

## LA PART INVISIBLE

**Catherine Roudé** – À l'été 2006, j'arrive à Paris pour entamer mon cursus universitaire en histoire du cinéma. J'ai entre les mains, un peu par hasard, le coffret DVD des groupes Medvedkine. À l'époque je connais déjà le travail de Chris Marker mais je n'ai aucune idée d'une dimension politique de son travail, ni de l'existence de groupes de cinéma militant en France. Et encore moins d'une expérience de création collective entre cinéastes et ouvriers, telle qu'elle a eu lieu à Besançon et Sochaux entre 1968 et 1974. Le fait d'apprendre que des cinéastes avaient formé des ouvriers pour qu'ils tournent leurs propres films et de voir le résultat tel qu'il est sur le DVD des groupes Medvedkine, c'est-à-dire des films extrêmement intéressants, sur le plan formel, sur le plan politique, ça m'a vraiment donné envie de comprendre comment ça avait été possible qu'une telle rencontre ait lieu, entre ouvriers et cinéastes. C'est d'abord ça qui m'a donné l'envie de travailler là-dessus.

En entreprenant la micro-histoire de Slon-Iskra, l'objectif était de comprendre ce qu'a été le cinéma militant de l'après Mai 68, pour celles et ceux qui l'ont pratiqué. Ce qui signifie étudier la façon dont le collectif s'est constitué et a évolué, qui y a travaillé et comment, ses relations avec les organisations politiques et syndicales. Dans le cas de Slon-Iskra, beaucoup d'archives ont été conservées, qui permettent l'écriture de cette histoire. On dispose d'archives de production, de correspondance, de photographies, qui viennent compléter les films du catalogue. La sociologie des œuvres invite à analyser les œuvres quelles qu'elles soient en considérant les figures de lien social qu'elles suscitent. Autrement dit, on ne peut réellement analyser un film qu'en tenant compte des multiples processus qui conduisent à sa réalisation et à sa réception. À plus forte raison quand les structures de production traditionnelles sont transgressées dans un contexte qui se dit collectif et militant. D'autant que les interventions d'un groupe de cinéma militant ne se limitent pas à la production et sont souvent très diverses. De nombreuses formes de soutien interviennent quotidiennement. Cela peut être l'envoi de pellicule à un réalisateur chilien sous l'Unité Populaire, le prêt d'une caméra ou d'une table de montage à un autre collectif, la diffusion d'un film, etc.

Il faut par ailleurs rechercher les sources au-delà des seules archives de la société de production et creuser en direction d'archives privées ou institutionnelles dont la route a croisé celle de la structure étudiée. J'ai pu aussi recueillir de nombreux témoignages qui sont indispensables en histoire contemporaine. Ces deux sources principales doivent être recoupées de façon rigoureuse. Bien sûr les témoignages, qui reposent sur l'expérience personnelle et la mémoire, mais aussi les archives, qui constituent de nombreux pièges, comme des documents fabriqués ou antidatés, pour permettre certaines démarches. Finalement, pour revenir à Chris Marker, une phrase du cinéaste illustre bien le travail de l'historien, bien qu'évoquant en l'occurrence le montage. Il dit : « Un film a deux points communs avec un iceberg, à savoir qu'avec le temps il en reste de moins en moins et que sa part invisible est plus grosse que sa part visible. » À nous, historiens, de faire émerger autant que possible la part invisible de l'histoire.

**3min 06sec**