



HAL
open science

Filmer la cinéphilie dans les stages organisés par l'OROLEIS de Toulouse (1960-1990)

Alice Gallois, Pascal Laborderie

► **To cite this version:**

Alice Gallois, Pascal Laborderie. Filmer la cinéphilie dans les stages organisés par l'OROLEIS de Toulouse (1960-1990). *Cynos*, 2018, Les représentations de la cinéphilie, 34 (1), pp.145-163. hal-02108608

HAL Id: hal-02108608

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02108608v1>

Submitted on 10 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Filmer la cinéphilie dans les stages organisés par l'OROLEIS de Toulouse (1960-1990)

Alice Gallois

Université de Toulouse – Jean Jaurès

Pascal Laborderie

Université de Reims Champagne-Ardenne

Introduction

Les représentations de la cinéphilie dans les films de fiction relèvent aussi bien d'une forme de cinéphilie élitiste apparue à Paris dans les années 1950-1960 que du paradigme hollywoodien marqué par le *star system* et les logiques de *fans*. À ce propos, l'ouvrage de Antoine De Baecque sur la cinéphilie a fait date (2003). De la même manière, les deux premiers tomes d'une série de trois ouvrages dirigés par Jean-Paul Aubert et Christel Taillibert et publiés chez L'Harmattan dans *Les Cahiers de champs visuels* étaient centrés sur « La cinéphilie des cinéastes », essentiellement dans les films de fiction (2013 et 2015).

En marge de ce modèle, notre choix consiste à interroger les films et les divers documents réalisés par des amateurs dans le cadre de stages cinématographiques et audiovisuels organisés par les associations d'éducation populaire. Ces documents traduiraient une forme de contre-culture qui s'inscrirait en faux et dès lors ne pourrait se comprendre que par rapport à ce modèle dominant.

Surtout, ces sources permettraient un recueil de données et un travail d'analyse de documents, selon une démarche socio-historique, elle-même largement biaisée lorsqu'il s'agit d'étudier les cinéphilies à partir des seuls films de fiction. Les films documentaires réalisés au cours des stages de formation cinématographique et les nombreux documents produits dans les lieux de sociabilité cinéphile (traces écrites, affiches, photographies) témoignent ainsi d'une réalité plus foisonnante et plus complexe que celle qui est évoquée dans les films d'auteurs adulés par la cinéphilie parisienne et ses avatars new-yorkais ou romain¹.

¹ À propos de cette cinéphilie élitiste parisienne apparue dans les années 1950, voir Jullier et Leveratto 2010 : 121.

Cet article se propose d'analyser dans cette perspective un corpus de documents audiovisuels (films amateurs, films documentaires *broadcast*, reportages télévisuels, affiches produites dans le cadre des ciné-clubs) qui permettent de mieux comprendre comment se traduisait en image la cinéphilie dans les stages cinématographiques et audiovisuels organisés par l'OROLEIS de Toulouse dans les années 1970, stages animés entre autres par Louis Cros, un des fers de lance d'un cinéma qui se veut « indépendant »². Elle explorera un fonds inédit de films documentaires super 8 réalisés par Michel Dédébat³, responsable du service audiovisuel de la Fédération des œuvres laïques de Haute-Garonne de 1968 à 1995. Cette source filmique de première main est complétée par un entretien d'une durée de six heures avec Michel Dédébat⁴.

C'est en 1947 que l'OROLEIS de Toulouse est créé et placé sous la direction d'Hubert Marrot. La proximité géographique avec des réseaux et structures favorise à l'échelle de la région Midi-Pyrénées, une véritable synergie autour du cinéma et de sa transmission. Se côtoient ainsi, rue Roquelaine, les documentalistes du CRDP, créé en 1955, le groupe de cinéphiles réunis autour de Raymond Borde qui fonde en 1964 la Cinémathèque de Toulouse et le Groupe des cinéastes indépendants⁵. Dans ce contexte particulièrement favorable, les activités de l'OROLEIS de Toulouse s'intensifient au cours des décennies 1960-1970. La nomination en 1968 de Michel Dédébat en tant que délégué cinéma de la Haute-Garonne vient renforcer la dynamique engagée en faveur d'une cinéphilie plus populaire.

L'OROLEIS est notamment chargé de mettre en œuvre des formations. À partir de la fin des années 1960, plusieurs stages sont organisés chaque année autour de la photographie, de l'animation de ciné-clubs et de l'analyse de films ainsi que, de façon plus expérimentale, autour de la communication et du son. Par ailleurs, un stage de visionnement chapeauté par Jean-Jacques Camelin⁶ est organisé à l'attention des animateurs de ciné-clubs issus de MJC,

² Sur le groupe des cinéastes indépendants et la cinématographie de Louis Cros, voir Layerle.

³ Archives privées de Michel Dédébat.

⁴ Pascal Laborderie, « Entretien avec Michel Dédébat », août 2016.

⁵ En 1960, à Toulouse, 8 cinéastes amateurs décident de se regrouper en association afin de réaliser des films indépendants de qualité et fondent le « Groupe des 8 ». Le ciné-club de la jeunesse les soutient et le Centre pédagogique les accueille dans ses locaux. Ce cadre devient cependant rapidement trop étroit et une nouvelle association voit le jour en mai 1963 : le Groupe des cinéastes indépendants. Ses membres fondateurs sont Raymond Borde, Pierre Bordes (dit Breinan), Raimond [*sic*] Cazaux, Claude Costes, Alain Fontan, Robert Gilbault-Pictor, Pierre Marty et Charles Pornon - premier président. Louis Cros les rejoint quelques années plus tard.

⁶ Jean-Jacques Camelin (1929-2015) est enseignant d'histoire-géographie à Dijon avant d'être mis à disposition de la Ligue de l'enseignement rue Récamier à Paris où il coordonne les ciné-clubs de l'UFOLEIS. Il crée également *Télé-Revue*. Documentaliste au CNDP, il rejoint, au début des années 1960, le CRDP implanté à Toulouse depuis 1955, et se rapproche comme bénévole des instances locales

d'établissements scolaires, de foyers de jeunes, de foyers ruraux et de comités d'entreprise. L'idée est de visionner et de discuter des films entrant dans le catalogue de l'UFOLEIS. Un autre stage, destiné aux formateurs de formateurs, se déroule à Albi, sous la responsabilité de Louis Cros⁷. Axé sur la réalisation de films, il ouvre la voie vers la pratique du cinéma amateur et l'ensemble des questions techniques et esthétiques que pose le cinéma. Selon, leur visée d'éducation populaire, ces stages défendent l'idée selon laquelle le cinéma et plus généralement la culture sont affaire de tous, et non pas seulement des élites.

Nous proposons d'étudier les pratiques cinéphiles filmées durant ces stages selon leur double dimension sociale et rituelle. Dans cette perspective, les documents audiovisuels archivés par Michel Dédébat constitueront dans un premier temps une source documentaire à partir de laquelle nous conduirons une étude sur les pratiques cinéphiles. Cependant ces films témoignent aussi du regard que porte leur auteur sur la cinéphilie. Cette étude analysera ainsi les écarts qu'il est possible de noter entre les divers discours cinéphiliques tenus dans ces films : celui des témoins de l'époque et celui des réalisateurs de ces films.

Les lieux et les moments des « enthousiasmes partagés »

Le film intitulé *Fils du siècle* réalisé par Jean-Louis Cros en 1998 sur la vie de son père est on ne peut plus intéressant, lorsqu'il s'agit de décrire les rituels cinéphiles dans leur dimension spatiotemporelle. Louis Cros y présente un lieu important de la cinéphilie dans le Sud-Ouest : le bâtiment qui hébergeait à Albi le service audiovisuel de la Ligue de l'enseignement du Tarn et où étaient organisés entre autres les stages de formation cinématographique pour les départements de l'Ariège, de l'Aveyron, du Gers, de la Haute-Garonne, des Hautes-Pyrénées, du Lot, Tarn et Garonne et naturellement du Tarn⁸.

La visite commence par la salle des « enthousiasmes partagés », selon sa propre expression, où se déroulaient les temps de formation théorique :

de la Ligue de l'enseignement pour laquelle il encadre des stages de visionnement, d'animation de ciné-clubs et d'analyse de films.

⁷ Louis Cros (1920-2009) est instituteur et animateur de ciné-clubs dans le Tarn. Mis à la disposition de la Ligue de l'enseignement en mars 1956, il est propulsé comme rédacteur en chef d'*Image et Son* rue Récamier, poste auquel il renonce au bout de trois mois. De retour dans le Tarn, il se consacre à la formation en encadrant les stages de réalisation. Membre du Groupe des cinéastes indépendants (avec Pierre Breinan et Raimond [sic] Cazaux), il réalise plusieurs films dont *La Foire du 6* (1960) et *Le Passager* (1963) et s'affirme comme photographe.

⁸ Outre un stage d'une semaine qui se déroulait durant les vacances scolaires d'avril, le bâtiment accueillait régulièrement en fin de semaine des mini-stages de deux jours intitulés « week-ends cinématographiques ».

« Ici, c'est la salle Jean Macé. À une époque, je m'amusais à l'appeler, de façon un peu solennelle, la salle des enthousiasmes partagés. En effet, de cette place, j'ai souvent vu devant moi des visages de gens qui étaient venus pour recueillir ce que moi et d'autres d'ailleurs pouvions apporter dans le domaine de l'histoire du cinéma, de la réalisation des films, de la photographie et un jour enfin de la vidéo. » (Louis Cros)

Puis, Louis Cros, après nous avoir indiqué où se trouvaient les chambres du centre d'accueil, nous conduit dans les salles où les stagiaires pouvaient apprendre les techniques aussi bien photographiques que cinématographiques⁹. Outre ces salles dévouées à la pratique, le bâtiment disposait d'une grande salle équipée d'une cabine de projection, qui servait naturellement aux projections, mais aussi à l'exposition des travaux des stagiaires.

Notons que Louis Cros adopte quasiment la même posture sur les photographies qui le représentent en train d'animer un cours dans la « salle des enthousiasmes » au milieu des années 1970 que dans le film de son fils, où il revient vingt ans après sur les lieux : position assise sur une table légèrement en surplomb par rapport aux stagiaires, visage fermé, main sous le menton. En revanche, dans la salle des travaux pratiques, Louis Cros se met à jubiler à la vue d'un projecteur Debie et d'une caméra Beaulieu 16 mm : « Et là-bas, le vieux Debie d'époque ! Le Debie, le Debie, le Debie avec son équipement magnifique... Tiens ! La caméra Beaulieu, la caméra Beaulieu, la caméra 16 mm ! Ah ! ». Cette séquence montre en premier lieu les différents types d'enthousiasme que pouvaient partager les formateurs et les stagiaires : tandis que les cours théoriques occasionnaient une forme d'enthousiasme cérébral, tout en retenue, ou si on préfère apollinien, le passage à la pratique avait un caractère nettement plus jubilatoire et festif, parfois même dionysiaque¹⁰. Cependant, elle met aussi en scène une forme de nostalgie, celle de Louis Cros, qui témoigne vis-à-vis de la caméra Beaulieu d'un fétichisme habituel chez les cinéphiles.

D'une manière générale, la partie dans laquelle est enchâssée cette séquence est elle-même empreinte d'un troisième discours sur la cinéphilie, celui du réalisateur et fils de Louis Cros, qui tente, quant à lui, de comprendre pourquoi son père n'a pas fait carrière dans le cinéma. Par là même, Jean-Louis Cros normalise ou tout du moins relativise le discours de son père en le comparant aux canons de la cinéphilie parisienne. Il est à noter que la représentation de la cinéphilie se dédouble en l'évocation par Jean-Louis Cros d'un passé glorieux (confirmé

⁹ Les locaux disposaient de trois labos photo et de tout l'équipement cinématographique nécessaire : caméra Beaulieu R16, magnétophone, banc de montage, projecteur Debie, etc.

¹⁰ Il faut prendre ici le terme d'enthousiasme dans son sens classique : les stagiaires seraient littéralement inspirés par le divin. Cette dimension culturelle de la cinéphilie est observée par tous les spécialistes de la cinéphilie (notamment dans De Baecque 2003 : 14-18). Cependant ce culte voué au cinéma s'opère ici par une forme de frénésie.

par les photographies montrées dans le film) et le filmage par son fils des lieux de stage devenus déserts, empreint quant à lui de mélancolie.

Si *Fils du siècle* est un film éminemment intéressant dans la mesure où s'y démultiplient les représentations de la cinéphilie, il constitue en premier lieu un document important sur l'engagement des stagiaires dans le cadre des formations cinématographiques organisées par l'OROLEIS de Toulouse. Les films documentaires réalisés en 1973 par Michel Dédébat sur le stage de formation d'Albi et le Festival de cinéma en plein air de Revel confirment cet investissement psychoaffectif fort des stagiaires et des formateurs dans les temps de travaux pratiques et surtout de vie quotidienne¹¹.

Les temps de vie quotidienne dans les stages d'Albi

Outre la ritualisation des pratiques de visionnement et de commentaires écrits ou oraux sur les films, une des caractéristiques essentielles de la cinéphilie est sa dimension sociale. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto l'ont bien noté, lorsqu'ils indiquent que le cinéphile se distingue du consommateur occasionnel par « les liens qu'il va nouer, par l'intermédiaire des films, avec d'autres passionnés comme lui ». (Jullier et Leveratto 10)

Dans cette perspective, il est possible d'observer les espaces, les moments d'échanges ainsi que les liens qui se nouent entre les divers acteurs des pratiques cinéphiles (relations entre formateurs, entre formateurs et stagiaires, entre formateurs et spectateurs). À cet égard, la démarche de Michel Dédébat, au moment où il filme un stage de formation cinématographique en 1973 à Albi, consiste certes à filmer les moments d'apprentissage (notamment des montages son et image), mais l'essentiel du film est centré sur les moments de vie quotidienne dans le dortoir ou dans la salle de détente (où se trouve la télévision). L'intérêt du film de Michel Dédébat réside ainsi dans le fait qu'il ne montre pas les moments forts des pratiques cinéphiliques (les productions audiovisuelles, les projections, les débats), mais les moments creux, qui sont centrés sur les relations entre cinéphiles. Il témoigne ainsi de l'intensité de ces relations. Selon Michel Dédébat, le fait d'avoir privilégié la représentation de la vie quotidienne et l'ambiance du stage, s'il constitue rétrospectivement un véritable choix, n'était pas pour autant pensé, mais s'était opéré de manière naturelle. Cette posture est symptomatique des films de famille.

¹¹ Rushes des films documentaires réalisés par Michel Dédébat sur le stage cinématographique organisé à la FOL du Tarn en avril 1973 et sur le Festival de cinéma en plein air organisé par le Foyer des jeunes de Revel à Saint-Ferréol du 30 juillet au 3 août de la même année (existe une version numérisée d'une durée de 16 min 44 s comprenant trois fichiers archivés par Michel Dédébat).

Pour autant, en 1997, c'est-à-dire 24 ans après le tournage, Michel Dédébat effectue un travail de dérushage et monte un film documentaire amateur sur le temps des ciné-clubs. Ce film gomme complètement les éléments de vie quotidienne au profit des temps d'apprentissage. Ce parti pris fausse ainsi la représentation des relations entre les divers participants du stage. Elle relève d'une vision normalisée de la cinéphilie, qui privilégie les films et leurs « auteurs » au détriment des pratiques du monde associatif plus centrées sur le collectif que sur l'individu.

En revanche, lors d'une exposition d'affiches de ciné-club proposée par la Cinémathèque de Toulouse à l'automne 2016, l'équipe de la cinémathèque a décidé de donner des éléments de contexte aux affiches en diffusant en boucle dans le hall d'exposition les rushes filmés par Michel Dédébat en 1973 et non le film monté en 1997. Ce nouvel espace de communication, qui retourne au document brut et le met en relation avec d'autres témoignages iconographiques, confère au film de famille d'origine un nouveau statut, celui de film documentaire ethnographique.

Les relations entre formateurs et stagiaires

S'il existe nécessairement une dissymétrie entre formateurs et stagiaires, ses effets négatifs sont atténués par la profonde empathie dont les formateurs font preuve envers les stagiaires. Ce fossé qui existe fréquemment entre eux est réduit par les temps de partage de la vie quotidienne et la convivialité qui y règne¹².

Nombreux sont les comptes rendus de formations rédigés dans la revue *Image et Son* qui font état d'une atmosphère chaleureuse (même si naturellement la revue a tendance à valoriser la bonne ambiance des stages). C'est aussi le cas des stages de visionnement et d'animation de ciné-club proposés à Seignosse. Le témoignage de Michel Dédébat est à cet égard éloquent : « c'était des vacances : la plage et le cinéma ! »¹³. Ces stages sont d'ailleurs d'autant plus prisés que les animateurs peuvent y venir accompagnés par leurs conjoints ou amis. La convivialité est propice aux échanges¹⁴. Le visionnement du film super 8 réalisé par Michel Dédébat en 1973 à Albi lors d'un stage de formation cinématographique ne peut qu'appuyer cette impression d'atmosphère décontractée. Si le film ne propose pas de mise en scène (il s'agit d'un document proche du film de famille), le choix de filmer avant tout la vie quotidienne constitue en soi un parti-pris dans la représentation, qui cherche à mettre en avant l'ambiance des stages. La

¹² Gallois 2016.

¹³ Pascal Laborderie, « Entretien avec Michel Dédébat », 16 mars 2015.

¹⁴ Certains échanges sont même survoltés, comme lors de la projection du film *Le Grand Inquisiteur* de Michael Reeves (1968), qui suscite une large polémique.

formation n'est pas un simple lieu d'enrichissement intellectuel, mais un lieu de rencontres, d'échanges et de sociabilité, où le plaisir devient une condition de l'apprentissage.

De fait, en marge des temps de formation, les moments interstitiels de partage de la vie quotidienne sont aussi des moments privilégiés où se nouent les relations. Les rushes réalisés par Michel Dédébat montrent notamment des stagiaires en train de se détendre en regardant ensemble un match de rugby diffusé à la télévision : un stagiaire, dans une position semi couchée allonge ses jambes de manière décontractée ; une autre stagiaire boit tranquillement une bière debout devant le poste de télévision.

Le film alterne ainsi moments de vie quotidienne et temps d'apprentissage, durant lesquels les visages sont concentrés certes, mais détendus, voire souriants, par exemple lors d'un montage où formateur et stagiaire montent une bande son à quatre mains.

Durant les temps d'apprentissage eux-mêmes, on peut voir indistinctement formateurs et stagiaires fumer une cigarette, mâcher un chewing-gum, boire un jus de fruit ou une bière. Le filmage de cette ambiance détendue, favorable aux apprentissages, laisse entrevoir une autre dimension importante de ces stages : la mixité sexuée. D'une manière générale, les stages étaient réputés « folkloriques »¹⁵, comme on disait à l'époque, c'est-à-dire que pouvait y régner une certaine liberté de mœurs. Le documentaire atteint ainsi un de ses points culminants avec le filmage du striptease d'un jeune homme dans un dortoir occupé par une dizaine de personnes. Tandis qu'un jeune homme joue de la guitare, neuf autres spectateurs hilares regardent le jeune homme s'acquitter probablement d'un pari qui l'a conduit à montrer une partie de son anatomie que notre mère nous interdit de nommer ici¹⁶. Le spectacle, qui commence par une parodie de striptease maladroitement exécutée, finit par une exhibition face caméra des fondements du damoiseau. Cela permet aussi de montrer un type de cinéphilie qui se rapproche d'autres pratiques culturelles et sportives populaires dans le Sud-ouest : ce genre de performance tient en effet plus de la troisième mi-temps d'un match de rugby que du spectacle de cabaret. D'un point de vue identitaire, ce filmage de striptease a par conséquent pour fonction de renforcer la cohésion du groupe. Filmer un striptease est aussi une manière de montrer une forme de cinéphilie qui, contrairement à la cinéphilie des élites, ne se prend pas trop au sérieux.

Les relations entre animateurs et spectateurs

¹⁵ Pascal Laborderie, « Entretiens avec Michel Dédébat », août 2016.

¹⁶ Outre le stripteaseur et le formateur qui se tient derrière la caméra, le groupe se constitue d'un stagiaire d'une trentaine d'années, qui est professeur de collège, et de huit autres stagiaires lycéens ou étudiants.

De la même manière, nous retrouvons une ambiance décontractée dans les rushes sur le Festival de cinéma en plein air qui s'est déroulé au moins six étés à Saint-Ferréol, base nautique située sur un lac, non loin de Revel, à la frontière des trois départements de la Haute-Garonne, du Tarn et de l'Aude. Le caractère artisanal des équipements, notamment de la toile fripée et des montants qui la soutiennent, la dimension collective aussi de l'organisation, qui inclut plusieurs partenaires (la commune, le Foyer des Jeunes de Revel, la FOL 31) et nécessite surtout beaucoup d'huile de coude, sont un des aspects importants de cette cinéphilie qui s'inscrit d'abord dans la continuité des fêtes de villages¹⁷. Ce film montre avant tout l'implantation du cinéma au cœur de la vie du village et de ses habitants. Il revendique en cela une forme de cinéphilie qui privilégie le vivre ensemble et s'adapte aux spécificités régionales de ses acteurs.

Un autre document constitué de trois émissions de télévision diffusées en janvier 1993¹⁸ permet de mieux cerner les enjeux sociaux des circuits itinérants organisés en région dans les années 1980-1990 par les OROLEIS, en l'occurrence Cinéfol 31, circuit implanté en milieu rural, précisément dans 50 communes, par la Fédération des œuvres laïques de Haute-Garonne. Les trois reportages mettent en avant l'importance des liens sociaux qui se forment à l'occasion de la séance de cinéma entre différents participants, aussi bien les organisateurs de la séance que les membres du village représentés par un commerçant buraliste et un spectateur anonyme accompagné de ses deux enfants. Tous ces participants évoquent à la fois le caractère familial, convivial et l'ambiance paisible qui règnent lors des séances. Les projections cinématographiques en milieu rural, en tant qu'elles constituent des substituts de la veillée, assurent ici une fonction sociale bien différente de celle qu'occupe la cinéphilie des élites, puisqu'il s'agit avant tout de rassembler le village à l'occasion d'un rare moment de distraction, comme les soirées organisées autour des conteurs le permettaient traditionnellement. Cette « cinéphilie tranquille », comme on pourrait la qualifier, tranche ainsi avec les joutes oratoires et critiques de la cinéphilie élitiste¹⁹.

Aussi, le reportage de proximité constitue ici une forme de représentation adaptée, car beaucoup plus centrée sur la convivialité des séances que sur leurs enjeux en matière

¹⁷ La période estivale est certes favorable aux actions destinées à attirer les touristes, mais le choix d'organiser un événement culturel en milieu rural, comme ici à Saint-Ferréol, renvoie surtout à l'une des grandes vocations de la Ligue de l'enseignement : l'aménagement des territoires culturels à l'échelle de la région.

¹⁸ Il s'agit d'un reportage diffusé au journal de 13h de TF1, un reportage diffusé sur Télé Toulouse et une interview de Michel Dédébat réalisée dans le cadre du journal du soir de France3. Ces documents ont été montés et transférés sur support DVD en août 2014 par Michel Dédébat.

¹⁹ Antoine De Baecque montre bien que ce caractère polémique est un des traits essentiels de la cinéphilie des élites parisiennes qui ne cessent de mener des batailles critiques (De Baecque 2003).

d'éducation artistique et culturelle. Dans cette perspective, il met en exergue les interviews de Monsieur Tout-le-Monde, dans une ambiance bon enfant caractéristique des reportages de France 3 Régions ou du journal de 13h de TF1.

Concernant la représentation de cette cinéphilie d'éducation populaire, il n'est pas inintéressant de constater qu'elle revendique son amateurisme et emprunte des genres audiovisuels mineurs (le film de famille ou le reportage de proximité), tandis que la cinéphilie dominante est représentée dans le cinéma d'Art et Essai.

Des affiches et des cinéphiles

Bien loin de la cinéphilie dominante, c'est l'importance du faire par soi-même qui prime dans les pratiques des animateurs et des adhérents des ciné-clubs affiliés à l'OROLEIS de Toulouse. Les affiches qu'ils ont conçues durant les années 1960 à 1990 constituent une autre source en ce qui concerne les discours et les pratiques cinéphiles d'éducation populaire. Surtout, par le degré d'investissement dont elles témoignent, elles constituent une forme de représentation par les militants associatifs eux-mêmes de leur amour du cinéma.

À partir de l'analyse sérielle d'un corpus de 182 affiches²⁰, il est possible d'observer un certain nombre de caractéristiques concernant leur discours et leur forme. Tout d'abord, il est à noter que les auteurs des affiches sont aussi bien les animateurs des ciné-clubs et les formateurs des stages cinématographiques, qu'on pourrait qualifier d'experts, que des cinéphiles moins chevronnés, adhérents anonymes des ciné-clubs affiliés à l'OROLEIS ou stagiaires dans le cadre des formations organisées à Albi. Il est possible de trouver aussi bien des affiches qui rejoignent les tendances de l'art contemporain (l'affiche de *Goto, l'île d'amour* s'inspire d'un graphisme vu à la Documenta de Kassel), que des affiches au dessin naïf (certaines étant dessinées par des enfants des écoles maternelles, comme c'est le cas d'*Un jour, un chat*).

L'investissement des auteurs de ces affiches est décelable dans le temps qu'ils passent à les confectionner ainsi que par la qualité des matériaux employés. Par exemple, ils prennent l'initiative de coller de la feutrine, des lettres dorées ou encore des cordelettes pour donner du relief aux affiches.

Aussi, certaines affiches, qu'on pourrait qualifier de coups de cœur, témoignent d'un parti-pris en même temps que d'une tentative d'exprimer une émotion. Cette « subjectivité » est repérable, par exemple, à propos de *l'Enfance nue* à la fois dans le discours élogieux tenu

²⁰ Ces affiches ont été déposées par Michel Dédébat à la Cinémathèque de Toulouse en octobre 2016. Elles comprennent 164 affiches faites main et 18 affiches ayant fait l'objet d'un travail d'impression.

sur le film (« Le plus beau film qu'on n'ait jamais fait sur l'enfance ») et dans le graphisme : tandis que le titre multicolore représente l'enfance avec une forme d'angélisme, des trainées réalisées à la gouache évoquent les larmes et les saignements d'une enfance malheureuse.

Quelle forme de cinéphilie ces affiches traduisent-elles ? Dans un premier temps, si on compare ces affiches avec leurs homologues commerciales, c'est l'idéologie « auteuriste » qui apparaît nettement. En effet, tandis que les affiches originales promeuvent le film en mettant en avant la distribution, les affiches cinéphiliques sont centrées sur les auteurs, au premier rang desquels figure le réalisateur, mais aussi le scénariste, le compositeur de la musique et l'écrivain, lorsque le film est une adaptation. De manière systématique, « les films avec » deviennent « des films de ». Ainsi de *la Dame de Shanghai* avec Rita Hayworth qui devient un film d'Orson Welles avec Orson Welles et Rita Hayworth.

D'une manière générale, l'affiche cinéphilique refuse de faire la promotion du film autour du corps érotisé des actrices. Par exemple, les affiches originales de *Metropolis*, *Notre Dame de Paris* ou encore *le Tombeau hindou* mettent l'accent sur le *sex appeal* de leur actrice principale. En revanche, les affiches non commerciales font passer au premier plan les éléments architecturaux, qui occupent l'arrière-plan des affiches commerciales (la ville de *Metropolis*, la cathédrale *Notre Dame* et le *Taj Mahal*).

Si l'idéologie auteuriste qui informe les diverses pratiques cinéphiles mises en place dans les années 1950 est bien connue, les éléments distinctifs qui séparent la cinéphilie d'éducation populaire de la cinéphilie des élites sont quant à eux peu étudiés. Dans cette perspective, l'amateurisme qui préside à la confection d'affiches « maison » ne traduit-il pas une volonté d'adopter un ton qui permette de se rapprocher du public ? Le côté artisanal, maladroit, parfois erroné de ces affiches, n'est-il pas le meilleur moyen de rassurer un public rejetant aussi bien le matraquage publicitaire que la cinéphilie savante ?²¹

Les rushes réalisés par Michel Dédébat sur le stage cinématographique organisé par l'OROLEIS à Albi en 1973 sont eux aussi symptomatiques de cette liberté prise par rapport à la cinéphilie dominante. L'usage d'un ton licencieux ou ironique à l'égard des participants qui se prendraient trop au sérieux²², de même que le ton parodique à l'égard de certains films (par exemple, le ton humoristique employé dans l'affiche présentant le péplum de Duccio Tessari

²¹ Il ne faut pas occulter pour autant l'hypothèse que ce dispositif d'ateliers a sans doute aussi comme but d'éduquer aux travaux manuels, à la pratique artistique (autre que cinématographique), voire tout simplement de « passer le temps » pour certains.

²² Pascal Laborderie, « Entretiens avec Michel Dédébat », août 2016.

Les Titans) témoignent d'une distanciation par rapport à la religiosité à l'œuvre dans les cercles cinéphiles savants.

Conclusion

Notre étude des nombreux documents disponibles sur les activités de l'OROLEIS de Toulouse montre l'importance de la production non pas seulement de commentaires sur les films, mais aussi de films amateur, de photographies et d'affiches. Si les dimensions métadiscursive et dialectique prévalent dans les écrits sur les films, les autres modes d'expression témoignent d'un investissement artistique prépondérant. Cet engagement artistique relève d'une triple fonction : il s'inscrit à la fois dans une volonté d'afficher une manière personnelle de pratiquer la cinéphilie, une envie de partager cet enthousiasme avec autrui et une tentative de trouver une forme d'expression à cet échange singulier.

Ne devrions-nous pas aussi nuancer cette idée selon laquelle la cinéphilie d'autrefois était « très élitiste » (Taillibert 7-9) ? Nous avons vu en effet que les représentations rétrospectives des pratiques cinéphiliques avaient trop souvent tendance à tomber dans la nostalgie ou à normaliser les pratiques cinéphiliques d'éducation populaire pour les faire correspondre aux canons de la cinéphilie savante. La démultiplication des discours sur la cinéphilie dont font preuve les films que nous avons étudiés fait en quelque sorte obstacle à une étude véritablement ethnographique des pratiques cinéphiles.

Bibliographie

- AUBERT, Jean-Paul et TAILLIBERT, Christel (dir.). « Les Nouvelles pratiques cinéphiles », *Cahiers de champs visuels*, n°12/13, 2005.
- BAEQUE, Antoine de. *La Cinéphilie. Invention d'un regard histoire d'une culture 1944-1968*. Paris : Fayard, 2003.
- GALLOIS, Alice. « Pratiquer l'éducation à et par l'image en Midi-Pyrénées avec la Ligue de l'enseignement (1950-1970) », dans Gimello-Mesplomb, F., Laborderie, P. et Souillés-Debats, L. (dir). *La Ligue de l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*. Paris : AFRHC, 2016 : 252-274.
- GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric, LABORDERIE, Pascal et SOUILLES-DEBATS, Léo. (dir). *La Ligue de l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*. Paris : AFRHC, 2016.
- JULLIER, Laurent et LEVERATTO, Jean-Marc. *Cinéphiles et cinéphilies : Une histoire de la qualité cinématographique*. Paris : Armand Colin, 2010.
- LAYERLE, Sébatien. Défense et promotion d'un cinéma "libre" et "indépendant" dans la revue *Image et Son* et les réseaux de l'UFOLEIS (1956-1969) », dans Gimello-Mesplomb, F., Laborderie, P. et Souillés-Debats, L. (dir). *La Ligue de l'enseignement et le cinéma. Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*. Paris : AFRHC, 2016 : 276-291.
- SOUILLES-DEBATS, Léo. « La Culture cinématographique du mouvement ciné-club : histoire d'une cinéphilie (1944-1999) ». (Thèse de doctorat). Université de Lorraine, 2013.
- TAILLIBERT, Christel et AUBERT, Jean-Paul. « La Cinéphilie des cinéastes », T. 1. « *Du spectateur au créateur* », *Cahiers de champs visuels*, n°6/7, 2013.
- TAILLIBERT, Christel et AUBERT, Jean-Paul (dir.). « La cinéphilie des cinéastes », T. 2. « *Du créateur au spectateur* », *Cahiers de champs visuels*, n°8/9, 2013.

Filmographie

- CROS, Jean-Louis. *Fils du siècle. Son histoire racontée par mon père*, 1998.

Pour citer l'article :

Alice Gallois et Pascal Laborderie, « Filmer la cinéphilie dans les stages organisés par l'OROLEIS de Toulouse (1960-1990) », dans Jean-Paul Aubert, Cyril Laverger et Christel Taillibert (dirs), *Les représentations de la cinéphilie*, revue *Cycnos*, n°34, 2018, pp. 145-164.