

**La société de production et de distribution Slon/Iskra :  
réseaux professionnels, réseaux militants**

Catherine Roudé (Paris 1)

Société de production et de distribution depuis 1968, Slon (Iskra depuis 1974) a été créée dans le but de permettre l'existence de films exclus des canaux cinématographiques et télévisuels traditionnels aussi bien par leur forme que par leur contenu. D'abord constituée d'un groupe informel de professionnels du cinéma proches de Chris Marker et investis dans le film collectif *Loin du Vietnam* (1967), la société va concrétiser son activité sous l'impulsion de Mai 68. Après les États généraux du cinéma qui mobilisent plus de 1500 cinéastes (j'entends ici aussi bien les auteurs que les techniciens du cinéma) dans une réflexion de restructuration de la profession, de nombreux collectifs vont s'engager dans le cinéma politique au service des nombreuses luttes – ouvrières, féministes, anti-impérialistes, anticapitalistes... – de la décennie suivante. Pérenne (Iskra produit encore, de manière classique, des documentaires fortement ancrés dans les revendications sociales actuelles), la société est aujourd'hui à la tête d'un catalogue de diffusion qui témoigne de la volonté à la fois de perpétuer la mémoire des luttes politiques marquantes des années 1970 et de prolonger le travail entamé alors en s'adaptant à l'évolution du paysage audiovisuel français.

Le fonctionnement et la stabilité d'une telle structure posent un certain nombre de questions concernant les modes de production mis en place jusqu'aux relais de diffusion des films, en passant par les forces mobilisées pour ces différentes étapes et leur évolution. Ainsi, notre recherche s'inscrit dans une démarche appelée par des historiens tels Michèle Lagny<sup>1</sup> ou, aux États-Unis, Robert Clyde Allen et Douglas Gomery<sup>2</sup> souhaitant restituer au cinéma sa complexité historique, à la fois mode d'expression artistique, institution économique, technologie, produit culturel et non plus seulement l'étudier sur un mode monographique ou sémiologique.

Si l'histoire culturelle et la sociologie du champ culturel portent un vif intérêt au cinéma en termes de véhicule de représentations, au film comme objet de médiation, nous cherchons aussi à reconstituer les pratiques qui ont permis à ce catalogue de films d'exister, et

---

<sup>1</sup> Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris : Armand Colin, 1992, 298 p.

<sup>2</sup> Robert Clyde Allen et Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*, Paris : Nathan, 1993 (1<sup>ère</sup> éd. 1985), 319 p.

les logiques individuelles et collectives qui ont assuré le fonctionnement de ce mode de production particulier.

Si « l'art est social en ce qu'il est créé par des réseaux de personnes qui agissent ensemble »<sup>3</sup>, notre recherche ne vise pas à proprement parler une analyse des réseaux qui ont fait le cinéma militant des années 1960-1970 mais tente de saisir comment cette structure de production a pu se mettre en place, quels étaient les objectifs fixés par les producteurs et comment elle a été perçue par les diffuseurs des films produits. Nous allons donc tenter d'élaborer une méthode inspirée des pistes données par Gisèle Sapiro<sup>4</sup> sur le monde littéraire et de la *Sociologie des œuvres* de Jean-Pierre Esquenazi pour définir la structure au plan individuel, collectif et de la médiation. Les réflexions menées ici s'appuient sur une période allant de la création de la structure jusqu'à la fin des années 1970. J'ajoute qu'étant actuellement en plein dépouillement des archives de cette société, il s'agit ici de proposer des pistes de lectures à partir des sources disponibles plus que d'analyser des résultats concrets.

Enfin, dans cette intervention, nous préférons écarter la notion de sociabilité telle que proposée dans l'intitulé du séminaire tant le mode de fonctionnement d'Iskra s'inscrit dans la volonté de transgression des modèles sociaux (volonté de déhiérarchiser le cinéma, formation d'ouvrier-cinéastes) et dans la subversion du mode de production classique.

### **Slon/Iskra : « le groupe de Chris Marker »**

Une première tentative de définition du groupe achoppe sur un obstacle de taille en la personne constitutive de Chris Marker.

L'aura que le cinéaste (également écrivain et photographe) connaît auprès d'un public averti n'est pas négligeable non plus que ne l'est sa position dans le champ cinématographique à la fin des années 1960. Dès la fondation officielle de Slon, la société de production est désignée aussi bien par ses membres que par d'autres collectifs comme « le groupe de Chris Marker ». S'il est bien évident que l'expression est d'abord employée par commodité – sous-entendant que les interlocuteurs ont forcément connaissance de son travail – il n'est pas négligeable qu'une coopérative soit réduite à la personnalité d'un seul. Sans vouloir entamer une approche biographique ou prosopographique de Slon/Iskra, il nous paraît nécessaire de mettre en avant certains aspects de la trajectoire professionnelle et politique du cinéaste. Cela dans le but de clarifier ce que cette figure nodale – qui fait écran à l'ensemble du collectif et de ses

---

<sup>3</sup> Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, coll. Champs, 2006 (1<sup>ère</sup> éd. 1982).

<sup>4</sup> Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris : Fayard, 1999.

productions – charrie comme réseaux d’influences, la réputation qu’elle a acquise dans différents milieux, et le poids qu’elle fait par conséquent peser sur le fonctionnement de la structure.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Chris Marker prend part à la création de l’association Peuple et culture en Corrèze, née de la Résistance et alors proche du PCF. Il y côtoie certains de ses futurs collaborateurs comme André Bazin, fondateur des *Cahiers du cinéma*, Paul Flamand, éditeur au Seuil, et le réalisateur Alain Resnais. C’est dans ce milieu qu’il réalise ses deux premiers films. Il fait partie à plusieurs reprises de délégations de l’Unesco où il cherche à « mettre le cinéma au service de l’éducation de base ». Il écrit parallèlement pour la revue *Esprit* des critiques sur le cinéma et la musique populaires.

Liant toujours le cinéma et l’éducation populaire, il tourne à Cuba en 1961 un film sur la jeune Révolution qu’il dédie de façon significative à l’Institut Cubain de l’Art et de l’Industrie Cinématographique (ICAIC), future plaque tournante des images des luttes latino-américaines.

Enfin en 1967, il mène de front avec un certain nombre de techniciens engagés deux expériences de cinéma politique : la direction du film collectif *Loin du Vietnam* visant à engager des intellectuels dans la dénonciation de l’intervention américain au Nord-Vietnam et le tournage d’*À bientôt j’espère* avec les ouvriers grévistes de la Rhodiacéta à Besançon.

Ainsi, au moment de la création de Slon, Chris Marker a acquis une notoriété suffisante pour mobiliser forces vives et moyens techniques dans le domaine du cinéma : selon Ragnar Van Leyden, monteur et l’un des initiateurs du projet *Loin du Vietnam*, « la carotte [pour les producteurs et fournisseurs de moyens techniques] était la notoriété des réalisateurs et la perspective de travailler commercialement pour eux dans l’avenir »<sup>5</sup>. La dimension collective et internationale du film lui confère une aura dont vont bénéficier ses collaborateurs sur des projets ultérieurs : « On trouvait des documents partout et les gens nous aidaient d’abord parce qu’on avait été adoubés par Chris Marker avec *Loin du Vietnam*. »<sup>6</sup> Par ailleurs, ces deux projets le font entrer de plain-pied dans le milieu ouvrier français bien avant la grève de mai-juin 1968.

La création administrative de Slon se fait dans le but de poursuivre concrètement l’expérience cinématographique entamée avec les ouvriers de Besançon, bientôt baptisés groupe Medvedkine. Cela se traduit par des moyens techniques et financiers ainsi que par des ateliers de formation animés par des professionnels afin que les ouvriers puissent tourner leurs

---

<sup>5</sup> Correspondance avec Ragnar Van Leyden, 5 juin 2008.

<sup>6</sup> Entretien avec Paul Bourron (réalisateur, opérateur, collaborateur régulier de Slon/Iskra), 5 mars 2008.

propres films. Le nom du groupe est choisi par Marker lui-même et fait référence au Ciné-train du soviétique Alexandre Medvedkine qui sillonnait la Russie des années 1930, tournant, montant et projetant sur place des films à des ouvriers et paysans n'en ayant jamais vus. L'expérience peu connue en France est elle-même redécouverte par Marker qui met en scène Medvedkine en 1971 dans *Le train en marche*, produit par Slon.

Fort de la création de l'ICAIC à Cuba et des collectifs de cinéma politique qui émergent en France après Mai 68, Chris Marker est à la recherche d'expériences cinématographiques similaires liées à un contexte politique particulier. Ainsi, toujours en 1971, peu après l'arrivée au pouvoir du gouvernement socialiste de Salvador Allende, Marker se rend au Chili pour, selon le sociologue français Armand Mattelart, « s'entretenir avec les cinéastes chiliens et prendre connaissance de la politique cinématographique de l'Unité populaire. Et surtout, voir si l'expérience de la "voie chilienne au socialisme" était en train de produire des formes de cinéma alternatives à partir de collectifs populaires<sup>7</sup> ». Il souhaite également y faire traduire le récit de l'expérience du ciné-train de Medvedkine.

De ce voyage, il ramène à Paris le film *La Première année* de Patricio Guzman qui est selon Marker le seul film représentatif de l'actualité chilienne<sup>8</sup>, loin du message véhiculé en France notamment par le PCF. Slon va par conséquent en assurer la traduction française et la diffusion dans les pays francophones. La distribution des voix françaises<sup>9</sup> illustre bien la position d'intermédiaire de Marker entre différents milieux : on y trouve des réalisateurs, techniciens et acteurs de cinéma, deux avocats très engagés politiquement, ainsi que deux militants culturels impliqués dans les Groupes Medvedkine.

Cette première collaboration va orienter une partie du travail de Slon vers l'Amérique latine. La coopérative va en effet fournir à Patricio Guzman un soutien matériel essentiel pour le tournage de son film suivant et cherchera après le coup d'État des soutiens financiers pour le film qui ne sera terminé qu'en 1976. On note ainsi la part importante dans le travail de la coopérative de projets directement impulsés ou soutenus par Chris Marker.

Enfin, malgré une société volontairement créée en coopérative, la revendication de non-hiérarchisation du travail de la structure, la stature de Chris Marker, qu'il le veuille ou

---

<sup>7</sup> Armand Mattelart et Didier Bigo, « *La Spirale*. Entretien », *Cultures & conflits*, n° 74, été 2009, pp. 169-186. Mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://conflits.revues.org/index17293.html>. Consulté le 10 janvier 2010.

<sup>8</sup> Lettre de Chris Marker à René Berchoud, 8 juin [1971], dans Micheline Berchoud, *La véridique et fabuleuse histoire d'un étrange groupuscule : le C.C.P.P.O.*, Besançon : Les cahiers des amis de la maison du peuple, n° 5, avril 2003, p. 112.

<sup>9</sup> Françoise Arnoul, Pol Cèbe, Alain Corneau, Laurence Daudet, Anatole Dauman, Georges Kiejman, Edouard Luntz, Léo Matarasso, Valérie Mayoux, Bernard Paul, François Périer, Isidro Romero, Georges Rouquier, Delphine Seyrig et Youcef Tatem.

non, lui donne un ascendant sur le travail plus quotidien de Slon. Cet ascendant lui est conféré par les interlocuteurs de la structure au détriment de ses collaborateurs (invitation à Montréal que Marker décline au bénéfice d'Inger Servolin sous prétexte qu'accepter instaurerait une hiérarchie au sein de Slon), mais également de l'intérieur où, qu'il soit présent ou absent, « un poids moral »<sup>10</sup> pèse sur les décisions.

**« Slon "appartient" à tous ceux qui travaillent avec Slon »**

« Le groupe de Chris Marker » est en fait un groupe plus large et plus souple qu'il n'y paraît après avoir esquissé ces premières constatations : l'aspect monolithique de façade cache des personnalités diverses, dont la participation, les motivations et les intérêts vont évoluer en permanence, ce qui ne facilite pas l'appréhension de la structure. Les propriétés du champ littéraire relevées par Gisèle Sapiro semblent, avec certaines nuances, pouvoir s'appliquer à une structure telle que Slon/Iskra : les frontières sont floues, il n'y a pas de code d'entrée ni de monopole institutionnel.

À l'exception des onze personnes signataires des statuts de Slon en novembre 1968, qui jouent un rôle plus ou moins effectif dans la coopérative, on a du mal à clairement identifier, lister et déterminer tous ceux ayant eu affaire à Slon/Iskra. Cette confusion a pour origine le fonctionnement même de la structure. Ainsi, en décembre 1970, dans une lettre à Inger Servolin, le cinéaste René Vautier rapporte des propos de Chris Marker : « Slon "appartient" à tous ceux qui travaillent avec Slon ». Cette lettre n'a pas pour but de constater une quelconque absence de hiérarchie, mais bien de faire prévaloir ses droits de réalisateur sur la gestion de ses films. Il le fait en outre en s'appuyant sur les propos de Marker qu'il érige ainsi en figure tutélaire de la structure, exprimant un double ascendant sur l'administratrice étrangère au milieu du cinéma en tant que cinéaste (et ami de cinéaste) et en tant qu'homme. Cette rupture n'est pas vraiment assumée par les fondateurs de Slon/Iskra – dans la lettre citée plus haut Chris Marker insiste sur l'égalité de tous à Slon – mais elle résulte de la manière même dont la structure s'est mise en place : d'un côté des professionnels du cinéma (producteurs, réalisateurs, techniciens) qui gagnent leur vie dans ce milieu depuis un certain temps et participent à la coopérative en supplément de leur travail, ou en détournant leurs outils de travail, et une administratrice dont la fondation de la société de production constitue la première expérience dans le champ cinématographique. Pour Inger Servolin, la gestion de

---

<sup>10</sup> Entretien avec Claude Veuille, 26 mai 2008.

la coopérative est une activité à plein temps, pour les autres un complément militant de leur activité professionnelle.

La constitution de la structure évolue au fil du temps et de l'arrivée de nouveaux collaborateurs qui n'ont pas les mêmes affinités, les mêmes intérêts, les mêmes objectifs au sein de la structure. Ainsi, dès le début des années 1970, l'équipe soudée, liée par un certain nombre de projets communs, laisse place (sans s'en s'écarter totalement) à un collectif plus jeune, aux motivations diverses, en perpétuelle construction et reconstitution. Et, cela est important à souligner, qui n'ont pas, ou pas encore, accès au milieu cinématographique dont sont issus leurs prédécesseurs : par conséquent, l'une de leur préoccupation à travers Iskra est aussi de trouver un moyen de gagner leur vie. À l'exception de quelques permanents (dont Inger Servolin qui assure une continuité jusqu'en 2008) qui, et cela est encore vrai aujourd'hui, sont toujours majoritairement des femmes et s'occupent quotidiennement du fonctionnement de la structure, de nombreuses personnes gravitent autour d'Iskra avec des projets de films inachevés, à la recherche de moyens de postproduction ou de diffusion. Ce changement de mentalité dans la conception des films va de pair avec un changement de climat politique et de nouvelles revendications notamment axées sur l'écologie que les « anciens » jugent assez durement comme peu porteuses de changement social.

Cette coprésence, entre d'une part un groupe de professionnel utilisant Slon/Iskra pour pratiquer un cinéma différent de leur monde professionnel, et d'autre part des jeunes peu expérimentés qui voient en Iskra un outil pour s'exercer et une voie d'accès vers le milieu professionnel, ne va pas sans tensions. Tension qui n'est peut-être pas toujours volontaire, mais qui est en tout cas vivement ressentie du côté des nouvelles recrues d'Iskra qui ne possèdent ni le confort, ni la marge de manœuvre de leurs aînés<sup>11</sup>. Le rapport de force ira même jusqu'à la censure par les « aînés » d'un film entamé par les plus jeunes<sup>12</sup>, censure politique s'il en est puisqu'il devait aborder de manière parodique les luttes politiques de la décennie précédente, celles-là mêmes dans lesquelles le groupe Slon était engagé.

La forme variable qu'a désormais prise la structure modifie clairement son mode de production. Là où Slon produisait des projets impulsés par ses fondateurs, les films produits par Iskra sont choisis parmi les projets qui sont proposés à la société. Par ailleurs, il s'agit souvent plus de postproduction, d'aider à terminer et à diffuser les films que de les produire véritablement. Cela implique une modification du statut des réalisateurs au sein d'Iskra, qui ne sont plus membres d'une coopérative mais employés d'une société de production. On voit

---

<sup>11</sup> Claude Veuille.

<sup>12</sup> Entretien avec Pierre Camus, 16 septembre 2009.

alors clairement la différence entre Slon, qui désigne l'ensemble des forces vives de la structure, et Iskra qui s'applique désormais aux seuls permanents et, surtout, au catalogue des films produits et distribués depuis 1968. Car enfin, le catalogue de films prend en charge tout le travail effectué depuis le début de la création de la structure et il devient l'enjeu même de l'existence d'Iskra. On pourra ainsi lire en 1978, en réponse à une réalisatrice qui demande qu'une copie de son film soit envoyée en festival, une administratrice d'Iskra motiver son refus par ces mots : « Nous sommes au service des films et de la cause qu'ils représentent, et non au service des réalisateurs ».

Iskra, n'agissant plus comme un collectif de réalisateurs, porte sa conception politique du cinéma dans le mode de production et de diffusion des films plus que dans les films eux-mêmes.

### « Un éditeur, ça se définit par son catalogue »<sup>13</sup>

Le film, dans l'approche sociologique du cinéma, est considéré comme objet de médiation entre les producteurs, les consommateurs et leurs intermédiaires<sup>14</sup>. Jean-Pierre Esquenazi place l'œuvre au centre des réseaux de médiation, axe organisateur des espaces sociaux<sup>15</sup>. De fait, les administrateurs d'Iskra s'étant occupés eux-mêmes de promouvoir leur catalogue et d'organiser la location des films, nous disposons de documents qui déclinent les processus de médiation. En outre, il est nécessaire de rappeler ici que la création de Slon est directement venue du besoin de maîtriser la diffusion des films, mettant d'emblée le spectateur potentiel au centre de la démarche.

Le retrait des écrans de *Loin du Vietnam* quelques jours après sa sortie à cause de menaces d'attentats proférées par des groupes d'extrême-droite, de même que le difficile passage à la télévision d'*À bientôt j'espère*, finalement programmé car soutenu par le Résistant Emmanuel d'Astier de la Vigerie mais encadré d'interventions modérant le « point de vue extrémiste d'un certain syndicalisme de combat »<sup>16</sup>, ont montré la difficulté d'atteindre le public par les canaux de diffusion traditionnels. La question se pose donc de savoir quels sont les publics potentiels des films de Slon/Iskra, et de comment les atteindre. Cela implique de redéfinir le public visé par les films au cœur de la conception du propos politique véhiculé.

---

<sup>13</sup> François Maspero dans *On vous parle de Paris : les mots ont un sens*, Chris Marker, 1970.

<sup>14</sup> Jean-Marc Leveratto et Fabrice Montebello, « Sociologie du cinéma et sociologie des "pratiques culturelles" », dans Pierre Le Queau (éd.), *20 ans de sociologie de l'art*, t. 2, Paris : L'Harmattan, 2007, pp. 115-128.

<sup>15</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris : Armand Colin, coll. Sociologie, 2007, p. 47.

<sup>16</sup> *Caméra 3*, Henri de Turenne et Philippe Labro, ORTF, 5 mars 1968.

On voit ainsi que l'échec de la distribution commerciale de *Loin du Vietnam* annule son objectif premier tel que présenté par Chris Marker : « Il est certain que ce film, s'il avait une distribution uniquement dans les milieux politiques, il n'irait pas très loin par rapport à ce qu'on peut attendre d'une foule militante. Mais par une voie de cinéma normale je crois qu'il peut aider à une certaine réflexion. »<sup>17</sup> Les productions de la coopérative doivent donc à la fois être informatives pour le public non-politisé et utiles à la réflexion du public militant<sup>18</sup>. C'est par les œuvres présentées au public que nous pouvons définir les objectifs d'Iskra : objectifs à la fois variables avec chaque film particulier et pérenne par le biais du catalogue, support indispensable de médiation et de conservation de la mémoire des films. Pour Iskra, « tant qu'un film est au catalogue, il n'est pas mort »<sup>19</sup>. Ainsi même des films aujourd'hui peu voire pas du tout demandés continuent à y apparaître. Celui-ci nous fournit une grille de lecture de la société de production par les œuvres qui y figurent et dont les origines multiples viennent enrichir le travail de la société, notamment les films venant de l'étranger (États-Unis et Amérique latine) qui traduisent les relations existant avec ces groupes.

Les catalogues successifs sont également un objet d'étude en eux-mêmes en tant qu'ils gardent la trace du moment où Slon/Iskra se fait le relai de diffusion de productions d'autres groupes, ou bien celle de films distribués par Iskra de façon éphémère. Les contacts que cela suppose en France et à l'étranger, les affinités politiques qui se révèlent dans ces choix, les raisons de l'arrêt de la distribution d'une œuvre sont autant de pistes à soulever dans le fonctionnement de la structure. Plusieurs copies de lettres nous fournissent en complément les motivations de refus de prise en charge de certains films. À une échelle plus large, cela constitue un pilier essentiel de l'analyse de la circulation des images dans le cinéma militant, des soutiens et alliances que cela implique<sup>20</sup>.

L'abondante correspondance conservée dans les archives d'Iskra nous permet non seulement de relever l'évolution du discours des administrateurs d'Iskra sur leur propre groupe auprès du public, mais également l'idée que leurs interlocuteurs – médiateurs ou spectateurs directs – se font d'Iskra, et au travers de quels relais se forge leur opinion.

La presse spécialisée, d'une part, a mis en avant les expériences de production nouvelles : des revues comme *Cinéma*, *La revue du cinéma*, *Ecran* et *Cinémaction*, et tout spécialement ces

---

<sup>17</sup> Débat suite à la projection de *Loin du Vietnam*, Semaine de la pensée marxiste, Besançon, décembre 1967.

<sup>18</sup> Réunion du 17 mars 1971, ordre du jour.

<sup>19</sup> Entretien avec Viviane Aquili, 25 janvier 2008.

<sup>20</sup> Cf. Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », dans Gisèle Sapiro (dir.), *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États-nations à la mondialisation : XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris : La Découverte, pp. 27-39.



deux dernières sous la houlette de Guy Hennebelle, font la part belle au cinéma politique des années 1960-1970, publiant des entretiens avec les principaux groupes, qui, dans le cas de Slon, s'accompagnent du catalogue des films en distribution. Plus que des articles, Guy Hennebelle, journaliste et fondateur de *Cinémaction*, va organiser des projections entre les différents groupes parisiens, mener une véritable réflexion sur la pratique du cinéma militant, animer de nombreux débats en festivals et ainsi se faire le relai entre les « professionnels de la profession » et le public qui vient en projection. Une nouvelle revue, *Cinéma Politique*, est créée tout spécialement en 1974 pour assurer la promotion des films politiques auprès des spectateurs. Ce soutien peut être ponctuellement apporté par la presse locale ou spécialisée (le mensuel écologiste *Le Sauvage* en 1977) et parfois par la presse étrangère intéressée par le catalogue de diffusion (la revue grecque *Synchronos Kinimatographos* et la revue italienne *Millecanali* en 1975). Le journal *Le Monde* consacre même en 1975 un article aux « cinéastes et vidéastes de "contre-information" » dans lequel Iskra fait figure de pionnier.

Du côté du collectif, la presse doit être le reflet fidèle de la structure : on trouve de très nombreuses corrections et de violentes critiques de l'entretien publié dans *Cinéma 74* jusqu'à Chris Marker, pour faire écho à notre première partie qui commente l'article de la sorte : « Parfait : il y avait une connerie à dire, elle est dite »<sup>21</sup>. Iskra s'appuie d'ailleurs sur la presse en envoyant à certains organismes une revue de presse les concernant lors de la prise de contact. Enfin, Iskra exige aussi de certains journaux qu'ils relayent des informations sur les films en échos avec l'actualité, comme en témoignent deux lettres écrites en 1974 dénonçant le silence du journal *Libération* sur une grève d'ouvrières du textile en Vendée sur laquelle Iskra vient de terminer un film de soutien.

La pratique très majoritaire de la distribution non-commerciale (pas de billetterie CNC) ne nous permet pas d'avoir une idée du nombre de spectateurs touchés par les films Iskra. La correspondance et la tenue de cahiers de location recensent cependant les organismes et les films demandés, précisant parfois le cadre ou l'objectif de la projection. Sans autoriser de spéculation sur l'affluence et la composition du public, ces sources nous renseignent sur ce qu'Iskra appelle son « important réseau de diffusion dans toute la France » : MJC, associations d'étudiants, ciné-clubs, comités d'entreprises, comités de soutiens, comités de quartiers, syndicats, partis politiques... Surtout, dans la durée sur laquelle nous travaillons (nous nous proposons d'analyser les locations du début des années 1970 au début des années 1980), une analyse tant des titres de films loués que des organismes

---

<sup>21</sup> Lettre à Iskra, 2 avril 1974.

demandeurs vise à « [mettre] l'accent sur la pluralité des publics, et leur évolution »<sup>22</sup> et leur conséquence sur la production de films militants.

Étant encore trop peu avancée dans nos recherches, nous n'irons pas plus loin sur ces pistes essentielles pour l'analyse de la distribution militante et associative largement pratiquée dans les années 1960-1970 et indispensables dans l'étude d'une société de production et de distribution ayant longtemps fonctionné sur ce principe.

L'appréhension d'une société de production et de distribution s'appuyant sur des motivations sociales et politiques tant au niveau de la création des films que de leur diffusion nécessite l'analyse des réseaux qui rendent possible son fonctionnement. Nous avons vu ici que cela intervient à plusieurs échelles et à plusieurs niveaux de la structure. Cela nous permet d'articuler le personnel et le collectif, de mettre en avant des bases alternatives au milieu cinématographique traditionnel, l'évolution du quotidien, formelle ou informelle.

Cependant l'observation des interactions laisse de côté l'administratif, les enjeux économiques et la part quantitative de la distribution des films, oblitérant ainsi l'essence industrielle du cinéma, qu'il s'agisse du milieu commercial ou militant.

L'analyse des réseaux, dans ce cas particulier, constitue donc une méthode complémentaire et fort utile pour saisir une partie des enjeux de la société, croisée avec d'autres approches nous permettant de situer la société de production dans le milieu cinématographique français.

---

<sup>22</sup> Nigwal, « "Quand la chaîne fait son cinéma". Regards sociologiques et historiques sur une représentation cinématographique du travail (chantier) », *Terrain & travaux*, n° 13, 2007, pp. 189-202.

## Bibliographie

Robert Clyde Allen et Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*, Paris : Nathan, 1993 (1<sup>ère</sup> éd. 1985), 319 p.

Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, coll. Champs, 2006 (1<sup>ère</sup> éd. 1982), 379 p.

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : éd. Allia, 2003, 78 p.

Yann Darre, « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 161-162, 2006, pp. 122-136.

Philippe Dujardin, « De l'histoire à la sociologie. Tours, détours, retours ? », dans Nicole Racine et Michel Trebitsch (dir.), « Sociabilités intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux », *Cahiers de l'institut d'histoire du temps présent*, n° 20, mars 1992.

Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*, Paris : Armand Colin, coll. Sociologie, 2007, 226 p.

Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris : Denoël, Gonthier, 1977, 168 p.

Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris : Armand Colin, 1992, 298 p.

Jean-Marc Leveratto et Fabrice Montebello, « Sociologie du cinéma et sociologie des "pratiques culturelles" », dans Pierre Le Queau (éd.), *20 ans de sociologie de l'art*, t. 2, Paris : L'Harmattan, 2007, pp. 115-128.

André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris : Gallimard, 1946, 49 p.

Nigwal, « "Quand la chaîne fait son cinéma". Regards sociologiques et historiques sur une représentation cinématographique du travail (chantier) », *Terrain & travaux*, n° 13, 2007, pp. 189-202.

Tanguy Perron, « Vie, mort et renouveau du cinéma politique », *L'Homme et la société*, n° 127-128, 1998.

Gisèle Sapiro, « Réseaux, institutions et champ », dans Daphné De Marneff et Benoît Denis (éd.), *Les réseaux littéraires*, Bruxelles : Le Cri, 2006, pp. 44-59.

Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma : ouverture pour l'histoire de demain*, Paris : Aubier Montaigne, 1977, 319 p.