

La revue Cinéma & Société

N° 1
Mai 2009



Au sommaire :

Pourquoi faut-il une revue sur le cinéma et les mouvements sociaux? P.2

La Décade
Cinéma et Société 2007

Un bilan personnel P.2

Note sur trois films récents :
L'Eau, la terre et le paysan
de Christian Rouaud
L'Assiette sale
de Denys Pinégre
Le Lait sur le feu
de Raphaël Girardot et Vincent
Gauillier P.6

Sélection ACID Cannes
2007 :
Combalimon,
de Raphaël Mathie P. 8

Éléments sur l'histoire des
ciné-clubs en France P.9

Les Amap et le cinéma
Interview
de Jérôme Dehondt,
administrateur des AMAP
en Ile-de-France P. 16

Pourquoi faut-il une revue sur le cinéma et les mouvements sociaux ?

Pourquoi faut-il aujourd'hui une revue qui parle du cinéma politique et social ? Une première réponse se trouve dans le monde tel qu'il va, un monde qui passe par des transformations et des tensions politiques, économiques, sociales majeures, dont la plus lourde met en péril la continuité de la vie sur la planète telle que nous la connaissons, et dont nous sommes issus en tant qu'espèce et consciences.

Lire la suite p.2

Éléments sur l'histoire des ciné-clubs en France

Les projections non commerciales passées, présentes, à venir...

Pour montrer des films, il y a toujours eu une industrie, ou, en tout cas, des gens et des organismes pour qui c'était une activité rentable, à but lucratif. Et puis, depuis le début ou presque, il y a eu les autres, les pèlerins et les missionnaires, les va-nu-pieds et les croyants en l'art, les militants et les engagés, bref, ceux et celles pour qui montrer un film, en débattre, le faire vivre devant, et avec, un public est à la fois un plaisir, un apprentissage, une source de jouissance et un enseignement, bref, une passion.

Lire la suite p. 9

Cinéma et monde rural
du 27 avril au 5 mai 2007
à Tulle et dans le pays
de Tulle

Un Bilan personnel

Une semaine de projections, parfois dans une des salles du multiplexe Le Palace, au cœur de Tulle, parfois devant des salles combles, dans un salon ou dans une grange des hauteurs environnantes, chez l'habitant ou dans la salle commune d'un village. Des films dont le premier date de 1930 et le plus récent de 2005, couvrant les genres divers de documentaire institutionnel, voire propagandiste, d'enquête ou militant, ainsi que des fictions de style et de fabrication très différents. L'animation des séances et la réflexion collective propulsées par un cinéphile universitaire passionné, Patrick Leboutte, et par trois chercheurs sur le monde rural dont un, Yves Dupont, est persuadé que « nous sommes entrés en catastrophe » (...)

Lire la suite p. 2

Pourquoi faut-il une revue sur le cinéma et les mouvements sociaux ?

(Suite de la page 1)

Nous vivons, pour beaucoup d'entre nous, cette période de fracture et de transformation dans une espèce d'hébétude abasourdie, assommés par le vide idéologique que crée le tout communicationnel des échanges et des idées reçues véhiculés par les médias. Capital, état, classes sociales et rapports d'exploitation, ce sont des termes qui n'existent plus dans le débat public. Il n'y a que le « pays tout entier » face aux « défis » que lui pose la « modernité » – langage qui sert de camouflage pour le démantèlement délibéré de tout l'édifice de protection sociale et de production nationale mis en place depuis la fin de la guerre. Penser la société que nous formons, penser ses transformations, les rapports de force qui la traversent, penser et agir pour résister aux mouvements de domination et d'oppression que nous percevons, à condition de pouvoir ouvrir les yeux, voilà un des enjeux d'un cinéma social, politique d'aujourd'hui.

Évidemment, les espaces de création de ce type de cinéma se rétrécissent dans les filières de production classiques. Une société qui réduit l'offre sociale du logement, qui démantèle le code du travail et qui transforme l'écologie en une spectaculaire suite d'effets d'annonce, une telle société serait incohérente avec elle-même si elle encourageait ou suscitait une culture de questionnement et d'intelligence. Donc le cinéma social et politique est, de plus en plus, un cinéma de nouveau militant, un cinéma qui se fabrique à partir de l'engagement de ses créateurs, et qui se diffuse par la volonté de programmeurs souvent non-professionnels.

C'est un cinéma souvent méprisé par les critiques de la profession et ignoré par la plupart des diffuseurs. Et donc il est peu connu, peu débattu, peu montré. Notre utilité en tant que site, en tant que revue, sera, entre autre, de faire connaître le cinéma de critique social et politique d'aujourd'hui.

Et si nous pouvons susciter des envies de programmation, des séances qui rassemblent des gens dans une discussion collective, un lieu de réflexion groupée, ce sera une autre

fonction utile. Car le cinéma est, à l'encontre de la télévision, un art de masse et un art de groupe. Le groupe public se crée à chaque séance et, à condition de prolonger le lien par un débat, par une discussion, ce groupe peut exister comme source d'enrichissement pour chacun de ses participants.

Pour moi, cinéaste qui se bat aux marges du système, cette revue a une fonction essentielle : savoir ce qui se fait, commenter et faire connaître le travail des autres, faire communiquer et débattre les créateurs et les spectateurs, afin de nourrir pour chacun d'entre nous notre volonté de comprendre, de voir, de nous battre, de créer et de montrer, voilà le but que j'assigne à notre travail. Que les volontés attirées par un tel projet se fassent connaître. Leurs contributions seront les bienvenues.

Michael Hoare, Le 7 janvier 2008

La Décade Cinéma et Société 2007 Un Bilan personnel

(Suite de la page 1)

(...) un autre, Pierre Bitoun, porte son attention sur les représentations du rural dans la littérature et le troisième, Pierre Alphandéry, se dit persuadé que le rural est devenu complexe, multiforme et, d'une certaine manière, a cessé d'exister comme lieu autonome d'interaction sociale.

Que conclure d'une rencontre aussi foisonnante, passionnante certes, mais qui par bien des côtés résiste à tout résumé simplificateur ?

Je porterai mes remarques essentiellement sur les films et sur quelques points saillants des débats. Partiales, partielles, ces remarques sont proposées pour donner une trace écrite à ces discussions, aussi imparfaites soient-elles, et pour que, d'une manière ou d'une autre, ces débats aient une suite.

1.

La société paysanne française est morte, et le cinéma a enregistré les étapes de sa disparition.

Si on entend par société paysanne une société où de petits agriculteurs assurent la plus grande partie de leurs moyens de subsistance à partir d'une terre où ils

vivent et travaillent de génération en génération, une société enracinée dans des traditions et une culture du lieu ancestrale, une société qui évolue lentement au gré des influences extérieures et des pressions intérieures, de cette société-là qui dominait l'activité agricole française, du moins pour la majorité de la population qui y travaillait, jusqu'à la fin des années cinquante, il n'en reste que des bribes et des réminiscences dans les villages aujourd'hui. Elle a été remplacée par la société de l'agriculteur exploitant, le chef de petite ou de moyenne entreprise dont le capital (en général hypothéqué) est sa terre et ses machines.

La France étant la France, la terre reste privée et relativement morcelée, encore que des mouvements de « remembrement », les concentrations, disparitions et faillites ont eu comme effet d'agrandir les parcelles pour rendre leur exploitation mécanique plus rentable. Pour des raisons politiques et historiques, la ferme française n'a toujours rien à voir avec les surfaces cultivées, propriété d'un seul acteur économique, que l'on trouve aux Amériques ou en Australie. Pour l'instant, la campagne française reste peuplée et les syndicats d'agriculteurs une force écoutée sur le plan national. L'industrie agro-alimentaire est, après tout, un des plus forts créateurs de valeur ajoutée et de bénéfices à l'exportation de l'économie française. Faut-il, pour citer le titre d'un article clef d'Yves Dupont, « pleurer les paysans ? »¹ Si oui, pourquoi ? Quel savoir, quel rapport à la terre, au vivant, à la connaissance est-ce que nous perdons avec la disparition de la pratique paysanne de l'agriculture ? Pourquoi le rapport au vivant, à la biosphère devient-il mortifère lorsque le mode d'exploitation et les rapports sociaux à la campagne deviennent plus distants, capitalistes ? Est-ce qu'il y a dans le savoir et les pratiques paysannes des éléments d'importance pour nous, habitants de la terre du 21^e siècle ? Et surtout est-ce qu'il y a, caché sous la surface, un rapport à l'autre qui a été escamoté, détruit dans la transformation capitaliste du monde rural français ? C'était l'objet des débats, à différents moments de la semaine, et notamment pendant les séances de formation.

Les films rendaient visibles les étapes du processus. *Regain*, *Farrebique* ou *Goupi Mains Rouges* montrent la force des personnages et de la reproduction des sociétés paysannes avant et juste après la guerre. De nombreux films des années 50 ou 60 témoignent des tensions qui travaillent la campagne. Le vieillissement des personnages devient patent, et le problème de la migration vers la ville des jeunes est fréquemment évoqué. Les tensions débordent, se multiplient et deviennent lutte dans les années 70. Aujourd'hui les films témoignent d'une campagne française habitée et travaillée par des personnages autres qui, (*Trois frères pour une vie*, *Le champ des paysannes*) ou bien ne participent plus à la production agricole, ou bien souhaitent ne plus y participer, ou qui, même s'ils restent agriculteurs, participent pleinement à la modernité de leur société nationale.

1 - Dupont, Yves, « Faut-il pleurer les paysans ? » dans *Écologie politique* n°31, automne 2005.



**CINEMA
ET MONDE RURAL**
des images qui se regardent
du 27 avril au 05 mai 2007

AUTOUR DU 1^{ER} MAI 2^{ème} édition

À Tulle au cinéma Le Palace
et dans le pays de Tulle

Renseignements : 05 55 21 99 90

Organisé par l'association Autour du 1^{er} mai, Peuple et Culture et le cinéma Le Palace

2.

Le cinéma a été un outil de propagande, un outil d'archivage, et un outil de lutte dans ce processus.

Les films du début de la semaine, notamment les deux films tournés sous le régime de Vichy, *À nous jeunes*, et *Les Postillons du Limousin*, ainsi que le film d'après-guerre incitant le paysan à la production, *Sème paysan !*, ou le film d'avant-guerre analysant l'exploitation contenue dans le prix d'une pomme de terre *Prix et profits*, rappellent le rôle propagandiste que peut jouer le cinéma. Les deux films Vichystes exaltent une « communauté nationale » dont les paysans étaient censés être un socle fondateur. Mais même les films, de droite ou de gauche, filmés en République, forts de la voix off et des images soigneusement cadrées et scénarisées typiques de l'époque, laissent peu de place au jeu entre filmant et filmé. L'en-commun créé par le geste cinématographique n'existe pas, tant une volonté de maîtrise et de communication unilatérale d'un message orientent l'ambition de la mise en scène.

Plus tard, avec une plus grande souplesse technologique et une ambiance politique moins pesante, les échanges entre réalisateurs et personnages deviennent possibles, plus fluides et nous engagent. C'est vrai y compris dans des films qui ont valeur d'archive. Ainsi le travail de Jean-Dominique Lajoux (*Les travaux et les jours*, *Les Fajoux*, *Fléaux en cadence...*) tournés à l'unité de cinéma anthropologique du CNRS dans les années soixante, démontre une véritable attention au geste, à

l'organisation d'un travail que l'on sait, de part et d'autre de la caméra, en train de disparaître. Les personnages vieillissants, les méthodes de battage ressuscitées pour le tournage, de nombreux indices montrent une complicité entre les paysans filmés et le cinéaste, les deux mus par une commune volonté de préserver et de transmettre une manière d'être que l'on sait mortelle.

Même un film plus récent, comme *Par devant notaire*, (Marc-Antoine Roudil et Sophie Bruneau, 1999) témoigne de la nécessité de garder une trace de cette vie campagnarde en train de disparaître. Que fait le notaire dans ce film ? Dans la plupart des séquences, il sanctionne des départs, la suite des décès, des ventes de terrain dues à la volonté de prendre sa retraite. Il y a peu de jeunes, malgré la vie drôle et riche qui se dégage de chaque plan.

Lorsque les tensions politiques et économiques sur la paysannerie deviennent insupportables, la révolte éclate. Elle éclate à la campagne à la fin des années 60 en synchronie parfaite avec les révoltes estudiantines et ouvrières en ville, et plusieurs films témoignent de cette dynamique. La projection du beau film reconstruit par Philippe Cassard, à partir d'archives Super 8 jusqu'à très récemment non montées, *La lutte du Larzac 1971-1981*, a été un des moments forts de la semaine. D'abord parce que les cinéastes ont participé à différentes phases de la lutte. Certains étaient là, dans la salle, débattant avec le public qui remplissait la grange devenue salle de cinéma.

Ceci faisait écho à une remarque de Patrick Laboutte qui soulignait le fait que peu de cinéastes viennent du monde rural. Le monde rural et les gens qui l'habitent sont regardés, filmés par des gens qui viennent de la ville, imbus d'une culture citadine. D'où la fréquence d'une certaine extériorité dans le regard du cinéaste par rapport à son objet. Ceci est particulièrement flagrant dans des films où les paysans sont désignés comme des « ploucs », objets de ridicule ou d'entêtement, résistants à la raison, voire même profiteurs des misères de la ville. Mais c'est aussi le cas, même dans des films qui s'affichent comme le résultat d'un regard plus « sympathique ». Dans *La lutte du Larzac*, la révolte paysanne est filmée par ses participants. L'intériorité du regard, la proximité des commentaires au vécu et aux souvenirs des personnages filmés abolit cette distance et en fait un film sur le monde rural filmé de l'intérieur du monde rural. Il faut saluer le travail de construction mené par Philippe Cassard, travail fait entre commentaires off, chansons et piste son de l'époque, et images fourmillant de grain et pétant de Kodacolor bien saturé. Le film remue le spectateur, quel qu'il ait pu être son rapport, ou son absence de rapport, à la lutte du Larzac.

Vivre à Darvagnac est un autre très beau film de lutte réalisé par Bernard Gesbert pour l'INA en 1974. Il raconte l'aventure d'une coopérative, un GAEC, fondée en Haute Corrèze pour permettre à trois familles de paysans de poursuivre leur activité d'élevage malgré la baisse continue des prix. Une mise en scène espiègle fourmille de toutes sortes de références au cinéma, de la comédie musicale aux scènes d'enterrement dans un thriller noir. Le documentaire d'observation coexiste avec le chant militant. Le souffle d'une révolte joyeuse traverse ses deux films et devient vite contagieux parmi les spectateurs.

Dans ce mouvement, on peut aussi situer le portrait de *Bernard Lambert, Paysan et rebelle*, réalisé par Christian Rouaud en 2003. Lambert est une figure tragique du monde rural français, et la montée et la chute de ce météore politique constituent un destin dont le film ne donne pas toute la densité et toute l'intensité que l'on aurait pu vouloir. Parti parmi des jeunes optimistes, rénovateurs et rationalistes des bancs de la JAC (Jeunesse agricole catholique) dans les années 50 et 60, il mène une scission au sein de la toute puissante FNSEA, fonde les « Paysans travailleurs » pour regrouper les petits paysans menacés par le remembrement et les quotas européens sur le lait. Ce groupe deviendra un des constituants de la Confédération Paysanne (et aussi l'objet de quelques films du Front Paysan animé par Guy Chapouillié, qui auraient eu leur place dans ce festival). Mais vers la fin des années 70, Lambert rencontre ses limites politiques et économiques. Sa ferme d'élevage de volailles en Bretagne fait faillite et il meurt, malade, pauvre, presque ignoré.

D'autres films plus problématiques ont inscrit la lutte et les résistances des années 70 dans leurs fibres. *Lo País* (Gérard Guérin, 1973) est une fiction un peu faible et convenue sur l'arrivée d'un jeune de la campagne dans les foyers et petits boulots parisiens. *Il pleut toujours où c'est mouillé* (Jean Daniel Simon, 1974) franchit les limites du vraisemblable avec une histoire de liaison sur fond de village en pleine guerre du lait entre un syndicaliste paysan PCF et une institutrice gauchiste. Mes propres souvenirs du parti de Georges Marchais me disent que les militants PC de l'époque n'étaient pas exactement sympas avec les gauchistes. Il arrivait même qu'ils leur tapent dessus. Mes propres souvenirs me disent aussi que seul un fou irait se balader en rase campagne (ou dans un quartier urbain) pour faire de l'affichage politique tout seul. Mais enfin, il faut trouver là où on peut les ressorts de sa fiction : il y a les bons et les méchants et il faut que les bons gagnent à la fin (les nervis et les donneurs d'ordre de la droite sont les méchants, heureusement pas les gauchistes). Ce film est surtout remarquable pour le portrait d'une femme de paysan, Marianne (Myriam Boyer), personnage féminin dont l'honnêteté et la souffrance nous remuent réellement.

Il est dommage que la projection du film d'Alain Aubert, *Chronique des années tristes*, n'ait pas permis de revoir l'ensemble de ce travail. Aubert filme sur les traces des pratiques de la distanciation chères à Bresson, et largement promues par les gourous de Cinéthique à l'époque (l'ennemi de la conscience du spectateur, c'est l'identification, n'est-ce pas ?). On peut trouver la forme froide et statique, mais il était impossible de saisir la logique de la structure de l'œuvre avec une bobine manquante ! L'organisation du festival n'est pas en cause, il s'agit en fait d'une œuvre oubliée, à la limite maudite puisque même l'auteur ne l'a pas sortie des rayons du laboratoire depuis au moins vingt ans, et quand il l'a fait pour cette projection (acte manqué ?), il a oublié de vérifier le contenu des boîtes.

Cri de révolte et de désespoir, le magnifique *Cochon qui s'en dédit* de Joël Le Tacon (1979). Nous sommes à la fin de la période de résistance et luttes issues de 68, deux ans avant l'élection de F. Mitterrand. Un couple de

paysans bretons est pris dans les rets de l'élevage intensif du porc. Le premier plan, un long travelling en arrière accompagné d'un cri massif, ahurissant pendant que le paysan jette de l'alimentation à droite et à gauche, nous plonge dans un cauchemar dont ni le spectateur, ni le couple paysan (et probablement pas plus le cinéaste) ne sortiront indemnes. Après cinq ans de dur labeur, nous apprendrons à la fin que le couple est heureux de sortir vivant, et sans dettes, de cette expérience. Le travail du cinéma, ici, aura été de faire lien non seulement entre les personnes filmées, spectateurs et cinéaste, mais aussi avec les bêtes. La vision des porcelets morts envoyés en l'air pour finir sur une décharge, nous plonge le nez dans un enfer dont on oublie difficilement la force. Et ici, c'est un film dont on peut difficilement dire qu'il porte un regard extérieur sur le processus qu'il filme. Par la figuration des fantômes, par des échappées horribles et surréalistes, le film prend une dimension où les enchaînements poétiques et économiques nous nouent tous.

3.

« L'en-commun » de l'acte cinématographique a pour effet de mettre dans le jeu la dignité de l'habitant de la campagne.

Le cinéma est un lieu de mise en commun d'expériences, de visions, il crée du lien comme le souligne volontiers Patrick Laboutte. Lien entre cinéaste, personnage et spectateur. C'est un moment où s'échange une langue, une image, une pratique culturelle. Cette pratique culturelle n'est pas toujours sans coût et parfois celui qui paye le plus lourd prix est le personnage, l'objet du regard du cinéaste, et à travers lui, du spectateur. C'est ce qui rend un film comme *La vie comme elle va* (Jean-Henri Meunier, 2004) si problématique. Les personnages ont tendance à devenir des caricatures dans le regard du cinéaste, et donc des objets de rire pour le spectateur. C'est plaisant, agréable pour l'ego (quelque chose à l'intérieur de nous-mêmes aime toujours se sentir supérieur à l'objet de notre regard) mais fondamentalement en contradiction avec l'esprit de l'acte filmique présenté dans la plupart des films de cette sélection. Ce n'était pas le seul film à présenter des habitants ou des « usagers » non agricoles de la campagne, mais quand même « le monde rural », titre de la sélection, était largement dominé par les paysans, les gens qui vivent à la campagne pour pouvoir produire. Or, là, un grand problème du cinéma français a été de traiter de tels gens avec dignité, de laisser percevoir leurs difficultés et la complexité des situations dans lesquelles ils se trouvent.

François Reichenbach ne nous propose pas un modèle de solution à travers son *La Douceur au village*, une série de leçons, énoncées au futur parfait citoyen gaulliste avec emphase, par un enseignant de la vieille école, à nous les spectateurs. Le regard communiqué est celui du touriste esthétisant, celui qui guette l'exotisme des lieux et la belle image.

Presque tous les films montrés insistent sur le poids et l'épaisseur du sujet filmé. Ils proposent au spectateur

un regard amical, de prise de contact et de conscience, un regard à hauteur d'homme, d'égal à égal, non pas un regard de mépris ou de rire aux dépens de la personne regardée. Lors des rencontres filmées par Jacques Krier (*Dangers en pays chartrain, C'est arrivé en Limousin*) ou Pierre Desgraupes (*Le pain de seigle*), de l'époque héroïque de la télévision française, qui nous étaient présentées par l'Ina-Atlantique, on a bien senti que l'acte de filmer était né d'une volonté de connaissance et de faire connaître, non pas des objets, mais des sujets de l'humanité, à d'autres sujets de l'humanité. Lorsque Guy Olivier filme *Grador, grand vétérinaire*, dans sa lutte pour faire naître un veau, au-delà du spectacle saisissant de la lutte ou du combat filmé, non pour donner la mort mais pour faire venir la vie, il s'agit de faire connaissance avec un grand bonhomme. Patrick Deboutte a présenté et défendu un court-métrage de documentaire découpé, *Les amis du plaisir* de Luc de Heusch, à cause de la mise en commun que représente l'activité théâtrale amateur qui est l'objet du film, et le miroir qu'elle offre à la mise en commun théâtralisée qu'est le cinéma. Au-delà d'un portrait d'un ensemble de personnages, c'est la démonstration du fonctionnement d'une communauté qui est représentée. Dans sa solidarité, sa diversité, et face aux aléas de l'imprévu, dans son humanité.

4.

La campagne moderne est un lieu-enjeu pour nous tous, habitants de la ville ou de la campagne, et nous devons soutenir les mouvements de résistance.

Et où allons-nous maintenant? Peut-être un des reproches que l'on pourrait faire à cette sélection est qu'elle était très tournée vers le passé. Peu de visibilité sur les conditions actuelles de vie et de travail (exception faite pour *Trois frères pour une vie* et *Le champ des paysannes*), et peu d'interrogations sur l'avenir. Deux films nous posent ces questions et même si ni l'un ni l'autre ne constituent une grande œuvre de cinéma, ils sont à soutenir, à projeter et débattre en collectivité. Il s'agit de *Blés d'or* d'Honorine Perino (2005) et de *Bayèrèma'shi* d'Idriss Diabité (2004).

Le premier est un reportage sympathique sur la culture du blé, le travail de certains agriculteurs (pour le coup, jeunes et parfois réinstallés) pour défendre les variétés traditionnelles de blé, la reproduction naturelle et la production artisanale de pain. Encore une fois dans ce film, et cela rappelle le film de Guy Olivier sur le vétérinaire, le morceau de bravoure cinématographique concerne le rapport entre le corps d'un homme et une matière non humaine qui lui résiste. Sauf qu'ici, il ne s'agit pas d'un veau mais d'une pâte de pain non moins lourde, glissante et résistante à la volonté humaine. En travaillant sa pâte, l'homme transpire, et nous avec lui. Quant au message, il s'agit de dénoncer les effets de la standardisation des variétés, la recherche pour toujours plus de productivité et de profit (concentré autour de la nature du gluten) en faveur d'une autre agriculture, d'un autre mode de production en rupture avec la logique productiviste, et avec lequel on ne peut qu'être d'accord.

Cinéma et monde rural

Note sur trois films récents

Bayèrèma'shi est, dans sa forme, un simple compte-rendu de voyage et de discussions. Une équipe d'agriculteurs et d'associatifs européens fait une tournée dans plusieurs villes du Mali pour parler des OGM, pour expliquer leur logique et leurs conséquences aux acteurs du monde paysan malien. Les acteurs du monde paysan malien réagissent. Le dispositif cinéma est simple, il s'agit de nous présenter un concentré en 52 minutes des prises de parole les plus significatives. Or l'enjeu est tel (la plupart des gens vivant et travaillant dans les pays du Sud, la Chine y compris, sont des paysans, et la complicité de leurs États aux volontés d'expérimentation et d'implantation des multinationales de l'agro-chimie est facilement achetée), que nous restons accrochés du début à la fin. Le film devient transmetteur d'expérience et appel au réveil.

C'est un des paradoxes de cette sélection de s'appeler « Cinéma et monde rural ». Or la quasi-totalité des films parlait du paysan français, de la reproduction, de la crise et de la disparition du monde paysan français. Les autres habitants de la campagne, néo-ruraux, artisans, retraités, sectes religieuses, néo-ruraux, étaient peu visibles, ainsi que les « usagers » occasionnels de la campagne que nous sommes tous, vacanciers, consommateurs d'air frais et de saine nourriture, amateurs de balades et de belles vues. C'est ainsi que l'on peut être d'accord avec Pierre Alphandéry lorsqu'il remarque que, dorénavant, l'avenir de la campagne n'est pas un enjeu politique et social spécifique à une population donnée. Elle nous concerne tous, et les habitants de la campagne, comme nous autres citadins, sommes des acteurs de l'évolution de cette société d'ensemble, dont les contours qui se dégagent sont tellement terrifiants.

Peut-être, malgré tout, est-ce le versant positif du constat d'échec noté par Yves Dupont. La société « démocratique » industrielle, entendue comme une société qui atomise et individualise le citoyen, le transformant en consommateur et producteur infiniment malléable et détachable, supporte de moins en moins la coexistence avec des sociétés autres, closes, organiques ou ayant une autre relation au temps, à la terre, à la production que la simple rentabilité et le productivisme. C'est dans ce sens-là qu'on peut concevoir que la domination, étouffement et destruction des sociétés paysannes françaises font partie de la « catastrophe » annoncée. Peut-on imaginer d'autres liens entre les anti-productivistes résistants des villes et des campagnes ?

C'est peut-être cette « mise en commun » là qui n'a pas encore trouvé son expression dans le cinéma. Il y a du travail à faire.

6/09/07, Michael Hoare

L'Eau, la terre et le paysan

(2007 - 52mn)

de Christian Rouaud

L'Assiette sale

(2006 - 80mn)

de Denys Piningre

Le Lait sur le feu

(2007 - 92 mn)

de Raphael Girardot et Vincent Gaullier

Lors du festival « Traces de vie » de novembre 2007 à Clermont-Ferrand, trois films sur des transformations en cours de la vie paysanne en France étaient soit programmés, soit visibles dans la salle de visionnage. Dans chacun de ces films, les cinéastes nous font approcher des gens qui cherchent des portes de sortie à la restructuration actuelle. Ces films prolongent donc le propos de la sélection de Tulle en 2007, en nous ramenant à l'état des campagnes aujourd'hui, et en nous mettant face à une question posée tant aux urbains consommateurs qu'aux campagnards producteurs – que faire ? comment s'organiser ? Quelles voies de survie tant matérielles qu'éthiques sont ouvertes et possibles ?



Christian Rouaud, dans *L'Eau, la terre et le paysan* nous amène dans la ferme de Joseph et

Suzanne Dufour à côté de l'embouchure de l'Ouessant en Bretagne, près de Saint Brieuc. Le film démarre avec la caméra plantée à côté de Joseph, dans une voiture, et c'est en sa compagnie que nous ferons ce bout de route. Il n'y a plus de touristes, explique-t-il. Les maisons d'été sont vides. Les algues ont tout envahi. Elles couvrent de leur masse nauséabonde tout le bord de mer qui autrefois attirait tant de monde. Elles sont épaisses, visqueuses, malodorantes. Joseph fait partie de la quatrième génération de paysans-éleveurs qui vivent dans une ferme à deux pas de la mer. Dans le film, il nous mène à travers un cheminement de monstration et de démonstration, de rencontres, de discussions et de visites avec des voisins, dans des lieux et des sites multiples pour nous expliquer pourquoi l'élevage productiviste à l'américaine provoque des dégâts considérables sur l'écosystème des côtes bretonnes, et les tentatives que lui, il fait pour en sortir.

Joseph Dufour est d'autant plus habilité à parler de cette modernisation qu'il a fait partie de ses promoteurs et acteurs. Étudiant en école d'agriculture pendant la glorieuse épopée du remembrement et de la mécanisation de la Bretagne, il connaît tout des piquères, des aliments complémentaires, de l'azote et des engrais nécessaires pour produire toujours plus par hectare. L'eau, dit-il, on ne s'en souciait pas du tout. Puis il nous amène sur le bord de la mer où nous rencontrons Didier Dubois dont le métier était la production de coquillages. Aujourd'hui celui-ci est inactif, car ses moules sont impropres à la consommation. C'est à partir de ce constat, visible, du résultat d'une course folle à la quantité et aussi à l'asservissement du paysan aux intérêts de l'industrie, que Joseph Dufour mettra en question ses certitudes. Elles tomberont les unes après les autres. La solution qu'il trouvera est dans une agriculture non seulement « bio », mais repensée dans toutes ces facettes et toutes ces pratiques, dans le respect de ce que peut et ne peut pas supporter la terre. En racontant les dégâts provoqués par l'épandage de la litière de vache ou de porc, il prend conscience qu'on ne peut pas, en voulant gagner sa vie, empêcher le voisin d'en faire autant. Un des mouvements les plus stimulants du film est la manière dont le personnage principal narre ses propres résistances aux idées et aux pratiques nouvelles, ses doutes et ses hésitations. Il y a une scène, notamment

autour de l'arrachage ou du replantage des haies, où père et fils s'opposent car son père, aujourd'hui retraité, a soutenu avec énergie dans les années 70 la mécanisation considérée comme un progrès considérable. Et le père trouve les idées écolos de son fiston absurdes et fantasques. Et en effet, le film nous montre bien qu'il faut une considérable force de conviction et de constance pour s'opposer à la logique « évidente » du marché. Entre rencontres, interviews, témoignages, visites, ce film est un reportage un peu conventionnel peut-être, mais proche, amical et chaleureux qui nous fait découvrir un pays à la recherche d'une autre manière de vivre et de produire.



Denis Piningre a pu produire son film, *L'Assiette sale*, en partie grâce à des souscriptions de donateurs, de membres de réseaux bio et d'achat paysan (Amap notamment). Car si ce n'est pas un film sur les nouvelles formes d'échange direct entre paysan et consommateur, c'est par ce biais qu'il se termine. Avec un petit retour vers les hommes qui l'ont fait démarrer – les travailleurs saisonniers

maghrébins qui cultivent et cueillent les fruits et légumes produits par la culture intensive des gros producteurs des Bouches du Rhône. La production du film par souscription va de pair avec une volonté militante évidente, dont témoignent la durée des tournages et leur extension géographique. Piningre a filmé les ouvriers saisonniers dans leurs taudis et en grève, c'est ainsi que le film commence. Il a poursuivi le fil en en filmant d'autres dans les fermes et les entreprises fruitières régionales, en allant au Maroc pour sonder la vie familiale des émigrés rentrés, en interrogeant le type d'agriculture et le type de consommation dont ces hommes (et cet esclavage) sont un des rouages essentiels. Le film va au bout de la dénonciation avec quelques tranches d'interview de Christian Jacquiou, qui épingle en trois bouts de phrase toute la domination crapuleuse et étouffante des centrales d'achat et des hypermarchés sur la production et les paysans. Puis, vers les 45 minutes, le réalisateur fait demi-tour pour enquêter sur des nouvelles pratiques d'agriculture et de distribution, cherchant auprès de ceux ou celles qui s'y engagent des propositions positives qui déboucheraient sur un autre avenir possible. Évidemment, on change d'échelle et le film ne cache pas la limite de ses micro-solutions associatives à des problèmes posés par le capitalisme agro-alimentaire à l'échelle du continent et de la planète. Mais c'est ce mouvement que le montage imprime au film. C'est une

dynamique courageuse car le film s'est fait sans aucun engagement de diffusion cinématographique ou télévisuelle. Et nous qui faisons du cinéma militant savons quelle énergie et quel courage dans la persévérance cela suppose. Si on peut regretter le parti pris du cinéaste de faire « entendre sa propre voix » par le biais, plutôt répétitif et agaçant, d'intertitres déroulants, il s'agit néanmoins d'un film éminemment utile, susceptible d'être projeté devant des publics variés et très larges, puisqu'il s'adresse à quiconque a mis les pieds dans un supermarché ou a mangé une salade.



Avec *Le Lait sur le feu*, le cinéma aborde la crise des campagnes par le personnel et par l'intime. Alain Crézé et sa femme sont éleveurs de vaches laitières, ayant accumulé une longue expérience dans leur métier. Un cas d'ESB condamne le troupeau entier à l'abattage. Alain se bat bec et ongles contre cette éradication qu'il dit stupide et irrationnelle, mais il perd. Le film ne le dit pas, mais on le sait : les enjeux en termes de finances et de communication sont trop importants. Le film démarre avec la dernière traite du troupeau et son départ à l'abattoir, une scène pénible filmée de manière emphatique et qui dure une bonne vingtaine de minutes. Le spectateur ne

comprendra pas l'importance de cette insistance avant la fin du film. Car les cinéastes qui n'ont filmé que la dernière scène de la bataille saisissent l'occasion de filmer, pendant une certaine durée, ses suites. Et c'est là où on voit la mise en place de tout le dispositif de « reconversions » proposées, qui n'aboutissent qu'à des échecs répétés, et avec chaque échec un coup de plus dans l'amour-propre et l'estime de soi du paysan. Le pire, c'est la tentative de transformer l'expertise acquise à la ferme en un diplôme validé par l'État. Devenir enseignant agricole, pourquoi pas ? Mais, dans les confrontations entre Alain, qui a bataillé pour produire du texte, et son tuteur, plus jeune mais confortablement assis dans son assurance intellectuelle, il y a un gouffre, de classe ?, qui ne se réduira pas. Et l'échec sur ce plan, comme l'échec de la vente de la ferme, condamnent l'agriculteur à continuer. Continuer à produire, repeupler la ferme, mais avec moins d'animaux, des animaux qui ne sont pas issus de son savoir-faire, une descente aux enfers et une manière, comme l'indiquent les cinéastes avec leur dernier plan, de tourner en rond dans la déprime. Finalement des trois films, celui-ci est le plus beau et le plus touchant, car le plus près d'un personnage pris dans un engrenage mortifère, pour lui et pour toute la classe des paysans producteurs qu'il représente. Mais si on programmait ces trois films, c'est probablement celui avec lequel il faudrait commencer.

Michael Hoare

Sélection ACID Cannes 2007

Combalimon

de Raphaël Mathie

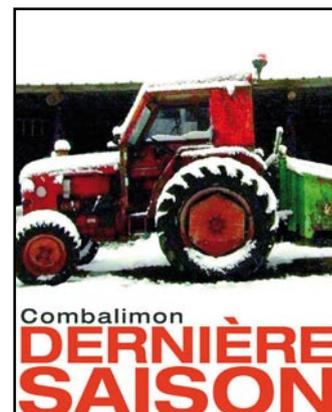
France – 2007 – 85'

Production : La Luna Production - 26 rue de la Chapelle – 75018 PARIS – 01 48 27 56 00

Jean Barres est paysan dans le Cantal. Il vit seul. Sans enfants, sans famille, il est hanté par le devenir de Combalimon, son « bien », la ferme de ses aïeux.. Lors d'une projection de « Terres amères » le précédent film de Raphaël Mathie, il exprime une demande au réalisateur : « vous pouvez passer chez moi, si vous voulez faire un film sur une ferme qui se meurt ». L'universalité de sa peur touche Raphaël Mathie qui accepte sa demande et travaille « seul, au son et à l'image pour mieux éprouver la respiration du lieu, sonder la solitude du personnage, respecter son intimité ».

Bien que nous ayons beaucoup de réserves sur ce film qui se situe dans une veine (trop) naturaliste, nous l'avons projeté dans deux des communes rurales du réseau de diffusion du cinéma documentaire de Peuple et Culture Corrèze. Il a essentiellement déclenché un débat sur la question de la transmission dans le contexte corrézien, assez similaire à celui du film : parmi les agriculteurs, la tranche d'âge de 55 ans et plus détient 25 % de la surface agricole utile soit l'essentiel des terres libérables dans les dix ans à venir. Avec un faible

taux d'installations nouvelles, car les terres libérées vont à d'autres agriculteurs pour un agrandissement (même s'il n'est pas nécessaire) de leur exploitation. La terre va à ceux qui sont déjà installés, qui sont « d'ici », qui sont « légitimes », qui continuent une production dominante, décourageant ainsi les quelques volontés d'installation et la diversité des productions et des modèles de fonctionnement. Ainsi d'ailleurs que dans le film, puisque même si l'histoire ne le dit pas, les faits sont connus : Jean Barres, bien qu'obsédé* par le désir de transmettre « son bien », ne cédera pas Combalimon à une jeune femme qui a très envie de s'y installer (parce que jeune ? parce que elle envisage un élevage de brebis alors que « depuis toujours » à Combalimon c'était les vaches ?) Mais bien loin de se cantonner aux constats fatals et négatifs, les échanges ont permis de mettre en des modes de transmissions alternatifs lumière - fussent-ils très minoritaires - à partir de témoignages concrets de spectateurs présents : transformation d'une seule unité en deux exploitations viables avec formes de



coopération, conditions de transmission qui ne tiennent pas seulement compte des intérêts de celui ou celle qui cède son exploitation mais aussi des possibilités d'acquisition de celui ou celle qui souhaite s'installer (témoignant ainsi d'une prédominance du sens de la transmission sur le gain à tout prix), accompagnement généreux et passions de savoir-faire. Toutes ces expériences venant plutôt de paysans engagés (le plus souvent à la confédération paysanne, parfois au Modéf) pour lesquels convergent positions politiques et pratiques réelles et concrètes, idées et actes (plutôt rare !)

Manée Teyssandier

* au point d'avoir à un moment « acheté » le mariage d'une femme africaine susceptible de rompre sa solitude et réduite au ventre qui pourrait porter un futur héritier ; le début du film qui en fait le récit est particulièrement pénible, sans d'ailleurs que le spectateur ne sente à cet égard un quelconque point de vue du réalisateur.

Éléments sur l'histoire des ciné-clubs en France

Les projections non commerciales passées, présentes, à venir...

(Suite de la page 1)

(...) Et comme certaines des projections les plus fréquentées du festival de Tulle ont lieu dans des granges et des salons, « hors cinéma », comme certains des participants - notamment ceux liés à Peuple et Culture - étaient présents au festival pour voir des films en vue de leur projection et discussion dans le cadre de rencontres et de formations « hors cinéma », Sylvie Dreyfus m'a demandé de regarder l'histoire des ciné-clubs, en faisant particulièrement attention aux « ciné-clubs ruraux » afin d'en présenter un résumé lors d'une séance de formation dans le cadre du festival.

Les notes qui suivent sont le résultat de cette petite recherche. Il ne semble exister aucun document qui résume l'expérience des ciné-clubs français dans la totalité de leur histoire. Les expériences de ciné-clubs ruraux manquent particulièrement de textes de synthèse. Je me suis contenté donc de résumer l'histoire générale des ciné-clubs en faisant référence aux expériences dans le monde rural là où c'était possible. Les sources sont indiquées à la fin de l'article.

Nous allons de manière classique diviser cette histoire en quatre périodes :

- 1 Les débuts – de 1920 à la guerre.
- 2 L'expansion forte de la cinéphilie de masse – de 1945 aux années 70
- 3 Écllosion et repli de la diffusion militante – 1965-1980
- 4 L'institutionnalisation des activités de diffusion associative – de 1980 à aujourd'hui.

1

Les ciné-clubs avant la 2^e guerre

Dès le début, les ciné-clubs apparaissent comme une forme de combat et de résistance. Une première bataille consiste à faire reconnaître le cinéma comme un art. Ce n'est pas, à cette date, chose facile. Le cinéma est considéré par la bourgeoisie et une bonne partie de l'intelligentsia du début du siècle comme un divertissement de foire et rien de plus.

En 1920, Louis Delluc, critique, amateur de certains cinéastes américains, fait paraître un manifeste dans un journal intitulé *Le Journal du Ciné-club*. « Le journal ... (améliorera) les rapports du public avec des cinématographistes, favorisera les enthousiasmes, les efforts des jeunes et organisera des manifestations de tous ordres pour le développement de la cinématographie française ». Le 14 novembre 1921 a lieu sa première séance avec projection du programme incluant *le Cabinet du Docteur Caligari* au Colisée.

Il milite pour « un cinéma de qualité non inféodé aux puissances d'argent et en faveur d'une authentique activité de critique ».

En avril 1921, Riccardo Canudo, critique travaillant sur une esthétique du cinéma, fonde le « Club des Amis du 7^e Art » avec pour but d'« affirmer le caractère artistique du cinéma, d'étudier, de dégager, d'affirmer une esthétique du cinéma, de lier l'élite des écrivains à l'élite intellectuelle pour qui le film reste souvent un divertissement de foire ».

En 1924 Le Ciné-club de Delluc fusionne avec le CASA pour devenir, sous la direction de Léon Moussinac, Germaine Dulac et Jacques Feyder, le Ciné-club de France. Lors de ces premières années, ce sont des clubs de discussion, des réunions de fanatiques et spécialistes du cinéma-art et de publics fervents.

Les animateurs de « ciné-clubs » sont aussi de féconds fondateurs de revues. La revue « Ciné-club » s'arrête en 1921, suivie par « Cinéa » et en 1928 « La revue du Cinéma ».

Mais l'intelligentsia qui s'enthousiasme pour le cinéma comme art est aussi tiraillée par les mouvements politiques de la période. L'URSS est née en 1917 et exerce un attrait certain sur une partie des intellectuels et artistes. Les œuvres fortes qui y sont créées dans des années 20 ne reçoivent pas de visa de sortie et sont considérées subversives par l'État. La formule des ciné-clubs va trouver une nouvelle dimension dans la tentative de contourner cette censure.

Le Ciné-club de France se donne comme mission de « réhabiliter les œuvres méprisées par le public ou la critique, dédaignées par les exploitants » mais il se signale aussi par la diffusion d'œuvres interdites par la censure. L'exemple le plus célèbre est la projection du film *Cuirassé Potemkin*, interdit par la censure en 1925 (interdiction levée seulement en 1953). La première projection en France a lieu le 12 novembre 1926 sous l'égide du CCF au Cinéma l'Artistic, rue de Douai, Paris.

Donc, avec cette projection, se dessine une dualité dans les finalités que se donnent les animateurs de ciné-clubs. Deux batailles, deux classes, aurait-on dit à l'époque ; le combat du cinéma comme art pour se dégager de l'emprise du cinéma commercial et qui doit se battre pour fonder ses propres lois esthétiques. C'est le combat de Delluc, de Canudo et de ceux et celles qui s'intéressent au débat de la philosophie esthétique.

Le combat du cinéma comme mode de représentation de la politique, stimulant des débats politiques, non pas avec les spécialistes ou les intellectuels mais avec les larges masses. En 1928, *Le Cuirassé Potemkin* est largement diffusé par un nouveau ciné-club « Les Amis de Spartacus » fondé par Léon Moussinac, Paul Vaillant Couturier, Jean Lods adhérents ou proches du Parti Communiste. Leur but : projeter le cinéma comme moyen de combat et de libération sociale. Ils s'appuient au début sur une salle associative « La Bellevilloise » dans l'est parisien. Ce club projette aussi d'autres films soviétiques, de Vertov, *La Mère* et *La Fin de Saint Pétersbourg* de Poudovkine. Le succès est foudroyant mais bref. Vincent Pinel fait référence à une séance où 4000 spectateurs partagent les 2500 places du Casino de Grenelle, les séances se multiplient en banlieue.

En 5 mois d'activité, il a 80 000 adhérents. Il inquiète les exploitants qui voient la fréquentation de certaines de leurs salles baisser, et il rend furieux la censure. Le préfet de police Jean Chiappe « invite les organisateurs à cesser leur activité afin d'éviter des troubles et de sauvegarder l'ordre public ».

Dans cette fièvre d'activité, on peut noter que la fonction « projection plus débat » du ciné-club provoque des rejets, parfois fructueux. En 1936, Henri Langlois et Georges Franju fondent « Le Cercle du cinéma » qui décide de rompre avec la forme « débat ciné-club » en interdisant toute discussion et toute sélection sur la base de critères artistiques ou politiques. La volonté est de présenter tout le répertoire du cinéma depuis ses débuts, pas seulement l'avant-garde esthétique ou politique. L'idée d'une « cinémathèque », œcuménique et universelle, est née.

La France, bien sûr, n'est pas le seul pays où ces phénomènes ont lieu et des tentatives de fédération et d'échange internationales apparaissent, particulièrement parmi les ciné-clubs de gauche. En 1929 une première fédération de Ciné-clubs se met en place avec le double objectif de diffuser des films, surtout ceux interdits par la censure, mais aussi de fournir les conditions de production d'un cinéma non industriel. Parmi les participants : Volksfilmbühne et Volksfilmverband (Allemagne), Federation of Workers Film Societies (UK) Workers' Film and Photo League (USA) et le Japanese Workers' Camera Club. En septembre 1929 en Suisse, le premier Congrès International du Cinéma Indépendant vise « d'une part (à) organiser une ligue des ciné-clubs dont le siège est à Genève, destinée à coordonner et faciliter l'action des organismes qui luttent pour l'exploitation du film indépendant, d'autre part (à) créer une Coopérative Internationale du film Indépendant, dont le siège est à Paris, destinée à produire des films et qui, ayant des débouchés pour ses films, et le placement des actions assurées par la Fédération des Ciné-Clubs pourra produire sans concession d'aucune sorte » (*Revue du Cinéma*, n°4, 15/10/29). Mais c'est le début de la crise financière et l'aube d'une nouvelle ère, d'un cinéma nettement plus coûteux. L'entrée en scène du film sonore et l'assèchement des sources de crédit empêchent la réalisation de ce beau projet.

Laïque? Catholique? Protestant? Les prémices d'une nouvelle bataille au sein des ciné-clubs sont annoncées en 1933 avec la fondation d'une section spéciale de la Ligue de l'Enseignement (UFOCEL – Union française des offices du cinéma d'éducateur laïque), qui diffuse le film en milieu scolaire. Pour cet organisme, il ne s'agit pas d'enseigner le cinéma ou un regard sur l'image, mais de promouvoir l'utilisation du film comme moyen d'enseignement dans les écoles publiques.

En 1936, le mouvement politique donne aux ciné-clubs politiques une nouvelle bouffée d'énergie. Pendant les mois d'enthousiasme (l'été et l'automne 1936), des dizaines de clubs spontanés ou informels naissent à travers la France. Une organisation de techniciens « Les Amis du Cinéma Indépendant » crée le mouvement « Ciné-Liberté » avec des buts similaires aux Amis de Spartacus : mettre en avant les préoccupations sociales

et lutter contre l'emprise du cinéma commercial. Les sections se multiplient, atteignent un chiffre de 100 000 adhérents et réalisent des courts métrages pour et avec les syndicats. En 1937, ils contribuent avec le CGT au financement de *La Marseillaise*, par souscription au taux de 2F la place préachetée. Ciné-Liberté organise aussi des conférences avec Élie Faure, Jean Renoir et Julien Duvivier. Elle organise des discussions par des professionnels et des séances militantes autour des films sur la guerre d'Espagne qui durent jusqu'en 1938. Le mouvement disparaît progressivement après.

Parmi les documents sur les ciné-clubs de cette période, des bribes permettent de deviner l'activité cinématographique dans les campagnes. Des cinémas itinérants existent dans les villages depuis les années 20. Une Société française du cinéma rural dépose ses statuts en 1927.

Commentant les activités de ciné-clubs ruraux, Vincent Pinel cite Raymond Debette ainsi « Les cultivateurs, tout au moins les gros propriétaires, se sont dès les débuts désintéressés des activités du Ciné-club... La bourgeoisie du lieu (pharmacien, géomètre, médecin) a suivi leur exemple... Fonctionnaires de la commune et surtout ouvriers agricoles composèrent alors et exclusivement le public du club. »

On sait que, par ailleurs, le Ministère de l'Agriculture disposait du plus fort budget cinématographique de tous les ministres en 1935, 800 000F, et qu'il disposait d'une cinémathèque centrale, de 6 cinémathèques régionales et 15 départementales. Au moment de sa mise sous scellés par les Allemands, la cinémathèque disposait de 530 films en 35mm, 6000 bobines. On peut supposer que le catalogue était dominé par des films pédagogiques, de vulgarisation technique et sanitaire, mais là aussi, il y a un champ d'étude qui semble peu défriché.

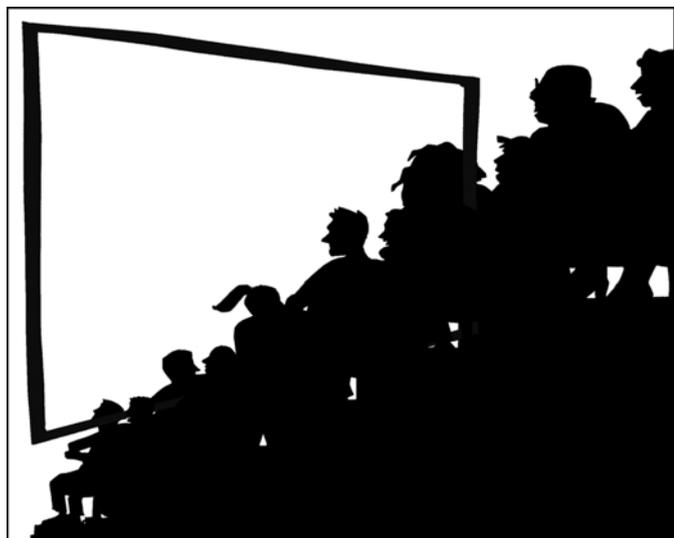
On voit que les ciné-clubs se partagent entre organisations à but esthétique ou historique et organisations à but politiques visent à promouvoir un cinéma qui conteste l'ordre politique, qui conteste l'emprise du cinéma commercial, et qui veut susciter des conditions de production pour un cinéma contestataire. Toute cette activité prend brusquement fin avec l'invasion de juin 1940. Sous l'occupation, les Allemands interdisent les ciné-clubs.

2

L'expansion forte de la cinéphilie de masse, de 1945 aux années 70

Dès octobre 44, les ciné-clubs reprennent leur activité avec toute la fougue et la vigueur que peut apporter le souffle d'une « libération » qui doit être entendue dans tous les sens du mot. Un ciné-club universitaire projette l'œuvre de Jean Vigo au Studio de l'Etoile. Le Cercle de Cinéma de Langlois reprend ses projections. André Bazin organise et commente des séances à la Maison de la Chimie et un Ciné-club « Cendrillon » pour enfants reprend ses activités au Musée de l'Homme animé par Sonika Bô.

Voici une explication de la mention parfois sibylline de ces « ciné-clubs enfants » trouvée sur le blog du site Allociné.



« LE CINEMA ET L'ENFANT »

(Extrait d'un article écrit par Charles Dautricourt et paru dans la revue Masques en novembre 1946, rendant hommage à mesdames Sonika Bo et Lahy Hollebecque, pionnières de l'introduction en France du Cinéma pour les jeunes. C'est suite à cet article que C. Dautricourt a fondé le Comité Français du Cinéma pour la Jeunesse).

« La France, jusqu'ici, n'a bénéficié que de l'initiative privée de deux femmes, Madame Sonika Bo et Madame Lahy Hollebecque, qui, depuis de longues années, se sont attachées à l'Enfance au Cinéma. Malgré les difficultés énormes auxquelles elles se sont heurtées, elles ont accompli une oeuvre riche d'enseignements et c'est au travers de leur travail, de leurs observations et de leur expérience, que des bases solides peuvent s'établir pour une organisation future.

Madame Sonika BO fondait en 1932, le « Club Cendrillon » réservé aux enfants de six à douze ans.

Malgré la pauvreté des moyens causée par le manque de films, elle réussissait à force d'opiniâtre persévérance, à constituer ses programmes et à donner quatre séances par semaine.

De 1940 à 1945 elle interrompit son action pour la reprendre avec encore plus d'acharnement au lendemain de la Libération. Actuellement, chaque jeudi et dimanche, elle présente, dans la salle toujours comble du Musée de l'Homme, des programmes choisis pour ses petits amis. En outre, elle se déplace dans les quartiers de Paris pour les enfants des écoles, et en province. Lyon, Lille, La Corrèze, La Dordogne et la Côte d'Azur ont déjà reçu sa visite.

Le succès extraordinaire de ses projections (qui ne bénéficient jamais de publicité) démontre l'indispensable nécessité de ces séances. Chacun de ces programmes est rigoureusement dosé. Elle affirme que les enfants de six à dix ans ne supportent pas les films de long-métrage qui demandent une attention soutenue et dont l'intrigue trop longue les fatigue. C'est comme si (dit-elle) vous donnez à lire d'un seul trait un livre de deux cents pages à un enfant de huit ans.(...)

Madame Lahy Hollebecque de son côté dirige son action vers les enfants de dix à quinze ans. Assistée de quelques amis bénévoles, elle fonde en 1936 l'Association « Ciné-jeunes » organisme de diffusion et d'organisation cinématographique pour enfants.

Jusqu'à ce jour, grâce à ses efforts et à son infatigable activité, elle a pu donner un nombre important de séances à Paris, banlieue et province. »

Jean Painlevé, nommé directeur général du cinéma, crée la Fédération française des ciné-clubs qui, fin 46, regroupe plus de 100 000 membres dans plus de 150 clubs. Le CNC fondé en 1945 reçoit la mission aussi de favoriser le cinéma non commercial. Cela veut dire lui trouver une définition légale et réglementaire. Il est clair que les propriétaires de cinémas commerciaux cherchent à restreindre la portée et l'étendue de cette définition, afin de limiter la concurrence d'une activité de projection condamnée par eux comme étant « hors censure et hors fisc ». Le ciné-club est défini comme une association, habilitée à organiser des projections privées pour ses seuls membres qui doivent détenir une carte, doivent acheter un minimum de 3 séances sans liberté de choix, et les films projetés doivent avoir au moins trois ans d'âge. Aucune publicité n'est permise lors des séances.

La propagande filmée de la guerre a eu au moins un effet positif. Il est maintenant largement reconnu que le cinéma est un terrain pour des batailles idéologiques et politiques dans la société. De nouveaux regroupements sur des bases politiques ou religieuses se font jour. Des résistants et anciens du Front Populaire fondent « Peuple et Culture » en 1945, dont une des activités va être l'appui aux ciné-clubs. La Fédération française des ciné-clubs reprend vie et en 1946, un groupe de Catholiques fonde le FLECC (Fédération Loisirs et Culture Catholiques), qui plus tard publiera une revue, *Téléciné* (qui disparaît en 78). En 1947, Georges Sadoul (secrétaire général du FFCC) et Thorold Dickinson (GB) fondent la Fédération Internationale des Ciné-clubs.

En 1948, c'est au tour des protestants de fonder le Sercinev (Société centrale d'évangélisation par le cinéma) qui prend le sigle « Film et vie » en 1950. En 1957 le Sercinev change de nom et devient l'association Aspects: Animation de séances pour l'éducation par le cinéma et le témoignage spirituel. À cette époque, le nombre des ciné-clubs est passé de 8 à 400 et a regroupé presque 500 000 spectateurs. Les lieux de projections sont les salles de paroisses, quelquefois des cinémas mais aussi des hôpitaux, des prisons, des foyers de jeunes et des casernes.

Pendant cette période, le souci d'animation devient important. C'est aussi pourquoi les regroupements de ciné-clubs sont de fertiles terrains pour la fondation de revues. Les protestants démarrent un bulletin de liaison en 1958.

« Il donne, bien entendu, des nouvelles des clubs sans dissimuler le fait que certains s'épuisent trop vite ou s'égarer dans le bavardage. Il rend compte des festivals de Cannes, Oberhausen, Tours et des colloques organisés par la Jeunesse et les Sports à Marly-le-Roi. Il aide les animateurs à parfaire leur méthode, il étudie le comportement de certains publics, comme les enfants ou les détenus. Mais il aborde aussi des questions délicates, comme la commercialisation, l'élitisme, les conflits autour des films immoraux, la censure, etc. Il consacre des critiques souvent pertinentes aux films qui sortent

sur les écrans, comme *Les Amants*, *le Beau Serge*, *La tête contre les murs*, ou sur la conception de Dieu chez Bergmann.

D'excellents articles signés Rodolfe-Marie Arlaud, rédacteur en chef ou Henri de Tienda, pourraient figurer dans *La Lettre de Pro-Fil*. Je ne ferai qu'une seule citation: 'La mission des clubs de cinéma, ce n'est pas, si possible, de couper les cheveux en quatre sur des films de musée, c'est d'apprendre aux spectateurs à lire le cinéma, à parler de cinéma, à choisir le cinéma.' »¹

En 1950, la Fédération française des ciné-clubs de jeunes, qui devient la Fédération Jean Vigo en 1964, fonde la revue « Jeune Cinéma ».

Les laïcs ne sont pas en reste. L'Ufocel reprend ses activités de diffusion du cinéma dans l'école publique après la guerre. En 1953, elle devient UFOLEIS - Union Française des Œuvres Laiques d'Éducation par l'Image et le Son. UFOCEL Info, son bulletin, devient en 1951 Image et Son et ensuite la Revue du Cinéma. La FFCC fonde Ciné club, qui devient Cinéma 55, 56 et suite... jusqu'en 1989. Les séances et des discussions se multiplient, s'appuient sur la technologie 16mm, et présentent des films boudés par l'exploitation traditionnelle. Les ciné-clubs s'implantent dans milieux défavorisés, scolaires, urbains, ruraux, organisent festivals et rencontres et créent des publications.

Selon René Predal, il est difficile de sous-estimer le rôle des ciné-clubs dans le ferment politique, esthétique, pédagogique de l'histoire du cinéma dans les dix années après la guerre. Les conférences, séances et discussions créées dans cette ambiance en opposition au tout commercial de l'industrie, ont été de puissants vecteurs dans la personnalisation du cinéma français. Ils ouvrent aussi l'espace cinéma comme un espace de liberté pour des lycéens ou de jeunes universitaires à la recherche d'air frais.

« Autour de 1950 s'affirment mouvements de ciné-clubs et revues de cinéma. Or sans le mouvement des ciné-clubs, sans doute n'y aurait-il pas eu de Nouvelle Vague, car ce sont eux qui créent une situation d'attente, une aspiration à autre chose, que les films de 1958-60 allaient combler. Il est difficile de se rendre compte combien ceux qui considèrent le cinéma comme un art à part entière sont encore minoritaires en 1950. Le travail des ciné-clubs dans ce domaine est donc considérable, en découvrant Orson Welles, Eisenstein, Carl Dreyer ou l'expressionnisme allemand, les adhérents apprennent à devenir plus exigeants. Ils vont de moins en moins se laisser prendre aux alibis culturels du cinéma français confondant scénario et mise en scène, professionnalisme et inspiration. Ils posent implicitement la question, 'Et en France?' »

Toute cette activité a des retombées, y compris sur l'industrie de la projection et des salles de cinéma. En 1954-55, l'Association Française des Cinémas d'Art et d'Essai est fondée. La soif pour un cinéma de création trouve une niche protégée d'exploitation qui distingue la France des autres pays européens. En même temps, la vocation pédagogique des ciné-clubs est débattue et

parfois formalisée. Quand Vincent Pinel pose la question : qu'est-ce qu'un ciné-club ?, il donne trois réponses. C'est : une méthode – un club où on projette des films qui sont étudiés et discutés, un fait – l'effort collectif d'un groupe de spectateurs pour mieux connaître et aimer le cinéma, et un objectif – organisme visant la formation du spectateur par le contact avec l'œuvre.

Peuple et Culture, dans ses publications, élabore six étapes pour mener le débat lors d'une séance de ciné-club :

- 1 – faire évoquer réactions et impressions aux images et aux sons par les spectateurs
- 2 – demander au public de discerner les thèmes du film
- 3 – dégager le sens de l'œuvre
- 4 – apprécier qualités et défauts, discuter l'efficacité de l'écriture, la mise en scène
- 5 – situer l'œuvre en comparaison avec d'autres films du même réalisateur,
- 6 - faire la comparaison avec d'autres films et d'autres réalisateurs.

André Bazin proposera une méthode similaire, sauf qu'il distingue le mot « sens » entre l'expression formelle et les valeurs communiquées. Toujours est-il que l'on sent que le rôle « d'animateur » d'une séance de ciné-club n'était pas pris à la légère.

Les ciné-clubs classiques continuent à fonctionner jusque dans les années 70. Le plus grand reste l'UFOLEIS, avec 9000 ciné-clubs et 17 cinémathèques régionales à la fin des années soixante. À la campagne, il existe plusieurs fédérations qui regroupent des « foyers ruraux », sortes de MJC à la campagne : une Fédération nationale des foyers ruraux (avec 1500 foyers ruraux), une Fédération nationale des associations familiales rurales et 3 000 Foyers ruraux d'éducation populaire. Un nombre important de ces structures accueille, occasionnellement ou régulièrement, des projections et débats de films souvent en lien avec les cinémathèques régionales des ciné-clubs ou du Ministère de l'agriculture. À la fin des années cinquante, 50% des ciné-clubs français fonctionnent en milieu rural. Et le support de prédilection reste le 16mm. Les inconvénients de ce format sont connus. Les copies sont souvent en mauvais ou très mauvais état, le son est de qualité rudimentaire et le projecteur dans la salle fait du bruit. En plus, on est souvent mal assis et l'insonorisation de la salle est mal assurée.

La fréquentation des ciné-clubs suit la baisse subie par le cinéma dans son ensemble dans les années 60 et 70. D'un sommet de 423 millions de spectateurs en 1947, la fréquentation reste stable jusqu'à la fin des années cinquante. En 1959, l'année qui précède le début de la chute de la fréquentation du cinéma enregistrée en France, il y avait encore 372 millions de spectateur commerciaux, 6.6 millions de spectateurs non commerciaux, et donc les ciné-clubs comptabilisaient 2% du public total. Vingt ans plus tard en 1979, le chiffre de fréquentation est tombé à 176 millions et la chute continue inexorablement jusqu'au début des années 90 (116 millions en 1992, avant de remonter doucement). À la campagne, la baisse est encore plus spectaculaire. En moyenne les agriculteurs vont au cinéma 16 fois par an 1960, 1 ou 2 fois l'an vingt ans plus

1 - *L'Histoire de Pro-Fil par son fondateur : Jean Doman*, www.pro-fil-online.fr/hist2.html (consulté en avril 2006)

tard. La banalisation de la télévision est passée par là et, avec elle, l'homogénéisation des pratiques culturelles et la fuite des jeunes vers la ville. En conséquence, nombre de cinémas dans les chefs-lieux et les petites communes ferment. Le terreau des publics du ciné-club, que ce soit en ville ou à la campagne, s'effrite et disparaît.

Pendant cette même période, l'agriculture se reconstitue après la dislocation provoquée par la guerre. Le discours sur la modernisation nécessaire apparaît. Notamment dans les films du Ministère de l'Agriculture. Et au milieu des années 50, le gouvernement et le patronat français prennent deux décisions : il faut que la France devienne un pays industriel fort, et pour pouvoir payer les biens d'équipement et les ressources naturelles nécessaires, il faut que l'agriculture devienne excédentaire et exportatrice. Il faut donc une agriculture intensifiée, industrialisée, il faut que les campagnes se transforment, tout en ne brusquant pas trop rapidement la structure familiale des exploitations qui est, quand même, un des socles du système politique. Mais déjà, c'est la fin annoncée des techniques et des rythmes paysans.

3

Émergence de la création et de la diffusion militantes 1968-1980

Le cinéma militant viendra supplanter en partie les projections de ciné-clubs pendant la brève période de 1968 à 1980. Il émerge, porté par un double processus. Après 1965, il y a une prise de conscience du processus capitaliste dans lequel le monde paysan est pris. Pendant les années 60 et 70, la désertification se renforce, menant à la ruine des petits villages à travers des départements entiers. La volonté de rationaliser et d'industrialiser l'agriculture française devient totalisante, mais elle rencontre des résistances. D'autre part, le coût de la création de l'image commence à baisser avec la multiplication des caméras destinées aux loisirs domestiques. La caméra Super 8 et 8 mm se répand, en même temps que la révolte des étudiants et ouvriers dans les villes multiplie les collectifs qui s'approprient le 16mm ou la vidéo pour produire des films de contre-information.²

La nouvelle figure de l'agriculteur promue par le ministre de l'agriculture et les politiques de l'époque est celle d'un technicien, qui s'endette pour acheter des machines, de l'engrais, et des produits de traitement et qui se lance dans une course à l'intensification de la production, entraînant une baisse des prix, entraînant plus d'intensification, de l'exportation et de nouvelles baisses de prix. Certains (notamment les cadres de la FNSEA) s'engagent à fond dans ce processus. D'autres voient qu'ils s'agit d'une fuite en avant entraînant plusieurs conséquences, dont la plupart sont très négatives pour les populations de la campagne,

- les plus gros s'en sortent, mais deviennent des chefs d'entreprise, dirigeant une production agricole de masse, sur de grandes surfaces,
- beaucoup de petites exploitations sont éliminées,

² - Je dois ces observations et la plupart des remarques de cette partie du texte à l'introduction de Christian-Marc Bosséno de son numéro de *Ciném'Action* « Cinémas paysans », L'harmattan, 1981.

achetées ou abandonnées,

- beaucoup de familles deviennent paysannes à mi-temps, soit parce que la femme travaille dans le salariat, assurant un revenu minimum régulier au foyer, soit parce que le paysan lui-même est à mi-temps ou de manière saisonnière ouvrier.

- chez les paysans il y a une baisse continue de niveau de vie après 1973.

La baisse continue des prix et l'appauvrissement des producteurs, ajoutés aux quotas décidés dans le cadre du PAC pour limiter la surproduction, amènent les révoltes du lait et du vin au tournant des années 70.

En même temps, les paysans entrent dans la société de consommation, ce qui veut dire l'achat de la télévision, des produits ménagers, et le départ (de la plupart) des enfants vers la ville, pour leurs études ou pour trouver du travail. L'autarcie relative des sociétés paysannes anciennes est définitivement terminée.

Du coup, la campagne est sensible aux mouvements de contestation qui s'étendent à partir de 68. Et il y a des personnes à la ville qui s'intéressent à la campagne. Certains groupes maoïstes, forts de leurs petits livres rouges, partiront à la campagne dans le but d'organiser les petits paysans menacés de disparition afin de commencer la réalisation de leur rêve stratégique : l'encercllement des villes. Mais c'est surtout le Larzac à partir de 1972 et la résistance des 103 paysans expropriés par un projet d'extension du camp militaire qui donne à la révolte à la campagne une dimension nationale. Il montre aussi de nouvelles utilisations des images dans la société rurale. Un exemple éclatant est le film « *La lutte du Larzac, 1971-1981* » projeté lors du festival de Tulle. Des groupes de création et de diffusion de films militants se répandent dans toutes les régions, souvent s'appuyant sur des structures universitaires. Certains s'intéressent directement aux problèmes de la campagne. À partir de l'Université de Paris VIII (Vincennes) un groupe, le Front Paysan, produit des films tout au long des années 70, qui témoignent de l'évolution de la contestation à la campagne. (*La guerre du lait*, 1972, *La reprise abusive*, 1974-5, *Des dettes pour des salaires*, 1977) jusqu'au début des années 80.

Des films sont tournés en langue occitane (notamment alimentés par le combat du Larzac) et aussi bretonne, accompagnant la montée des mouvements régionalistes. D'autres groupes commencent un usage militant des premiers magnétoscopes légers, Vidéo 00 et Les cent fleurs. Enfin des groupes plus anciens de production et diffusion militant (ISKRA, Grain de Sable) montent ou diffusent des films tels que *Cochon qui s'en dédit*, produit en 79 en Super 8. Ce film qui dénonce avec férocité les conséquences de l'élevage intensif du porc en Bretagne, sur les personnes qui le font et sur les bêtes qui en sont les victimes, marque un point culminant de tout ce mouvement. Le film aura une reconnaissance qui dépasse de beaucoup le simple cercle des diffusions militantes et il gagne de nombreux prix.

1979, c'est presque la fin de la période du cinéma militant. La plupart des têtes de l'extrême gauche se préparent à trouver un strapontin dans l'État Mitterrand. Mais 1979 est aussi l'année où le Service cinéma du

Ministère de l'agriculture organise le premier concours du film rural depuis 1920 à Aurillac. Certains des films montrés à cette occasion, y compris les fictions (*Il pleut toujours où c'est mouillé*, *Les 3 derniers hommes* etc.) sont portés par la forte sensibilité de gauche qui traverse la période. D'autres films choisis montraient combien « le cinéma français a utilisé le monde paysan de manière souvent imbécile ou diffamatoire, mais qu'il a bien peu montré et qu'il a très rarement rendu compte de son originalité et de ses difficultés. » (Christian-Marc Bosséno).

Un des effets des films militants des années 70 a été de revaloriser l'image du paysan dans les yeux de la gauche. L'image citadine du paysan avait été sévèrement marquée par son association avec le Vichysme et, avant, avec les mouvements réactionnaires hostiles aux réformes du Front Populaire, un être humain attardé, buté, égoïste et réactionnaire.

D'autres images sont projetées à la campagne, qui ne sont pas forcément en rapport avec les « luttes du pays » ou avec les résistances à l'industrialisation de la ferme. Mentionnons qu'en 1980 le Service Cinéma du Ministère de l'Agriculture a toujours 700 films dans sa cinémathèque de prêt, qui ont, selon lui, touché 5 millions de spectateurs avec comme but principal la vulgarisation des progrès techniques.

Et de temps à autre, on voit des cinéastes-ethnologues se balader à la campagne. Leurs films sont produits au Serddav (Service d'Etude et de Réalisation de Documentaires Audiovisuel) lié au CNRS, ou dans les séances de formation des ateliers Varan, par exemple. Ce sont des documents sur un monde qui disparaît, sans finalité politique affichée.

Vers la fin des années 70, les jeunes qui se sont investis dans la production militante tentent de trouver d'autres modes de survie, à la fois pour eux-mêmes et pour le cinéma non commercial qu'ils aiment. Ceci nous mène à la dernière transmutation perceptible de l'esprit des ciné-clubs.

4

Institutionnalisation des activités associatives après 1981

Après 1981, beaucoup de ciné-clubs et de cinémas itinérants disparaissent, en raison de l'inconfort des projections (bruyant, mal assis) et de l'omniprésence de la télévision comme véhicule de cinéma commercial, ou même la présence de salles d'art et d'essai bien équipées qui existent parfois dans les petites villes.

Le film et la vidéo non commerciaux devenus militants se recentrent autour d'associations ayant pour but l'animation d'activités cinématographiques en milieu rural : ils prennent la forme de pôles d'activités (formation, production, diffusion) parfois liés les uns aux autres, parfois liés aux MJC dans les capitales départementales. Des subventions viennent des régions, un des effets positifs de la décentralisation de Gaston Defferre. La conscience émerge y compris dans certaines parties de l'État de la nécessité que la formation d'un public éveillé passe par d'autres moyens que les séances de projection-

discussion traditionnelle. Une activité culturelle est nécessaire pour contrer la passivité consummatrice uniformisante qui gagne les campagnes. L'extension des outils et des techniques de la vidéo fait que la projection à domicile ou dans l'arrière-boutique s'améliorent (plus silencieux, meilleure qualité de l'image) et produire l'image sonorisée devient moins cher, accessible comme n'importe quel loisir domestique.

Des associations sont créées qui relient les projections avec la production locale, l'éducation à l'image, la sensibilisation dans les écoles, et l'affirmation d'une identité régionale. Elles sont aussi parfois adossées à des festivals qui se multiplient.

On a déjà cité le festival Cinéma et Monde Rural d'Aurillac (1979-1981). Il existe le Ciné-club itinérant du Canton de Montbenoit qui associe la projection de films avec des journaux télévisés locaux fabriqués par les habitants. Certaines de ces initiatives donneront naissance à des télévisions associatives locales. Elles ne perdurent pas et beaucoup d'énergies s'y épuisent car l'environnement politique et financier en France est extrêmement hostile à ce type d'initiative.

Autour du Foyer rural de Murs, dans le Sud Vaucluse sept villages organisent la diffusion militante continue sur des thèmes ponctuels (antinucléaire, OGM etc.) même si un réseau formel et durable n'est pas constitué.

D'autres initiatives, comme La vie au grand air (Cycles de projections dans 40 villages), Ardèche Images avec le Festival de Lussas, (devenu Etats généraux du film documentaire, qui depuis 1978 inclut régulièrement des projections dans 17 villages du Coiron), l'association Le fond et la forme dans le Quercy avec leurs Hivernales du cinéma documentaire, font que le rapport entre la production, la diffusion et le débat sur des images n'est pas mort à la campagne.

La difficulté vient du fait que ces associations et activités sont de plus en plus dépendantes des subventions qui leur sont versées par des autorités locales ou régionales. Elles s'institutionnalisent, dépendent plus d'une énergie de permanents que d'une énergie de bénévoles ou de militants. Et ce faisant, elles deviennent des enjeux de pouvoir sur le territoire, elles perdent à la fois une partie de leur autonomie, et une partie de leur pertinence. Car la désinvolture et la liberté de ton du cinéma militant se trouvent parfois assourdies dans les productions des stages vidéo et films d'initiation, ou même dans des documentaires de contestation, qui deviennent une denrée rare d'ailleurs, produits à la campagne ou ailleurs.

Conclusions :

Les batailles portées par les ciné-clubs ont-elles été gagnées? Est-ce qu'il est temps de passer à autre chose, à d'autres formes de mise en commun des images, de leur discussion, réflexion, utilisation? Le cinéma est reconnu comme un art, par les autorités, par les universités et les institutions académiques, par la bourgeoisie, par les élites du monde entier. Cette bataille-là a été gagnée en même temps que le « cinéma d'art » se trouve toujours

plus marginalisé dans une niche peu signifiante du marché mondial de produits de divertissement, dans lequel le cinéma industriel se situe. La reconnaissance est largement gagnée, la volonté politique et financière de le faire vivre ne semble pas, pour autant, portée avec beaucoup de vigueur.

Est-ce que le cinéma reste un moyen efficace pour rassembler et faire réfléchir un groupe sur des enjeux politiques de la société que nous vivons ? C'était l'autre bataille des ciné-clubs de gauche, ceux des mouvements révolutionnaires et des aspirations populaires. La projection collective non commerciale reste, indubitablement, un moyen pour provoquer de telles réflexions et pour avancer des processus de mobilisation et d'organisation. Mais elle se trouve dans un paysage où il existe d'autres modes de mise en commun, notamment sur l'internet et dans le cyberspace.

Le statut de l'image a changé du tout au tout entre le début du 20^e siècle et le début du nôtre. Les images se font avec des téléphones, n'importe où et par n'importe qui. Ceci n'empêche pas leur utilisation dans des œuvres travaillées, mais rend l'environnement pour permettre l'existence auprès d'un public de ces œuvres beaucoup plus bruyant et agité. L'impact est forcément diminué. Nous qui continuons la pratique de la « projection-débat », avons souvent l'impression de travailler sur des « micro-mobilisations » dont il est impossible de mesurer l'impact. C'est le moyen qui nous est laissé dans une société de massification mondiale.

En même temps, la « micro-mobilisation » a l'avantage de son inconvénient, elle est petite mais elle est infiniment variable et démultipliable. Le citoyen du cinéma de demain sera inscrit dans des cercles à la fois étroits et aussi globaux. C'est le terrain d'expérimentation de la prochaine phase sans doute, et des prochaines batailles. Face à la désertification culturelle qui accompagne le réchauffement planétaire promu par notre élite politique et financière, quelle multiplicité de jardins de résistance pouvons-nous imaginer ?

Michael Hoare

Les sources consultées, et parfois copiées, dans la rédaction de ce texte sont les suivants :

- *L'Encyclopédie Roger Boussinot du Cinéma*, Bordas, 1989.
- *Dictionnaire du cinéma Larousse*, J. Loup Passek, Larousse, 1986.
- *L'Univers des loisirs*, F. Comte, JJ Luthi, G. Zanani, 1990, Letouzey & Ané, 1990.
- *Le cinéma français depuis 1945*, René Prédal, Armand Colin,
- *Histoire de la politique du cinéma français*, Paul l'Église, Filméditations, 1970-1977
- *Introduction au Ciné-Club*, Vincent Pinel, Éditions Ouvrières, 1964.
- *Cinéma paysans*, compilé par Christian-Marc Bosséno, *Ciném'Action* n°16, L'Harmattan, 1981.

Interview de Jérôme Dehondt administrateur des AMAP en Ile-de-France

Sylvie Dreyfus-Alphandéry : Bonjour. Tu es administrateur et représentant légal des AMAP en Ile-de-France, et tu utilises le film *Homo-Amapiens*. Pourquoi l'avez-vous choisi, en quoi son contenu et sa forme vous ont-ils intéressé ?

Jérôme Dehondt : En fait, la première fois qu'on a diffusé le film *Homo-Amapiens*, c'était dans le cadre de la fête des AMAP qui a eu lieu en 2008 au cinéma La Clef, à Paris. C'était une façon de pouvoir s'adresser de manière constructive aux consommateurs, mais aussi aux paysans déjà en AMAP, pour qu'ils puissent percevoir, les uns et les autres, comment le partenariat était vécu de l'autre côté.

Une centaine à peu près de personnes est venue pour assister à la fête dans sa globalité. Il y avait également des tables rondes, notamment avec des militants politiques. Donc, autour de la diffusion d'un film agréable à voir, étaient posées les bonnes questions sur des situations qu'ont pu vivre les deux parties, consommateurs et paysans, qui percevaient la réalité, de leur propre point de vue, sans se mettre à la place de l'autre. Après cette expérience, nous avons décidé d'acquérir quelques exemplaires d'*Homo-Amapiens*, pour le mettre à disposition des groupes de consommateurs lorsqu'ils organisent des soirées-débats au sein de leur groupe, dans leur quartier.

Justement, on a eu l'occasion de le diffuser dans le XIV^{ème}, dans le café associatif « Le Moulin à Café », ce qui a entraîné un débat croisé avec notre producteur et les consommateurs qui ont compris réciproquement pas mal de choses. Xavier avait déjà vu le film, auparavant, lors de la fête des AMAP, mais la plupart d'entre nous le voyaient pour la première fois.

S. D-A : Qui est Xavier ?

J. D. : C'est notre maraîcher, qui travaille en partenariat avec notre association de comsom'acteurs « Les Lapereaux des Thermopyles » depuis à peu près un an maintenant. Il est en AMAP depuis quasiment deux ans. De son côté, il a découvert la réalité vue du côté des amapiens, il y avait des points de vue auxquels il n'avait pas forcément pensé, et qui lui ont permis de comprendre certaines réactions de consommateurs ; c'était parfois un peu dur à percevoir pour lui, il a parfois réagi de manière très personnelle à ce film. Du côté des consommateurs, ceux, surtout, qui n'étaient jamais allés sur sa ferme, ont pu voir un peu comment ça se mettait en place, et comment lui pouvait vivre cette relation, qui n'est pas toujours évidente, notamment lorsque des difficultés se font jour.

S. D-A : Est-ce que tu pourrais définir très vite le principe des AMAP et comment les AMAP sont nées ? Les gens qui vont lire la revue sont des cinéphiles, en général, mais pas forcément des connaisseurs des AMAP. Et ce qui serait intéressant, puisqu'on a organisé la décade « Cinéma et monde rural » en Limousin, c'est que tu nous dises grosso-modo où sont implantées les AMAP, si c'est un mouvement très urbain, ou s'il s'implante également dans des régions plus rurales ?

J. D. : Le premier partenariat – qui, à l'époque, ne s'appelait pas AMAP – entre paysans et consommateurs, s'est mis en place en 2001 dans le sud de la France en région PACA à côté de Toulon.

C'est un couple de paysans installés juste à côté de Toulon qui s'est mis en relation avec un groupe de consommateurs d'Aubagne, pour mettre en place ce partenariat sur la durée, avec des engagements mutuels. Très rapidement, ça s'est beaucoup développé et structuré.

À présent on en retrouve un peu partout en France.

On estime à peu près à 1200 les groupes de consommateurs qui font partie d'une AMAP – ce qui représente à peu près 6000 familles quand même ! et ça se développe maintenant dans toutes les régions.

Dans le Limousin, on vient de mettre en place une coordinatrice, une porteuse de projets pour le développement des AMAP.

Pour l'instant, on a dans le Limousin un peu près deux ou trois partenariats en AMAP – ça s'est déjà développé assez rapidement.

Donc voilà, on trouve maintenant un peu partout des AMAP – ça se développe surtout dans le milieu périurbain – parce que ça répond justement à une attente des consommateurs urbains qui ont du mal à s'approvisionner en produits locaux et de qualité – bio –.

C'est aussi une façon, pour ces derniers de participer à une relocalisation de l'agriculture, à une redynamisation de leur bassin d'origine, et cela leur permet d'aller eux-mêmes voir les paysans le week-end pour leur donner un coup de main, alors que dans le milieu rural, finalement, les gens continuent à garder une attache assez forte, et ont leur propre circuit d'approvisionnement, que ce soit par les grands-parents, la famille, les amis... Ils produisent dans leur propre jardin, donc ils sont moins naturellement portés vers ce type d'approvisionnement.

Ceci-dit, j'ai notamment en tête des exemples dans le Maine-et-Loire où, autour de grosses bourgades, se sont créés des groupes de consommateurs AMAP. En Ile-de-France, des maires qui, voyant la vie de leur village péricliter, le dernier commerce disparaître, se disent « ben tiens je pourrais peut-être faire revivre un peu le village et faire se connaître les gens en créant une AMAP ».

Donc, voilà, ce lien social est générateur de sens, et permet de redynamiser une vie locale, et donc, in fine,

ça peut très bien se développer aussi en milieu rural. En Ile-de-France, dans Paris, intra-muros, où la difficulté pour s'approvisionner en produits de bonne qualité est plus grande, les listes d'attente sont longues pour faire partie d'une AMAP, car il n'y a pas assez de paysans qui se proposent, souvent d'ailleurs parce que les terres sont très chères.

S. D-A : J'aimerais te poser des questions là-dessus. Tu as parlé de lien social à travers les AMAP... De notre côté, si l'association « Autour du 1er mai » a créé la base « Cinéma et Société », c'est pour développer le lien social autour du cinéma, donc nous nous situons dans la même démarche. J'aimerais donc savoir si vous vous servez d'autres films qu'Homo-Amapiens comme outil de lien social ?

Par ailleurs, j'aimerais également savoir si vous vous définissez comme une association ou une fédération d'associations de culture populaire – ou d'éducation populaire.

J. D. : Alors pour répondre à ta première question : non, pas suffisamment, mais on y réfléchit très sérieusement.



Pourquoi pour l'instant on ne le fait pas plus que ça ? En fait, le principe Amapien parle déjà de lui-même, il est suffisamment simple pour qu'une première approche soit très accessible.

En revanche, pour aller plus loin, pour comprendre les pratiques agricoles, pour comprendre le contexte dans lequel tout ça prend place, pour comprendre tout ce qui gravite autour

des questions de la biodiversité, des OGM, de la pollution des sols, il est nécessaire d'avoir des supports différents, notamment pour les « Amapiens de base » qui sont sensibles avant tout à ces questions à travers leur pratique Amapienne, mais qui n'ont pas forcément la disponibilité ni les moyens d'élargir leur prise de conscience.

Donc là, très clairement, un moyen d'accéder à cette conscience serait de passer par le cinéma documentaire. Le réseau OGM a réalisé un film très chouette montrant par exemple des paysans qui ont changé leur pratique culturales après avoir été très contents d'utiliser des OGM, parce que ceux-ci avaient augmenté leur rendement. Dans un premier temps, ça leur a suffi, et le film montre très bien comment ils sont passés ensuite à un autre niveau de conscience. C'est 52 minutes, mais on en ressort avec véritablement un autre niveau de compréhension sur ces questions très, très complexes.

En tant que réseau d'associations, on veut aller vers cette démarche. Certes, on offre des services à nos adhérents, à commencer par les paysans, et aussi aux consommateurs, des services qui sont liés à des démarches collectives, mais surtout, on se considère comme un mouvement d'éducation populaire, et donc on va aider nos adhérents à aller au-delà de leur pratique, qui est de récupérer un panier de légumes chaque semaine.

C'est quelque chose pour lequel on peut être bien dimensionné au niveau régional, et c'est là qu'on souhaite jouer un véritable rôle auprès des Amapiens, mais également auprès d'autres acteurs. Ce n'est pas pour rien qu'une association comme ATTAC, par exemple, est partie prenante de l'apparition des AMAP en France. ATTAC et Slow Food ont participé à la création d'Alliance Provence, le réseau des AMAP de la région PACA.

C'est véritablement je pense là qu'on peut avoir le plus d'impact, d'abord en montrant concrètement des pratiques différentes qui permettent de changer les choses, et ensuite d'utiliser ces pratiques-là comme levier pour faire changer la société, à travers une action d'éducation populaire.

S. D-A : Est-ce qu'une espèce de partenariat et d'accompagnement réciproque entre la base « Cinéma et Société » et le réseau des AMAP serait imaginable, que celui-ci nous signale tous les films qui circulent sur la question et nous dise quels sont à son avis ceux qui sont bons (parce qu'il commence à y en avoir pléthore...), et qu'« Autour du 1er mai » intervienne, de son côté, comme aide à la programmation de films ? Nous connaissons bien le cinéma et son histoire, nous pouvons donc vous signaler des films qui ont été produits, par le Ministère de l'agriculture par exemple, qui peuvent être très intéressants. En effet, ils sont très « datés » et permettent de jeter un regard rétrospectif sur l'évolution des formes d'agriculture : certains magnifient le productivisme des années soixante, c'est très intéressant de les regarder aujourd'hui. D'autres parlent de cultures, de semences alternatives, des questions qui peuvent être utiles aussi pour le réseau des AMAP. Notre idée de la base c'est vraiment de travailler avec d'autres mouvements de culture populaire qui connaissent mieux un domaine que nous, auxquels nous pouvons apporter notre connaissance du cinéma.

J. D. : Je dirais que l'agriculture est un domaine bien sûr qu'on connaît bien, mais on en connaît surtout l'actualité. On ne connaît pas forcément aussi bien l'Histoire, même si il y a dans le mouvement aussi de vieux paysans qui ont vécu tout ça, et peuvent retracer en partie, mais en partie seulement, toute l'évolution de l'agriculture. Donc, toutes les pistes qui peuvent apparaître ont une valeur pédagogique.

Certains films sont très réducteurs, opposent les paysans entre eux, mais d'autres sont vraiment intéressants, dont un qui s'appelle « Cultivons la terre », à propos des OGM. Il montre bien, justement, à travers des petites saynètes, en 1h30, tous les enjeux qui se nouent autour de l'emploi des OGM.

Votre proposition est très intéressante pour le réseau AMAP en Ile-de-France bien sûr, mais au niveau national encore plus ; à travers la diffusion de films, vous pourriez aider des regroupements d'AMAP, qui sont en train de se créer dans diverses régions, à mettre en place leur réseau, en poursuivant leur mission, qui est d'assurer un travail d'éducation populaire ; ça peut inciter un large public à entrer dans le mouvement Amapien pour qu'enfin les changements de pratiques de consommation pèsent sur l'économie en général.