre ABC no Rio et avant sa réinstallation dans un bâtiment neuf, la bibliothèque de fanzines du groupe a été accueillie par le centre hispanique Clement Soto Vélez, ce qui témoigne encore aujourd'hui de l'étroitesse des liens entre les différentes communautés de ces quelques blocs du Lower East Side. Autant dire que l'esprit de collaboration souple, l'énergie, la logique des hasards heureux et des rencontres¹¹¹ a marqué le quartier mais aussi les esprits d'une trace à peine perceptible et d'une nostalgie¹¹² latente qui motive en partie la rédaction de cet article.

J

Bibliographie

AHEARN Charlie, BRATHWAITE Frederick, "Wild style", *Bomb*, 1982, p. 58-59.

ALTMAN Rick, *The American Film Musical*. Bloomington, In., Indiana University Press, 1988.

¹⁰⁹ Max Schumann et Walter Robinson, et Inc. Collaborative Projects, *A Book about Colab*, *op. cit.*, p. 57.

¹¹⁰ Francesco Spampinato, "Colab Again", *art. cit.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Beatry D. Choudhury, "The Bittersweet Nostalgia of Watching Basquiat in Downtown 81", *Hyperallergic*. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://hyperallergic.com/526976/the-bittersweet-nostalgia-of-watching-basquiat-in-downtown-81/>.

- ANDERSON Samuel, "Inherent Vice: Contagion and The Archive in The Times Square Show", *emisférica* 6, n° 1. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-61/6-1-essays/inherent-vice-contagion-and-the-archive-in-the-times-square-show.html>.
- AVIGKOS Jan, "Group Material Timeline", in FELSHIN Nina (dir.) *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle, Bay Press, 1995, p. 85-116.
- BARRETT Dawson, "DIY Democracy: The Direct Action Politics of U.S. Punk Collectives", *American Studies* 52, n° 2, 2013, p. 23-42.
- BEER David, *Punk Sociology*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- BINKIEWICZ Donna M., *Federalizing the Muse: United States Arts Policy and the National Endowment for the Arts, 1965-1980*, Chapel Hill, N.C., Univ of North Carolina Press, 2004.
- BODDY William, "New York City Confidential: An Interview with Eric Mitchell", *Millennium Film Journal*, n° 7-9, 1980, p. 27-36.
- BOYLE Deirdre, "From Portapak to Camrecorder: A Brief History of Guerilla Television", *Journal of Film and Video* 44, n° 1/2, 1992, p. 67-79.
- BUCHSBAUM Jonathan, « À La Recherche des Punks Perdus », *Film Comment* 17, n° 3, 1981, p. 43-46.
- CARAMINICA Jon, "Phase 2, an Aerosol Art Innovator, Is Dead at 64", *The New York Times*, 20 décembre 2019, sect. Arts. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.nytimes.com/2019/12/20/arts/phase-2-dead.html>.
- CHOUDHURY Beatry D. "The Bittersweet Nostalgia of Watching Basquiat in Downtown 81", *Hyperallergic*, 6 novembre 2019. <https://hyperallergic.com/526976/the-bittersweet-nostalgia-of-watching-basquiat-in-downtown-81/>.
- DEBIES-CARL Jeffrey, *Punk Rock and the Politics of Place: Building a Better Tomorrow*, New York et Londres, Routledge, Taylor & Francis Group, 2014.
- DIKA Vera, *The (Moving) Pictures Generation: The Cinematic Impulse in Downtown New York Art and Film*, New York, N.Y., Palgrave Macmillan, 2012.
- DUNCOMBE Stephen, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*, Bloomington, In., Microcosm Publishing, 2008 (2^e éd.).
- FILEWOOD Alan, *Collective Encounters: Documentary Theatre in English Canada*, Toronto, University of Toronto Press, 2016.
- GALVIN Kristen, "TV Party: Downtown New York Scenes Live on Your TV Screen", *Journal of Popular Music Studies* 25, n° 3 (2013), p. 326-348.
- GARBER Megan, "Astro Mad Men: NASA's 1960s Campaign to Win America's Heart", *The Atlantic*, 31 juillet 2013. Dernière consultation le 2 décembre 2021.

- [En ligne]. URL : <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/07/astro-mad-men-nasas-1960s-campaign-to-win-americas-heart/278233/>.
- GENDRON Bernard, “The Downtown Music Scene”, in TAYLOR Marvin J. (dir.) *The Downtown Book: The New York Art Scene, 1974-1984*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2006.
- GOLDSTEIN Richard, “The First Radical Art Show of the '80s”, *The Village Voice*, 16 juin 1980, sect. I.
- GONZALEZ David, “Walls of Art for Everyone, but Made by Not Just Anyone”, *The New York Times*, 4 juin 2007, sect. New York. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.nytimes.com/2007/06/04/nyregion/04citywide.html>.
- GONZALEZ David, “‘Wild Style’ at 25: A Film That Envisioned the Future of Hip-Hop Culture”, *The New York Times*, 12 novembre 2008, sect. New York. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.nytimes.com/2008/11/12/nyregion/12wild.html>.
- GUERRA Paula, “Keep It Simple, Make It Fast!: Crossing Borders of Underground Music Scenes”. *Volume!*, n° 11, vol. 2, 15 juin 2015 ; p. 159-61. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://doi.org/10.4000/volume.4420>.
- HALASZ Judith R., *The Bohemian Ethos: Questioning Work and Making a Scene on the Lower East Side*, New York, N.Y., Routledge, 2015.
- HAWKINS Joan, *Downtown Film and TV Culture 1975-2001*, Bristol et Chicago, Intellect Books, 2015.
- HOBERMAN Jim, “A Context for Vivienne Dick”, *October* n° 20, 1982 ; p. 102-106. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://org/10.2307/778608>.
- HOBERMAN Jim, “No Wavelength: The Para-Punk Underground”. *Village Voice* n° 21, mai 1979. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.luxonline.org.uk>.
- HOBSBAWM E. J., *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, Manchester, Manchester University Press, 1959.
- HURCHALLA George, *Going Underground: American Punk, 1979-1992*, Stuart, FL, Zuo Press, 2005.
- JAEHNE Karen, “Charles Ahearn: ‘Wild Style’”, *Film Quarterly* 37, n° 4, 1984, p. 2-5.
- KATSOV Alhena, « Collaborative Projects Inc. (Colab), Times Square Show, 1980 », in FILIPOVIC Elena, *The Artist as Curator: An Anthology*, Londres, Koenig Books, 2017.

- LACHMANN Richard, « Le Graffiti comme carrière et comme idéologie », *Terrains & travaux* 5, n° 2, 2003, p. 55-86.
- LITTLE David E., “Colab Takes a Piece, History Takes It Back: Collectivity and New York Alternative Spaces”, *Art Journal* 66, n° 1, 1^{er} mars 2007, p. 60-74.
- LONGWORTH Karina, GORDON Bette, “Porn and Being Poor, Then & Now: Bette Gordon Interview, Tribeca 2009”, *IndieWire*, 29 avril 2009. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.indiewire.com/2009/04/porn-and-being-poor-then-now-bette-gordon-interview-tribeca-2009-227276/>.
- LURIE John, CALLARD Andrea, “Man in Orbit: An Interview with John Lurie”, *Online Journal*. Incite. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.incite-online.net/lurie.html>.
- MONTEYNE Kimberley, *Hip-Hop on Film: Performance Culture, Urban Space, and Genre Transformation in the 1980s*, Jackson, M.S., University Press of Mississippi, 2009.
- MOORE Alan, MILLER Marc H., *ABC No Rio Dinero: The Story of a Lower East Side Art Gallery*, New York City, ABC No Rio with Collaborative Projects, 1985.
- O'HARA Craig, *The Philosophy of Punk: More than Noise*, Edimbourg et San Francisco, AK Press, 1999.
- PATTERSON Clayton, BARTLETT Paul, MYLONAS Urania, *Captured: A Film/Video History of the Lower East Side*, New York, N.Y., Seven Stories Press, 2005.
- PRATT Nicola, “Bringing Politics Back in: Examining the Link between Globalization and Democratization”, *Review of International Political Economy* 11, n° 2, 2004, p. 311-336.
- PYE Michael, MYLES Linda, *The Movie Brats: How the Film Generation Took over Hollywood*, New York, N.Y., Henry Holt & Co, 1984.
- REEKIE Duncan, *Subversion: The Definitive History of Underground Cinema*, Londres et New York, Wallflower, 2007.
- REYNOLD Simon, *Rip It up and Start Again: Postpunk 1978-1984*, New York, Penguin Books, 2014.
- ROGERS Simon, “Nasa Budgets: US Spending on Space Travel since 1958 UPDATED”, *The Guardian*, 1 février 2010. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.theguardian.com/news/datablog/2010/feb/01/nasa-budgets-us-spending-space-travel>.
- ROMBES Nicholas, *New Punk Cinema*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2005.
- RUSHER William, “Bankruptcy for New York City?” *Human Events*, 25 mars 1978.
- SCHUMANN Max, ROBINSON Walter, Inc. Collaborative Projects (dir.) *A Book about Colab (and Related Activities)*, New York, N.Y., Printed Matter, 2015.

- SHANK Theodore, “Collective Creation”, *The Drama Review* 16, n° 2, 1972, p. 3-31. Dernière consultation le 19 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://org/10.2307/1144710>.
- SPAMPINATO Francesco, “Colab Again: The Real Estate Show and The Times Square Show Revisited”, *Stedelijk Studies*, n° 2, 2015. Dernière consultation le 19 décembre 2021. [En ligne]. URL : https://www.academia.edu/14853166/Colab_Again_The_Real_Estate_Show_and_The_Times_Square_Show_Revisited_Stedelijk_Studies_N_2_Stedelijk_Museum_Amsterdam_The_Netherlands_July_2015_Eng
- SUSSOYEVA MEDEROS Kathryn, PROUDFIT Scott (dir.), *A History of Collective Creation*, New York, N.Y., Palgrave Macmillan, 2013.
- TAFELSKI Tanner, “The Refined Sloppiness of a No Wave Cinema Gem”. *Hyperallergic*, 20 novembre 2015. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://hyperallergic.com/255668/the-refined-sloppiness-of-a-no-wave-cinema-gem/>.
- THOMPSON Margo, “The Times Square Show”, *STREETNOTES* 8, printemps 2010. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://people.lib.ucdavis.edu/~davidm/xcpUrbanFeel/spring 2010.html>.
- THOMPSON Stacy, “Punk Cinema”, in Nicholas Rombe et Stacy Thomson (dir.), *New Punk Cinema*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2005 p .21-38.
- TIERNAN Morgan, “Thirty Years On, Colab Members Assess Their Successes and Failures”, *Hyperallergic*, 10 mai 2016. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://hyperallergic.com/294030/thirty-years-on-colab-members-assess-their-successes-and-failures/>.
- WIELGUS Alison Lynn, “You Had to Have Been There: Experimental Film and Video, Sound, and Liveness in the New York Underground”, thèse de doctorat, University of Iowa, 2014. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://doi.org/10.17077/etd.3xu2itdy>.
- YOKOBOSKY Matthew, “Not a Part of Any Wave: No Wave Cinema”, in TAYLOR Marvin J., *The Downtown Book: The New York Art Scene, 1974-1984*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2006.
- ZEVIN Robert, “New York City Crisis: First Act in a New Age of Reaction”, in ALCALY Roger E., MERMELSTEIN David (dir.), *The Fiscal Crisis of American Cities: Essays on the Political Economy of Urban America With Special Reference to New York*, New York, N.Y., Vintage Books, 1977, p. 11-29.

L'hétérotope *Du « film guérilla »*

Emna Mrabet & Cécile Sorin

J

En France, le terme de « film guérilla » désigne des fictions autoproduites et non agréées par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). Contrairement à l'usage anglo-américain, ce mot évoque plus spécifiquement – notamment dans la critique et dans les discours des réalisateurs eux-mêmes – les films français autoproduits dont les concepteurs se considèrent comme en guerre contre une branche du cinéma français souffrant de son « entre-soi bourgeois blanc, devant et derrière la caméra¹ ». C'est ce qu'exprime sans ambiguïté la réalisatrice Keira Maameri : « certes, ce terme évoque l'idée d'une revendication mais aussi d'une certaine forme de satisfaction à être contre un système² ». Ces films se situent dans la lignée de ceux réalisés par des cinéastes franco-maghrébins et des films de banlieue attachés à la description des périphéries urbaines – prenant en général pour objet de représentation des personnages issus des marges urbaines, culturelles et sociales – tels qu'*Hexagone* (1994) de Malik Chibane et *Wesh Wesh qu'est ce qui se passe ?* (2001) de Rabah Ameur-Zaïmeche. Autoproduits et reposant sur des organisations singulières du travail créatif au regard de ce qui se pratique dans l'industrie du cinéma, ces derniers peuvent être considérés comme des prototypes de « films guérilla ». *Hexagone* a ainsi été réalisé grâce à l'aide d'une association de quartier et *Wesh Wesh qu'est ce qui se passe ?* en s'appuyant sur la solidarité familiale³. Les « films guérilla » se caractériseraient donc par l'articulation entre une forme d'indépendance économique et un positionnement marginal sur le marché du film. Celui-ci traduit le décentrement de ces réalisateurs face au monde du cinéma professionnel mais aussi leur ressenti social ou territorial. Les « films guérilla » peuvent en cela être compris à la façon d'un hétérotope.

¹ Serge Kaganski, « *Brooklyn* », *Les Inrockuptibles*, 23 septembre 2015.

² Thomas Baurez, « Cinéma guérilla. Circulez y'a tout à voir », *Studio Ciné live*, n° 90, juillet 2017, p. 68.

³ Rabah Ameur-Zaïmeche, entretien par Jacques Morice, « Touche pas à ma cité ! », *Télérama*, 30 avril 2002.

Dès sa première utilisation en 1967, Michel Foucault a associé la notion d'hétérotopie au champ cinématographique par le biais de la salle de cinéma, lors de la conférence « Des espaces autres » donnée au Cercle d'études architecturales, à l'occasion de laquelle le philosophe appréhendait le rapport à l'espace de la société qui lui était contemporaine en un « ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables⁴ ». Foucault conçoit alors comme hétérotopes les espaces qui sont situés en marge de la vie collective : il s'agit de « sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables », des lieux « absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent ». La notion d'hétérotopie, en ce qu'elle désigne des rapports à l'espace singuliers et marginaux, peut venir nourrir la compréhension de phénomènes spatiaux, économiques, sociaux, culturels, symboliques articulés les uns aux autres et est donc propice à l'appréhension des relations d'interdépendance entre ces phénomènes. À la suite de cette conférence séminale, la notion a ainsi servi d'outil d'analyse et de description du cinéma à de multiples reprises⁵ et a, entre-autres, été mobilisée concernant le cinéma de banlieue⁶. Quand bien même cet ancrage périurbain ne constitue pas la caractéristique première des « films guérilla » à la française, les films désignés sous cette bannière, et qui font référence, ont tous été conçus dans le nord parisien. Par ailleurs, cette même notion a été mobilisée pour appréhender la production cinématographique indépendante, entre autres par Joachim Lepastier, critique aux *Cahiers du cinéma*, lors de son intervention au séminaire « Des lueurs d'hétérotopies sur les écrans d'aujourd'hui⁷ ».

Dans le cadre de cet article qui se saisit du bagage notionnel foucaldien pour enrichir l'analyse des « films guérilla », nous nous appuyons principalement sur le cas de trois objets : *Donoma* (2011) de Djinn Carrénard, *Rengaine* (2012) de Rachid Djaïdani et *Brooklyn* (2015) de Pascal Tessaud. Or, ces trois films, qui ont bénéficié d'une reconnaissance institutionnelle, se distinguent par leur procédé de fabrication singulier et par l'organisation des pratiques créatives qu'il a générée. Ces derniers ont également en commun de dépasser, en termes de représentation des catégories populaires et des minorités ethniques, les films de banlieue et les films franco-maghrébins, si bien que notre étude se situe au croisement de l'observation des pratiques de création collective et de la compréhension de formes hétérotopiques. Les processus d'élaboration des

⁴ Ce texte a été publié dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, p. 46-49.

⁵ Dork Zabunyan et Patrice Maniglier, *Foucault va au cinéma*, Paris, Bayard, 2011.

⁶ David Alexandre Wagner, *De la banlieue stigmatisée à la cité démythifiée*, Berlin, Peter Lang, 2011.

⁷ Joachim Lepastier, « Les hétérotopies du cinéma indépendant » ; intervention au séminaire « Des lueurs d'hétérotopies sur les écrans d'aujourd'hui », organisé par Claire Allouche et Théo Esparon, École normale supérieure, 16 février 2017.

« films guérilla » rendent difficile la collecte de données, puisque, contrairement aux autres modes de productions indépendants, ils ne possèdent pas de dossier ou d'archives de production, ni même d'éléments de contractualisation relatifs à leur production. On s'appuie ici sur les nombreux entretiens donnés à la sortie des films mais également sur ceux menés avec les réalisateurs dans le cadre d'un projet de recherche « Cluster 93 » dont l'objectif était de cartographier et d'analyser les possibilités de coopérations et d'intégrations accrues entre le cluster audiovisuel et le milieu artistique local sur le territoire nord parisien.

Marges urbaines, sociales, cinématographiques

Les « films guérilla » français placent la marge en leur centre. Tel que précisé précédemment, ces derniers sont en général tournés dans le nord parisien et cherchent à représenter cet espace fortement connoté comme marge urbaine et sociale. Pascal Tessaud revendique la nécessité d'offrir une représentation autre que celle proposée par les médias dominants des catégories sociales populaires habitant à la périphérie de Paris. Le personnage principal de *Brooklyn* est ainsi incarné par une jeune rappeuse à la peau noire qui évolue dans un milieu masculin sur le territoire de Saint-Denis. De même, *Rengaine* raconte l'histoire de Dorcy, acteur en devenir, originaire d'Afrique subsaharienne qui est sur le point d'épouser Sabrina, jeune fille musulmane d'origine maghrébine. Il est ici question des stéréotypes accolés aux populations considérées comme « minorités urbaines » ; mais aussi du racisme sous-tendant les rapports entre différentes communautés qui se confrontent à des questions identitaires intracommunautaires.

Donoma conte plusieurs histoires : celle d'Analía, professeur d'espagnol qui vit une relation ambiguë avec Dacio, un élève perturbateur ; celle d'une jeune photographe qui décide de vivre une histoire avec le premier venu et lui impose de communiquer sans paroles et enfin celle de Salma, petite amie de Dacio qui s'occupe de sa sœur atteinte de leucémie. Le film fait l'éloge de la mixité, de l'entrecroisement et de la circulation entre les différentes communautés. Plus encore, il semble rompre avec toute idée de racine et d'appartenance, brouillant ainsi tous les liens de filiation et les logiques identitaires supposées aller de soi. C'est sans doute aussi en cela que le film revêt toute sa dimension politique : représenter des communautés et des milieux sociaux peu visibles, voire inexistants dans le cinéma français et faire

en sorte que ces personnages apparaissent de façon « accidentelle⁸ » pour reprendre le terme du cinéaste Djinn Carrénard. Ce dernier confirme ainsi, sans ostentation, la présence de certaines minorités culturelles et urbaines comme une composante indéniable de la société française, sans pour autant ignorer les rapports de pouvoir et de domination qui en régissent les relations.



Donoma, 2011.

Ainsi le manque de visibilité de ces communautés minoritaires et l'absence de ces voix périphériques dans le cinéma français justifient-elles la prise en charge de cette représentation par les habitants eux-mêmes de ces territoires : « nous voulions montrer un Paris qu'on ne voit pas, donner à entendre des mots qu'on ne dit pas » clame Rachid Djaïdani⁹. Mis à part de rares réalisateurs grand public comme Djamel Bensalah (*le Ciel, les oiseaux et ...ta mère*, 1998), ces habitants du nord parisien doivent, *de facto*, produire leurs films en dehors du système cinématographique dominant qui les exclut. Faute de quoi, ils demeurent absents des représentations médiatiques. Le corpus guérilla dénonce ce constat unanimement partagé par ces réalisateurs. Il dresse un miroir permettant un retour réflexif et constructif sur soi¹⁰. Ces partis pris représentatifs sont appuyés dans les films qui ne cherchent pas pour autant à

⁸ Nicolas Azalbert et Joachim Lepastier, « Les gens de cinéma ne prennent pas assez le métro, Entretien avec Djinn Carrénard », *Cahiers du cinéma*, n° 672, novembre, 2011, p. 51.

⁹ Jean Roy, Entretien avec Rachid Djaïdani, *L'Humanité*, 14 novembre 2012.

¹⁰ Emmanuel Nal, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », *Recherches & éducations*, n° 14, 2015, p. 147-161.

prononcer de jugement à proprement parler politique sur les exclusions à l'œuvre dans la société française. L'existence même de ces films étant la preuve d'une lutte et des insuffisances du système, tout discours devient superflu. C'est ainsi que dans ces productions – certes truffées de piques critiques à l'égard des fonctionnements sociaux – il n'y a pas de propos militant explicite alors même que Rabah Ameur-Zaïmeche, par exemple, pratique une analyse ouvertement idéologique dans les entretiens qu'il donne aux journalistes.

Le principe même du « film guérilla » repose sur l'indépendance économique et financière qui constitue un symptôme de l'exclusion de ces cinéastes, volontaire ou non de la profession : Pascal Tessaud a ainsi tenté pendant quatre ans de s'insérer dans le système de production du cinéma français avant de décider de s'auto-financer. Les réalisateurs issus de cette mouvance n'ont, à part Pascal Tessaud, pas suivi de formation aux métiers du cinéma, et le développement de leurs projets en marge des circuits traditionnels fait partie intégrante de la genèse de leurs œuvres. De la sorte, l'originalité de la démarche des cinéastes se décline déjà dans l'atypisme de leurs parcours artistiques. Djinn Carrénard, qui n'avait aucune expérience dans le domaine du cinéma, évoque ainsi son parcours d'autodidacte comme une donnée essentielle lui permettant de pouvoir perpétuer son apprentissage du métier de cinéaste. C'est dans cette optique qu'il décide de créer, avec sa société Donoma Guérilla, un collectif organisé autour de l'apprentissage permanent. Pour sa part, Rachid Djaïdani a été maçon, écrivain, comédien et boxeur avant de passer à la réalisation. Pascal Tessaud revendique, quant à lui, ses origines ouvrières et l'influence de la culture hip-hop sur sa construction personnelle, artistique, politique et littéraire. C'est néanmoins celui qui a eu le parcours le plus classique ayant réalisé des courts métrages avant son premier long métrage de fiction.

Une économie de la débrouille

Concernant les modalités économiques de conception des films, très souvent l'écriture et le tournage démarrent sans structure de portage et c'est au fil des besoins que sont créées des associations ou des sociétés. Donoma Guérilla – société par actions simplifiées et ayant un capital social de 150 euros – a été créée pour les besoins de la distribution. L'épouse de Rachid Djaïdani est quant à elle la gérante de Sabrazaï Films, société à responsabilité limitée, créée également alors que le tournage de *Rengaine* était achevé. Enfin, Pascal Tessaud est le seul à avoir anticipé l'utilité d'une structure accompagnant la production puisque l'association Les Enfants de la dalle a été créée avant le début du tournage de *Brooklyn*, sa société à responsabilité limitée, Cypher films,

étant quant à elle gérée par son épouse. La prise en charge de ces structures par le noyau familial est en soi symptomatique de la construction sociale qui préside à l'élaboration des « films guérilla » : il s'agit de collectifs portés par des valeurs de solidarité et d'entraide bien plus que par des affinités professionnelles.

Ces cinéastes recourent au système de la débrouillardise pour la fabrication de leurs films. Djinn Carrénard utilise par exemple une caméra numérique empruntée et bricolée pour pouvoir y adapter des objectifs d'appareils photo. Pour *Donoma* et *Brooklyn*, les cinéastes ont eu recours à des financements provenant de processus de *crowdfunding* pour la phase de la distribution. Ce type de financement participatif permet ici comme dans d'autres cas de toucher, dès la phase de production, des spectateurs potentiels et de fédérer une communauté active dans la promotion du film. Le projet de financement participatif de *Donoma* a échoué puisque la somme escomptée n'a pas été atteinte ; toutefois, cette campagne de *crowdfunding* a eu des retombées positives puisqu'elle a fait activement parler du film. En outre, elle marque un pas supplémentaire dans l'affirmation d'une forme ultime d'indépendance économique, associant de façon cohérente et systématique les choix économiques de la guérilla cinématographique à leur dimension symbolique. *Rengaine* ne procède pas autrement en revendiquant explicitement sa situation de film marginal dans le générique de fin : « nous avons réalisé ceci sans argent, sans subvention ; nous occupons la marge de la production française ». Une nouvelle fois, la réalisation du film repose sur un système d'entraide et de solidarité. Dans une même veine, Djinn Carrénard met en place un système de troc. Il se fait prêter les costumes du film par un couturier parisien ; en contrepartie le cinéaste filme gratuitement le défilé de ce même couturier. Il obtient de la même manière les services d'un coiffeur pour lequel il réalise, en échange, les photos du site internet. Cherchant en vain un distributeur qui soit en adéquation avec sa vision de franc-tireur, Djinn Carrénard finit par s'associer à la société Commune Image Media située à Saint-Ouen qui soutient les créations de jeunes cinéastes.

De la même manière, le projet de *Brooklyn* de Pascal Tessaud s'appuie sur l'énergie et la vitalité de quarante personnes qui participent bénévolement à la réalisation du film¹¹. Selon Pascal Tessaud, qui reprend à son compte une expression québécoise, cette vaste chaîne de solidarité qui ne peut être budgétée, constitue « le Produit intérieur doux » : « c'est cette chaîne d'entraides, de bénévolats, d'enthousiasme et de réseaux amicaux qui rendent

¹¹ Régis Dubois, « Le “cinéma guérilla” selon Pascal Tessaud : entretien », 10 janvier 2014, *Le sens des Images*. Dernière consultation le 20 janvier 2020. [En ligne]. URL : <http://lesensdesimages.com/2014/01/10/le-cinema-guerilla-selon-pascal-tessaud-entretien/>.

le projet 100% hip-hop dans la plus pure tradition de débrouillardise¹² ». C'est également sur la base du bénévolat que Djinn Carrénard parvient à finaliser le projet de *Donoma* en occupant lui-même les postes techniques (l'image, le son et le montage). Les acteurs participent gratuitement au tournage et vont jusqu'à assurer eux-mêmes le marketing du film en organisant des happenings dans le métro parisien et des flashes mob dans les bibliothèques universitaires. À la façon d'une troupe de théâtre itinérante, ils effectuent une tournée en autocar à travers la France afin de garantir la promotion du film et s'appuient sur les réseaux sociaux pour communiquer autour de l'œuvre et créer un vivier de spectateurs, notamment la création d'une communauté sur internet qui suit les différentes étapes d'avancement du film. Conscients de la nécessité de constituer un contre-marché et des espaces de rencontres avec un public partageant d'autres valeurs que celles du système marchand¹³, ils rejoignent en cela la pratique du « *Do it yourself* » (DIY) du mouvement punk.

Modèles musicaux et fonctionnements collectifs

Cette relation à la culture punk a transité historiquement par de multiples canaux. On peut mentionner la dimension structurante du mouvement Rock Against Police auquel vont contribuer de futurs cinéastes issus de l'immigration et de la banlieue au début des années 1980, dont certains membres du collectif Mohamed¹⁴ ou encore Mogniss H. Abdallah, un des fondateurs de l'agence IM'média¹⁵. *Rock Against Police* entendait, par l'organisation de concerts en banlieue par les jeunes y vivant, se réapproprier l'espace urbain. Il s'inspire du nom et de la démarche du mouvement britannique *Rock Against Racism* qui organisait des concerts antiracistes portés par la scène punk rock. Le mouvement punk lui-même a pu essaimer ses modèles d'organisation et le principe du *DIY*, auprès de la scène hip-hop sur le territoire même de la Seine-Saint-Denis qui a vu l'émergence du rap français puis du « film guérilla », une conjonction parlante. À titre d'exemple, les groupes de Boucherie Production répétaient régulièrement dans les locaux de la Ligne 13, espace dionysien d'expression hip-hop. Dans cette même filiation, les cinéastes Pascal Tessaud

¹² *Ibid.*

¹³ Fabien Hein, *Do It Yourself! Autodétermination et culture punk*, Paris, Le passager clandestin, 2012.

¹⁴ Collectif indépendant de jeunes issus de l'immigration et habitant en banlieue ayant réalisé trois courts métrages à Vitry-sur-Seine (1979-1980).

¹⁵ Crée en 1983, IM'média fait émerger et diffuse des vidéos produites par ceux-là même qui sont stigmatisés par les médias (les jeunes issus de l'immigration et des banlieues) dans un principe d'autoformation.

et Rabah Ameur-Zaïmeche se revendiquent de cette culture musicale : le premier le place au cœur de sa démarche créative et le second¹⁶ s'inspire de l'indépendance du rap comme un modèle économique à suivre.

Cependant, dans un secteur aussi règlementé que l'industrie du cinéma, le *DIY* ne se pratique pas sans difficulté. La non rétribution des acteurs, ainsi que l'absence de techniciens professionnels ont parfois été perçues comme un nivelingement de la profession vers le bas. En témoigne le mouvement de protestation à Cannes de représentants des branches professionnelles redoutant la publicité involontaire que *Donoma* faisait du bénévolat¹⁷. Si le propos semble relativement déplacé, puisque la pratique du bénévolat touche principalement des artistes amateurs, il témoigne d'une inquiétude face à l'augmentation du nombre de films autoproduits. Ces derniers, surtout s'ils sont non agréés, apparaissent effectivement peu enclins à respecter les grilles de rémunérations officielles et pourraient nourrir le mythe d'une déflation des coûts de production. *Donoma* est, depuis, régulièrement cité lorsque sont abordées les questions du poids de la masse salariale sur le budget des films ou de l'impasse juridique du bénévolat¹⁸. Quoi qu'il en soit, le recours systématique au travail non rémunéré – parce qu'il ne respecte pas les conventions collectives – constitue un écueil à toute éventuelle recherche de subventions pour un long métrage de fiction. Les réalisateurs de ces films se trouvent par là même entraînés dans un cercle vicieux puisqu'en l'absence de subventions, ils sont contraints de recourir au système d'autoproduction et au bénévolat.

Néanmoins, une donnée essentielle demeure ici le travail collaboratif et la notion de collectif. Rachid Djaïdani observe ainsi le travail de montage de *Rengaine* comme un *workshop* en plein air¹⁹. De la même manière, Djinn Carrénard affirme son refus d'avoir une grosse équipe de tournage qui créerait,

¹⁶ « On voulait être autonomes, un peu comme dans le rap. » Voir l'entretien déjà cité de Rabah Ameur-Zaïmeche par Jacques Morice.

¹⁷ Djinn Carrénard, « J'ai fait un film avec 150 euros : mon manifeste guérilla de l'auto-production ». Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://leplus.nouvelobs.com/contribution/210374-j-ai-fait-un-film-avec-150-euros-mon-manifeste-guerilla-de-l-auto-production.html>

¹⁸ Voir par exemple Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé, « C'est dans l'annexe ! Entretien avec Aurélie Filippetti, ministre de la culture et Michel Sapin, ministre du travail », *Cahiers du cinéma*, n° 689, mai 2013, p. 35 et Brice Reveney, « Cinéma : le droit de renoncer à son salaire pour qu'un film existe », Rue89, 18 novembre 2016. Dernière consultation le 20 janvier 2020. [En ligne]. URL : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cinema/20130514.RUE6241/cinema-le-droit-de-renoncer-a-son-salaire-pour-qu-un-film-existe.html>.

¹⁹ Jean Roy, Entretien cité.



Donoma, 2011.

selon lui, de la pression : « ce que j'ai essayé de faire, c'est de casser cette structure-là. Déjà, en étant le seul technicien sur le tournage, je n'avais plus du tout cette pression²⁰ ». L'autre originalité de sa démarche est de procéder à des projections tests afin d'avoir de façon immédiate le retour du public et de pouvoir ainsi identifier les éléments du film qui fonctionnent et ceux qui ne fonctionnent pas, intervertir des séquences et retravailler le montage. Ce procédé de projections tests renvoie ici à celui employé par les studios hollywoodiens afin de « casser le mur entre le cinéma grand public et le cinéma d'auteur²¹ » selon les mots du cinéaste. Doté d'un prétendu budget de 150 euros et présenté comme le film le moins cher de l'histoire du cinéma français, *Donoma* bouscule ainsi les systèmes traditionnels de production mais invente également une manière inédite de diffuser et de promouvoir les œuvres cinématographiques.

À l'instar du rap ces réalisateurs se considèrent comme les chefs de file d'une contre-culture. Le fait de créer en dehors des circuits traditionnels octroie aux cinéastes guérilla une liberté totale et stimule leur créativité en favorisant les initiatives collectives qui cheminent davantage vers l'expérimentation esthétique. *Donoma* fait exploser les cadres formels de la narration. Tout se passe comme si les séquences obéissaient à un enchaînement aléatoire jouant de la multiplication des histoires, de la

²⁰ Nicolas Azalbert et Joachim Lepastier, Entretien cité.

²¹ *Ibid.*

diversification des points de vue, opérant par là-même une modulation de la temporalité filmique. Dans *Rengaine*, cette sensation de liberté est également donnée par les mouvements du cadre, et par la mobilité des personnages ; ceux-ci viennent ainsi dessiner une topographie inédite de la ville et une nouvelle représentation de la société française. Parce qu'ils sont dépourvus d'agréments et d'autorisation de tournage, la caméra portée devient une nécessité afin de filmer l'espace public ; les réalisateurs, à l'instar de Djaïdani, intègrent cette contrainte pour construire une représentation de l'espace urbain qui leur est propre.

Spontanéité et improvisation constituent ainsi le socle fondamental de leur écriture et ces derniers perçoivent souvent l'entité filmique comme un tableau vivant, un processus en devenir dont attestent les quatre versions différentes de *Donoma* que Djinn Carrénard a montées, si bien que les copies qui subsistent du film ne sont pas forcément identiques. Durant le tournage, ce dernier mélange différents supports : des dialogues écrits (pour les scènes difficiles) et des schémas d'improvisation pour le reste du film. Pascal Tessaud évoque pour sa part une improvisation guidée où il donne des directives, des mots clés, des objectifs à atteindre tout en rebondissant sur le goût du verbe des rappeurs avec lesquels il travaille :

Je les guidais, parlais pendant les scènes, je donnais des mots clés ou des phrases qu'ils répétaient à la volée, du coup l'impro était cadastrée et on faisait pas mal de prises, des variations. On cherchait ensemble des pistes, prenaient des risques pour atteindre une certaine liberté et une authenticité. On était tous dans un état de création à chaque seconde²² !

Il s'agit de tirer un parti positif et créatif des comédiens amateurs. Les procédés de production et de fabrication des « films guérilla » échappent ainsi à l'uniformisation, chaque cinéaste développant un système original lui permettant de mener jusqu'au bout la réalisation de son film. Pascal Tessaud s'appuie ainsi fortement sur son ancrage dans le territoire dionysien en obtenant de l'aide d'associations telles que Mains d'œuvres, le Café culturel, la MJC de Saint Denis ou encore la salle de concert La ligne 13. Il bénéficie également du sponsoring d'une marque de vêtements pour les costumes des comédiens²³.

²² Dernière consultation le 20 janvier 2020. [En ligne]. URL : <http://www.cultures-urbaines.fr/pascal-tessaud-film-brooklyn-interview/>.

²³ Régis Dubois, Entretien cité.

Hétérochronie et intégration

Cette expérimentation va de pair avec l'apprentissage de la technique et du langage cinématographique. Elle est rendue possible par l'absence de pression économique, le credo de ces réalisateurs devenant ainsi de placer l'art au-dessus de l'industrie. Les temporalités de ces « films guérilla » sont, par conséquent, souvent distinctes de celles que l'on rencontre habituellement dans la production cinématographique française. Ainsi la conception du film n'est-elle pas rythmée par les dates de passages en commissions du CNC, ou le montage par les contraintes du calendrier des festivals. Loin de la trentaine de jours de tournage qui constitue la moyenne pour un film de long métrage français, ils ne comptent pas les jours de tournage. Le temps s'étire et l'unité la plus appropriée pour apprêter la fabrication du film semble être les années : neuf années de tournage et deux de montage pour *Rengaine*, quatre pour *Donoma* alors que Pascal Tessaud consacre six mois au montage de *Brooklyn*. Le temps du tournage correspond à un temps d'autoformation et



Rengaine, 2012.

d'expérimentation, le réalisateur comme les comédiens apprennent en faisant. Et la durée, comme le numérique, leur offrent le bénéfice du retour, de la réflexion, de la répétition : « je ne pouvais pas échouer parce qu'on avait tout

notre temps. On pouvait prendre six heures pour faire la scène s'il le fallait²⁴ ». Brisant ainsi les rythmes institutionnels, qu'il s'agisse de ceux de la filière cinématographique ou des formations aux métiers du cinéma, cette hétérochronie permet la découverte de « rythmes appropriés²⁵ » tout en favorisant l'acquisition d'apprentissages.

L'intégration de ces réalisateurs au monde du septième art passe par des réseaux alternatifs à l'instar des Pépites du cinéma, festival de films indépendants créé en 2007 qui, se déroulant sur une semaine à Paris et à La Courneuve entend favoriser la production et la diffusion d'une nouvelle génération de cinéastes issus de cultures métissées. Or, cet espace parallèle a permis à Pascal Tessaud et à Rachid Djaïdani d'accéder à un nouveau milieu d'entraide et de rencontres. Le rôle de structures telles que l'ACID (Association du cinéma indépendant pour sa diffusion) a également été déterminant dans le parcours de ces trois films qui ont ensuite intégré des modes de valorisation traditionnels. *Donoma* est ainsi acheté par la chaîne Arte et reçoit le Prix Louis-Delluc. *Rengaine*, présenté à la Quinzaine des Réalisateurs, remporte le prix de la critique internationale et *Brooklyn* participe à la sélection ACID du Festival de Cannes.

Conclusion

La force et la dynamique octroyées par l'organisation collective semble ainsi aller de pair avec l'un des projets majeurs de ces cinéastes guérilla : redonner corps et visibilité à des catégories sociales quasi absentes des représentations cinématographiques. Marginalisés par le système de financement traditionnel, contrôlé selon Pascal Tessaud par des personnes issues du même milieu social, la constitution de collectifs solidaires devient une alternative possible en vue de la construction d'un cinéma représentatif des minorités. Le DIY et les stratégies de la débrouille entreraient ainsi en corrélation avec la possibilité de donner vie à des œuvres singulières, s'éloignant des visions stéréotypées, notamment véhiculées par le cinéma commercial traditionnel et les médias de masse, sur le territoire de la banlieue et les minorités urbaines. Comme le souligne Pascal Tessaud :

Si une seule culture parisienne domine tout, les autres regards, les autres minorités n'auront aucune possibilité d'exister dans ce même système élitiste et ethnocentriste. Les producteurs viennent pour la plupart des mêmes milieux sociaux, ils ont une vision tronquée voire exotique de la banlieue, soit ils

²⁴ Nicolas Azalbert et Joachim Lepastier, Entretien cité.

²⁵ Emmanuel Nal, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », *art. cit.*

cherchent à faire un max d'oseille avec des comédies style *De l'autre côté du Périph*, *Les Kairas*, soit ils ont une vision misérabiliste TF1 de la violence, de la drogue etc. Entre les deux pas trop de possibilité pour faire des œuvres singulières²⁶.

L'autoproclamation « film guérilla » devient ainsi l'étandard, souvent revendiqué par ces réalisateurs, sous lequel se réunissent un ensemble d'artistes constituant un système de résistance contre un cinéma dominant, le « château » pour reprendre le terme de Pascal Tessaud, dont il est difficile de pénétrer les rouages et les fortifications. Héritiers du cinéma de banlieue et du cinéma franco-maghrébin associatif – qui s'attachaient déjà à représenter les minorités urbaines –, ils sont à l'origine d'un cinéma autre, d'un circuit parallèle qui contourne les procédés habituels de production et de fabrication des films.



Rengaine, 2012.

Le « film guérilla » se distingue ainsi des autres films autoproduits et non agréés. Il possède un ancrage territorial : le nord parisien et les espaces périurbains. Il se caractérise par des fonctionnements économiques singuliers, assume une charge symbolique déterminante et entretient une relation au temps que l'on peut aisément qualifier d'hétérochronie. L'indépendance économique, la liberté dans le choix de la forme et des discours va de pair avec une forme d'utopie : il s'agit ici de construire une fratrie créative qui échapperait aux dictats de la profession et ouvrirait des espaces d'expérimentation. Bien que reposant sur la force du collectif, les films sont en

²⁶ Régis Dubois, Entretien cité.

général orchestrés par une seule personne assumant les arbitrages narratifs, de mise en scène et de montage. Ces utopies renvoient en retour un portrait en creux sur les insuffisances des modes de soutien et de formation au cinéma, sur la frilosité ainsi que sur la reproduction sociale et culturelle qui anime le monde du cinéma. Le « film guérilla », à sa façon, constitue bien une forme d'hétérotopie dans la mesure où ces films se construisent, par nécessité comme par refus, en marge des normes économiques, sociales, esthétiques et techniques du cinéma. Leur dimension symbolique est donc intimement liée aux facteurs économiques, territoriaux ou organisationnels. C'est ici que la notion d'hétérotope prend tout son sens et se justifie pleinement.

L'hétérotopie imbrique en effet différentes strates. D'abord, elle désigne des marges sociales et géographiques se caractérisant par des fonctionnements sociaux distincts. Outre l'enracinement de ces films dans un espace périurbain et nord parisien, on peut également entendre l'hétérotope comme un territoire en marge de l'institution cinématographique tant du point de vue des représentations que des fonctionnements économiques. Ensuite, cet espace est composé d'une superposition d'espaces qui ont eux-mêmes des modes de fonctionnement singuliers : il n'y a pas d'uniformité dans les modes de production et de fabrication des films, ni mots d'ordre ou manifeste artistique. L'hétérochronie marque une césure avec les temporalités de la production cinématographique dite traditionnelle. Les « films guérilla », par nécessité, se faisant parfois sur plusieurs années, offrent également un refuge où créer en marge du rythme frénétique de notre société de l'immédiateté, du flux des images aussitôt fabriquées, aussitôt diffusées. Cette temporalité correspond également à la possibilité de tester, de se former et de construire un projet artistique nécessairement évolutif. Enfin, cet espace revêt une dimension symbolique forte : il incarne à la fois un milieu propice à l'expérimentation formelle jusque dans la configuration même du tournage, mais également un espace depuis lequel on peut parler de ce qui échappe à un cinéma institutionnel : les minorités ethniques, les marges sociales, les cultures urbaines... C'est ici que la notion même de « film guérilla » fait mouche, elle ne désigne pas uniquement un cinéma autoproduit comme ce peut être le cas aux États-Unis mais également un cinéma de lutte qui s'invente un espace de création à sa mesure.

J

Bibliographie

- AZALBERT Nicolas et LEPASTIER Joachim, « Les gens de cinéma ne prennent pas assez le métro – Entretien avec Djinn Carrénard », *Cahiers du cinéma* n° 672, novembre 2011.
- BAUREZ Thomas, « Cinéma guérilla. Circulez y a tout à voir », dans *Studio Ciné Live* n° 90, juillet 2017.
- BOSSÉNO Christian (coord. par), « Cinémas de l'émigration n° 3 », *CinemAction* n° 24, janvier 1983.
- DELORME Stéphane et TESSÉ Jean-Philippe, « C'est dans l'annexe ! Entretien avec Aurélie Filippetti, ministre de la culture et Michel Sapin, ministre du travail », *Cahiers du cinéma* n° 689, mai 2013
- DIAO Claire, *Double vague. Le nouveau souffle du cinéma français*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2017.
- DUBOIS Régis, « Le “cinéma guérilla” selon Pascal Tessaud : entretien », 10/01/2014, *Le sens des Images*. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://lesensdesimages.com/2014/01/10/le-cinema-guerilla-selon-pascal-tessaud-entretien/>
- HEIN Fabien, *Do it yourself! Autodétermination et culture punk*, Paris, Le passager clandestin, 2012.
- CHALU Marie-Julie, « Rengaine : génération guérilla », dans *Africultures* n° 97, 2014/1, p. 180-183.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits : 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994.
- KAGANSKI Serge, « Brooklyn », *Les Inrockuptibles*, 23/09/2015.
- LEPASTIER Joachim, « L'heure de la sortie », *Cahiers du cinéma* n° 672, novembre, 2011.
- MANIGLIER Patrice et ZABUNYAN Dork, *Foucault va au cinéma*, Paris, Bayard, 2011.
- MOGNISS H. Abdallah, *Rengainez, on arrive !*, Paris, Libertalia, 2012.
- MORICE Jacques, « Touche pas à ma cité ! », *Télérama*, 30 avril 2002.
- NAL Emmanuel, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », *Recherches & éducations*, 14 | 2015, p. 147-161.
- REVENEY Brice, « Cinéma : le droit de renoncer à son salaire pour qu'un film existe », Rue89, 18 novembre 2016. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cinema/20130514.RUE6241/cinema-le-droit-de-renoncer-a-son-salaire-pour-qu-un-film-existe.html>.
- ROY Jean, « Entretien », *L'Humanité*, 14 novembre 2012.

2021 © Création Collective au Cinéma

TESSAUD Pascal, « Entretien », *Cultures urbaines*. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.cultures-urbaines.fr/pascal-tessaud-film-brooklyn-interview/>

WAGNER David-Alexandre, *De la banlieue stigmatisée à la cité démystifiée*, Berne, Peter Lang, 2011.

Présentation des auteurs et autrices

J

Claire ALLOUCHE est doctorante à l'Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis sous la direction de Dork Zabunyan et de Thierry Roche. Sa recherche, temporairement intitulée « Lugares de filmar: la périphérisation du cinéma argentin et brésilien contemporain (2008-2019) » porte sur l'investissement de lieux restés en marge des cinématographies des deux pays. Elle s'est préalablement formée en études cinématographiques à l'ENS Ulm, à l'Université Paris 8, et à la UNSAM en Argentine. Elle a également obtenu un master en « Territoires, Espaces et Sociétés » à l'EHESS, avec une dominante anthropologique. De mai à août 2018, elle mène un séjour de recherche à Recife, sous la direction d'Ângela Prystyon, grâce à une bourse attribuée par le REFEB. Elle poursuit son terrain brésilien à Belo Horizonte, début 2020, sous la supervision de Cláudia Mesquita, de nouveau grâce au REFEB. À partir de juin 2020, elle intègre le comité de rédaction des *Cahiers du Cinéma*. Elle collabore ponctuellement à d'autres revues de cinéma comme *Trafic*, *Débordements*, *Répliques* et *CinétrENS*. Elle fait par ailleurs partie depuis 2018 du groupe de recherche doctoral pluridisciplinaire « Penser la création contemporaine dans le Cône Sud » à l'ENS Ulm.

Bérénice HAMIDI est professeure en esthétiques et politiques du théâtre à l'université Lyon 2 et membre honoraire de l'Institut Universitaire de France. Ses travaux portent sur les enjeux politiques des arts vivants, dans une approche socio-esthétique qui combine l'apport de la sociologie, des études culturelles, et de la littérature. Elle a notamment publié avec Achille Mmembe, *Revoir Black Panther en hommage à Chadwick Boseman, AOC Tête-Bêche*, 2020, avec Célia Jésupret et Alexandra Moreira da Silva, *Clandestinité, censure, résistance, mémoire. Enjeux politiques du théâtre au Chili pendant et après la dictature (1973-2018)*, *Registres* n° 22, Presses de la Sorbonne Nouvelle, septembre 2020, avec Séverine Ruset : *Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants* (L'Entretemps, 2018), *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, préface de Luc Boltanski (L'Entretemps, 2013). Elle co-dirige actuellement avec Gaëlle Marti (professeure en droit, université Lyon 3) le programme de recherche REPAIR

« Violences sexuelles : changer les représentations sociales et culturelles, repenser les prises en charge judiciaires et institutionnelles ».

Sébastien LAYERLE est maître de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Sorbonne Nouvelle (Ircav). Ses recherches portent principalement sur les liens entre le cinéma et l'histoire, à travers l'étude du cinéma militant et l'audiovisuel d'intervention sociale des années 1960 et 1970. Il est notamment l'auteur de *Caméras en lutte en mai 68* (Nouveau Monde éditions, 2008) et de *Chroniques de la naissance du cinéma algérien. Guy Hennebelle, un critique engagé* (avec Monique Martineau-Hennebelle, Corlet, 2018). Il a également codirigé les ouvrages *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel : sources, terrains, méthodes* (avec Hélène Fleckinger et Kira Kitsopanidou, Peter Lang, 2020) et *L'Histoire en images. L'œuvre audiovisuelle de Marc Ferro* (avec Martin Goutte, Clément Puget et Matthias Steinle, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2020). Il mène actuellement une recherche sur les usages politiques et militants du Super 8 dans l'après mai 68.

Mélisande LEVENTOPOULOS est historienne, spécialiste du champ cinématographique. Elle est maîtresse de conférences à l'Université Paris 8, rattachée au laboratoire Esthétique, sciences et technologies du cinéma et de l'audiovisuel (ESTCA). Chercheuse associée au Centre d'Études turques, ottomanes, balkaniques et centrasiatiques (CETOBAc), ses recherches portent principalement sur les espaces grecs et balkaniques qu'elle envisage dans une approche transnationale. Son principal chantier d'investigation est l'histoire du média cinématographique à Thessalonique entre Empire ottoman et Grèce moderne. En 2021-2022, elle est chercheuse en délégation dans la section moderne et contemporaine de l'École française d'Athènes.

Andrea MOLFETTA est écrivaine et chercheuse au Conseil national de la recherche scientifique et technique d'Argentine (CONICET). Fondatrice de l'AsAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, association argentine des études cinématographiques et audiovisuelles) en 2008, elle a été professeure invitée dans des universités argentines et brésiliennes. Elle est actuellement chercheuse à la section d'anthropologie sociale de l'université de Buenos Aires. Elle a publié des ouvrages sur l'art électronique et documentaire du Conosur depuis 1998, notamment *Teorías y Prácticas Audiovisuales*, Buenos Aires, Teseo, 2010 ; *Arte eletrónica en Buenos Aires (1966-1993)*, Buenos Aires, Teseo, 2013, *Documental y Experimental: los diarios de viaje de los videoartistas sudamericanos en Francia (1984-1995)*, Buenos Aires, Sitio del Silencio, 2014, et *Cine Comunitario Argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*, Buenos Aires, Teseo, 2017. Elle a organisé les séminaires Brésil-Argentine sur les

études cinématographiques (2009 et 2011) et est membre de SOCINE – Société brésilienne d'études cinématographiques et audiovisuelles depuis 2001. Actuellement, elle coordonne le groupe de recherche DocSa/Estéticas y Políticas del Cine Sudamericano et participe au programme de troisième cycle « Cines de América del Sur », de la Universidad Nacional de las Artes.

Emna MRABET est docteur en cinéma, affiliée au laboratoire Sciences et technologies du cinéma et de l'audiovisuel (ESTCA) de l'université Paris 8, où elle enseigne notamment en esthétique du cinéma, en réalisation documentaire et en analyse de films. Elle est l'autrice de l'ouvrage *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche : Prémisses et Devenir* (Riveneuve, 2016). Elle a également publié *Contestation et défense des droits humains chez les cinéastes Abdellatif Kechiche et Rabah Ameur-Zaïmeche* (Studies in French Cinema), *Akerman et Kechiche au prisme de la représentation de la sexualité* (Nebraska University Press). Elle a réalisé en 2019 le film *À l'Aube de nos rêves* portant sur la révolution et postrévolution tunisienne, sélectionné au festival Panorama des cinémas du Maghreb et du Moyen Orient, au festival du cinéma méditerranéen de Tétouan ainsi qu'aux Rendez-vous de l'histoire de Blois. Elle axe actuellement ses recherches sur les cinématographies du Maghreb et du Moyen Orient et sur le « cinéma guérilla ». Elle a à ce titre co-organisé le colloque « Le “film guérilla” : au-delà de l'indépendance » et une journée d'études portant sur « les nouvelles dynamiques cinématographiques au Maghreb ».

Céline MURILLO est maîtresse de conférence à l'Université Paris 13 et travaille sur le cinéma états-unien. Elle est l'autrice d'un ouvrage intitulé *Le Cinéma de Jim Jarmusch. Un monde plus loin* (Paris, L'Harmattan, 2016). Elle a publié différents articles sur Jim Jarmusch, le cinéma *underground* mais aussi sur les *westerns*. Sa recherche se porte maintenant sur les films punk produits à New York pendant les années soixante-dix et quatre-vingt.

Katalin PÓR est maîtresse de conférences HDR à l'Université de Lorraine, membre de l'Institut Universitaire de France (IUF) et du Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales (2L2S). Ses travaux portent sur les relations entre industries du théâtre et du cinéma, entre Europe et Hollywood, ainsi que sur l'observation des processus créatifs au sein des studios hollywoodiens, notamment dans leur dimension politisée. Elle a publié *De Budapest à Hollywood. Le Théâtre hongrois et le cinéma hollywoodien. 1930-1943* aux Presses Universitaires de Rennes en 2011, ainsi que, plus récemment *Lubitsch à Hollywood. L'Exercice du pouvoir créatif dans les studios*, aux éditions du CNRS (2021). Elle coordonne, avec Bérénice Bonhomme, le réseau de recherche Création Collective au Cinéma, et codirige la revue du même nom. Elle est également membre du

conseil d'administration de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC).

Stéphane PRIVAT est doctorant en études cinématographiques à l'Université Paris Nanterre. Sa recherche doctorale porte sur le dialogue entre l'image et le médium dans l'œuvre de Fernand Deligny. Il est également l'auteur de plusieurs articles scientifiques sur la pratique cinématographique de Deligny et sur les dispositifs d'énonciation et de représentation au cinéma : « *Camérier* » (*Fernand Deligny et la clôture de la représentation* (2021), *The Admonitor and the Place of Film* (2020). Ses intérêts de recherche portent actuellement sur la redistribution des images du cinéma dans d'autres médias.

Mickaël ROBERT-GONCALVES est docteur en études cinématographiques et audiovisuelles de l'Université Sorbonne nouvelle. Sa thèse, avec pour titre « Cinéma portugais en révolution. 1974-1982 : genèse, enjeux, perspectives », a été soutenue en 2018 sous la direction de Nicole Brenez. Chargé de cours à l'Université Paris 8 et l'Université de Picardie Jules Verne (Amiens), il travaille également depuis dix ans pour la Cinémathèque française en tant que guide-conférencier sur les expositions et pour des ateliers pédagogiques. Ses travaux de recherche portent sur l'histoire du cinéma portugais, les liens entre cinéma et politique, et l'analyse des formes engagées de cinéma documentaire. Il a notamment publié : « Un cinéaste trop grand pour son pays ? », dans Truffinet Nicolas (dir.), *Mondes imaginaires, le cinéma de Manoel de Oliveira*, Paris, Vendémiaire, 2017 et « La Révolution des yeux vécue par le cinéma : anticiper, conquérir, s'organiser », *La Furia Umana*, n° 5, Duen De Bux, mai 2014.

Catherine ROUDÉ est docteure en histoire du cinéma et de l'audiovisuel de Paris 1, elle a publié *Le Cinéma militant à l'heure des collectifs. Slon et Iskra dans la France de l'après-1968* aux Presses universitaires de Rennes en 2017. Dédié à la création cinématographique collective en contexte militant, son travail prend également en compte les relations politiques internationales matérialisées par le biais du cinéma, notamment entre militants français et latino-américains. Ses recherches actuelles sont consacrées à la circulation et aux usages spectatoriels du cinéma militant des années 1960-1970 en France ainsi qu'à la patrimonialisation du cinéma de mai-juin 1968.

Séverine RUSSET est maîtresse de conférences en Arts du spectacle à l'Université Grenoble Alpes (UMR Litt&Arts). Ses recherches portent sur les interactions entre créations artistiques, modes d'organisation et modes de production dans le spectacle vivant contemporain (France et Angleterre). Elle

est l'autrice de *Métamorphoses du temps et de l'espace dans les dramaturgies anglaises contemporaines* (Garnier, 2019), et de plusieurs ouvrages collectifs, dont, avec Alice Folco : *L'injouable au théâtre* (Revue d'Histoire du Théâtre, 2015) et *Déjouer l'injouable : la scène contemporaine à l'épreuve de l'impossible* (European Drama and Performance Studies, 2017), et avec Bérénice Hamidi-Kim : *Troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants* (L'Entretemps, 2018). Elle développe actuellement une recherche autour des créations associant professionnels et non-professionnels de la scène dans les institutions du théâtre public.

Cécile SORIN est actuellement professeure au département Cinéma de l'Université Paris 8. Après avoir consacré un ouvrage aux *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, et un second sur le pastiche pasolinien, elle s'interroge sur les processus de subjectivation dans le cinéma contemporain, notamment dans le cinéma de banlieue. Elle a à ce titre co-organisé un colloque sur le « film guérilla » et une journée d'étude sur les représentations médiatiques du territoire nord-parisien dans le cadre du projet ANR Cluster 93. Elle est par ailleurs co-directrice de la collection « Esthétiques hors cadre » des Presses universitaires de Vincennes.

Résumés des articles en français et en anglais

Sébastien LAYERLE

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

Résumé

Le groupe de réalisation CINOC-Films (1974-1982) appartient au courant de l'audiovisuel d'intervention qui voit le jour au lendemain de mai 68. Ses membres revendentiquent un ancrage local et régional et défendent l'idée d'un cinéma « occitan » et « militant » en faisant le choix d'un média léger, le Super 8. Au cours de son histoire, le collectif est constitué par un même noyau de militants mais il présente plusieurs configurations – 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. Cet article cherche à examiner les modalités d'organisation du travail collectif au prisme du cheminement du groupe CINOC-Films. Il s'appuie sur le témoignage et les écrits de Michel Gayraud qui en a été l'un des animateurs et son principal porte-parole.

Abstract

The CINOC-Films production group (1974-1982) belongs to the audiovisual activist movement that emerged in the aftermath of May 1968. Its members underlined their local and regional inscription: they defended the idea of an “Occitan” (language and culture from the southern region of France) as well as militant cinema by choosing the Super-8 film format. Even if it was constituted by the same group of activists, the collective had several configurations throughout its history – cooperative, magazine, production unit, production and training workshop – and adopted a variety of approaches depending on the contexts, fields and struggles in which it was involved. This article seeks to examine the ways in which collective work was organized through the lens of the CINOC-Films group. It is based on the testimony and writings of Michel Gayraud, who was one of its members and the group’s main spokesperson.

Mots-clés

cinéma militant, engagement occitan, Super 8, audiovisuel d'intervention.

Key-words

militant cinema, Occitan commitment, Super 8, audiovisual activism.

J

Mickaël ROBERT-GONÇALVES

Saudades de la Révolution.

Pratiques et mémoires de l'ère des coopératives chez les cinéastes portugais

Résumé

Cet article revient sur une période singulière de l'histoire du cinéma portugais ; à partir du 25 avril 1974 et le coup d'État qui déclencha la révolution dite des Œillets, une grande partie des cinéastes en activité choisit la forme de la coopérative pour organiser la réalisation de films qui devaient accompagner le changement de société en cours. Des extraits d'entretiens avec une pluralité de professionnels de cinéma ayant vécu l'événement permettent de se concentrer sur l'expérience pratique du travail collectif en temps de révolution, et d'en analyser les conceptions.

Abstract

This article looks at a singular period in the history of Portuguese cinema: from April 25th 1974, and the coup d'état that triggered the so-called Carnation Revolution onwards, a large number of filmmakers chose a cooperative approach to filmmaking in order to accompany the societal change. Based on interviews with film professionals who experienced the Revolution, this paper focuses on the practical experience of collective work within the Portuguese cinema spheres at that time, and analyzes its conceptions.

Mots-clés

cinéma portugais, Révolution des Œillets, coopérative, cinéma politique.

Key-words

portuguese cinema, Carnation Revolution, cooperative, political cinema.

Stéphane PRIVAT

*Poursuivre Le Moindre geste.
Outil et trace d'une tentative menée collectivement*

Résumé

Cet article étudie le film *Le Moindre geste* (Fernand Deligny, Josée Manenti, Jean-Pierre Daniel, 1971) et son processus de création. Organisé autour de son acteur/personnage principal, Yves, un jeune homme considéré comme « débile profond » par les experts et confié à Fernand Deligny à la fin des années 1950, le tournage du *Moindre geste* s'inscrit dans le temps quotidien d'un groupe éducatif installé dans les Cévennes. Cinq ans après l'arrêt du tournage, les bobines sont confiées à Jean-Pierre Daniel qui se charge du montage avec le soutien de la coopérative SLON. En dépit d'un processus de création discontinu, marqué par une longue période d'interruption, le film projeté au festival de Cannes en 1971 apparaît comme une réponse collective à un problème commun : faire surgir la présence d'Yves à l'écran.

Cette étude, qui s'appuie sur un matériau d'archives cinématographiques constitué par Jean-Pierre Daniel, propose d'appréhender le film par ses procédés de création plus que par son analyse intrinsèque. Il s'agit d'envisager autrement la collaboration et la division des tâches dans le travail cinématographique, en abordant le film comme un objet en mouvement (dans des situations et des temporalités différentes) qui semble toujours se soustraire à l'ordre du discours. Du film en tournage au film sur l'écran, en passant par le film au montage, l'étude porte sur les rencontres successives avec le médium et trace les contours d'un collectif qui se saisit et se ressaisit dans le sillage du film. Il s'agit également d'interroger la dimension politique de ce travail collectif à travers le problème de la représentation filmique et de sa clôture.

Abstract

This paper studies the film Le Moindre geste (Fernand Deligny, Josée Manenti, Jean-Pierre Daniel, 1971) and its creative process. Focused on its main actor/ character, Yves, a young man considered to be “deeply retarded” by experts and entrusted to Fernand Deligny at the end of the 1950s, the shooting of Le Moindre geste revolves around the daily life of an educational group based in the Cévennes. Five years after the filming was finished, Jean-Pierre Daniel took charge of the editing with the support of the SLON cooperative. Despite a discontinuous creative process, the film was featured at the Cannes Film Festival in 1971

and appeared as a collective response to a common problem: how to present Yves on the big screen.

This study, which is based on cinematographic archive material compiled by Jean-Pierre Daniel, offers an understanding of the film through its creative processes rather than through its intrinsic analysis. The collaborative nature allows us to make alternative interpretations of how creative tasks are split up, and ultimately view the film as a shifting object that seems to incessantly evade the order of discourse. More specifically, the study focuses on the successive encounters with the medium and draws the outline of a collective that seizes and re-seizes itself in the wake of the film. Furthermore, this paper questions the political dimension of this collective work through the problem of filmic representation and its closure.

Mots-clés

Fernand Deligny, discontinuités créatives, intentionnalité.

Key-words

Fernand Deligny, creative discontinuities, intentionality.

J

Claire ALLOUCHE

*La persistance du cinéma argentin indépendant face au désengagement de l'État.
Le Colectivo de Cineastas (2016-2019), comme front de production générationnelle*

Résumé

Le *Colectivo de Cineastas* (« Collectif de Cinéastes »), composé à ce jour d'une centaine de membres, est fondé le 9 juillet 2016 à Buenos Aires, dans le contexte d'un revirement politique très conservateur du président argentin d'alors, Mauricio Macri. Lesdits cinéastes s'unissent pour agir contre les conséquences directes de cette politique sur le soutien de l'État à la cinématographie nationale. Grâce à la réalisation d'une dizaine d'entretiens semi-directifs entre décembre 2018 et janvier 2019, nous nous intéressons à la conscience générationnelle forte du *Colectivo de Cineastas* ainsi qu'à son potentiel d'action collective, visant à construire une articulation viable entre politiques culturelles et possibilités de création, grâce à la formation d'un réseau de travail soudé. Pour cela, nous revenons sur le contexte de formation du collectif, nous étudions en détail son fonctionnement à travers ses différentes commissions et ses principales revendications, nous accompagnons leur premier projet de film

collectif, puis nous interrogeons la portée des pratiques collectivisées à l'échelle d'une génération de cinéastes argentin·e·s.

Abstract

The Colectivo de Cineastas, composed of roughly hundred members up to now, was founded in Buenos Aires on July 9th 2016 within the context of a very conservative political culture triggered by then Argentine president, Mauricio Macri. These cineastas united in order to resist the direct consequences of this state policy that has been supporting a national cinematography through the INCAA (the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts). Analyzing a sample of ten semi-guided interviews conducted between December 2018 and January 2019, one is struck by the strong generational awareness of the Colectivo de Cineastas and its capacity to leverage collective action so as to build a viable link between cultural policies and creation possibilities through the construction of a united network frame. In order to do so we reflect on the context in which this collective was developed, we study in details the way it functioned throughout its various commissions and main claims, we accompany their first project of a collective film, and eventually we question the impact of collectivized practices on the scale of a generation of Argentinian filmmakers

Mots-clés

Cinéma argentin indépendant, structuration d'un collectif de cinéma, génération de cinéastes, modes de production argentins, INCAA, politique de Mauricio Macri (2015-2019).

Key-words

Argentinian independent cinema, structuration of a cinema collective, generation of filmmakers, mode of productions in Argentina, INCAA, politics of Mauricio Macri (2015-2019).

J

Andrea MOLFETTA

*Les modes de production du cinéma communautaire dans le Grand Buenos Aires sud.
Résistance et alternatives au néolibéralisme*

Résumé

Cet article appréhende les modes de production de deux collectifs de cinéma communautaire de la banlieue sud de Buenos Aires *Cine en Movimiento* et *Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires*. Rassemblant des cinéastes, ils se

sont développés entre 2005 et 2015. Leur fonctionnement organise une stratégie de résistance au néolibéralisme et à ses incidences sur la production culturelle. Dans cette étude, le terme « communautaire » est mobilisé dans le sens spécifique que prend le mot dans le contexte audiovisuel argentin, et que l'article appréhende dans ses dimensions tant économiques que poétiques. Questionner les objectifs, les projets et les réalisations filmographiques permet d'apprécier les résultats de ces groupes en matière de résistance, effective ou non, au néolibéralisme.

Abstract

This article apprehends the modes of production of two community cinema collectives in the southern suburbs of Buenos Aires, Cine en Movimiento et Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires which brought together filmmakers and developed between 2005 and 2015. Their operation revolves around a strategy of resistance to neoliberalism and its impact on cultural production. In our study of these two collectives, the term “communal” is used with the meaning that is specific to the Argentine audiovisual context. This paper focuses on its economic and poetic dimensions. Questioning the goals, the projects and the filmographic achievements of these groups allows us to appreciate their impact in terms of effective or ineffective resistance to neoliberalism.

Mots-clés

cinéma communautaire, politiques audiovisuelles, néolibéralisme en Argentine, pratiques associatives, inclusion sociale.

Key-words

community cinema, audiovisual policies, neoliberalism in Argentina, associative practices, social inclusion.

J

Céline MURILLO

*Échanges et partage dans la création filmique
au sein du collectif d'artiste Colab à New York (1978-1985)*

Résumé

Les pratiques de création collective du groupe d'artistes new-yorkais Colab (pour *Collaborative Projects*) conduisent à la réalisation de nombreux films

implantés au sein du Lower East Side et du sud du Bronx de la fin des années 1970. Après avoir replacé Colab dans la complexité de son contexte urbain spécifique et explicité le fonctionnement du groupe, trois études de cas articulent les pratiques de création collective et l'esthétique des films réalisés. On les appréhende comme des formes originales de co-création, qui tout en étant héritières des expériences de création collective de la décennie précédente, les déconstruisent par une remise en jeu des notions même de collectif et d'individu. Ceci est particulièrement flagrant dans *Kidnapped* (Eric Mitchell, 1978) qui s'appuie largement sur l'improvisation. Dans les films de Colab, par exemple dans *Men In Orbit* (John Lurie, 1979), la co-création se trouve fortement marquée par l'éthique Do It Yourself issue du mouvement punk au sein duquel ces films émergent. Le fait que les films soient réalisés et projetés dans le cadre d'une scène artistique spatialement circonscrite à quelques blocs du sud-est de Manhattan, où les artistes et réalisateurs se connaissent, crée un effet de friction et d'échange de participations : celle-ci est une source d'énergie et d'élan créatif très perceptible dans *Wild Style* (Charlie Ahearn, 1982) – film qui relie le monde du graffiti et du hip-hop à la scène punk et No Wave. Au fil des analyses, l'article met en lumière le rapport flou mais omniprésent des films au politique, tant dans leur contenu que par leur mode de production. Finalement l'apport de ces films et la trace qu'ils laissent se lit surtout dans le moment et les modes originaux de création collective qu'ils ont fait advenir

Abstract

The collective creation practices of the New York artists' group Colab, short for Collaborative Projects, helped make numerous films in a very specific historical and geographical context, that of New York City, and more precisely of the Lower East Side and the South Bronx of the late 1970s. After placing Colab in the complexity of this context and delineating how the group worked, three case studies articulate the practices of collective creation and the films' aesthetics. These are original forms of co-creation, which while being heirs to the collective creation experiences of the previous decade, deconstruct them questioning the very notions of collective and individual. This is most apparent in Kidnapped (Eric Mitchell, 1978) that largely relies on improvisation. In Colab's films, and for example in Men In Orbit (John Lurie, 1979), co-creation is strongly marked by the Do It Yourself ethic stemming from the punk movement within which these films emerged. The fact that the films are made and screened in the context of an art and music scene spatially limited to few blocks in Manhattan, where the artists and filmmakers knew and constantly met each other, creates an effect of friction and exchange of participation that is a source of energy and creative impetus. This is very perceptible in Wild Style (Charlie Ahearn, 1982) – a film that links the world of graffiti and hip-hop to the punk and No Wave scene. Throughout the analyses,

the article highlights the films' blurred but pervasive relationship to political issues, both in their content and in their mode of production. In the end, the impact of these films and the trace they leave for the future depends above all on the moment and the unique mode of collective creation that they have brought about.

Mots-clés

cinéma underground, Do It Yourself, collectif d'artistes, cinéma punk.

Key-words

underground cinema, Do It Yourself, artist collective, punk cinema.

J

Emna MRABET et Cécile SORIN

L'hétérotopie du « film guérilla »

Résumé

En France, le terme de « film guérilla » désigne des fictions autoproduites et non agréées par le Centre national du cinéma et de l'image animée. Les « films guérilla » se caractériseraient donc par l'articulation entre une forme d'indépendance économique et un positionnement marginal sur le marché du film.

En se saisissant de la notion d'hétérotopie telle que développée par Michel Foucault et en s'appuyant principalement sur trois cas – *Donoma* de Djinn Carrénard, *Rengaine* de Rachid Djaïdani (2012) et *Brooklyn* de Pascal Tessaud (2015) – cet article révèle la manière dont ces films mobilisent de nouvelles modalités créatives et collaboratives basées sur une économie de la débrouille. Il donne ainsi à voir les fonctionnements collectifs à l'œuvre dans le processus de fabrication de ces films, ainsi que les temporalités longues nécessaires à leur élaboration rendues possibles par l'absence de pression économique.

Abstract

In France, the term « guerilla film » designates self-produced fictions that were not approved by the French National Center of Film and Moving Images. “Guerilla films” are therefore characterized by the articulation between a form of economic independence and a marginal position in the film market.

Applying Michel Foucault's notion of heterotopia to three films – Donoma (2011) by Djinn Carrénard, Rengaine (2012) by Rachid Djaïdani and Brooklyn (2015) by Pascal Tessand - this article shows how these works represent urban and social margins while revealing new creative and collaborative methods based on a débrouille economy. This article also sheds light on the collective aspects of these films' production processes, as well as the long time frames necessary for their production, which is made possible by the absence of economic pressure.

Mots-clés

film guérilla, hétérotopie, autoproduction, Do it Yourself.

Key-words

guerilla film, heterotopia, self-production, Do it Yourself.