1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

84 | 2018

Varia

Catherine Roudé, *le Cinéma militant à l'heure des collectifs. Slon et Iskra dans la France de l'après-1968*

Achilleas Papakonstantis

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6164>

DOI : 10.4000/1895.6164

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2018

Pagination : 190-198

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Achilleas Papakonstantis, « Catherine Roudé, *le Cinéma militant à l'heure des collectifs. Slon et Iskra dans la France de l'après-1968* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 84 | 2018, mis en ligne le 09 juillet 2018, consulté le 06 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6164> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6164>

Ce document a été généré automatiquement le 6 janvier 2022.

© AFRHC

Catherine Roudé, *le Cinéma militant à l'heure des collectifs. Slon et Iskra dans la France de l'après-1968*

Achilleas Papakonstantis

RÉFÉRENCE

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, 306 p.

- 1 La période des années 1960-1970 constitue l'« âge d'or » du cinéma militant français. Cette thèse, énoncée très récemment par Tanguy Perron, est communément tenue pour une évidence parmi les spécialistes du champ ; *idem* pour l'affirmation que cette efflorescence serait indissociable de la multiplication, à partir de mai 1968 et dans un court laps de temps, des collectifs cinématographiques situés majoritairement à l'extrême gauche – brisant ainsi le monopole politico-culturel exercé par le PCF et la CGT –, ainsi que de la diversification des pratiques qui en ont découlé. Si, au début des années 1970, Marcel Martin avait l'impression, à juste titre, de se retrouver devant une nouveauté (Cf. « Un phénomène nouveau : les groupes de réalisation collectifs », *Cinéma 70*, n° 151, décembre 1970), l'intérêt pour l'activité de ces collectifs atteint son apogée au milieu de la décennie, comme en atteste le dossier volumineux dirigé par Guy Hennebelle et publié dans un numéro double de la revue *Cinéma d'aujourd'hui* (« Cinéma militant : histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique », n° 5-6, mars-avril 1976). Or, signe des temps, à mesure que le bouillonnement créatif de ces groupes s'essouffle au tournant des années 1980, les publications portant sur eux se raréfient considérablement.
- 2 Il faut attendre l'aube du XXI^e siècle pour assister, cette fois dans le champ universitaire, à un véritable regain d'intérêt de la part des chercheurs sur le cinéma militant des « années 68 », sous forme notamment de thèses de doctorat et de mémoires de maîtrise.

L'imposant ouvrage de référence de Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en Mai 68* (Paris, Nouveau Monde, 2008), demeure l'exemple canonique de cette tendance qui propose, le plus souvent, des histoires générales et événementielles autour de l'engagement des professionnels de l'audiovisuel pendant la grève générale et/ou dans l'immédiat après-Mai. Quant aux monographies consacrées aux collectifs eux-mêmes, la littérature académique s'avère à ce jour extrêmement parcimonieuse. Si les dossiers de revues, les articles ponctuels et les conférences ne manquent pas (voir notamment, et en guise d'exemples, les travaux de David Faroult sur les groupes *Cinéthique* et *Dziga Vertov*, les publications et les interventions de Layerle sur l'ARC ou, encore, les recherches d'Hélène Fleckinger sur *Vidéo Out* et d'autres groupes de vidéo militante), les ouvrages dédiés de manière exclusive à l'expérience, l'histoire et la production d'un collectif militant – telles qu'elles se sont déployées dans la durée – sont quasiment inexistantes. Le livre dirigé par Sally Shafto sur le groupe *Zanzibar* (Paris, Paris Expérimental, 2007) est une exception, portant d'ailleurs sur une association informelle de cinéastes aspirant à la création de films poétiques, expérimentaux et plutôt éloignés de l'acception étroite de la dénomination « cinéma militant » – sans compter qu'il s'agit essentiellement d'un recueil des textes (dont certains sont signés par les anciens membres du groupe), voire une entreprise plus « kaléidoscopique » qu'historiographique à proprement parler.

- 3 Ainsi, l'ouvrage de Catherine Roudé, *le Cinéma militant à l'heure des collectifs*, vient marquer les premiers pas d'un comblement de ce manque dans le paysage éditorial français, en se penchant de plus près sur le cas de Slon et Iskra, deux groupes issus de la même base, au point qu'il ne serait pas inapproprié de les considérer comme une seule « structure ». Qui plus est, il le fait en formulant une proposition méthodologique très précise, à même d'encourager des tentatives similaires et des recherches approfondies à venir sur d'autres collectifs : à savoir, l'approche micro-historique permettant une « analyse plus resserrée de l'expérience des groupes, mais aussi de leurs conditions d'existence dans la société dans laquelle ils s'inscrivent » (p. 11).
- 4 À l'origine de l'entreprise de Roudé se trouve l'idée que l'organisation collective du travail fut un des principes structurants du cinéma militant de l'après-1968. L'apparition de multiples groupes de production, réalisation et distribution dans la période qui suivit l'insurrection de Mai représente l'actualisation historique d'une revendication capitale au sein des États Généraux du cinéma, à savoir la réorganisation de la profession. Il paraît donc légitime de croire, à l'instar de l'auteure, que la reconstitution minutieuse de leurs activités et la microanalyse des logiques plurielles de leur organisation offrirait une compréhension plus raffinée de l'engagement concret des cinéastes et des techniciens durant cette période animée, ainsi qu'une nouvelle manière de concevoir et de théoriser l'articulation entre cinéma et politique. Afin de mettre cette hypothèse à l'épreuve et de « cerner le passage de l'intention d'un cinéma politique à une pratique militante du cinéma, ainsi que son évolution » (p. 11), Roudé resserre la focale sur le couple Slon-Iskra. L'objectif de son ouvrage serait alors d'« interroger la notion de collectif se rattachant au cinéma militant de l'après mai 1968 » (p. 13) à travers une étude de cas précis. Mais qu'en est-il de la pertinence du « cas » sélectionné ainsi que de la méthodologie adoptée pour son « étude » ?
- 5 Pour le lecteur familier du contexte français des années 1960 et 1970, le choix de Slon-Iskra n'a rien de surprenant. À l'exception du Groupe Dziga Vertov, passé à la postérité – malgré son existence plutôt éphémère – grâce à la notoriété internationale de

Godard, Slon est très souvent considéré comme le collectif le plus important de la période. En quelque sorte, c'est son activité qui ouvre ce chapitre dans l'histoire du cinéma militant, puisque son nom apparaît – sous l'étiquette « SLON présente » – dans le générique de deux films qui ont précédé les événements de 1968 et ont posé les bases (signature collective, liaison avec le monde ouvrier et ses luttes, tiers-mondisme) des expériences à venir : *Loin du Vietnam* et *À bientôt, j'espère*, tous deux tournés en 1967. Notons au passage que, comme on l'apprend en lisant Roudé (p. 31), la constitution officielle de Slon sous forme de coopérative date du 17 novembre 1968, plus d'une année après la réalisation de ces deux films, revendiquée pourtant par les membres d'Iskra comme le point d'origine du collectif : « Mai 68 a certainement donné un coup d'accélérateur important à SLON mais la naissance de notre groupe (devenu ISKRA depuis 1974) remonte en réalité à l'année 1967. En fait SLON (sigle qui signifiait : Service de Lancement des Œuvres Nouvelles) est le fruit de deux expériences : d'une part *Loin du Viêt-nam*, d'autre part *À bientôt, j'espère* » (« ISKRA : Le cinéma militant est une étincelle », *Cinémas d'aujourd'hui*, n° 5/6, mars-avril 1976, p. 35). Ce flou chronologique, résultant de l'histoire énigmatique des apparitions de l'étiquette « SLON », demeure un mystère que Roudé évoque sans parvenir à l'élucider ; l'indisponibilité de Marker (même avant sa disparition), à qui remonte l'invention du nom, est sans doute une des raisons de cette lacune.

- 6 Il est indéniable que l'aura de Chris Marker ainsi que l'expérience, devenue mythique, du Groupe Medvedkine de Besançon ont contribué à la consolidation rapide de la réputation de Slon. La coopérative se voit consacrer plusieurs articles pendant les années 1970 (par exemple, « Le groupe S.L.O.N. », *Cinéma 70*, n° 151, décembre 1970, et « Brève rencontre avec le groupe Slon », *Écran 73*, n° 13, mars 1973), alors qu'Iskra se trouve à la tête du fameux dossier de présentation des collectifs publié en 1976 dans *Cinéma d'aujourd'hui* et mentionné plus haut. Or, Roudé précise que, malgré l'importance présumée de Slon-Iskra, son choix n'implique aucune prétention de représentativité de ces deux groupes par rapport à la constellation des collectifs de cette période. Selon ses dires, « [i]l 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 » (p. 13). Force est de constater, qu'au-delà d'une hiérarchisation qualitative, il existe des raisons pratiques, voire pragmatiques, qui rendent l'étude de ces deux groupes particulièrement édifiante pour l'historiographie du cinéma. En effet, la pérennité d'Iskra – qui continue toujours à exister comme une société indépendante de production et de diffusion – donne l'occasion à Roudé de remettre en question les périodisations habituelles dans les études du cinéma militant français des « années 68 ». Ces dernières s'arrêtent le plus souvent au début des années 1980, reproduisant de cette manière le présupposé – contestable car induisant des généralisations erronées – selon lequel le cinéma militant cesse brusquement d'exister avec l'arrivée de la gauche au pouvoir en mai 1981. Iskra continue bel et bien son activité après l'accession de Mitterrand à la présidence de la République, « même si les conditions de la lutte ont évolué » (selon le texte programmatique figurant à la une du site officiel de la structure : www.iskra.fr). Ainsi, Roudé fixe les bornes chronologiques de son étude entre 1968 et 1988, ce qui lui offre l'occasion – et voilà l'un des apports majeurs du livre – d'interroger la postérité des pratiques et des films des années 1960 et 1970 dans un contexte dynamique et en constante évolution, notamment en ce qui concerne les relations des collectifs militants avec les institutions étatiques. Cette ouverture chronologique trouve son pendant « spatial » dans la réalité de l'activité de Slon et

Iskra. Du début des années 1970 jusqu'à nos jours, le collectif développe des échanges réguliers avec des cinéastes, des groupes et des institutions à l'étranger que Roudé entreprend de retracer dans le détail, démontrant ainsi avec force la nécessité d'étudier les pratiques et les théories du cinéma militant sur un plan international. D'autre part, il faut mentionner que le choix de travailler exclusivement sur Slon-Iskra permet à Roudé de mettre à profit son expérience de recherche depuis plus d'une décennie auprès du collectif : après deux mémoires de mastère (2008 et 2010), l'auteure a consacré sur les deux structures une thèse de doctorat, soutenue en 2015, dont le présent ouvrage est issu.

- 7 Quant aux choix méthodologiques, il est vrai que l'approche micro-historique a connu des fortunes et des applications diverses au fil des ans. Pour une appréhension complète des rapports entre le cinéma et la politique dans la France de l'après-1968, les chercheurs doivent certes avoir recours à des contextualisations constantes afin de garder une vue d'ensemble permettant de mettre en relation des réalités éloignées sur le plan social, idéologique, institutionnel ou géographique. En même temps, le caractère diffracté de la production des théories et des pratiques au sein de cet ensemble pluriel qu'est le cinéma militant français de la période – dû à la prolifération des groupes dont la création et le fonctionnement obéissaient à des logiques différentes et parfois antagonistes –, rend manifeste la pertinence de l'« angle local » comme outil d'analyse. Cette expression désigne la tendance historiographique à vouloir reconstituer le parcours d'une seule personne, d'une lignée ou, dans le cas qui nous intéresse ici, d'un groupe d'individus jusque-là demeurés dans l'anonymat. Ainsi, « en nous plaçant au cœur même du collectif de production militant » (p. 13), Roudé retrace l'activité des membres de Slon-Iskra en confrontant leurs intentions, voire leurs engagements déclarés, avec leurs pratiques concrètes. Elle propose dès lors une micro-analyse du collectif, réalisée par une série de variations d'échelle et grâce à un riche ensemble de sources écrites, orales et audiovisuelles.
- 8 De fait, il nous semble important de nous attarder davantage sur la question des sources. Si la perspective micro-historique s'avère ici particulièrement féconde, c'est aussi grâce à l'investissement personnel de l'auteure – des années de recherche auprès d'Iskra et des Archives départementales de la Seine-Saint-Denis – qui l'a amenée à mettre au jour des sources jusque-là largement sous-exploitées (voire oubliées) ou à en créer d'autres, nouvelles, en vue de cartographier, de la manière la plus achevée possible, l'expérience du collectif étudié, au fil des années et dans ses aspects divers : création et diffusion de films, projections, établissement des versions françaises des œuvres venues de l'étranger, participation au tournage ou au montage des films des collaborateurs externes, assemblées générales, réunions, dépôt des demandes de financement auprès de l'État et d'autres institutions, préparation et signatures de contrats, correspondances, etc. Roudé se penche de plus près sur le fonctionnement quotidien d'un collectif militant, ce qui lui permet de confronter – pour la première fois de manière aussi systématique dans l'historiographie du cinéma militant des années 1960 et 1970 – les déclarations publiques de ses membres, souvent radicales et belliqueuses, à la réalité concrète du champ cinématographique, obligeant très souvent les acteurs impliqués à des compromis de toutes sortes. Cette investigation s'est effectuée d'abord par le biais de fouilles approfondies dans les archives privées d'Iskra, trouvées pour la plupart à « l'état sauvage » (« [à] l'exception des dossiers de production, rigoureusement classés par film, [...] conçus pour entrer en conformité

avec la réglementation du Centre national de la cinématographie », p. 17) et nécessitant alors un effort non-négligeable de classification de la part de l'historienne.

- 9 L'activité des deux structures est également reconstruite à partir des témoignages oraux, « véritable exploration du ressenti personnel » et « du travail quotidien » (p. 18) des membres de Slon-Iskra. Ici encore la perspective micro-historique permet de faire sortir de l'anonymat des acteurs moins connus du cinéma militant de la période et d'éclaircir les modalités diverses de leurs interventions, le plus souvent voilées par l'ombre des figures « incontournables ». Dans ce sens, le refus de Marker d'échanger avec l'auteure pourrait être finalement vu comme une « bénédiction », permettant à cette dernière d'éviter complètement les écueils d'une vision mythique et de dresser ainsi le portrait du collectif dans sa réalité « anonyme ». En outre, ce type d'approche semble convenir parfaitement à son objet, vu les singularités des structures étudiées parmi les groupes militants de la période : « 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 » (p. 12). Néanmoins, l'analyse des films produits, réalisés et/ou diffusés par Slon et Iskra trouve sa place dans l'entreprise historiographique de Roudé qui a réussi, d'ailleurs, à numériser certains films en 16 mm découverts dans les archives de la société de production et qui n'ont jamais circulé sous un autre format auparavant.
- 10 Pour l'analyse croisée de ces différents types de sources, l'auteure s'inspire de propositions méthodologiques issues de la sociologie du champ culturel, telles que l'approche interactionniste d'Howard Becker, l'étude des différents niveaux d'interventions (publiques et privées, collectives et individuelles) développée par Erving Goffman, la sociologie des œuvres de Jean-Pierre Esquenazi et la notion de champ forgée par Pierre Bourdieu. Elle emploie également le concept d'« opération cinématographique », emprunté à Sylvie Lindeperg, permettant de réunir toutes les dimensions de l'existence et de l'activité de Slon-Iskra étudiées ici : du discours construit et véhiculé par les films figurant à son catalogue à l'organisation sociale au sein du collectif et aux tensions, internes et externes, conditionnant ses pratiques. À partir de ce cadre théorique, l'ouvrage se construit en trois parties, organisées autour de trois axes jugés essentiels à la compréhension des enjeux majeurs du déploiement d'une pratique cinématographique militante dans la durée : la production, la réalisation et la distribution.
- 11 Divisée en deux chapitres (« Une coopérative de professionnels du cinéma [1968-1973] » et « Une société de production artisanale [1973-1981] »), la première partie examine l'élaboration et la mise en œuvre par Slon et Iskra d'un modèle alternatif de production cinématographique de la fin des années 1960 au début des années 1980. Roudé procède à une description détaillée du mode de fonctionnement des deux collectifs en commençant par les processus de leur constitution officielle. Motivé par leur désir de s'organiser afin de « pérenniser une pratique de la production jusqu'alors largement improvisée » et d'« assurer le suivi des films entamés au cours de cette période » (p. 27), le petit groupe de cinéastes-techniciens à l'origine de *Loin du Vietnam*, d'À bientôt, j'espère ainsi que du projet des *ciné-tracts*, décide, à l'été 1968, d'adopter une forme légale. Après une recherche – étalée sur plusieurs mois – sur les alternatives possibles au modèle économique de production traditionnel, la solution du statut coopératif belge est finalement retenue. La recherche de Roudé dans les archives

privées d'Iskra (correspondances, ordres du jour et procès-verbaux des réunions) révèle que le choix de ce cadre légal résulte d'« une volonté de compromis entre aspiration politique et contraintes économiques » (p. 31). En effet, le collectif assume dès le début la part commerciale de son activité, comme le prouvent les discussions que Marker et Inger Servolin (administratrice de Slon-Iskra et témoin principal pour Roudé) entretiennent avec des producteurs bien ancrés dans l'industrie, comme par exemple Anatole Dauman (Argos Film). Au-delà de la riche histoire du statut coopératif dans le cinéma politique français (l'auteure nous rappelle les cas du « Cinéma du peuple » dans les années 1910 et du tournage de *la Marseillaise* dans les années 1930), ce sont surtout ses avantages économiques et juridiques qui ont pesé dans la décision finale du noyau dur du collectif : « il n'y a pas de capital minimum pour la constitution de la société et les fondateurs peuvent rédiger eux-mêmes leurs statuts » (p. 30).

- 12 En portant un point de vue sociologique sur l'organisation de Slon, Roudé dégage trois éléments qui jouent un rôle déterminant dans l'existence et l'activité de la coopérative. Premièrement, les fondateurs appartiennent dans leur grande majorité à une génération plus « ancienne » comparée à la base essentiellement jeune qui compose la plupart des autres collectifs de la période ; il s'agit d'ailleurs de professionnels du cinéma qui avaient déjà acquis leur place au sein de l'industrie. Deuxièmement et, de nouveau, contrairement aux autres groupes de cinéma militant de la période, la coopérative prévoit, dès sa constitution, des postes administratifs occupés par des non-cinéastes, montrant « l'importance accordée par les membres de Slon au suivi administratif de leurs projets de films » (p. 32). Troisièmement, Slon refuse d'adhérer à une ligne politique précise ; son ouverture idéologique amène Roudé à la conclusion que la coopérative « s'inscrit plus vraisemblablement dans une démarche de démocratisation de l'audiovisuel que d'action politique » où « c'est moins le contenu des œuvres qui importe que la façon dont elles sont fabriquées » (p. 38).
- 13 L'auteure articule de manière convaincante ces trois éléments dans ses analyses ; ainsi, d'après elle, l'engagement principal de Slon – à savoir la contestation d'un modèle de production industriel et commercial – s'explique justement par la spécificité sociologique de la coopérative, constituée par des professionnels aguerris et déterminés à transformer les conditions de travail dans le champ cinématographique. Or, même si le collectif revendique un « mode de travail inclusif » (p. 40) qui concerne « aussi bien le fonctionnement interne de la structure que les passerelles mises en place avec l'extérieur » (p. 41), les témoignages recueillis par Roudé laissent transparaître une réalité moins idéale quant à son organisation sociale. Les responsabilités étaient finalement inégalement partagées, les cinéastes se trouvaient en position de pouvoir par rapport aux administrateurs, alors que ces derniers se sont vite sentis « coincés » dans leur fonction. Malgré les déclarations publiques en faveur d'un fonctionnement collectif et antihierarchique, la vie quotidienne dans la coopérative témoignait d'une division du travail – par ailleurs fortement « genrée » – similaire à l'organisation traditionnelle de la production cinématographique : « [s]i le projet est bien collectif, les caractéristiques normatives de l'industrie cinématographique ne sont pas totalement évacuées » (p. 52). Il aurait été intéressant de prendre ici un certain recul et d'examiner à quel point cette reproduction des normes « industrielles » était une réalité largement partagée parmi les collectifs de cinéma militant de la période. On ne peut que se demander si Slon constituait finalement une exception, vu ses particularités sociologiques évoquées plus haut ; quelle place pour la division du travail et des éventuels jeux de pouvoir au sein d'autres collectifs constitués pour leur part

exclusivement de cinéastes ? L'ouvrage ne se positionne pas sur ce point, sans doute parce que cette question dépasse sa visée micro-historique.

- 14 L'inconsistance entre le statut coopératif et la réalité du travail au sein du collectif ne suffit pas pour expliquer le passage de Slon à Iskra : la transformation de la coopérative en société de production de courts métrages, ainsi que son rapatriement, au tournant des années 1973 et 1974, résultent surtout de la recherche d'un nouveau modèle de fonctionnement, rendu nécessaire par des problèmes économiques pressants. Roudé étudie attentivement les bilans dressés par le premier (et seul) comptable « professionnel » que le groupe engage en 1972 et nous présente un aperçu de la situation financière de la coopérative tout au long de son existence. Les sources étudiées le montrent clairement, les membres du collectif militant ont compris, plus ou moins rapidement, qu'il était « illusoire d'envisager une indépendance économique totale » (p. 53) dans le champ de la production cinématographique.
- 15 Même si la coopérative constitue « un capital social, au sens sociologique, réinvesti dans la société de production » (p. 63), la plupart des membres fondateurs de Slon n'adhèrent pas à Iskra. De nouveau, Roudé se penche sur la réalité sociologique de la deuxième structure, caractérisée notamment par un renouvellement générationnel important. En outre, les nouvelles recrues ne viennent pas dans leur majorité de la profession cinématographique ; cette « déprofessionnalisation de la société de production par rapport à la coopérative » (p. 75) arrive paradoxalement à un moment – relevé par Roudé à travers une contextualisation historique riche en informations – où le cinéma militant se voit justement emprunter le chemin d'une professionnalisation. La constitution d'Iskra en société de production n'est pas un cas isolé ; tout au long des années 1970, et notamment pendant la deuxième moitié de la décennie, les collectifs qui continuent à exister prennent des formes légales qui facilitent leur intrusion dans le système d'exploitation commerciale, jugé désormais comme un champ de bataille légitime pour les acteurs du cinéma militant. Ainsi, en suivant l'activité d'Iskra jusqu'au début des années 1980, Roudé examine les relations de la société de production avec les institutions étatiques. À cet égard, son livre se révèle également une excellente source pour les historiens intéressés à la politique culturelle de l'État français des années 1970 et, notamment, à la censure cinématographique : citons l'exemple d'une note manuscrite, trouvée dans les archives privées d'Iskra et reproduite par Roudé, énumérant les étapes à suivre afin de détourner le processus d'obtention d'un visa de censure. Malgré ces tentatives, le modèle économique alternatif recherché par Slon et Iskra depuis la fin des années 1960 s'avère finalement être un échec et, en 1981, la société de production lance un appel à souscription afin d'éviter la faillite.
- 16 La deuxième partie du livre confronte le modèle de production analysé dans les pages précédentes aux réalisations cinématographiques du collectif, sous le double axe de l'étude des pratiques et des représentations produites. C'est en effet les films réalisés par Slon-Iskra qui constituent le pivot du troisième (« Slon ou les retombées de mai-juin 1968 [1968-1973] ») et du quatrième chapitre (« Iskra ou la charnière [1973-1980] »). L'auteure questionne les rapports cinématographiques que les deux structures ont entretenus avec l'actualité politique de leur époque en analysant, de manière rigoureuse (et parfois critique : voir par exemple les passages sur *Scènes de grève en Vendée* et *Le fond de l'air est rouge*) et à l'aide d'illustrations, la construction visuelle et sonore de plusieurs de leurs films, ainsi que leurs stratégies énonciatives et narratives. La répartition de la production en groupes, selon les thématiques ou les

objectifs affichés, facilite la lecture de cette partie analytique : films de luttes, films de contre-information, les réalisations des Groupes Medvedkine, films sur le Chili, etc. Ces analyses sont appuyées par une contextualisation historique (le rapprochement des partis socialiste et communiste en France au début des années 1970, l'évolution du « prolétariat » au « salariat » à la fin de la décennie, etc.) qui permet au lecteur de mieux saisir les enjeux posés par le discours de chacun de ces films, notamment en ce qui concerne leur production et leur éventuelle diffusion ; le sous-chapitre consacré à l'« aventure chilienne » du collectif (*la Première Année, la Bataille du Chili, Chili*) fournit un exemple éloquent, puisque Roudé met à profit ses connaissances profondes de la situation du pays pendant le gouvernement de l'Unité populaire – elle est d'ailleurs la co-directrice, avec Victor Barbat, des actes des journées d'étude, mis en ligne et intitulés « De l'Unité populaire à la transition démocratique : représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970-2013 » –, couplées avec le témoignage important du réalisateur Patricio Guzmán qu'elle a réussi à interviewer. Le lecteur a également l'occasion de (re)découvrir certains courts métrages, aujourd'hui oubliés, qui constituent cependant des documents précieux d'une certaine période et d'une esthétique particulière dudit cinéma militant, tels *l'Ordre règne à Simcaville, la Parcelle* ou *Chronique lorraine*.

- 17 À part les réalisations personnelles de Marker, la plupart des titres inclus dans le catalogue de Slon se réfèrent à des films tournés par des tiers qui ont sollicité Slon pour assurer le financement ou l'achèvement technique, souvent à un stade avancé de la production. En faisant le pont avec la première partie de son livre, Roudé remarque que cette activité est indicative d'une « position originale qui n'est pas tant celle d'un collectif de réalisation que celle d'un collectif de production » (pp. 102-103). Effectivement, dès le début, Slon se présente comme une plateforme, un outil pour aider la fabrication des films « qui ne devraient pas exister » (selon un célèbre slogan du collectif), sans souci d'une quelconque cohérence politique ou formelle parmi eux ; Iskra pousse encore plus loin ce modèle d'action, sans doute à cause de la diminution constante du nombre de projets de films entièrement développés par le collectif (liée, selon Roudé, à l'évolution sociologique de la structure, puisque les « cinéastes » ne constituaient que la minorité des membres d'Iskra, contrairement à ce qui se passait avec Slon). Ainsi, le profil du public visé par ce catalogue de films est extrêmement variable, concrétisant une ambition qui sous-tendait le fonctionnement du collectif dès le début, partagée entre un engagement politique et une activité professionnelle traditionnelle. L'auteure montre clairement que l'aventure du film *Le fond de l'air est rouge* de Marker, le seul d'Iskra réalisé par le cinéaste le plus prolifique de Slon, scelle le passage « d'une pratique militante de la production » à un « fonctionnement normé » (p. 168). En effet, le budget élevé du film oblige le collectif à chercher des partenariats ainsi qu'un support institutionnel capable d'assurer sa production, adoptant dès lors une activité qui se rapproche des maisons de productions au sens classique du terme. Par ailleurs, l'analyse des films d'Iskra de la deuxième moitié des années 1970 fait sortir des changements thématiques et formels, révélateurs de transformations structurelles au sein du collectif : ses films visent désormais à populariser les luttes (et non pas à les accompagner, comme c'était le cas avec les productions des Groupes Medvedkine), adoptent souvent une approche historique (voir par exemple les films de Stanislas Choko) et leurs discours se donnent moins des buts d'agitation qu'ils ne dressent un constat social, phénomène qui deviendra typique de la production documentaire des années 1980.

- 18 Contrairement aux deux premières parties de l'ouvrage, les chapitres qui composent la troisième (« Les cadres de la réception [1971-1985] » et « Inscription dans l'espace et dans le temps [1971-1988] ») ne s'organisent pas selon la logique d'une progression chronologique. Roudé s'attache ici à évaluer la construction de l'image de Slon-Iskra par ses pratiques de distribution. Dans le cinquième chapitre, elle examine les dispositifs d'encadrement de la réception mis en place par les deux structures, en partant du principe que la signification d'un film, et donc sa « militance », est forcément tributaire des logiques de sa diffusion. Slon et Iskra ont développé, au fil des années, une pratique polyvalente de distribution : réseau commercial, festivals, diffusion télévisuelle, cellules syndicales, etc. Comme le catalogue le laissait supposer, le collectif cherche à toucher un public diversifié et son ambition « n'est pas de se promouvoir uniquement dans des réseaux connotés politiquement » (p. 180). Cependant, les sorties commerciales restent relativement marginales pour Slon-Iskra et, d'ailleurs, le dépouillement de la presse généraliste et spécialisée par Roudé montre clairement que le collectif ne réussit pas, loin s'en faut, à valoriser son travail auprès d'un grand public. L'auteure se penche ensuite sur le catalogue des films – édité pour la première fois par Slon en 1971 et mis à jour régulièrement par Iskra dans les années 1970 et 1980 – qu'elle conceptualise comme un « palimpseste ». À travers une série de questions concrètes (à qui s'adresse-t-il ? par quelles voies de publication ? comment les films y sont classifiés et traités par les rédacteurs ?), Roudé analyse les différentes étapes de la constitution de ce catalogue qui permettent de suivre l'évolution du fonctionnement du collectif en lien avec les évolutions tant politiques que celles du milieu du cinéma militant lui-même. Une partie du chapitre est également consacrée à la réalisation des versions françaises des films étrangers par Slon-Iskra, activité en quelque sorte intermédiaire entre production et distribution. Une lecture analytique de la correspondance du collectif avec ses collaborateurs « internationaux » (notamment dans le cas des films *Angela, portrait d'une révolutionnaire* de Yolande du Luart et *Voyage dans les centrales de la terre* de Per Mannstaedt) permet à Roudé de rendre compte des enjeux politiques et économiques de l'opération cinématographique de Slon-Iskra au-delà des frontières hexagonales.
- 19 Cependant, c'est surtout la distribution non-commerciale qui a la part belle dans l'activité des deux structures et qui occupe, à juste titre, une place centrale dans le cinquième chapitre du livre. L'auteure présente ses constats après une étude minutieuse des registres répertoriant les locations des films de Slon-Iskra de 1971 à 1985, sous forme aussi de schémas graphiques, permettant de préciser d'où émanent les demandes. Grâce à ses sources, elle est en mesure d'observer comment les films militants agissent sur un temps long, qui va au-delà des « années 68 ». Ainsi remarque-t-elle, par exemple, une augmentation continue des demandes des films de Slon au cours de la première moitié des années 1980, ce qui nous invite à nuancer « l'idée fortement répandue que l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 sonne le glas de l'intérêt du public pour le cinéma militant » (p. 205). De plus, à partir de l'étude des correspondances entre le collectif et les différentes structures de diffusion – concernant notamment des retours sur la composition du public et l'effet constaté du film projeté sur les spectateurs présents – Roudé réactualise la « vieille » question de l'efficacité politique du cinéma. En s'appuyant sur des données concrètes portant sur une période extrêmement peu étudiée dans la littérature existante, elle ouvre alors des pistes de réflexion pour un renouvellement à la fois historiographique et théorique du cinéma militant.

- 20 Le sixième et dernier chapitre s'ouvre sur une recension de la dimension internationale de l'activité de distribution de Slon-Iskra : participation aux festivals, ventes aux chaînes de télévision, etc. En analysant des sources sous-exploitées – car « privées » – telles que les correspondances épistolaires du collectif avec des groupes venant d'autres pays (et même d'autres continents), l'auteure replace la constitution des réseaux pour la circulation internationale des films au centre de la réflexion sur le cinéma militant. Force est de constater que les rencontres internationales des collectifs se multiplient au milieu des années 1970 mais cet investissement semble moins dirigé « vers les luttes politiques que vers la défense du cinéma d'intervention sociale lui-même » (p. 233). Enfin, l'étude de Roudé se tourne vers la seconde moitié des années 1980, période marquée par l'apparition de « préoccupations patrimoniales vis-à-vis des images tournées et collectées, renvoyées à un passé révolu » (p. 218). Depuis la fin des années 1960, Slon-Iskra a construit un important fonds audiovisuel que les membres de la société entreprennent de cataloguer de manière officielle en 1988, en participant activement à la création de l'association ARA (Archives du réel associées). En retraçant cette activité – indicative d'un changement de paradigme puisque les revendications des collectifs « ne s'inscrivent plus dans le cadre de la contestation politique, mais dans celui de la politique culturelle où ils veulent entrer de plain-pied » (p. 235) –, Roudé développe une réflexion critique sur ces tentatives de dissociation des archives audiovisuelles et des pratiques qui leur ont donné naissance, prenant acte de la sorte d'une neutralisation du passé militant du cinéma français. À la fin du livre, le lecteur trouvera en annexes des notices biographiques sur les membres de Slon-Iskra, ainsi qu'une filmographie des deux structures élaborée à partir de leurs catalogues et complétée à l'aide des archives administratives et des registres de location.
- 21 *Le Cinéma militant à l'heure des collectifs* mérite à plus d'un titre une lecture attentive : son parti pris méthodologique rigoureux et extrêmement fécond fait apparaître des possibilités de recherche à venir et ouvre des perspectives de réflexion très stimulantes. Nous sommes bien devant un ouvrage « nécessaire » et novateur, d'une écriture serrée et élégante, qui s'imposera rapidement comme un livre de référence sur le cinéma militant de l'après-1968.