

*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'infirmité 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 Hurriez*. 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 Loiseleux, 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 Loiseleux... 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'allaient 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 Castrillon, *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 reconsidérer 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.