

## **La Ligue de l'enseignement et les festivals de cinéma : construction d'un regard sur un nouvel outil au service de l'éducation populaire.**

**Christel Taillibert**

La période contemporaine est marquée par un vaste investissement du dispositif festivalier par l'éducation populaire, comme en témoignent par exemple les nombreuses manifestations organisées par le réseau *Cinéligue* de la Ligue française de l'enseignement. L'utilisation de cet outil est cependant relativement récente dans l'histoire de ce mouvement, et résulte d'un lent processus qui s'étend des années 1950 aux années 1980, décennie au cours de laquelle la décentralisation amorcée par le gouvernement de François Mitterrand accélèrera la montée en puissance des festivals. Cette évolution, dont tentera de rendre compte le présent article, est tout à la fois liée à des causes exogènes – l'énorme transformation que connaît le secteur festivalier français au cours de cette période, celle des Trente Glorieuses tout d'abord, puis des années soixante-dix marquées par les chocs pétroliers successifs – qu'à des causes endogènes, relatives aux variations enregistrées dans les moyens d'action développés par Ligue afin de s'adapter aux besoins toujours mouvants de l'éducation populaire. Nous nous attacherons ainsi à offrir une lecture analytique de la construction par l'UFOLEIS d'un nouveau regard sur le dispositif festivalier, sur la base des textes publiés par le mouvement au cours de cette période, dans ses mensuels comme dans les monographies consacrés aux questions cinématographiques, auxquels nous appliqueront une méthodologie relevant de l'analyse de discours. Notre plan s'articulera autour des quatre grandes périodes qui nous semblent significatives de ce processus.

### **I – Les années 50 : un regard émerveillé mais distancié aux festivals internationaux**

L'histoire de la rencontre de l'UFOLEIS avec les festivals de cinéma commence dans les années 50, à l'époque où le paysage festivalier était essentiellement constitué des grands festivals internationaux qui s'étaient multipliés sur le modèle de la manifestation vénitienne initiée en 1932. Les premières allusions à cette activité festivalière dans les publications de l'UFOLEIS sont parfaitement objectives, à travers la publication des Palmarès de certains festivals : ceux de Karlovy-Vary, de Venise, de Cannes, de Montevideo dans *UFOCEL-Informations*, et cela dès le numéro d'octobre 1950, auxquels s'ajoutent ceux de Berlin, San Sebastián... dans *I&S*.

C'est en juillet 1952 que sont introduits les premiers commentaires subjectifs, Jacques Chevallier s'essayant à commenter les choix du jury cannois<sup>1</sup>. Il faudra attendre 1957 cependant pour que de véritables articles de fond soient rédigés sur la question : lorsque Guy Allombert annonce que la revue entend, dans ses prochains numéros, revenir sur le festival de Cannes et sur « les questions que posent les rencontres de ce genre »<sup>2</sup>, il rend compte en effet de cet intérêt grandissant que suscite en particulier la manifestation cannoise, logiquement devenue la destination privilégiée des membres de l'UFOLEIS. Plusieurs intérêts sont alors reconnus à ce

---

<sup>1</sup> Jacques Chevallier, « Palmarès du Ve Festival international de Cannes », *I&S*, n°55, juillet 1952, p. 10

<sup>2</sup> Guy Allombert, « Le Xe Festival de Cannes », *I&S*, n°103, juin 1957, p. 12

grand festival. Tout d'abord, il offre une occasion unique de *pénétrer le milieu*, de rencontrer des représentants du monde cinématographique du monde entier :

Le Festival est une utile rencontre de tous les spécialistes internationaux du cinéma, le seul lieu où il soit possible de confronter les expériences dans un climat de sympathie, le seul également où l'on puisse entreprendre d'équitables échanges internationaux<sup>3</sup>

Ensuite, il permet de découvrir les « meilleurs films de tous les pays »<sup>4</sup>, susceptibles d'alimenter ensuite le réseau de ciné-clubs du mouvement. Enfin, il apparaît comme un outil capable d'œuvrer en faveur de l'amélioration globale de la production, Guy Allombert y voyant une opportunité pour favoriser l'éclosion de « nouveaux films dignes du septième art »<sup>5</sup>. Ainsi, les premiers articles consacrés à ma manifestation cannoise rendent compte d'une réelle fascination pour cette grande fête du cinéma, son appareil, sa richesse artistique. Et les quelques réticences qui s'expriment à son encontre – la censure dont sont victimes certains chefs-d'œuvre, comme *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais, mais aussi l'attention accrue dont bénéficient les films les plus commerciaux (signe de la « faillite de ceux qui avaient pour tâche d'élever et d'éduquer le public »<sup>6</sup> écrit Guy Allombert) - ne parviennent pas à réellement entacher cet émerveillement.

## II – 1958-1968 : Formalisation d'une dichotomie festivalière

Cet état de grâce va cependant prendre fin dès le tournant des années soixante. Deux phénomènes concomitants vont en effet engendrer, chez les membres de l'UFOLEIS, une transformation radicale du regard porté sur le phénomène festivalier.

Dans un premier mouvement, les jugements portés à l'encontre des grands festivals internationaux vont subir une profonde et rapide détérioration, dont on commence à sentir les effets dès 1958 dans les comptes-rendus publiés au sein d'I&S. Les points d'achoppement sont divers. Tout d'abord, on considère que la qualité de la programmation est devenue trop fluctuante, et que le cinéphile a du mal à y trouver son compte : Max Egly parle d'un « ensemble terme mis au concours »<sup>7</sup> à Venise en 1959, tandis que Philippe Durand évoque des programmations qui « frisèrent l'indigence »<sup>8</sup> à Cannes en 1961. Pour expliquer cette décadence, on pointe du doigt la prolifération de festivals internationaux à travers le monde, qui crée une nuisible situation de concurrence : « On est conduit à se demander si la production mondiale est suffisante pour alimenter en films de valeur cinq "grands festivals" (...) et quelques petits »<sup>9</sup> se demandait ainsi Marcel Martin en 1959, au moment de l'homologation par la FIAPF du festival de Locarno. Le caractère académique des sélections nationales, la frilosité et le conformisme des sélectionneurs irrite aussi grandement les rédacteurs de la revue, Jacques

---

<sup>3</sup> « Le Festival de Cannes », *I&S*, n°113, juin 1958, p. 11

<sup>4</sup> Guy Allombert, « Réflexions naïves sur le Festival de Cannes », *I&S*, n°104, juillet 1957, p. 3

<sup>5</sup> Guy Allombert, « Le Xe Festival de Cannes », *op.cit.*, p. 12

<sup>6</sup> Guy Allombert, « Réflexions naïves sur le Festival de Cannes », *op.cit.*, p. 3

<sup>7</sup> Max Egly, « Rien de nouveau au XXe Festival de Venise », *I&S*, n°125, novembre 1959, p. 3

<sup>8</sup> Philippe Durand, « Le Roi Soleil aussi était quatorzième », *I&S*, n°142, juillet 1961, p. 29

<sup>9</sup> Marcel Martin, « Premier festival de Moscou », *I&S*, n°125, novembre 1959, p. 6

Chevallier se plaignant du « représentatif à tout prix »<sup>10</sup> régnant dans ces compétitions, tandis que Philippe Durant constate que « l'Amérique nous prend, intellectuellement aussi, pour des gens sous-développés à qui il faut apporter une éducation de base primaire »<sup>11</sup>. Enfin, on met en évidence la perversité du mode d'attribution des récompenses, qui tend à encourager le renouvellement des contenus (certains réalisateurs sont taxés de « fonctionnaires de festivals »<sup>12</sup>...), dans des manifestations dominées par leur caractère commercial (ces « grandes foires où l'on montre les derniers produits »<sup>13</sup> évoquées par Max Egly).

Ce revirement global à l'encontre de ce type de manifestations aboutit au début des années soixante à la formalisation par l'UFOLEIS d'une contre-culture festivalière, qui trouve sa parfaite expression dans un article de François Chevassu paru en juillet 1963 sous le titre « Cannes 63 ou les méfaits de la gérontocratie »<sup>14</sup>. Il y fustige la manifestation cannoise, la traitant de « moribonde », de la plus « morne, terne et fade » de toutes les éditions écoulées, peuplée de gens qui vivent du cinéma « sans l'aimer ni le comprendre ». Pour lui, les participants ont vieilli, le festival a perdu son caractère festif avec la désertion des starlettes comme des vedettes, et les projections, désertées par les professionnels, ne constituent plus qu'un alibi à cet étalage de luxe et de richesses qui ne manquent pas de provoquer chez lui un sentiment de nausée... Cette analyse désabusée se conclue par la mise en avant d'une double alternative, éloquente quant aux transformations que subit alors le regard de l'UFOLEIS sur les festivals : d'une part il évoque de façon très élogieuse quelques événementiels alternatifs qui fleurissent en dehors du giron des festivals internationaux (« ô Tours, ô Annecy... »), et parallèlement il propose un « plan de réforme » pour Cannes, annonçant par là même l'implication progressive du mouvement dans la conception d'une contre-culture festivalière.

L'attention nouvelle portée à certaines expériences festivalières atypiques est fondamentale pour comprendre le processus qui s'enclenche alors. Parmi celles-ci, on relève l'intérêt qu'occasionne la création de la Semaine de la Critique en 1962, à laquelle participe d'ailleurs François Chevassu en tant que membre du comité de sélection. Appréciée pour sa dimension strictement culturelle, elle incarne ce « quelque chose d'autre »<sup>15</sup> - pour reprendre le titre d'un article que lui consacre Guy Gauthier en 1964 - recherché dans l'expression festivalière. Mais c'est surtout en direction des manifestations ancrées dans des créneaux spécifiques, intimement liés aux modalités d'action de l'éducation populaire dans le secteur cinématographique, que les regards vont se tourner. On peut citer en particulier la question du court métrage, au centre des intérêts des membres du mouvement, et qui constitue le cœur de cible des Journées internationales du film de court métrage de Tours. Quoique nées en 1955, il est symptomatique de constater que le premier compte rendu publié dans I&S concernera l'édition 1959, à une époque où de nouvelles attentes se sont faites sentir en direction des festivals. On voit dorénavant dans cette manifestation la possibilité d'une interface nouvelle destinée à diffuser

---

<sup>10</sup> Jacques Chevallier, « Le Festival Mondial du court métrage à l'Expo de Bruxelles », *I&S*, n°113, juin 1958, p. 17.

<sup>11</sup> Philippe Durant. « Le Roi Soleil... », *Op.cit.*, p. 31

<sup>12</sup> Guy Allombert ; François Chevassu, « Le festival de Cannes », *I&S*, n°113, juin 1958, p. 11

<sup>13</sup> Max Egly, « Rien de nouveau... », *Op.cit.*, p. 3

<sup>14</sup> François Chevassu, « Cannes 63 ou les méfaits de la gérontocratie », *I&S*, n°164, juillet 1963, pp. 3-5

<sup>15</sup> Guy Gauthier, « Quelque chose d'autre. La Semaine de la critique », *I&S*, n°175, juillet 1964, pp. 12-17

ce format maltraité en salles comme dans les festivals internationaux, et pourtant d'un grand potentiel éducatif. Jacques Barrault écrivait :

L'enseignement majeur d'une confrontation aussi importante que celle de Tours réside dans la preuve qu'elle apporte de l'universalité d'un moyen d'expression et de connaissance d'une richesse exceptionnelle. Tout est possible avec le court métrage qui sert le vrai cinéma, dans la mesure où il se révèle l'école de la vision et de la compréhension<sup>16</sup>

Au-delà de ce créneau porteur que constitue le court métrage, le regard posé sur le dispositif festivalier subit un profond changement avec la découverte de cette manifestation. En particulier, le fait que l'équipe d'organisation soit connue, reconnue, incarnée (Pierre Barbin, André Martin et Michel Bosquet sont en effet nommés, qualifiés d' « organisateurs diplomates et efficaces, pressés mais souriants »<sup>17</sup>) opère un rapprochement évident avec les ciné-clubs et leurs propres animateurs. Le fait qu'aucun film ne soit considéré comme représentant une nation, que l'on privilégie la dimension réflexive à travers l'organisation de colloques, de rétrospectives, constituent autant de points positifs. Notons enfin que la participation de Jacques Chevallier en tant que membre du Jury du Prix du court métrage pour enfants lors de l'édition 1960 scelle une véritable reconnaissance de la manifestation.

Cette dernière trouvera sa parfaite expression avec la publication dans *I&S*, en avril 1962, d'une « Petite histoire du festival de Tours », qui ancre définitivement ce festival dans le paysage cinéphilique de l'époque, il est devenu LA référence nationale sur le créneau singulier du court métrage :

Au calendrier des mœurs, us et coutumes cinématographiques, décembre, jadis mois creux, est aujourd'hui marqué d'une croix et le cas échéant, chez les oublieux notamment, des initiales : CM<sup>18</sup>

Le même constat pourrait être développé à propos d'autres créneaux chers à l'UFOLEIS, et qui chacun trouve sa consécration dans un festival particulier : l'animation (avec les Journées internationales du film d'animation, cannoises en 1956 et 1958, puis annéciennes ensuite), le cinéma pour la jeunesse (avec les Rencontres internationales du film pour la jeunesse de Cannes, nées en 1960), ou encore les cinématographies étrangères méconnues (avec le Festival du cinéma latino-américain organisé successivement dans différentes villes de Ligurie en Italie entre 1960 et 1965).

La confrontation de ces nouvelles expériences festivalières avec le déclin d'intérêt pour les grands festivals internationaux aboutit pour l'UFOLEIS à la mise en évidence d'une dichotomie entre des festivals qualifiés de « commerciaux » d'une part, et ceux que l'on désigne comme « culturels » d'autre part. Lorsqu'André Cornand parle de la « renommée "culturelle", maintenant bien assise, des Journées de Poitiers, face aux festivals "commerciaux" »<sup>19</sup>, il offre une synthèse de cette césure telle qu'elle est alors analysée dans le monde festivalier, et qui

---

<sup>16</sup> Jacques Barrault, « Court métrage. Chef-lieu Tours », *I&S*, n°127, janvier 1960, p. 5

<sup>17</sup> Jacques Chevallier, « D'"Actua-Tilt" à "X.Y.Z.". Ciné-alphabet de Tours 60 », *I&S*, n°138, février 1961, p. 6

<sup>18</sup> Henry Moret, « Petite histoire du festival de Tours », *I&S*, n°150-151, avril 1962, p. 37

<sup>19</sup> André Cornand, « Le cinéma français aux 14e Journées cinématographiques de Poitiers », *I&S*, n°306, mai 1976, p. 15

donnera lieu à de durables réflexions quant à l'opportunité d'utiliser le vocable « festival » pour désigner ces manifestations d'une autre nature<sup>20</sup>.

L'idée d'une *contre-culture festivalière* va engendrer pour l'UFOLEIS le désir de devenir acteur de ces revendications, en créant des manifestations conformes à ses propres aspirations. Ceci se concrétisera dans un premier temps par la création, par François Chevassu, de la Semaine internationale du film 16mm, organisée de 1963 à 1965 à Evreux et Evian, avec l'ambition de « faire progresser et s'épanouir un cinéma indépendant (...), par les confrontations qu'elle permet, les réflexions, les analyse qu'elle suscite »<sup>21</sup>. Cette première expérience trouve un prolongement dans l'initiative du Festival du film libre, organisé à Paris en 1964 et 1965 par Philippe Durand et Jacques Zimmer, et qui s'affiche lui aussi comme un lieu de valorisation du format réduit, « réservé aux sous-alimentés de la pellicule »<sup>22</sup>, affirmant de façon plus marqué son refus des censures, officielles comme officieuses.

Ces initiatives isolées portées par le mouvement vont cependant procurer un sentiment d'insatisfaction au sein de l'UFOLEIS, où l'ambition d'une action réfléchie et concertée dans le secteur festivalier ne va pas tarder à s'exprimer.

### **III – Mettre le dispositif festivalier au service de l'éducation populaire (1968-milieu des années 70)**

L'appel lancé par François Chevassu dans l'éditorial du numéro de décembre 1968 d'I&S va clairement traduire ce retournement opéré dans la politique de l'UFOLEIS à l'encontre des festivals :

On peut, bien sûr, attendre avec optimisme la transformation des festivals actuels. Nous l'avons fait, nous n'avons rien vu. (...) Il y a trop de rillettes et de whisky dans les tiroirs. (...) La solution, c'est de compter sur nous-mêmes<sup>23</sup>

Par cette injonction, il appelle les membres du réseau à prendre en charge, chacun à son niveau, la transformation heureuse du secteur festivalier.

Comme pour montrer l'exemple, l'UFOLEIS annonce pour le printemps 1969 l'organisation des Rencontres Internationales du court métrage. Cette nouvelle manifestation, reprenant le credo du Festival du film libre, annonce dans un article daté de janvier 1969<sup>24</sup> son refus de tout ce qui pourrait entraver sa liberté d'action : parrainages, subventions, mais aussi jurys et présidences... Affirmant qu'« il importe moins de choisir que de montrer », elle entend bannir « les modes habituels de sélection qui, quels qu'ils soient, imposent des choix éthiques ou esthétiques

---

<sup>20</sup> On en retrouvera par exemple l'expression lorsqu'André Cornand se demandait à propos des Rencontres du jeune cinéma : « Même si les organisateurs et les participants emploient de plus en plus le terme de "festival", les rencontres hyéroises ne se préoccupent ni des questions commerciales, ni des modes, ni des interdits. L'aspect mondain des grands festivals internationaux en est banni » (André Cornand. « Ve Rencontres du jeune cinéma », *I&S*, n°229, juin 1969, p. 139)

<sup>21</sup> Jacqueline Lajeunesse, « Evian 65-3e Semaine internationale du film 16 mm », *I&S*, n°187, octobre 1965, p. 18

<sup>22</sup> Jacques Zimmer, « 2e Festival du film libre », *I&S*, n°192, mars 1966, p. 90

<sup>23</sup> François Chevassu, « Montrer ce qu'on nous cache », *I&S*, n°222, décembre 1968, p. 1

<sup>24</sup> « Rencontres internationales du court métrage », *I&S*, n°224, janvier 1969, p. 78

généralement castrateurs »... Etonnant revirement, pour un organisme qui s'est depuis de nombreuses années plaint du manque de sélectivité de la plupart des festivals dont il rendait compte. Devant l'impossibilité de « tout montrer », un mode de sélection est toutefois mis en place, mais apte à éviter « les habituels marchandages et compromis » contre lesquels il se soulève. Dans un même temps, désireux de concevoir la manifestation uniquement comme une interface de découverte du cinéma, dans la pluralité de ses dimensions créatives, on opte pour un festival non compétitif, dans la mesure où « il est absurde de prétendre comparer et classer des objets dissemblables ». Deux autres déclarations d'intention sont importantes dans la présentation de cette présentation : le refus des mondanités tout d'abord, conformément à la volonté de différenciation avec les festivals internationaux, et le modèle économique adopté ensuite, puisqu'en choisissant de rétribuer les ayants-droits, l'UFOLEIS entend construire autour du dispositif festivalier un circuit alternatif au circuit dominant, à travers lequel les œuvres indépendantes pourraient trouver la voie d'une rencontre avec un public, mais aussi d'une rentabilisation commerciale.

L'appel lancé par François Chevassu a d'autres conséquences au cours des années suivantes. Tout d'abord, on relève une valorisation nouvelle des initiatives festivalières portées par les ciné-clubs de son réseau : celles qui sont nouvellement impulsées comme celles, plus anciennes, auxquelles on consacre désormais une place importante dans les colonnes de la *RdC*. C'est le cas par exemple des Journées cinématographiques de Poitiers, créées par le ciné-club UFOLEIS Ciné-U dès 1963, à propos desquelles un premier compte-rendu est publié en 1967, et qui seront véritablement montrées en exemple à partir des années 70 : André Cornand les désigne ainsi comme « l'une des plus importantes manifestations d'éducation permanente (...), l'une des plus louables et des plus réussies parmi les entreprises d'éducation populaire »<sup>25</sup>. On admire en effet sa capacité à capter un public jeune et nombreux, son esprit de fête, sa convivialité, à une heure où les ciné-clubs connaissent déjà un net déclin.

En effet, le dispositif festivalier commence à être très clairement envisagé comme une alternative à la formule ciné-club à bout de souffle, un nouvel outil au service de l'éducation populaire. Plusieurs points de rencontre entre le projet d'éducation populaire et les festivals sont régulièrement mis en évidence pour légitimer ce passage de relais :

- Le travail qu'ils effectuent en faveur de l'éducation du spectateur à l'art cinématographique, par l'exposition, l'exploration d'œuvres de qualité (Hubert Arnault parle de « l'originalité qualitative »<sup>26</sup> des festivals) constitue le moteur d'une action d'éducation, d'émancipation et d'épanouissement des individus. Les festivals sont des lieux de découverte de films méconnus, différents de ceux auxquels on peut avoir accès en salle, et s'entendent comme des moments de réflexion partagée, à travers l'organisation de débats, de colloques, etc., car comme le rappelait Jacques Zimmer, « Il est une chose de montrer, il reste, pour tous, à apprendre à voir »<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> André Cornand, « Journées cinématographiques de Poitiers : cinéma suédois », *RdC*, n°238, avril 1970, p. 86

<sup>26</sup> Hubert Arnault, « Nice : nouvelles tendances de l'art cinématographique mondial », *I&S*, n°192, mai 1968, p.

<sup>27</sup> Jacques Zimmer, « Quinzaine des réalisateurs », *RdC*, n°261, juin 1972, p. 141

Et cerise sur le gâteau, les festivals tendent aussi à favoriser le développement des pratiques amateur, entendues comme outil d'éducation artistique, en offrant une vitrine aux productions des clubs et ateliers, mais aussi en organisant eux-mêmes des ateliers de création (le rôle précurseur de la Semaine du film pour l'enfance de la Bourboule fut ainsi largement mis en évidence dans la *RdC*<sup>28</sup>).

On pointe aussi l'intérêt des festivals du point de vue du « cinéma culturel », concept largement véhiculé depuis l'après-guerre qui envisage le cinéma comme « un moyen de formation du spectateur, une source de culture non spécifiquement cinématographique, mais essentiellement humaine »<sup>29</sup>. Le festival en ce sens apparaît comme bien plus efficace que la formule ciné-club, dans la mesure où il autorise l'exposition d'un nombre important de films sur un même sujet, sur une courte durée, permettant un véritable approfondissement de la question (ce à quoi aspiraient déjà les « cycles culturels »). Les Journées de Poitiers déjà évoquées étaient ainsi envisagées comme un outil au service du cinéma culturel : en centrant leur programmation sur une cinématographie nationale, elles permettent « la découverte d'un pays par ce qu'il a de plus révélateur, à travers son expression cinématographique »<sup>30</sup>. L'enjeu, comme le rappelait Gilles Colpart, était de « dépasser le cadre de la simple exposition festivalière et de rendre ces six journées propices à une réelle représentation, voire à une analyse, des réalités économiques, sociales, politiques, du pays en question, à travers sa production cinématographique, puis à une analyse de la façon dont ces films sont, ou ne sont pas, un reflet de ces réalités »<sup>31</sup>.

Le troisième point de rencontre est lié quant à lui à des questions plus politiques : les festivals apparaissent en effet comme des espaces d'éviction des censures, mais aussi de stimulation du débat politique. Ils permettent en particulier de découvrir les cinématographies du bloc soviétique. Le festival de Moscou / Karlovy Vary est ainsi présenté comme un « lieu de rencontre irremplaçable que n'atteint pas la guerre froide »<sup>32</sup>, « une tribune où artistes, théoriciens, critiques, philosophes échangent leurs opinions »<sup>33</sup>. De la même façon, le festival de Leipzig est perçu comme

le seul festival à accueillir les films politiques et de combat, produits, soit par les pays capitalistes – et le plus souvent clandestinement dans de très mauvaises conditions – soit par les pays socialistes qui prêtaient leurs moyens aux peuples en lutte<sup>34</sup>

---

<sup>28</sup> « C'est donc pour la troisième fois, et de manière plus complète cette année, que les enfants de La Bourboule connaissent, pour une quinzaine, la joie de travailler, de créer ensemble. C'est beaucoup, et c'est peu, limité dans l'espace comme dans le temps. Pourtant, pour la première fois, certains responsables de colonies de vacances, de maisons d'enfants, envisagent de continuer seuls l'expérience commencée. S'ils en trouvent les moyens matériels, s'ils peuvent persévérer, alors les efforts, le travail des Ateliers de La Bourboule, an III, auront été plus qu'une éphémère et coûteuse animation » (Jacqueline Lajeunesse, « La Bourboule 75 », *RdC*, n°298, septembre 1975, p. 11)

<sup>29</sup> Raymond Debette, « Du ciné-club ouvrier aux cycles culturels », *I&S*, n°90, mars 1956, p. 11

<sup>30</sup> Raymond Lefèvre, « Cinéma canadien-Poitiers », *RdC*, n°254, novembre 1971, p. 128

<sup>31</sup> Gilles Colpart, « Journées cinématographiques de Poitiers. Le cinéma portugais », *RdC*, n°316, avril 1977, p. 34

<sup>32</sup> Marcel Martin, « Premier festival de Moscou », *op. cit.*, p. 6

<sup>33</sup> « Festival de Karlovy Vary », *I&S*, n°195, juin 1966, p. 7

<sup>34</sup> Robert Grelier, « Leipzig », *RdC*, n°303, février 1976, p. 11

Les différentes « Semaines » organisées à Paris autour des cinématographies soviétiques sont aussi régulièrement recensées, dans la mesure où elles permettent de « mesurer l'évolution d'une école originale et de nous rendre compte de ce dont nous prive un circuit de distribution anachronique »<sup>35</sup>.

A travers ces différents points de rencontre, les festivals sont désormais désignés comme un dispositif parfaitement apte à prendre en charge le projet d'éducation populaire, de façon plus efficace que les ciné-clubs qui, en ce début des années 1970, subissent la désaffection du public. Les festivals apparaissent ainsi comme de nouveaux prescripteurs, capables de développer des relations de confiance avec leur public, de les accompagner vers des programmations difficiles, et parallèlement de prolonger l'œuvre de déconcentration de la culture sur le territoire qu'avaient entreprise les ciné-clubs. L'engouement dont font preuve les festivals, peuplés de « foules enthousiastes »<sup>36</sup>, semble témoigner de bien fondé de la formule, qui par ailleurs parvient à toucher des publics beaucoup plus diversifiés, échappant aux « vocabulaire ésotérique des chapelles cinématographiques »<sup>37</sup> qui tenait le grand public loin des ciné-clubs. Les festivals offrent enfin la possibilité de construire des programmations cohérentes, de « sortir du ronron classique du ciné-club tranquille-pénard et proposer un cycle original et riche »<sup>38</sup>, tout en proposant de réelles ouvertures sur le circuit commercial aux films ainsi présentés.

Ce passage de relais se traduit concrètement par les expérimentations faites vers le secteur festivalier par nombre de ciné-clubs du réseau UFOLEIS.

Ainsi, dès 1968, le ciné-club niçois Jean Vigo organise-t-il les Journées du jeune cinéma, qu'Hubert Arnault analyse de la sorte :

Les activités culturelles des ciné-clubs peuvent revêtir différentes formes. L'action culturelle comme toute action bien rodée ne saisit toute sa vitalité qu'en allant toujours au-delà du déjà expérimenté pour rénover, susciter un nouvel intérêt aux œuvres à sentir, à comprendre. Une manifestation culturelle désintéressée comme celle qui vient de se dérouler à Nice est l'annonce bienfaisante d'une parfaite progression des activités culturelles cinématographiques<sup>39</sup>

Cette claire appréciation de ce passage de relais explique que le mouvement incite régulièrement ses membres à répondre aux invitations des festivals, en diffusant les films programmés dans différentes manifestations<sup>40</sup>, mais aussi à défendre les festivals mis en péril par des décisions politiques : en 1975, André Cornand enjoint ainsi les animateurs du réseau à

---

<sup>35</sup> Marcel Martin, « Premier festival de Moscou », *op. cit.*, p. 6

<sup>36</sup> Raymond Lefèvre, « Le cinéma soviétique contemporain aux XI<sup>e</sup> Journées cinématographiques de Poitiers », *RdC*, n°271, avril 1973, p. 112

<sup>37</sup> Raymond Lefèvre, *Ibid.*, p. 112

<sup>38</sup> Christian Bosséno, « Animation », *RdC*, n°441, juillet 1979, p. 30

<sup>39</sup> Hubert Arnault, « Nice : Nouvelles tendances de l'art cinématographique mondial », *op.cit.*, p. 13.

<sup>40</sup> André Cornand déclare ainsi à propos du Festival du court métrage de Grenoble : « Il appartient (...) aux animateurs d'éducation permanente d'assurer une large diffusion [des films du festival] » (André Cornand, « Grenoble », *RdC*, n°298, septembre 1975, p. 5.



«se joindre à toutes les organisations et associations qui protestent contre le projet du pouvoir visant à faire de Grenoble une manifestation biennale »<sup>41</sup>.

Ainsi, à la fin de cette troisième période, les bases de ce que l'UFOLEIS considère comme un « bon festival au service de l'éducation populaire » s'articulent autour des éléments suivants : celui-ci doit considérer le film comme objet de culture, accompagner les projections d'une animation culturelle, réfléchir son planning de façon à éviter au spectateur un « marathon cinématographique », prendre en compte les besoins de la démocratisation culturelle par l'élargissement du public, travailler en faveur de la décentralisation culturelle, et enfin soigner l'aspect festif de la manifestation.

#### **IV – Vers le visage actuel des festivals portés par la Ligue**

Sur la base de ce premier postulat, différentes dimensions vont venir s'ajouter à partir de la moitié des années 1970 aux moyens d'action mis en œuvre dans le contexte festivalier, lesquelles vont finalement dessiner les contours de ce à quoi ressemblent, aujourd'hui, les festivals mis au service de l'éducation populaire.

La première d'entre elles serait liée à une attention croissante portée à la dimension sociale de la programmation. De plus en plus, les festivals sont considérés comme un moyen d'agir sur le social, au-delà des stricts aspects culturels tels qu'ils étaient jusque-là défendus, et ils deviennent en cela de véritables lieux de formation politique des citoyens, répondant par là même aux objectifs globaux du mouvement. Comme le rappelait Hubert Desrues :

La Ligue agit en effet, dans le domaine socio-culturel, avec comme but de "mener des groupes et les individus qui les composent à réfléchir sur leurs conditions et notamment sur les différents types d'aliénation qu'ils subissent"<sup>42</sup>

Ceci passe, dans le contexte festivalier, par l'élaboration de programmations permettant l'exposition de phénomènes sociaux et politiques, dont il pourra être amplement discuté à travers l'organisation de débats avec le public. Par exemple, réagissant aux Journées du cinéma algérien organisées par la FOL des Alpes-Maritimes et l'OROLEIS de Marseille en 1976, on annonce qu' « il faut multiplier les occasions de rencontre, d'explication, d'ouverture pour une meilleure connaissance mutuelle et pour réduire la part des malentendus »<sup>43</sup>. L'idée sous-jacente est bien entendu que ces débats sont appelés à engendrer des répercussions concrètes sur le terrain, dans une logique de changement social. Ainsi, le festival de Douarnenez est-il considéré comme un « lieu d'animation privilégié où créateurs, animateurs, militants peuvent s'informer, comparer, échanger et surtout décider d'actions à mener en commun ou parallèlement »<sup>44</sup>.

Conformément à ce nouvel objectif, l'UFOLEIS participe à l'époque à plusieurs manifestations envisagées comme des plate-forme de revendications sociales : elle est par exemple ponctuellement appelée à organiser une *Semaine de la Revue du cinéma* à Avignon en 1977 sur

---

<sup>41</sup> André Cornand, « Grenoble », *ibid.*, p. 5.

<sup>42</sup> Hubert Desrues, « Edito Actuel », *RdC*, n°306, mai 1976, p. 7.

<sup>43</sup> « Journées du cinéma algérien à Nice », *RdC*, n°308, septembre 1976, p. 20

<sup>44</sup> Alain Beaufiles, « Occitanie en Bretagne », *RdC*, n°368, janvier 1982, p. 120

le thème *Images des femmes au cinéma*, dans le cadre des Rencontres cinématographiques du Festival d'Avignon, puis participe aux troisièmes Journées du cinéma militant de Rennes en 1979, justifiant son intervention de la sorte :

Défendant depuis longtemps la thèse que tout film entretient des relations avec la réalité sociale de ses spectateurs, il nous intéresse d'apporter notre concours à une animation dont le but est précisément de dégager ces liens<sup>45</sup>

La seconde dimension qui se développe à cette époque est relatif à l'intérêt croissant porté au monde rural, aux territoires laissés à l'abandon culturel, dans le contexte de la désertification cinématographique dont sont victimes les zones rurales suite à la baisse généralisée de la fréquentation en salles. Le festival y apparaît en effet comme le moteur efficace d'une action culturelle, comme le constate l'UFOLEIS suite à sa participation au festival Cinéma et monde rural d'Aurillac, né en 1980 : cette manifestation occasionne en effet une mobilisation inespérée de la population locale, en même temps qu'elle permet la fédération du tissu associatif local, puisqu'elle naît justement d'un travail concerté d'une trentaine d'entre elles.

La troisième tendance qui émerge à cette époque concerne justement ce dernier point : les festivals commencent en effet à être considérés comme un moyen de fédération, de synergie, des organismes localement investis sur le terrain de l'action socio-culturelle sur un territoire donné. Le Festival du cinéma français de Grenoble, auquel est associé l'UFOLEIS, est en cela donné en exemple, ayant permis de prendre conscience que :

Les enjeux et les intérêts sont différents selon les associations mais [que] toutes sont tournées vers l'animation réelle de leur ville : se déplacer vers les spectateurs potentiels en restant à l'écoute des demandes et non attendre que celles-ci s'expriment<sup>46</sup>

Le Festival international du film contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples d'Amiens est de la même façon valorisé, dans la mesure où elle permet à la FOL de la ville « de s'inscrire dans la vie culturelle issue du tissu associatif picard »<sup>47</sup>.

Enfin, la dernière évolution que nous mettrons en évidence concerne l'intérêt croissant porté au jeune public, autour de la question émergente de « l'éducation à l'image ». Les festivals sont là encore mis à profit dans la mesure où ils permettent tout d'abord de mettre en place une confrontation aux œuvres, mais aussi d'organiser des ateliers de réalisation. Cette double tendance est très claire dans les options adoptées par le Festival Lumière à Lyon, manifestation affiliée à l'UFOLEIS née en 1979 : l'organisation de tels ateliers en parallèle des projections y est immédiatement envisagée. Pour revêtir un réel intérêt, cette activité est appelée à se développer tout au long de l'année, et non uniquement dans le cadre de cet événementiel, comme le rappelait Charles Perrin : « Sur le plan de la création audiovisuelle au niveau des scolaires, il faut définir un plan continu d'action dont le Festival Lumière pourrait être la vitrine une fois par an »<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Guy Hennebelle, Robert Prot, René Vautier, « 3e Journées du cinéma militant », *RdC*, n°338, avril 1979, p. 29

<sup>46</sup> Jean-Pierre Bertin-Maghit, « Grenoble : un festival pour quoi faire ? », *RdC*, n°347, février 1980, p. 138

<sup>47</sup> « Festival international du film contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples », *RdC*, n°388, novembre 1983, p. 8

<sup>48</sup> Charles Perrin, « Lyon », *RdC*, n°370, mars 1982, p. 150

Ces quatre nouvelles dimensions qui enrichissent le dispositif festivalier tel qu'investi par l'UFOLEIS nous offre un panorama assez juste des modalités de la rencontre, jusqu'à aujourd'hui, de l'éducation populaire avec le dispositif festivalier.

## **Conclusion**

Au début des années quatre-vingt, le regard que porte l'UFOLEIS sur le monde festivalier s'est largement transformé. L'image des grands festivals internationaux, en particulier, s'est lentement redorée, en raison des orientations plus clairement cinéphiles adoptées par la grande majorité d'entre eux – et en cela l'arrivée de Gilles Jacob à la direction du festival de Cannes est largement saluée par les rédacteurs de la Revue -, mais aussi parce qu'il n'y a désormais plus d'enjeux autour de ces manifestations : il s'agit clairement d'autre chose, d'un autre dispositif, loin de celui qu'a construit sous le même vocable de « festival » l'éducation populaire pour le mettre à son service.

Parallèlement, l'inflation festivalière qui commence à se manifester dès la fin des années 70 est observée avec bienveillance, comme autant d'espaces nouveaux de rencontre entre le public et la culture cinématographique. Seul le dévoiement d'un certain nombre de manifestations au profit d'intérêts extra-cinématographiques est vivement critiqué – comme en témoignent les comptes-rendus parfois féroces publiés à propos du Festival du cinéma fantastique d'Avoriaz, ou du Festival du cinéma américain de Deauville. Plus que jamais, le concept de « festival » est polysémique, renvoie à des réalités diverses. Et parmi ces multiples acceptions du dispositif festivalier, de ses exigences et de ses objectifs, l'éducation populaire a construit son propre modèle, confrontant théorie et pratiques, et n'a cessé depuis de l'expérimenter sur le terrain. Aujourd'hui encore, les festivals portés par la Ligue, ou plus globalement qui se revendiquent de l'éducation populaire, se caractérisent en effet par un attachement fort à plusieurs des directions formalisées à partir de la seconde moitié des années soixante-dix : l'éducation à l'image, presque toujours associée à des ateliers de création, mais aussi la volonté de travailler dans les territoires les plus pauvres en termes d'offre culturelle (territoires ruraux, banlieues...). La politisation accrue des discours qui avait marqué cette même période a laissé la place, quant à elle, au gré d'un glissement sémantique, à un engagement citoyen s'exprime au regard de l'ensemble des grandes thématiques du débat public contemporain, poursuivant en cela indéniablement la volonté d'agir sur le social déjà formalisé à l'époque dans le secteur festivalier<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Christel Taillibert, « Les festivals français aux prises avec l'engagement citoyen », in Delphine Letort, Erich Fisbach, *La culture de l'engagement au cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pp. 19-45.