

## Introduction

La question des rapports entre le cinéma et la politique dans le cadre français est posée dès l'invention du septième art. Après une période de défiance, le médium cinématographique est en effet employé dans les années 1910 comme instrument de propagande<sup>1</sup>. Si l'éphémère coopérative « Le Cinéma du peuple<sup>2</sup> » est balayée par la Première Guerre mondiale, le cinéma reste, des années 1920 aux années 1960, au cœur des préoccupations de démocratisation culturelle et notamment du Parti communiste<sup>3</sup>. Entre la fin des années 1960 et la fin des années 1970, le cinéma militant connaît une période de forte croissance, rendue « techniquement et idéologiquement possible<sup>4</sup> ». Effectivement, en facilitant la prise de vue et de son simultanée, le développement des techniques du cinéma direct apporte une parole libérée de la tutelle du commentaire mais aussi, dans le cas du cinéma politique, de la médiation des responsables politiques ou syndicaux. Cette évolution coïncide avec la fin, au cours des années 1960, du monopole politique exercé

- 
- 1 – Cf. ALMBERG Nina et PERRON Tanguy, « La propagande par le film : les longues marches de Gustave Cauvain », *1895*, n° 66, printemps 2012, p. 34-49 ; MANNONI Laurent, « 28 octobre 1913 : création de la société "Le Cinéma du Peuple" », *1895*, n° hors série : « L'année 1913 en France », octobre 1993, p. 100-107.
  - 2 – Fondée en 1913 à Paris, la coopérative de production cinématographique « Cinéma du peuple », issue de la gauche libertaire et révolutionnaire, entend « élever l'intellectualité du peuple en lui présentant des vues contre la guerre, contre l'alcool et contre toutes les iniquités sociales ». C'est alors la tentative française la plus élaborée de production par et pour le mouvement ouvrier. Cf. Les deux articles précédemment cités ainsi que PERRON Tanguy, « "Le contrepoison est entre vos mains camarades" : C.G.T. et cinéma au début du siècle », *Le Mouvement social*, n° 172, 2<sup>e</sup> trimestre 1995, p. 21-38.
  - 3 – GALLINARI Pauline, *Cinéma et communisme en France : de la Libération au milieu des années 1960*, thèse dirigée par Marie-Pierre Rey, université Paris 1, 2009.
  - 4 – PERRON Tanguy, « À la recherche du cinéma ouvrier : périodisation, typologie, définition (en forme de propositions) », *Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 71, décembre 2000, p. 12-13.

par le Parti communiste français (PCF), jusqu'alors premier parti d'opposition au général de Gaulle. La concurrence provoquée par la prolifération et l'activisme des organisations d'extrême gauche permet une autre représentation de la parole ouvrière, parfois en opposition avec le discours politique autorisé. Considérée comme un « âge d'or<sup>5</sup> » du cinéma militant, la période des années 1960-1970 témoigne également de sa grande diversification. Il connaît un changement de paradigme qui s'appuie sur deux pôles. D'une part, il n'est plus le monopole des centrales de production du mouvement ouvrier mais est investi par de nouveaux collectifs relativement indépendants des organisations politiques traditionnelles. D'autre part, il ne s'agit plus seulement de développer une activité en marge de la production cinématographique industrielle, mais de s'y attaquer, volonté dont résulte la convocation des États généraux du cinéma français au mois de mai 1968. En 1970, les collectifs de réalisation cinématographique qui se forment en nombre sont perçus comme un « phénomène nouveau<sup>6</sup> ». Si l'idée de l'organisation collective du travail n'est pas nouvelle dans l'histoire du cinéma politique, celle-ci prend néanmoins une dimension plus importante dans les années 1960-1970. Alors que la mobilisation contre la guerre d'Algérie a entraîné la réalisation de plusieurs courts métrages, leur clandestinité empêchait le regroupement des militants impliqués dans leur fabrication ou leur diffusion. Au contraire, la fin des années 1960 est favorable aux regroupements cinématographiques ouvertement politisés, coïncidant avec l'apparition de multiples organisations d'extrême gauche. Cette nécessaire approche collective est notamment mise en avant par Jean-Luc Godard dans un manifeste en quarante points, « Que faire<sup>7</sup>? », où il préconise : « 1. Il faut faire des films politiques 2. Il faut faire politiquement des films 3. 1 et 2 sont antagonistes et appartiennent à deux conceptions du monde opposées ». Si « faire des films politiques » s'attache exclusivement au thème développé dans le film, l'idée de « faire politiquement des films » englobe un processus de fabrication et de diffusion, en somme une organisation spécifique et collective.

C'est dans ce contexte que s'inscrivent les interventions cinématographiques de Slon et Iskra. Coopérative belge, fondée à la fin de l'année 1968 par des techniciens du cinéma français rassemblés autour de Chris Marker<sup>8</sup> à la suite des États généraux du cinéma, Slon a pour vocation de rendre possible la création de films

• 5 – *Idem*, « Le cinéma militant », in Jacky EVRARD et Jacques KERMABON (dir.), *Une encyclopédie du court métrage français*, Pantin, Festival côté court/Crisnéee/Yellow now, 2004, p. 254.

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

• 7 – GODARD Jean-Luc, « What is to be done? », *Afterimage*, n° 1, avril 1970. Reproduit dans BRENEZ Nicole et al. (éd.), *Jean-Luc Godard documents*, cat. expo. (Paris, Centre Georges-Pompidou), Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2006, p. 144-151.

• 8 – Cf. annexe I : « Notices biographiques ».

abondant des sujets absents d'un espace audiovisuel alors extrêmement verrouillé et d'en permettre la diffusion hors des circuits institutionnels. Iskra succède à Slon à la fin de l'année 1973, actant l'évolution des membres du collectif autant que de la conjoncture politique et prenant la forme d'une société de production de courts métrages. Celle-ci ambitionne de poursuivre les tâches que s'était assignées la coopérative et dont elle se revendique.

## Du cinéma politique au collectif militant

À l'image de la recherche sur le mouvement social français, l'historiographie du cinéma a investi, depuis le début des années 2000, la place occupée par le septième art au sein des événements de mai-juin 1968 et au cours de la décennie qui a suivi<sup>9</sup>. Dans ce cadre, les travaux de Sébastien Layerle et Sonia Bruneau sur le milieu du cinéma en mai-juin 1968 ont permis respectivement de mettre au jour la filmographie des collectifs et les aspects organisationnels de cette période charnière. Cependant, les travaux de ces derniers font une histoire événementielle, centrée sur le mouvement de mai-juin 1968. Aussi ne questionnent-ils pas les modalités pratiques de l'engagement politique des cinéastes hors du contexte de grève générale. L'importance tenue par la réorganisation de la profession dans les assemblées des États généraux en mai et juin invite à observer les propositions mises en pratique par les professionnels du cinéma mobilisés, c'est-à-dire de s'intéresser non seulement aux films mais également aux moyens matériels et humains mis en œuvre pour leur réalisation ou leur diffusion. L'ambition de cerner le passage de l'intention d'un cinéma politique à une pratique militante du cinéma, ainsi que son évolution, engage à mener une analyse plus resserrée de l'expérience des groupes, mais aussi de leurs conditions d'existence dans la société dans laquelle ils s'inscrivent. Prenant en compte les différentes logiques, parfois contradictoires, s'exerçant au sein des collectifs de cinéma, il s'agit en fin de compte de confronter leurs pratiques cinématographiques avec leurs engagements militants. Par ailleurs, ceux-ci investissant différents domaines de l'activité cinématographique, il est important de pouvoir articuler production, réalisation et distribution, d'où l'intérêt d'une analyse prenant en compte l'organisation collective, les interven-

• 9 – FAROULT David, *Avant-garde cinématographique et avant-garde politique : Cinétique et le « groupe » Dziga Vertov*, thèse dirigée par Gérard Leblanc, université Paris 3, 2002 ; LAYERLE Sébastien, *Le cinéma à l'épreuve de l'événement. Mémoires croisées de quelques pratiques militantes en Mai 1968*, thèse dirigée par Jean-Pierre Bertin-Maghit, université Paris 3, 2005 ; BRUNEAU Sonia, *Les cinéastes insurgés en Mai 1968 : des hommes et des films pris dans l'événement. Éléments pour une socio-histoire des États Généraux du cinéma (1956-1998)*, thèse dirigée par Sylvie Lindeperg, université Paris 3, 2008 ; FLECKINGER Hélène, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France, 1968-1981)*, thèse dirigée par Nicole Brenez, université Paris 3, 2011.

tions cinématographiques et les interactions d'un collectif que ce soit avec d'autres groupes, les institutions ou les publics. En étudiant le Groupe X d'Andrzej Wajda comme interface entre la défense de l'intérêt des cinéastes et les tactiques des décideurs politiques en Pologne populaire, la thèse d'Anna Szczepanska a montré l'intérêt d'une recherche à l'échelle du collectif pour articuler fonctionnement du milieu cinématographique et politique culturelle et ainsi évaluer les formes cinématographiques d'opposition au pouvoir<sup>10</sup>. Quoique le Groupe X soit intervenu dans un contexte politique fort différent du cas français, nous entendons nous inspirer de ce travail pour analyser l'articulation entre cinéma et politique telle qu'elle s'est jouée dans les années 1960-1970.

Parmi les multiples collectifs de cinéma militant nés entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1970, le cas particulier de Slon et Iskra nous a paru mériter une investigation pour plusieurs raisons. La première structure est régulièrement citée, trop rapidement sans doute, comme l'un des groupes les plus importants de la période étudiée. Cela tient vraisemblablement à la personnalité de Chris Marker, l'œuvre du cinéaste ayant elle-même engendré de multiples travaux de recherche. L'expérience de cinéma-ouvrier menée au sein des groupes Medvedkine, divergeant nettement des expériences menées à la même époque par d'autres collectifs et ayant fait l'objet de plusieurs publications, est également à mettre en avant dans cette célébrité. Ces deux points saillants n'en sont pas moins vecteurs d'une vision mythique, relayée jusque dans certains travaux universitaires, qu'a soulignée Flora Marchand dans son travail sur le groupe Medvedkine de Besançon<sup>11</sup>. Par ailleurs, Slon et Iskra présentent plusieurs singularités qui les distinguent parfois à première vue des autres collectifs de la période. Leurs membres refusent en effet toute obédience idéologique et prônent l'ouverture quand la plupart des collectifs travaillent en étroite relation avec une organisation politique et sur des bases théoriques précises. Enfin, il ne s'agit pas de collectifs de réalisateurs où tout le monde aurait vocation à participer au tournage ou au montage des films produits. Au contraire, certains membres sont exclusivement en charge du suivi logistique des projets entrepris. En cela, les travaux portant exclusivement sur les films ou les réalisateurs ayant fréquenté Slon et Iskra pour entreprendre l'analyse de leur fonctionnement nous semblent partir d'un postulat erroné, dévoyant d'emblée les conditions de création des structures et les intentions initiales de leurs membres. Il serait bien entendu limité de présenter le cas de Slon et Iskra comme exemplaire des pratiques de l'ensemble des collectifs en présence au cours de la période. Il

• 10 – SZCZEPANSKA Anna, *Le groupe X d'Andrzej Wajda : un cinéma d'opposition en République populaire de Pologne (1972-1983)*, thèse dirigée par Sylvie Lindeperg, université Paris 1, 2011.

• 11 – MARCHAND Flora, *Revisiter l'histoire des groupes Medvedkine (des années 68 à nos jours)*, mémoire de Master 2 dirigé par Sébastien Layerle, université Paris 3, 2012, p. 6-7.

s'agit plutôt de pouvoir, au terme de ce travail, mettre en valeur les singularités et les convergences de ces structures avec un mouvement plus vaste, aussi bien à l'échelle nationale qu'internationale. Au demeurant, au travers de Slon et Iskra, cet ouvrage entend faire émerger des lignes de force pour une appréhension nouvelle du cinéma militant des années 1960-1970 afin de mieux dessiner le rapport des collectifs de cinéma au politique et son évolution jusque dans la consolidation de la production documentaire dans les années 1980.

C'est dans l'intention d'analyser les différents domaines investis pour la production et la distribution de films militants et de confronter les problématiques soulevées par ces pratiques au cours des années 1960-1970 que nous estimons pertinent d'interroger la notion de collectif se rattachant au cinéma militant de l'après mai 1968. Cela permet également d'envisager la constitution des différents réseaux, capitale autant dans la production que dans la distribution. Aussi est-ce en nous plaçant au cœur même du collectif de production militant qu'il nous semble le plus judicieux d'interroger « l'opération cinématographique<sup>12</sup> » réalisée par Slon et Iskra. Prolongeant la proposition méthodologique de Sylvie Lindeperg appliquée aux représentations cinématographiques de la Seconde Guerre mondiale, nous souhaitons étudier le cinéma militant des années 1960-1970 au prisme du collectif entendu comme vecteur des pratiques cinématographiques, des représentations et de la réception. En premier lieu, il faut questionner la faisabilité d'un tel cinéma. En effet, la fin du monopole des centrales syndicales ou politiques au tournant des années 1960 introduit la notion du financement et de l'indépendance des collectifs dans un champ hétéronome. Le rapport des acteurs du cinéma militant à l'État et aux institutions du cinéma politique de l'Europe de l'Ouest est pourtant peu étudié. S'il s'agit bien, dans le cas français, de s'opposer à la fois à la politique de l'État et au fonctionnement institutionnel du champ cinématographique, il n'empêche que l'indépendance économique fait question. Or, celle-ci est bien souvent considérée comme acquise par le moyen du détournement de matériel de prise de vue et de son. Masquée par les principes de clandestinité des films énoncés par l'association des États généraux du cinéma ou encore par la position radicale de certains groupes, la relation effective de ces derniers à des organismes tels que le Centre national de la cinématographie (CNC) ou l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) est bien souvent ignorée. Le rappel de la dépendance économique du cinéma et l'examen des moyens mis en œuvre pour y suppléer nous permettent de mettre au jour dans le fonctionnement des collectifs des « logiques qui n'ont pas la politique pour seul principe<sup>13</sup> ». En second lieu,

• 12 – LINDEPERG Sylvie, *Les écrans de l'ombre, la Seconde guerre mondiale dans le cinéma français, 1944-1969*, Paris, CNRS Éd., 1997, p. 17.

• 13 – SAPIRO Gisèle, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 10.

leur constitution et leur fonctionnement même méritent l'attention en ce qu'ils sont soumis à des tensions, à la fois internes et externes, qui conditionnent leurs interventions cinématographiques. L'évaluation des œuvres produites et diffusées dans un tel cadre ne saurait s'en abstraire. Aussi l'appréhension de l'évolution des productions et des pratiques de distribution mises en œuvre par Slon et par Iskra appelle-t-elle à une microanalyse du collectif. À terme, il s'agit également d'interroger la position sociale du cinéaste militant lorsqu'il ne s'adosse pas à la propagande d'un parti ainsi que les enjeux de son engagement. En troisième lieu, les frontières géographiques au sein desquelles opère le cinéma militant de la période méritent d'être précisées. Bien que des échanges de films à l'échelle internationale aient été mis en place dès le mois de mai 1968, comme il ressort des travaux de Sébastien Layerle<sup>14</sup>, ni leur diffusion, ni la place que tiennent les rencontres éventuelles avec des collectifs étrangers ne sont prises en compte dans les recherches sur le cinéma de cette période. De même que Kristin Ross voit dans l'oubli de la dimension internationale de mai 1968 l'évacuation d'une partie des revendications politiques des années 1960-1970<sup>15</sup>, cette omission sur le plan cinématographique oblitère, selon nous, un pan important de l'engagement des collectifs de cinéastes. La forte perspective internationale, manifeste encore aujourd'hui dans le catalogue de distribution d'Iskra, démontre la porosité des pratiques cinématographiques françaises au-delà des frontières hexagonales. Il y a eu en effet une grande circulation non seulement des films et des personnes, mais également des théories et des pratiques, d'où l'importance d'une décentralisation spatiale permettant de sortir d'un cadre presque exclusivement parisien. À ce titre, la recherche sur le cinéma militant, à l'image du cinéma de propagande<sup>16</sup>, devrait être orientée vers une appréhension mondiale des pratiques, tant ces enjeux sont investis dans différents pays dès l'origine même du cinéma. En dernier lieu, la longévité d'Iskra, et par conséquent indirectement de Slon, nous permet d'interroger les bornes attribuées à cette séquence historique. Valérie Vignaux a souligné l'importance de la prise de recul par rapport aux films dans l'élaboration d'une périodisation des pratiques sociales du Parti communiste employant le cinéma, ceux-ci venant masquer une large part du militantisme culturel des communistes<sup>17</sup>. Les périodes retenues par les chercheurs se déploient souvent à partir du découpage de « l'entre-deux-mai »,

• 14 – LAYERLE Sébastien, *Le cinéma à l'épreuve de l'événement...*, op. cit., p. 122-125.

• 15 – ROSS Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Marseille, Agone/Paris, Le Monde diplomatique, 2010, p. 19-23.

• 16 – BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau monde Éd., 2008.

• 17 – VIGNAUX Valérie, « Léon Moussinac et *L'Humanité* du cinéma. Cinéma militant et militantisme culturel dans l'entre-deux guerres en France », *Études photographiques*, n° 27, mai 2011 (en ligne).

à savoir mai 1968-mai 1981, produit par Pascal Ory pour établir l'histoire culturelle des années 1970<sup>18</sup>, ou de la notion d'« années 1968 » (1962-1981) largement employée dans l'historiographie politique et sociale des années 1960-1970 depuis le début des années 2000. Or, en ce qui concerne le cinéma militant de cette période, un tel découpage chronologique exclut les collectifs qui poursuivent leur travail, l'évolution du cinéma militant au regard des nouveaux rapports institutionnels induits par l'arrivée de la gauche au pouvoir, aussi bien que la persistance de pratiques militantes dans des structures en voie de professionnalisation ou de « laïcisation<sup>19</sup> » par rapport au politique. C'est pourquoi nous avons établi l'extrémité de nos bornes entre 1968 et 1988. S'il s'agit d'ouvrir notre période par le passage à l'acte qui conduit à la fondation de Slon, clore en 1988 nous permet de rendre compte de la valorisation et de la postérité des pratiques et des images des décennies 1960 et 1970 alors que l'élan militant qui les a portées a achevé son reflux. Le choix de 1988 peut étonner au regard des bouleversements géopolitiques de l'année suivante. Cette date émane néanmoins des transformations à l'œuvre au sein d'Iskra au cours de la seconde moitié des années 1980 qui actent une neutralisation du passé militant et justifient de clore notre étude. À cette période, ce n'est effectivement plus tant l'agenda politique qui influe sur le fonctionnement et les interventions d'Iskra que les mobilisations corporatives.

## Une histoire au croisement des sources écrites, orales et audiovisuelles

L'analyse de l'organisation sociale à l'intérieur du collectif, dans le contexte spécifique d'une structure de production cinématographique, nous a acheminée vers la sociologie du champ culturel. Quatre auteurs ont particulièrement nourri notre réflexion. L'approche interactionniste d'Howard Becker a constitué une introduction pour l'appréhension du milieu artistique en tant que « réseaux de personnes qui agissent ensemble<sup>20</sup> » dans un contexte et selon des logiques mouvantes. La notion d'interactions renvoie également à l'œuvre d'Erving Goffman, notamment à l'analyse développée dans *La mise en scène de la vie quotidienne*<sup>21</sup>. Par la métaphore théâtrale et le concept de « représentation » que l'auteur utilise pour observer les interactions, celui-ci distingue plusieurs niveaux d'inter-

• 18 – ORY Pascal, *L'entre-deux-mai. Histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.

• 19 – PERRON Tanguy, « Le cinéma militant », art. cité, p. 262.

• 20 – BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006, p. 364.

• 21 – GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. I : *La présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, t. II : *Les relations en public*.

ventions, publiques ou privées, et en présente les enjeux à la fois individuels et collectifs. Ces grilles d'analyse aident à mettre en rapport les intentions affirmées du groupe et son fonctionnement interne. Elles ont par ailleurs alimenté nos propres rencontres avec les témoins. La sociologie des œuvres proposée par Jean-Pierre Esquenazi articule la conception des mondes de l'art d'Howard Becker avec le cadre de la présente recherche<sup>22</sup>. D'une part, la définition, inspirée de la notion de champ forgée par Pierre Bourdieu, de l'« hétéronomie des institutions cinématographiques<sup>23</sup> » permet de réintroduire les contraintes industrielles propres au cinéma dans l'engagement politique revendiqué par les collectifs militants. D'autre part, nous envisageons avec l'auteur les films produits ou distribués par Slon et par Iskra comme des processus sociaux prenant place « au centre des réseaux de médiation ». En d'autres termes, les œuvres sont considérées en tant que vecteurs de l'organisation sociale des différents milieux qui les emploient. Ainsi les films résident-ils au croisement des partis pris politiques et des contraintes économiques. Il est d'autant plus important de décentrer la place des productions menées à terme dans l'histoire des collectifs qu'elles ont jusque-là été volontairement mises en avant par les témoins au détriment des structures qui les ont portées : « En ce qui me concerne, si je suis interrogée, je ne parle jamais des personnes avec qui j'ai pu travailler. Je parle des films. De toute façon peu de gens s'intéressent au rôle qu'ont pu jouer ceux qui produisent et je suis très tranquille de ce côté-là<sup>24</sup>. »

L'abondante littérature concernant les collectifs militants produite au cours de la période étudiée démontre d'entrée l'existence de sources. L'élaboration d'un tel sujet de recherche était cependant conditionnée par un critère de faisabilité : la disponibilité d'archives et de témoins nous permettant d'accéder à différents aspects du travail de Slon et d'Iskra. De fait, la pérennité de la seconde structure rend possible la consultation d'un fonds d'archives non-film pléthorique comprenant bien sûr les dossiers de production, mais également de nombreux documents annexes, plus à même de nous renseigner sur le travail quotidien du collectif. La conservation de ces archives dans les locaux d'Iskra nous a familiarisée, au cours de leur dépouillement, avec l'atmosphère de travail de l'équipe de production actuelle, configuration rendant possible de multiples échanges sur les travaux passés et présents de la structure. La correspondance des membres d'Iskra avec leurs nombreux interlocuteurs constitue une part remarquable de ce fonds, tant par l'importance numérique des lettres conservées que par les informations qu'elles

• 22 – ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007.

• 23 – *Ibid.*, p. 110.

• 24 – Archives privées d'Iskra, document imprimé, courrier électronique d'Inger Servolin à Chris Marker, 17 avril 2003.



délivrent sur l'ensemble des dimensions de l'activité de la société de production. Elle est complétée de documents de travail tels les registres de location des films, la documentation rassemblée lors de divers événements (catalogues, affiches, programmes), les dossiers de presse sur les titres du catalogue, les comptes rendus de réunions... À l'exception des dossiers de production, rigoureusement classés par film, le reste des archives n'avait encore jamais été exploité. Celles-ci offrent un aperçu du travail de Slon et Iskra plus probant que les dossiers de production, ces derniers n'étant pas d'une grande utilité pour qui voudrait comprendre les étapes du financement et de la réalisation des films de Slon et d'Iskra. En effet, les documents conservés dans ces dossiers ont pour une large part, sinon dans leur totalité, été conçus pour entrer en conformité avec la réglementation du Centre national de la cinématographie. Les archives du CNC constituent cependant une source estimable afin de renseigner les relations de l'organisme avec les professionnels du cinéma, que ce soit au travers de la commission consultative chargée d'émettre un avis sur les demandes d'avances sur recettes ou des archives du département du court métrage concernant les jurys chargés de proposer l'attribution des prix de qualité<sup>25</sup>. Les fonds du cabinet du ministre en charge de la culture, de la sous-direction de l'action culturelle et du Conseil du développement culturel ont également été consultés en vue d'appréhender la répartition de ces aides du point de vue de l'État et au sein de la politique culturelle de la période<sup>26</sup>. Enfin, les archives du ministère de l'Information nous ont permis de sonder les relations conflictuelles qu'a entretenues Chris Marker avec la censure avant la constitution de Slon et de restituer l'attitude du ministère de l'Intérieur vis-à-vis des activités politiques des personnalités du cinéma et de la télévision, laissant entrevoir de nouvelles sources à explorer pour compléter l'histoire du cinéma militant des années 1970<sup>27</sup>.

Malgré l'abondance des archives non-film disponibles, il nous semblait souhaitable de faire largement appel aux témoins, afin que les unes et les autres parviennent « à s'interpénétrer et à se stimuler<sup>28</sup> ». Avant de recueillir leur parole il était nécessaire de préciser quelles personnalités ayant pris part aux activités des deux sociétés interroger. Il n'est effectivement pas aisé de tracer les contours du collectif qui a constitué Slon et Iskra. Il s'agissait non pas de rassembler des prises de parole pouvant ensemble élaborer un récit de ce qu'ont été Slon et Iskra, mais de confronter différents points de vue et ressentis sur les ambitions, les productions et l'organisation du travail des structures afin d'articuler ces axes tout en

- 
- 25 – AN 19900289/12-19, 19900289/41-42, 19900289/51, 19900289/53, 19900289/94.
  - 26 – AN 19840754/52; 19900054/2; 20060271/1-5; 20090131/268.
  - 27 – AN F/41/2371-80.
  - 28 – FARGE Arlette, *Des lieux pour l'histoire*, Paris, Éd. du Seuil, 1997, p. 25-26.

permettant « l'effraction de la singularité de [la] situation<sup>29</sup> » du témoin. Pour ce faire, il était nécessaire d'approcher des personnalités étant intervenues de façons très diverses au sein du collectif. Nous avons interrogé une vingtaine de personnes, indépendamment de la durée de leur participation ou de l'importance supposée de leurs tâches. Toutes avaient néanmoins en commun d'apparaître dans les archives dépouillées ou bien dans des entretiens antérieurs, l'un ou l'autre cas induisant une participation significative. D'entrée, deux figures s'imposaient de manière problématique. D'une part, Chris Marker, de par sa stature aussi bien à l'intérieur du collectif qu'en dehors, fait de l'ombre à l'ensemble des participants. Il occupe au sein de Slon et d'Iskra une position variable non seulement selon les projets mais également en fonction de la composition du collectif. Aussi chacun des acteurs a-t-il eu un rapport spécifique au cinéaste que certains n'ont d'ailleurs jamais rencontré. Celui-ci a, au demeurant, catégoriquement refusé le principe d'un échange au motif que « Inger [Servolin] EST la mémoire d'Iskra<sup>30</sup> ». D'autre part, cette dernière, bien que moins mise en valeur que Chris Marker, est néanmoins une personne-ressource pour le chercheur s'intéressant à Slon et Iskra, au point d'être parfois considérée comme seul témoin légitime. Elle est à ce titre régulièrement sollicitée et est habituée à faire le récit de certaines phases du travail des deux structures. Nous avons consciemment souhaité la placer au centre de nos enquêtes et confronter sa mémoire à l'évolution de nos recherches. Les nombreux échanges que nous avons conduits ont permis de faire émerger progressivement des faits oubliés ou d'observer certains événements sous un angle nouveau. À cette exception près, les témoignages importaient pour nous permettre d'approcher un élément invisible au sein des archives papier, à savoir, précisément, les interactions entre les membres du collectif. Le recueil des témoignages, que Jacques Ozouf qualifie de « sources provoquées<sup>31</sup> », visait à entendre des personnes peu ou pas interrogées sur cette partie de leur activité. Véritable exploration du ressenti personnel, du travail quotidien, ces rencontres, prévues comme à peine directives, ont bien souvent évolué en dialogue.

Enfin, nous avons cherché à visionner le plus de films produits et ou distribués par Slon et Iskra. À l'occasion d'une recherche sur le fonds audiovisuel Slon/Iskra conservé aux Archives départementales de la Seine-Saint-Denis<sup>32</sup>, nous avons

• 29 – *Ibidem*.

• 30 – MARKER Chris, *recherches sur SLON-ISKRA* [courrier électronique], Catherine Roudé, 9 mars 2012.

• 31 – Cité par GILI Jean A., « Les sources orales dans l'écriture de l'histoire du cinéma », 1895, n° 66, printemps 2012, p. 126.

• 32 – ROUDÉ Catherine, *Les archives audiovisuelles de Slon/Iskra : propositions pour la micro-histoire d'une société de production et de distribution de films militants (1967-2008)*, mémoire de Master 2 sous la direction de Nicole Brenez, université Paris 1, 2010.

entamé une collaboration avec le service Image, son et technologies de l'information qui nous a permis d'enrichir encore l'accès aux productions de la structure. Nous avons en effet pu numériser quatre courts métrages en 16 mm n'ayant jamais circulé sous un autre format alors que la plupart des films produits au cours de cette période ont été édités en DVD par la société de production. Certaines œuvres sont demeurées indisponibles pour des raisons de droits ou de formats.

## **L'opération cinématographique de Slon et Iskra : trois déclinaisons**

La nécessité de confronter, pour en dégager le sens, les résultats des variations d'échelles auxquelles nous avons soumis notre objet a imposé de délaissé le récit chronologique au profit d'une structure thématique. Le découpage vise à mettre au jour et à confronter les modes de fonctionnement qui s'expriment au prisme de la production, de la réalisation et de la distribution des objets cinématographiques. Loin de vouloir opposer ces trois angles d'approche, nous entendons, par leur exposition, dégager l'ensemble des contraintes auxquelles la pratique du cinéma militant est soumise autant que les dynamiques qu'elle génère. Pour ce faire, la première partie est consacrée à l'élaboration de structures de production spécifiquement militantes, mise en oeuvre au tournant des années 1970 et déclinée pendant toute la décennie, postulant l'expression de la militance dans le mouvement même de regroupement collectif. La deuxième partie confronte la construction militante de la production aux réalisations cinématographiques de Slon et d'Iskra sous le double axe problématique des pratiques et des représentations comme expressions politiques du cinéma. Notre troisième partie s'attache enfin à évaluer la construction de l'image du collectif au travers de ses pratiques de diffusion.