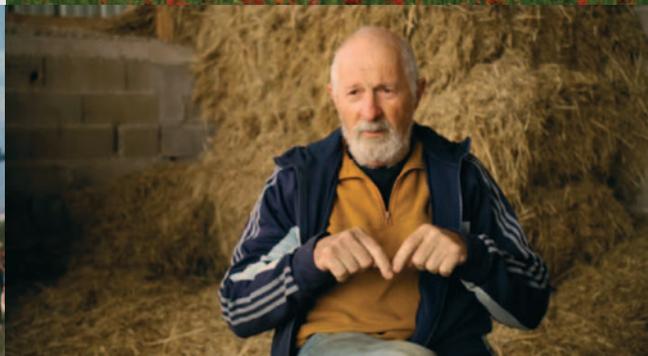


LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

CHRISTIAN ROAUD

Tous au Larzac



par **Thierry Méranger**

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.site-image.eu



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef & Rédacteur du livret : Thierry Méranger

Assistance pédagogique : Jean-François Cazeaux, conseiller cinéma auprès de la D.A.A.C. d'Aquitaine

Iconographe : Carolina Lucibello, assistée d'Eliza Muresan

Révision : Sophie Charlin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2013) : Cahiers du cinéma – 65 rue Montmartre – 75002 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Merci à Christian et Fabrice Rouaud pour leur talent et leur généreuse disponibilité.

Merci à Elzévir Films, Florent Verdet, Muriel Tastet et Georges Baroli pour les documents photographiques communiqués.

Ce document a été élaboré à partir des textes originellement édités par l'agence Écla, dans le cadre de Lycéens et apprentis au cinéma en Aquitaine.

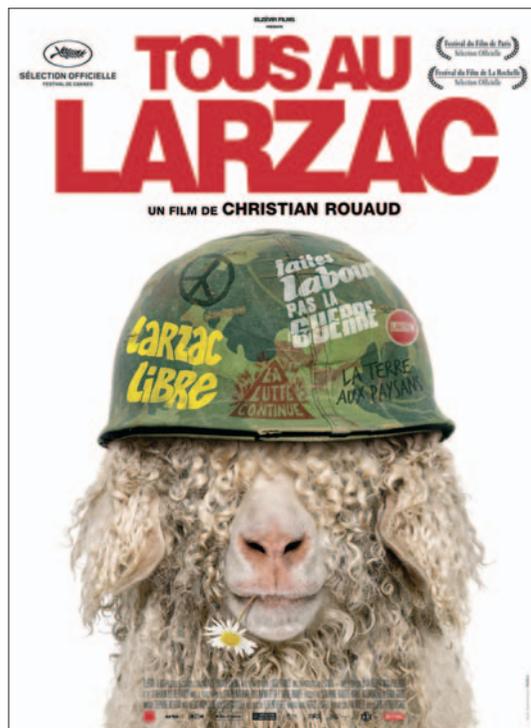
achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2013

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Portraits – Les 9 du Larzac	2
Réalisateur – Itinéraire d'un pionnier	3
Entretien – Dix ans en deux heures	4
Genèse – Du Causse à Cannes	6
Contexte – Le Larzac d'hier à aujourd'hui	7
Repères – D'un mai à l'autre	8
Découpage séquentiel	10
Récit – Logiques narratives	11
Technique – Travailler l'archive	12
Technique – Mosaique sonore	13
Personnages – Un seul camp	14
Parallèles – Cousins de campagne(s)	15
Genre – Regards documentaires	16
Genre – Le docu-western	17
Séquence – Attentat à la Blaquièrre	18
Critique – Indignons-nous !	20

À consulter

FICHE TECHNIQUE



Ad Vitam

Tous au Larzac

France, 2011

Scénariste et réalisateur : Christian Rouaud
Assistant : Florent Verdet
Chef opérateur : Alexis Kavyrchine
Ingénieur du son : Martin Sadoux
Monteur image : Fabrice Rouaud
Monteur son : Jean Mallet
Mixeur : Jean-Pierre Laforce
Compositeur : Stéphane Moucha
Producteurs : Sandrine Brauer, Marie Masmonteil, Denis Carot
Production : Elzévir Films
Coproduction : Arte France Cinéma
Distribution France : Ad Vitam
Durée : 1 h 58
Format : 1.85
Sortie française : 23 novembre 2011
Sélection Officielle (hors compétition), Festival de Cannes 2011
César du Meilleur documentaire 2012

Interprétation

Les 9 du Larzac par ordre d'apparition :
Léon Maillé, Marizette Tarlier, Christiane Burguière,
Michel Courtin, Pierre Burguière, Pierre Bonnefous,
Michèle Vincent, José Bové, Christian Roqueiro.

Les chapitres mentionnés dans ce livret renvoient au chapitrage du DVD édité par Ad Vitam (cf. Découpage séquentiel)

SYNOPSIS

La lutte victorieuse des paysans du Larzac contre l'expropriation de leurs terres est racontée, en 2010, par neuf témoins, qui, de 1971 à 1981, ont fait partie des acteurs majeurs d'un mouvement de résistance à l'État emblématique des combats et des aspirations communautaires des années 70. Interrogés sur les lieux de leur fronde, ils disent, sur fond d'images d'archives et de paysages qui représentent l'enjeu, le décor et l'inspiration de leur action, comment une revendication locale a pu s'étendre à la dimension d'un mouvement national. C'est ainsi qu'est d'abord évoquée la détermination des paysans à refuser l'extension du camp militaire qui leur est imposée et à faire d'emblée le serment, pour 103 d'entre eux, de rester solidaires. Les Larzaciens racontent ensuite dix années d'opposition non-violente, de désobéissance constructive, de marches et de rassemblements joyeux, toujours porteurs d'espoir. Mais aussi le face-à-face permanent avec les militaires et les gardes mobiles, le harcèlement, les tentatives d'intimidation et la lassitude qui auraient pu les mener au découragement. Trente ans après la victoire, le Larzac, aujourd'hui attaché aux combats altermondialistes, vit bien au delà du symbole.

PORTTRAITS

Les 9 du Larzac

1 - Léon Maillé

Il est le premier intervenant du film et le seul « indigène » : « J'étais paysan normal (...). Je votais à droite, j'allais à la messe (...) et puis un jour je me suis retrouvé dans un périmètre puisque l'armée voulait prendre mes terres. » Excellent conteur, le paysan « indigène » a filmé les événements de la lutte ; il les commente avec humour.

2 - Marizette Tarlier

Elle évoque l'« âme de pionnier » de son mari Guy, leader naturel de la lutte, aujourd'hui décédé, qui avait choisi de s'installer au Larzac en 1965 après une expérience de planteur de café en Afrique. Le film raconte à la fois l'histoire de leur couple, de leur lutte courageuse et des rapports, parfois teintés de défiance, qu'ils ont entretenus avec les Larzaciens.

3 - Christiane Burguière

Outre son engagement en première ligne contre le camp militaire avec son mari Pierre, elle apparaît comme une chroniqueuse de la lutte dont elle perçoit avec finesse la dimension spirituelle. En témoigne sa participation à la rédaction de *Gardarem lo Larzac* et de l'ouvrage *Gardarem ! Chronique du Larzac en lutte* (2011).

4 - Michel Courtin

Arrivé sur le plateau au milieu des années 60, il est d'abord un néopaysan inexpérimenté avant de faire son service militaire parmi les appelés du camp puis de devenir l'un des proches de Guy Tarlier. S'il quitte le plateau pour des raisons familiales en 1977, il reste l'un des fins analystes d'une résistance qu'il commente avec émotion et distance.

5 - Pierre Burguière

Son père s'est installé sur le plateau en 1952. Avec son frère et leurs deux épouses il a été l'un des fers de lance d'une lutte fortement ins-



1



2



3



4



5



6



7



8



9

pirée par les valeurs chrétiennes de la Jeunesse agricole catholique à laquelle il a appartenu. Son discours, d'une grande lucidité, témoigne de l'éveil de l'esprit citoyen et militant de toute la communauté.

6 - Pierre Bonnefous

Aumônier des Chrétiens dans le monde rural, il épouse d'emblée la cause de l'unité paysanne et déploie une inlassable activité d'intermédiaire : « Le Larzac, c'est comme une grosse miche de pain. Pour la manger, il faudra la couper en morceaux. Toute la lutte a été d'empêcher que chacun mange sa part et que tout disparaisse. »

7 - Michèle Vincent

Militante de la Lutte occitane et de la Gauche ouvrière et paysanne, elle fait partie des centaines de sympathisants qui se sont engagés au sein des comités Larzac. Originaire de Millau, elle anime le comité de Paris et participe pendant dix ans aux réunions mensuelles qui se déroulent sur le plateau... où elle réside aujourd'hui.

8 - José Bové

Le futur syndicaliste agricole, député européen et leader altermondialiste est militant du comité Larzac de Bordeaux lorsqu'il décide de venir aider à la construction de la bergerie de la Blaquière. Insoumis, il choisit de s'installer sur le plateau face à l'armée, dans des conditions très précaires, fin 1975. Ses années Larzac seront son université.

9 - Christian Roqueirol

Objecteur de conscience, il décide avec d'autres militants de squatter une ferme pour y créer un centre de réflexion sur la non-violence. Ce sera le Cun. Il finira par s'installer définitivement sur le plateau en tant que paysan, tout en continuant à soutenir les causes citoyennes et altermondialistes.

RÉALISATEUR

Itinéraire d'un pionnier

C'est un parcours atypique que celui de Christian Rouaud, qui est entré en cinéma à 45 ans, après des années consacrées à la pédagogie de l'image. Le réalisateur est resté fidèle, à travers la thématique sociale de ses films, ses choix narratifs et l'éthique documentaire qu'il professe, aux engagements de sa jeunesse et aux idéaux de l'enseignant qu'il a été. Il place le plus souvent au centre de son travail le rapport de l'individu au groupe, lorsqu'il ravive, en particulier, la mémoire des luttes sociales des années 70.

Jeunesse militante

Christian Rouaud, né en juillet 1948 à Paris, ne semblait pas destiné à connaître les luttes paysannes du Larzac. Issu d'une famille prolétaire – son père travaille comme ouvrier dans les ateliers de la SNCF – il passe son enfance en banlieue, à Vitry-sur-Seine. Sa jeunesse est marquée par les convictions politiques et religieuses de ses parents qu'il définit aujourd'hui comme des « cathos de gauche ». S'il prend peu à peu ses distances vis-à-vis de la religion, son engagement demeure jusqu'à aujourd'hui celui d'un militant profondément attaché aux combats et aux valeurs humanistes. Après les mouvements de 1968, il rejoint le P.S.U. (Parti socialiste unifié) qui soutient, durant les années 70, les expériences autogestionnaires. Il y militera plus de dix ans, parvenant à combiner ses activités de secrétaire de section, qui lui font dénoncer l'école comme un « rouage de l'engrenage capitaliste », à son travail d'enseignant dans un collège de Villeneuve-Saint-Georges.

Des lettres à l'image

Le jeune professeur de lettres a pourtant trouvé un autre cheval de bataille en découvrant le cinéma pendant sa formation. Dès ses premiers cours, Christian Rouaud fait faire des films à ses élèves avec une caméra super 8. Converti à la vidéo, il s'investit dans la « formation de formateurs » en travaillant parallèlement à des émissions de télévision scolaire (*Géopolis*, *Dédalus*) diffusées sur France 3. C'est en 1992 qu'il quitte l'enseignement pour « devenir saltimbanque », donc vivre de ses films. Cette entrée en cinéma n'est pas une véritable rupture : la dimension pédagogique demeure l'une des composantes essentielles d'un travail qu'il considère comme la suite de son militantisme.



Christian Rouaud sur le tournage de *Tous au Larzac* – Muriel Tastet.

D'où une volonté explicite de « parler du point de vue de ceux qui se battent » et de proposer des films accessibles aux jeunes générations.

Récits collectifs

Le premier film qu'il tourne est alors *Retour au quartier nord* (1992). Après quinze ans, Christian Rouaud retrouve des anciens élèves de collège. Cette première incursion dans le récit collectif annonce un sillon creusé à partir des années 2000 : trois films, en une trilogie « non préméditée », reviendront, archives et témoignages à l'appui, sur les combats sociaux des années 70. En 2002, le téléfilm *Paysan et rebelle* brosse, selon son sous-titre, un portrait de Bernard Lambert, le leader syndicaliste charismatique qui fonda le mouvement des Paysans travailleurs et appela, sur le Larzac, au « mariage des paysans et des ouvriers ». Le second volet, en 2007, est distribué en salles : *Les Lip, l'imagination au pouvoir* évoque la lutte des horlogers de Franche-Comté pour continuer à produire et à vendre des montres dans leur usine. *Tous au Larzac* (2011) rend compte des dix ans de résistance à l'État des paysans aveyronnais.

Personnages singuliers

Le champ d'investigation de Christian Rouaud ne se limite pas à cette veine historique et sociale. Si plusieurs de ses films poursuivent une réflexion sur le monde rural, comme *Histoire de paysans* (2002) et *LEau, la Terre et le Paysan* (2006), ou interrogent l'utopie (*Dans la maison radieuse* est consacré en 2004 à un habitat collectif conçu par l'architecte Le Corbusier), d'autres se présentent comme des portraits dans lesquels point un désir de fiction. En témoignent *La Bonne Longueur pour les jambes* et *L'Homme dévisagé*, en 2002 et 2005. Parallèlement, une série de films consacrés à la musique celtique trahissent un penchant assumé pour une culture bretonne que des racines nantaises lui font revendiquer. On remarque enfin, dans une riche filmographie, un beau court métrage de fiction, *Le Sujet* (1996), qui témoigne d'une réflexion sur l'acteur et le personnage. Pour l'heure, un autre projet documentaire centré sur un couple d'acteurs belges qui écrivent et jouent leurs propres pièces prouve à nouveau que Christian Rouaud choisit de ne filmer que des personnages qu'il aime.

Lip-Larzac : deux films-frères ?

Au sein de la trilogie de Christian Rouaud, *Les Lip, l'imagination au pouvoir* et *Tous au Larzac*, tous deux sortis en salles, constituent un véritable diptyque. On pourra d'abord s'attacher à repérer les allusions au conflit des horlogers de Besançon (1973-1977) dans le film consacré aux luttes paysannes. C'est ainsi que Bernard Lambert, auteur de l'essai *Les Paysans dans la lutte des classes* (1970), proclame sur le Causse, dès le premier grand rassemblement d'août 1973, « le mariage des ouvriers et des paysans, le mariage de Lip et du Larzac » (chapitre 5). Visibles dans le film, des banderoles revendiquent un « même combat ». Enfin, Christiane Burguière commente : « Nous, on était 103 paysans menacés d'expulsion. Eux, ils étaient 1300 ouvriers. On dépendait du même pouvoir qui voulait supprimer des emplois ou nous chasser de nos terres. » Un visionnage de l'opus de 2007 permettra en outre de souligner, au delà des caractéristiques communes des deux luttes et des idéaux qui sous-tendent la réflexion de Christian Rouaud, l'originalité d'un travail qui refuse dans chaque film la voix off du documentaire traditionnel pour s'astreindre, grâce au montage, à construire une narration collective (cf. p.13).

ENTRETIEN

Dix ans en deux heures



Christian Rouaud (à droite) sur le tournage de *Tous au Larzac* – Florent Verdet.

Propos de Christian Rouaud recueillis à Paris, le 23 juillet 2012, par Thierry Méranger.

Peut-on dire que *Tous au Larzac* appartient à une trilogie ?

Cette trilogie n'était pas préméditée. J'y vois maintenant une logique, mais elle n'était pas prévue : quand j'ai fait un film sur Bernard Lambert, je ne savais pas que j'en ferais un sur les Lip... et quand j'ai tourné *Les Lip*, je ne savais pas que j'allais enchaîner avec le Larzac.

Quelle est cette logique, justement ?

Mes convictions me portent plutôt à m'intéresser à ceux qui se battent. Mais ce qui m'intéresse, plus encore que le récit de la lutte, c'est la façon dont le combat change ceux qui agissent, le parcours qu'ils accomplissent. Le point de départ a été Bernard Lambert, le fondateur des « Paysans travailleurs », qui développait l'idée de solidarité entre paysans et ouvriers. Les événements de Lip et du Larzac ont été providentiels pour lui car ils lui ont permis de la mettre en pratique. Parler d'une trilogie « Lambert-Lip-Larzac » vaut aussi du point de vue cinématographique : Lambert était mort quand j'ai fait mon film, j'ai donc été contraint de faire raconter sa vie par ses amis, de construire un récit à plusieurs voix. Ce que je ferai ensuite, avec les Lip et le Larzac est déjà là, en gestation : une histoire collective, constituée de points de vue différents qui se répondent et se complètent.

Y a-t-il une évolution stylistique d'un film à l'autre ?

Avec *Les Lip*, l'imagination au pouvoir, ma grande victoire est qu'il n'y a plus de voix off. L'unité du récit est assurée par l'enchaînement des entretiens. Mais une autre question a été le rapport au décor derrière les gens qui parlent. Pour les Lip, toute l'archéologie de la lutte avait disparu. L'usine n'était plus là, le cinéma où ils se réunissaient n'existait plus... Il fallait filmer les gens chez eux. Pour le Larzac, c'était

l'inverse. L'intérieur des acteurs ne m'intéressait pas, c'était une histoire de paysages. J'ai choisi d'emblée de tourner tout en extérieurs. En sachant quelles galères allaient s'ensuivre, en particulier pour le son. J'allais devoir monter des interviews filmées dans des lieux différents, avec une lumière différente, mais aussi avec des oiseaux, des grillons ou du vent... Il y a eu un magnifique travail de mixage du son par Jean-Pierre Laforce.

Le travail sur l'image est à l'avenant...

Je voulais que ce film soit esthétiquement plus intéressant que les précédents. J'avais l'idée du paysage comme personnage. Les paysans se battent pour lui, pour un lieu. Il fallait que le spectateur se dise pendant le film : on ne peut quand même pas laisser l'armée détruire cette splendeur ! En même temps que la présence très forte du paysage, je voulais apporter beaucoup de soin aux portraits des acteurs, je voulais que dans les interviews assises, on ne soit gêné par rien, qu'on ne voie que le visage des personnages, qu'il soit plus éclairé que le fond, que la lumière soit douce, etc. Le deuxième dispositif consistait à les emmener sur les lieux de l'action. En appuyant leur regard sur les vestiges de la lutte, d'autres types d'émotions pouvaient surgir, qui n'étaient pas liées au récit directement mais à la situation. J'ai très peu improvisé. Ces deux dispositifs de récits étaient prévus.

Sur quels principes reposait le montage des entretiens ?

Le film est d'abord un travail sur le récit. On ne doit pas sentir les hiatus. Le passage d'un personnage à l'autre doit se faire dans la plus grande fluidité, tout en donnant l'impression d'un collectif. Les personnages ne se rencontrent pas devant la caméra. Ils me racontent l'histoire en tête à tête, sans savoir ce que vont dire les autres, et c'est le montage qui décide de l'enchaînement et du « ton » du film. J'ai par ailleurs développé les contradictions entre eux, comme sur la

question de la « mini-extension » à la fin. Mais la préoccupation principale du montage était la construction dramatique : je voulais que le film puisse être vu avec le même plaisir qu'une fiction.

Pourquoi déclarer qu'« on ne filme pas impunément » ?

C'est une question de rapport aux gens qu'on filme. Je revendique une liberté totale de récit mais je sais très bien que chacun de mes personnages, quand il va voir le film, pourra être heurté par mes choix. Pour *Tous au Larzac*, j'avais deux garde-fous. Un premier quand j'allais montrer le film aux protagonistes avant mixage, au moment où on peut encore bouger des choses. Ensuite, il était prévu une projection sur le plateau du Larzac, avec 300 personnes qui avaient vécu la lutte et qui ne sont pas dans le film ! Du coup, on ne fait pas le malin, on cherche à être au plus près de ce qui s'est passé. Il s'agit d'Histoire, quand même, et tout un chacun peut vérifier...

Réduire les combats du Larzac à deux heures de film oblige à des choix parfois radicaux...

Je dis toujours qu'on ne peut pas raconter dix ans en deux heures. Mais j'ai aussi cette idée, fondamentale, que le documentaire n'a pas vocation à « faire le tour d'une question ». C'est du cinéma. On est embarqué dans une histoire et si, par surcroît, on pose quelques questions, tant mieux. On ira chercher ailleurs les réponses. L'idée journalistique selon laquelle on va tout nous dire est une crapulerie. Le mythe de l'objectivité ne sert qu'à masquer un point de vue qui ne se dit pas. La question des choix que l'on fait pour arriver à deux heures se pose malgré tout. Il y a le désir que le récit avance. Souvent, cela consiste à simplifier à la hache, à raboter et à prendre des décisions douloureuses. On coupe parce qu'il faut passer à la suite. C'est le rapport au spectateur qui domine, avec un souci permanent : est-ce qu'on comprend toujours bien ? C'est une question d'équilibre.



Paysan et rebelle : un portrait de Bernard Lambert (2002) – © Iskra.

Quelle est la séquence coupée qui laisse le plus de regrets ?

C'est une séquence sur la « désobéissance civique ». En particulier le refus de l'impôt. Il s'agissait d'écrire au percepteur : « Je suis bon citoyen, je paye mes impôts. Mais je suis contre l'extension du camp militaire donc je donne directement aux paysans les 3 % qui servent à fabriquer des armes. » C'est une opération absolument géniale. Elle rapporte de l'argent, c'est un acte de désobéissance civique et elle provoque aussi une pagaille noire dans l'administration. On refuse évidemment de payer des amendes, cela finit par des procès. Et il n'y a rien de mieux qu'un procès : on fait venir à la barre les leaders non-violents, comme le Général de Bollardière, qui expliquent à quel point c'est une bêtise d'agrandir le camp militaire... Il en va de même pour le renvoi des livrets militaires. C'était un acte difficile à accomplir pour des paysans de l'Aveyron, qui avaient en mémoire les guerres de leurs aïeux. Ils ont été soutenus dans cette action par les curés, qui ont aussi renvoyé leurs livrets militaires. Le soutien de l'église catholique a été constant sur le Larzac.

D'où vient l'idée d'utiliser de la musique celtique dans le film ? Une séquence de Paysan et rebelle déjà consacrée au Larzac, utilisait un morceau que l'on retrouve ici...

Oui ! Je lance un pont entre Lambert et le Larzac, puisque c'est le morceau de fin de *Paysan et rebelle* qui débute *Tous au Larzac* ! Au départ, j'avais l'idée de travailler à partir de *La Symphonie pastorale* de Beethoven, avec l'idée de transgresser les codes. C'est une symphonie très naturaliste, quasi figurative, que je voulais faire fonctionner à l'envers. J'en ai été plus ou moins dissuadé et je le regrette encore parfois. Je suis parti ensuite sur l'idée d'utiliser des chœurs. J'aime beaucoup la voix humaine, les polyphonies. J'ai essayé des chœurs bretons, roumains, occitans : séquence par séquence, ça marchait assez bien.



Les Lip, l'imagination au pouvoir (2007) – Pierre Grise Distribution.

Ils sont encore présents pour la séquence de la bergerie...

Effectivement, parce que le chœur orthodoxe utilisé à ce moment suggère l'aspect cathédrale de l'édifice. Mais ce qui fonctionnait pour chaque séquence donnait une impression bizarre sur l'ensemble du film : une sorte de catalogue de « musiques du monde » sans unité. Finalement, je me suis rendu compte que certains morceaux d'un CD de musique bretonne que mon fils et monteur Fabrice m'avait fabriqués s'accordaient très bien avec ce que j'avais envie de raconter. J'ai cherché l'efficacité dramatique. En plus, il y a des clins d'œil : le morceau du début, sur la course de Léon, est une chanson bulgare jouée sur un instrument irlandais par un musicien breton ! L'air de la fin est écossais, mais retravaillé à la guitare électrique. Il y a aussi de véritables morceaux bretons. On m'a parfois demandé pourquoi je n'ai pas utilisé de musique occitane. Je réponds à cela que je n'ai pas voulu « ethniciser » la musique. Parler de « musique du Larzac » n'a pas de sens : la seule musique du plateau est celle qui a été amenée par le mouvement de soutien pendant la lutte, celle des années 70.

Tous au Larzac a de toute évidence rencontré son public. Comment peut-on expliquer ce succès alors que Les Lip, l'imagination au pouvoir était resté plus confidentiel ?

J'avais le sentiment, en faisant le film, de répondre à une attente, que le public d'aujourd'hui avait envie d'entendre ce genre d'histoire. Les jeunes disent qu'ils veulent bouger et ne savent pas comment faire. Le film leur parle de gens qui agissent. Il leur dit qu'il n'y a pas de fatalité. Un des intérêts de l'histoire du Larzac est que c'est le début d'une prise de conscience. Cette histoire tellement improbable de paysans qui gagnent contre l'armée fait rêver, il y a un côté « tout est possible ». À l'occasion des *Lip*, je m'étais rendu compte



Tous au Larzac.

que les années 70 intéressaient, mais la classe ouvrière était en recul sur tous les fronts et les *Lip* étaient un peu oubliés. Avec le Larzac, il y avait quelque chose de plus exaltant et qui, parce que ça a duré dix ans, est davantage resté dans les mémoires. Et puis c'est une histoire champêtre, même si on l'a caricaturée avec les chèvres et les hippies. Il y a eu 300 000 jeunes en 2003 sur le plateau – qui n'étaient pas ceux de 1973 ! – pour dire que le monde n'est pas une marchandise. Le Larzac fait encore rêver.

A-t-il été question de filmer les suites de la lutte ?

J'ai décidé dès le début de m'arrêter en 1981 car la matière était déjà énorme. Il y aurait un film à écrire sur les suites de la lutte, qui sont très riches et se poursuivent aujourd'hui. J'ai juste tourné une brève séquence où l'on voit mes personnages au marché de Montredon, pour montrer qu'ils sont toujours très actifs. Mais elle disait le contraire de ce que nous voulions dire : ils semblaient perdus, comme des anciens combattants au milieu d'une foule qui ne les connaissait pas. Je l'ai quand même intégrée aux bonus du DVD car elle contient de jolis moments. Michèle dit qu'ils ne veulent pas vivre sur des divans de souvenirs et de photos, Pierre Burguière explique qu'il milite librement après avoir milité sous la contrainte. La question restait quand même de savoir comment ouvrir le film sur la suite. J'ai décidé de faire le plus simplement possible, avec des cartons.

Un dernier mot, sur le titre du film ?

« Tous au Larzac ! » est le cri de l'époque. C'est archétypal. Et puis ce titre dit aussi : « Tous au cinéma ! »

GENÈSE

Du Causse à Cannes



Bernard Lambert dans *Tous au Larzac*.

La rencontre filmique de Christian Rouaud et du Larzac remonte à son documentaire *Paysan et rebelle, un portrait de Bernard Lambert*, en 2002. Le titre est d'autant plus prémonitoire que le lien entre le héraut de la cause paysanne et les luttes du Causse est historiquement fort. Une séquence évoque alors les initiatives du fondateur des « Paysans travailleurs » qui aide la marche des tracteurs vers Paris en janvier 1973 et initie en août de la même année le premier rassemblement de masse sur le plateau où il prononce le discours mythique évoquant « le mariage de Lip et du Larzac ». C'est d'ailleurs en faisant des recherches pour son futur *Les Lip, l'imagination au pouvoir* (2007), que Rouaud se souvient du soutien des horlogers aux paysans, de « la lutte commune pour conserver l'outil de travail menacé, mais au delà de ce combat pour la survie, [de] l'espoir partagé d'une société différente »¹. Lors d'une recherche documentaire à la bibliothèque Sainte-Geneviève, il consulte d'anciens exemplaires de *Politique hebdo* et, en redécouvrant le « feuilletton » du Larzac, se dit qu'il y a là « matière à un beau film d'aventure »¹. Pour l'heure, le cinéaste est décidé à intégrer le Larzac au documentaire sur les Lip. Il écrit et tourne une séquence où il interroge dans la campagne Michel Jeanningros, l'un des protagonistes du conflit bisontin. Cet entretien ne figurera pas dans le montage montré en salle, Christian Rouaud décidant *in fine* de privilégier la « logique dramaturgique » d'un film dont la durée doit être inférieure à deux heures.

C'est le Larzac lui-même qui va se rappeler au bon souvenir du documentariste. Peu de temps après la sortie des *Lip*, il découvre un article de *Gardarem lo Larzac*, mensuel rédigé par les paysans du plateau depuis juin 1975. Laudatif, le compte rendu remarque pourtant : « Les gens d'ici qui ont vu ce documentaire ont regretté qu'aucune allusion au Larzac n'affleure, alors que des liens très forts ont uni en ces années-là ouvriers et paysans (...). S'il est un regret, ou une attente, c'est que le Larzac n'ait pas encore suscité une œuvre cinématographique de cette qualité. » Convaincu de l'actualité de la

lutte paysanne et de l'intérêt potentiel qu'elle peut susciter chez les jeunes d'aujourd'hui, Christian Rouaud relève le gant et diffuse un projet consacré à l'avocat et militant des droits de l'homme Henri Leclerc pour se consacrer à ce dernier volet d'une possible trilogie. En juillet 2008, le cinéaste part pour le Larzac avec un magnétophone pour rencontrer les protagonistes de la lutte qui y habitent encore. Il demande à chaque personnage de raconter de son point de vue tout ce qu'il peut sur les dix années de combat. Au retour, la transcription des entretiens débouche sur un document de travail de 750 pages, à partir duquel les documents nécessaires au dossier de financement du film vont être élaborés. En particulier, une note d'intention très détaillée propose un portrait des huit personnages alors sélectionnés pour les entretiens filmés, des photos du paysage larzacien – considéré comme un personnage à part entière – et des propositions musicales. Il faudra deux ans pour que le tournage débute, en 2010. Entre-temps, Christian Rouaud aura rencontré et ajouté au scénario un autre personnage, qui n'habite plus au Larzac, et fait un autre film, *Avec Dédé*, consacré à un sonneur de bombarde du Morbihan. Le tournage de *Tous au Larzac* va durer huit semaines : six en juillet et deux en septembre. Le principe est d'essayer d'obtenir des personnages l'énergie et les émotions d'un premier récit qu'ils ont oublié. Le cinéaste, à la tête d'une équipe réduite à cinq autres personnes, fait le choix de filmer en haute définition les entretiens assis en extérieurs, sur des journées entières, mais aussi de faire évoluer ses personnages sur les lieux même où se sont déroulés les épisodes de la lutte. Afin d'obtenir quelques prises de vues sous la neige, Christian Rouaud enverra son chef opérateur Alexis Kavyrchine tourner de nouveaux plans – avec un appareil Canon 5D – sur ses indications en mars 2011. À l'arrivée, la matière filmique accumulée est considérable : à la centaine d'heures de rushes tournés s'ajoute une cinquantaine d'heures d'archives sélectionnées. Le montage image va durer six mois... Il s'agit de parvenir à un seul discours tenu par des narrateurs différents.



Gardarem lo Larzac, n° 1, juin 1975 – © Gardarem lo Larzac.

Christian Rouaud et son monteur – son fils Fabrice – affinent peu à peu le travail, passant successivement d'un « ours » de quinze heures à deux autres de six et quatre heures avant de parvenir, au prix de coupes drastiques, à la durée finale de 1 h 58. S'ajouteront, pour le son, un mois de montage et quinze jours de mixage.

La suite est plus connue. Le film, admis, hors compétition, en sélection officielle du Festival de Cannes y est projeté le 14 mai 2011. Christian Rouaud et ses « acteurs » paysans endossent d'inhabituelles tenues de gala, non sans avoir déployé une banderole contre le gaz de schiste au pied des marches. Le film sort en salles le 23 novembre. Souvent accompagné par le réalisateur et ses « acteurs », il va connaître un formidable succès public dans toute la France et recevra la consécration du César du meilleur film documentaire le 24 février 2012. Il a également participé à de très nombreux festivals à l'étranger.

1) Christian Rouaud, Note d'intention du film *Tous au Larzac*, 2009, inédit.

CONTEXTE

Le Larzac d'hier à aujourd'hui

Le Larzac et ses paysans

Le Larzac est un territoire de 1000 km² qui s'étend principalement au sud de la ville de Millau, dans l'Aveyron mais concerne aussi une partie des départements de l'Hérault et du Gard. Il s'agit d'un « causse ». Le terme, d'origine occitane, désigne les hauts plateaux qui délimitent le Massif central au sud et à l'ouest. Ceux-ci sont dits *karstiques*, parce que l'irrégularité de leur relief est due à l'érosion de formations calcaires. Culminant à plus de 900 mètres, le Larzac connaît la rudesse des étés orageux et des hivers neigeux. L'activité agricole y est traditionnellement centrée sur l'élevage de brebis dont le lait, jusque dans les années 70, sert surtout à fabriquer le fameux Roquefort.

Si l'exode rural a durement touché un Larzac qui a perdu deux tiers de ses habitants en un siècle, le Causse n'est pas, en 1970, en voie de désertification. Aux familles d'agriculteurs installées sur le plateau depuis des générations se sont ajoutés d'autres éleveurs qui, depuis les années 50, font figure de « pionniers ». C'est le cas, en particulier, des « néo-ruraux » qui, convaincus de la nécessité d'un « retour à la terre » ont décidé de se faire paysans et de s'installer sur le Larzac à la fin des années 60.

Le Larzac et l'armée

Depuis 1902, un camp militaire occupe, sur 30 km², une partie du Larzac. À l'aube des années 70, il est destiné à l'entraînement des appelés. Le camp avait pourtant, par le passé, été utilisé à d'autres fins. Après avoir « hébergé » des républicains espagnols puis des prisonniers de guerre allemands, le site, pendant la guerre d'Algérie, avait été le plus important des « centres d'assignation à résidence surveillée » pour les Algériens suspectés d'appartenir au F.L.N. Environ 4000 personnes y avaient été détenues dans des conditions jugées dégradantes par la Croix-Rouge et des militants non-violents comme Lanza del Vasto. Le même camp avait accueilli 12 000 harkis en 1962.



Le projet d'extension

Déjà évoqué à plusieurs reprises, un projet d'extension du camp émerge à nouveau en 1970, sous la présidence de Georges Pompidou. Il ne semble pas que l'armée, qui considère le Larzac comme un terrain d'exercice mal commode, soit à l'origine d'un choix dont les motivations apparaissent essentiellement politiques et économiques. Il n'est pas tant question de défense que de la préservation supposée de la ville de Millau dont l'industrie gantière est en crise : pour certains politiciens comme le député Delmas, l'extension du camp serait salutaire pour l'emploi de la sous-préfecture de l'Aveyron. Le projet d'extension, confirmé le 28 octobre 1971 par le ministre de la défense Michel Debré, est considérable. En passant de 30 à 170 km², le camp militaire doit occuper désormais plus d'1/6 de la superficie du plateau. Pour ce faire, 107 exploitations agricoles devront être expropriées.

La lutte

Les dix années d'une lutte qui va très vite dépasser les enjeux locaux pour devenir une cause nationale sont rappelées dans *Tous au Larzac*. L'élection de Valéry Giscard d'Estaing à la présidence de la République en 1974 ne changera rien à la détermination des deux camps. C'est l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand qui permettra aux insurgés de triompher.

Le Larzac aujourd'hui

Trente ans après la fin de la lutte, les exploitations agricoles du Larzac font preuve de vivacité. Si elles ont baissé en nombre, le nombre de paysans qu'elles emploient est resté stable. La production s'est diversifiée, puisque les fermes ne sont plus qu'un tiers à travailler pour Roquefort. Le lait des brebis sert à la fabrication d'autres produits tandis que de nombreux éleveurs produisent désormais de la viande ou de la volaille. La production agricole, majoritairement « bio », est partiellement dégagée de l'asservissement à la grande distribution.



L'exceptionnelle gestion collective du foncier voit le Larzac abriter le seul office foncier de France qui permet aux paysans de travailler sur des terres qu'ils louent.

C'est aux revendications actuelles que le Larzac doit aujourd'hui sa renommée internationale, bien au delà du symbole historique. La victoire de 1981 n'a pas mis fin au militantisme des Larzaciens, attachés aux idéaux de solidarité qui ont sous-tendu leur mouvement. Les exemples sont nombreux : dès 1982, une délégation combat, au Japon, l'agrandissement de l'aéroport de Narita. La lutte contre le nucléaire est l'occasion d'un rassemblement sur le Causse (1983) et d'un soutien aux Tahitiens de Mururoa (1995). À partir de 1985, l'aide aux Kanaks de Nouvelle-Calédonie donne lieu à des actions communes. La sensibilisation à la cause palestinienne ainsi que le soutien aux autres mouvements paysans du monde s'inscrivent dans les mêmes perspectives. Plus spectaculaire encore est la participation aux combats altermondialistes. Cet engagement est qualifié par les Larzaciens de « résistance citoyenne » à une « globalisation libérale » vue comme l'imposition d'un modèle économique unique. On considère aujourd'hui que le coup d'envoi de ces luttes a été le démontage symbolique de la sandwicherie Mac Donald's en construction à Millau, en août 1999. Cette action s'inscrivait en réaction à la surtaxation du Roquefort par les États-Unis, elle-même décidée en rétorsion de l'interdiction européenne du « boeuf aux hormones ». Depuis, le Larzac a organisé plusieurs rassemblements sur le modèle de ceux des années 70 et participé aux manifestations internationales opposées aux organismes tels que l'O.M.C. ou le F.M.I. En première ligne de l'opposition aux O.G.M., signifiée par l'encouragement aux « faucheurs volontaires », le Larzac apparaît comme l'un des fers de lance des résistances de notre temps, comme le prouve aujourd'hui son opposition au gaz de schiste et aux accaparements de terres dont les paysans sont victimes dans le monde entier. Que Stéphane Hessel, auteur du célèbre *Indignez-vous !*, ait préfacé en 2011 un ouvrage sur le Larzac n'est donc guère étonnant.



REPÈRES

D'un mai à l'autre : des Larzac partout ?

Les combats du Larzac symbolisent un « âge d'or des luttes »¹ que décrivent historiens et chercheurs. La chronologie est éloquente : la mobilisation du Causse s'inscrit dans le créneau des années 70 françaises, délimitées par les révoltes de mai 1968 et l'avènement de la gauche au pouvoir en mai 1981. Solidaires des autres luttes de l'époque, les paysans révoltés ont soutenu, entre autres, les ouvriers de Lip, les gantiers de Millau, les féministes pro-avortement, les paludiers de Guérande ou les anti-nucléaires bretons ; ils ont aussi défendu la cause des peuples du Tiers-Monde. Au point qu'un article du *Monde*, signé Michel Castaing évoquait, le 28 août 1973, un « Larzac, vitrine de la contestation ».

Mouvements étudiants

Les événements de mai 68 avaient vu les étudiants contester les formes d'autorité traditionnelles. Dans les années qui suivent, plusieurs tentatives de « reprise en main » de cette jeunesse se heurtent à forte partie. Dès février 1971 se produit une nouvelle mobilisation autour du cas d'un lycéen condamné en flagrant délit. À ce moment se mettent en place des assemblées générales lycéennes et des coordinations entre établissements. Au printemps 1973, l'entrée en vigueur de la loi Debré, qui s'attaque au sursis militaire, est à l'origine d'un mouvement massif. Dans les années qui suivent, la plupart des réformes (Fontanet, Haby) connaîtront une opposition résolue. En novembre 1977, les étudiants de Vincennes font grève pour obtenir l'inscription de tous les postulants. L'automne 1978 connaît l'occupation de lycées de banlieue et la création d'un Congrès national lycéen. Et en 1979 naît une Coordination permanente Lycéenne autogestionnaire, suite à la contestation des stages en usine proposés aux seuls élèves des lycées professionnels.

Luttes féministes

C'est en mai 1970 qu'un numéro de *L'Idiot international* annonce un « combat pour la libération de la femme » inspiré des militantes américaines. Soucieux de dénoncer les inégalités dont les femmes sont victimes, le Mouvement de libération des femmes naît quelques mois plus tard, avec le dépôt d'une gerbe



destinée à la « femme inconnue » sous l'Arc de Triomphe, le 26 août 1970. Le MLF regroupera jusqu'en 1979 des féministes issues de tendances diverses. En avril 1971 est publiée par *Le Nouvel Observateur* une pétition signée par 343 femmes, dont des artistes et vedettes de cinéma, qui revendiquent le droit à l'avortement et déclarent y avoir recouru illégalement. L'opinion est ensuite marquée par le « procès de Bobigny » de 1972 où l'avocate Gisèle Halimi, militante de la dépénalisation, défend une lycéenne jugée pour avoir avorté suite à un viol. En avril 1973 est créé le Mouvement pour la liberté de l'avortement et de la contraception, qui prône l'« illégalisme de masse ». C'est le 17 janvier 1975, après des débats parlementaires houleux, qu'est légalisée, grâce à la loi Veil, l'interruption volontaire de grossesse. Elle ne deviendra définitive qu'en 1979.

Revendications homosexuelles

La création d'un Front homosexuel d'action révolutionnaire (FAHR), qui revendique la liberté sexuelle, date du début 1971. L'un de ses premiers faits d'armes consiste, le 10 mars 1971, à perturber une émission de radio sur ce thème proposée sur RTL : « L'homosexualité, ce douloureux problème ». Des militantes féministes appuient le mouvement. En 1974, sont créés des groupes de libération homosexuelle dans les plus grandes villes de France et un Comité d'urgence anti-répression homosexuelle, fondé en 1979, mène le combat pour l'abrogation d'articles discriminatoires du Code pénal hérités de la France de Vichy. La marche qu'il organise le 4 avril 1981 mobilise sur ce thème 10 000 participants, elle est décrite aujourd'hui comme la première Gay Pride française.

Combats écologistes et pacifistes

La contestation commence dès 1971 : la première manifestation d'envergure contre le nucléaire civil rassemble 1500 opposants à la centrale alsacienne de Fessenheim en construction. Ils sont dix fois plus au Bugey (Ain) quelques mois plus tard. Le choc pétrolier de 1973 radicalise les enjeux quand le gouvernement oppose aux écologistes et aux citoyens inquiets le spectre de la crise énergétique. Démarre alors le programme nucléaire. En 1975, un projet de centrale est aban-



donné à Erdeven (Morbihan). En revanche, une manifestation contre le projet Superphénix est brisée dans la violence à Creys-Malville (Isère), en 1977. Le dernier grand site controversé sera celui de Plogoff (Finistère). Comme sur le Larzac, le projet est abandonné avec l'élection de 1981. Parmi les événements mobilisateurs figurent les marées noires consécutives aux naufrages du *Boehlen* ou de l'*Amoco Cadiz* (1976 et 1978). Parallèlement, l'opposition aux essais nucléaires est orchestrée au large de Mururoa par Greenpeace qui, dès 1972, médiatise l'envoi de bateaux en zone interdite. Difficile, enfin, d'évoquer le pacifisme sans mentionner la contre-culture hippie : au Larzac, des slogans du type « Faites labour pas la guerre » évoquent les grands rassemblements qu'ont été, en août 1969, Woodstock ou Wight. Dans le film, José Bové fait du rassemblement d'août 1973 le « Woodstock français ».

Mouvements de travailleurs immigrés

Crise économique oblige, un contrôle des flux migratoires est mis en place par l'État. L'immigration, jusqu'alors favorisée, se trouve découragée dès 1972 et plusieurs circulaires rendent illégal le séjour d'une majorité des travailleurs immigrés, dont le destin dépend désormais de l'attribution de permis de travail. C'est alors qu'est créé un Comité de défense de la vie et des droits des travailleurs immigrés. En septembre 1973, le Mouvement des travailleurs arabes appelle quant à lui à une grève générale contre le racisme. D'autres mouvements ont lieu ensuite, comme des grèves de la faim et des manifestations de sans-papiers en 1974, 1975 et 1977 ou la grève des loyers des foyers SONACOTRA en 1976. Entre-temps, le groupe d'information et de soutien aux travailleurs immigrés aura pu se prévaloir de quelques victoires judiciaires.

Agitation sociale

À l'image de l'« affaire Lip » (cf. p. 3), les conflits ouvriers abondent dans la deuxième partie des années 70, aiguïsés par les difficultés économiques d'une France en crise, soumise aux chocs pétroliers de 1973 et 1979 et durement touchée par le chômage, qui affecte 600 000 personnes en 1974... et 1,7 million en



1981. Le textile, la sidérurgie, la construction navale, l'automobile sont particulièrement touchés. Les mouvements de protestation, incluant la séquestration de cadres, sont nombreux. Ainsi, en décembre 1978, les ouvriers d'Alsthom occupent la mairie de Saint-Nazaire. En mars 1979, les sidérurgistes d'Usinor à Denain affrontent les CRS. Au même moment se déroulent à Longwy et à Dunkerque une série d'actions contre le plan de restructuration de la sidérurgie. Unis, les ouvriers manifestent à Paris le 23 mars. L'indignation gagne même l'agriculture, affectée par la sécheresse de 1976. Le secteur public, qui se met en grève en novembre 1974, n'est pas épargné ; les employés des PTT cessent le travail pendant plus d'un mois. En octobre 1976, une grève générale s'oppose au « plan Barre » proposé par le premier ministre.

On remarquera pour finir que les révoltés des années 70 s'éveillent au militantisme en multipliant les actions spectaculaires dont la médiatisation garantit le succès. S'ils substituent au respect de la loi la notion de légitimité, ils initient des actes de désobéissance civique au prix d'un réel courage physique. Les luttes vont parfois être l'occasion de mettre en pratique les notions d'autodétermination et d'autogestion ; refusant souvent l'affiliation aux instances qui ont pu les inspirer (syndicats, partis politiques), les militants choisissent alors, pour se préserver de l'instrumentalisation, de se rassembler au sein de comités et coordinations au fonctionnement démocratique. Sur fond de crise mondiale, ils illustrent, face à un pouvoir crispé qui cherche souvent à prendre la revanche de mai 68, une contestation qui refuse d'asservir l'humain au réalisme économique.

1) L'expression est notamment reprise par le sociologue Lilian Mathieu dans son ouvrage *Les Années 70, un âge d'or des luttes ?*, Textuel, coll. « Encyclopédie critique », 2010.

Le temps des cathédrales ?

Christian Rouaud définit parfois la décennie du Larzac comme celle « des années cathos de gauche »¹. Sans faire l'apologie d'une religion, le cinéaste souligne dans le film l'importance des valeurs héritées du catholicisme et suggère une dimension spirituelle de la rébellion. On remarque ainsi qu'une foi anime les revendications de paysans qui croient en la légitimité de leur combat et aux valeurs qui fondent leur existence.

À un premier degré, on relèvera des allusions à une pratique religieuse vue comme point de départ. Le témoignage d'un prêtre est crucial : Pierre Bonnefous est un militant qui a œuvré à l'unité de la communauté. Au delà des parcours individuels, le travail du cinéaste va dans le même sens. Son regard renforce un « point de vue métaphysique ». Il est possible, pour s'en convaincre, d'analyser en classe la séquence de la bergerie (chapitre 4). Le bâtiment, sublimé par les mouvements de caméra et par la bande-son (un chant orthodoxe interprété par un chœur bulgare) devient un monument religieux... à la gloire de la lutte. Le film rejoint ainsi le point de vue des Larzaciens pour lesquels l'édifice est une cathédrale.

Il en va de même pour sa construction. L'incompétence des bâtisseurs évoque une scène d'*Andrei Roublev* d'*Andrei Tarkovski* (1966) où un artisan réussit à fondre une cloche alors qu'il ne sait pas le faire... D'autres plans peuvent être commentés, comme ceux où les travellings et panoramiques révèlent la présence du vent... Façon de rappeler que, pour Aristote, l'âme est le souffle qui anime un corps.

1) *Politis* n° 1178, 24 novembre 2011.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Le chapitrage indiqué correspond à celui du DVD édité par *Ad Vitam*.

1. « Ici commence le Larzac » (début – 00:09:21)

Un homme court, en 2010, à travers le Causse du Larzac. C'est Léon Maillé. Bientôt relayé par ses camarades qui en ont été les protagonistes, il raconte « l'affaire du Larzac » sur fond d'images d'archives. La lutte a débuté quarante ans auparavant, en 1971, lorsque Michel Debré, ministre de la défense nationale, a annoncé un agrandissement du camp militaire requérant l'expropriation de 107 fermes. À la faveur des préparatifs d'une première manifestation à Millau, les agriculteurs nés au pays ont alors fraternisé avec les « pionniers » plus récemment installés sur le plateau. Les paysans locaux se sont d'abord montrés méfiants vis à vis de l'intérêt que leur portaient des groupes politisés venus de l'extérieur.

2. « La force était en nous » (00:09:22 – 00:16:35)

En 1972, les slogans anti-militaristes fleurissent sur les murs des fermes. Aux militants maoïstes s'adjoignent d'autres groupes, comme la Communauté de l'Arche de Lanza del Vasto qui prône la non-violence. Cette idéologie trouve des échos dans la culture chrétienne de la plupart des paysans. Un jeûne collectif soude le mouvement. En mars 1972, 103 exploitants agricoles font solennellement le serment de rester solidaires et s'engagent à ne pas vendre leurs terres.

3. « La brebis comme arme »

(00:16:36 – 00:29:22)

Le combat prend de l'ampleur. La manifestation en tracteur à Rodez du 14 juillet 1972 est un succès. Le projet d'extension est pourtant loin d'être abandonné. En octobre 1972, une enquête d'utilité publique inaugure la procédure d'expropriation. La réplique la plus médiatique est, en décembre, l'invasion du Champ de Mars, à Paris, par un troupeau de soixante brebis. À travers la

France, la mise en place de « comités Larzac » est un succès. Sur place, la force et l'unité du mouvement tiennent beaucoup à son leader, Guy Tarlier, aujourd'hui décédé. Au pied de sa tombe, son épouse Marizette, qui refuse volontairement de « faire son deuil », lui rend hommage.

4. « Une manif en dur » (00:29:23 – 00:39:28)

Après la déclaration d'utilité publique de l'extension du camp, en décembre 1972, décision est prise d'organiser une manifestation de tracteurs en direction de Paris en janvier 1973. Bloqué à Orléans, le convoi reçoit le soutien de Bernard Lambert, figure charismatique des mouvements agricoles. L'étape suivante est, en juin 1973, la construction d'une bergerie à la Blaquièrre, sur la propriété, menacée d'expropriation, d'Antoine Guiraud. En dépit de nombreux obstacles tels que l'incompétence des bâtisseurs bénévoles – parmi lesquels José Bové – et la difficile cohabitation entre hippies et paysans, le bâtiment est achevé. Aujourd'hui encore, la bergerie s'élève fièrement, comme une cathédrale.

5. « Réunir toute la France, un jour, sur le Larzac » (00:39:29 – 00:51:54)

Le rassemblement sur le Larzac des 25-26 août 1973 associe dans une même lutte paysans et ouvriers, à l'initiative de Bernard Lambert. À sa harangue habitée succède un discours passionné de l'agricultrice Marie-Rose Guiraud. C'est un grand succès populaire, qui, selon José Bové, est « presque le Woodstock français ». Cet engouement se reproduit un an plus tard, les 17-18 août 1974. L'événement, qui catalyse l'opposition à un Valéry Giscard d'Estaing fraîchement élu Président, est néanmoins terni par l'épisode des échauffourées liées à la présence sur les lieux de François Mitterrand. L'agression qui visait le dirigeant

socialiste relevait sans doute d'une provocation organisée par des policiers en civil.

6. « Un bastion contre l'État »

(00:51:55 – 01:03:06)

En 1975, face à l'offensive de l'armée qui achète des fermes à l'abandon, les Larzaciens décident d'acquérir eux-mêmes des parcelles, grâce à un groupement foncier agricole. José Bové, schéma à l'appui, commente aujourd'hui l'acquisition de sites stratégiques pour « mettre des verrous ». Le premier acte illégal est l'occupation de la ferme des Truels, propriété de l'armée, où s'installe une « communauté vivante ». Une autre ferme en déshérence possédée par les militaires devient, à l'initiative des objecteurs de conscience, un centre de réflexion sur la non-violence, le Cun. D'autres actions, comme l'installation d'un réseau téléphonique ou d'une canalisation d'eau, visent à occuper le terrain menacé par l'extension du camp. La légitimité l'emporte désormais sur la légalité.

7. Harcèlements et attentat

(01:03:07 – 01:18:27)

Un nouveau cap est franchi par les militants qui investissent des lieux publics pour s'opposer à l'obligation de déclaration des parcelles exploitées. En juin 1975, la création d'un journal, *Gardarem lo Larzac*, s'inscrit dans une stratégie de communication et de harcèlement de l'adversaire à laquelle participent de nombreuses actions non-violentes d'en-trave aux militaires. L'explosion nocturne d'une bombe qui détruit la maison de la famille Guiraud à la Blaquièrre, le 9 mars 1975, ne fait miraculeusement aucune victime. Cet attentat violent et prémédité, qui se solde par un envahissement de la sous-préfecture et un non-lieu judiciaire, dramatise les enjeux sans mettre fin à la détermination des résistants. Mais il faut désormais « oser vaincre sa peur ».

8. Hésitations, infiltration et arrestations

(01:18:28 – 01:31:35)

En 1976, l'armée propose aux paysans de négocier sur la base d'une réduction du projet d'agrandissement du camp. L'acceptation d'une « mini-extension » divise. C'est pourtant suite à une décision collective et unanime que, le 28 juin 1976, vingt-deux volontaires s'introduisent dans un bâtiment du camp pour y chercher – et y trouver – la preuve du « double langage » de l'État et pour détruire des dossiers. Arrêtés, ils sont condamnés à la prison, avec des sentences moins sévères pour les « paysans indiscutables ». Au grand dam de son mari Guy, rapidement libéré avec les autres agriculteurs, Marizette Tarlier devra purger, durant quinze jours, la totalité de sa peine.

9. « Quatre ans en vis-à-vis »

(01:31:36 – 01:36:57)

En octobre 1976, l'occupation de plusieurs propriétés de l'armée donne lieu à des expulsions par la force. À Cavaliès, avec l'aide des Larzaciens qui vont participer à la construction de nouveaux bâtiments, Christian Roqueirol, ancien objecteur devenu paysan, s'installe avec un autre militant sur un terrain jouxtant la ferme d'origine, désormais transformée en fortin retranché. Un absurde face-à-face avec les soldats vivant reclus dans leur propre domaine va durer quatre ans.

10. « Les bâtons sur le bitume »

(01:36:58 – 01:44:29)

En novembre 1978 les Larzaciens abattent l'une de leurs dernières cartes en décidant d'une marche sur la capitale. Malgré le soutien populaire, le Président de la République Valéry Giscard d'Estaing annonce qu'il refusera de les recevoir. Le 2 décembre, l'arrivée à Paris se déroule dans un silence impressionnant, au rythme des bâtons de

RÉCIT

Logiques narratives

marche qui résonnent sur le bitume, dont chaque participant a conservé un souvenir ému. Encerclés par les gardes mobiles, les manifestants se sentent piégés. Leurs représentants, reçus au ministère de la défense, continuent à afficher leur solidarité avec les squatteurs du plateau. En 1979 et 1980, la lutte continue sur le terrain alors que le processus d'expropriation poursuit son cours.

11. « On a fait une famille »

(01:44:30 – 01:53:39)

En novembre 1980, la publication de nouvelles ordonnances d'expulsion et la perspective de l'élection de 1981 décident plusieurs familles à camper au pied de la Tour Eiffel. Les autorités décidant d'abord de ne pas intervenir, les paysans y créent un véritable village. Finalement expulsés, les militants organisent à Paris une « coordination des comités Larzac ». En février 1981, le découragement gagne les opposants au camp invités à la résignation par les organisations syndicales agricoles mais un vote décide, « à 99 % », de la poursuite de la lutte. Tous les recours étant épuisés, le seul espoir des paysans du Larzac réside en l'élection de François Mitterrand. Le soir du 10 mai, le soulagement et la joie de la victoire sont immenses mais chacun se demande alors comment « gérer cette liberté ».

12. « Le Larzac vit... » (01:53:40 – 01:57:34)

Un texte explique pourquoi l'histoire ne s'est pas achevée en 1981. Les luttes du Larzac ont permis le fonctionnement du seul office foncier de France et ont influencé la création de la Confédération paysanne. Le Larzac est aujourd'hui l'un des lieux actifs et emblématiques de l'altermondialisme.

Comment progresse le récit de *Tous au Larzac* ? Le déroulement du film se situe au confluent de plusieurs logiques. Comme pour la plupart des documentaires historiques, il s'agit d'abord, pour Christian Rouaud, de respecter la chronologie d'une « affaire » qui s'est étendue sur une décennie. C'est ainsi que le film va raconter différents épisodes de la lutte des paysans entre 1971 et 1981 et se clôt (chapitre 12) par une série de cartons qui, tout en l'actualisant, en constituent l'épilogue. Le film, en ce sens, ne revendique aucun flash-back et relève d'une linéarité qui semble garantir la compréhension des événements par les spectateurs.

Une deuxième approche révèle pourtant d'autres structurations possibles. *Tous au Larzac* n'est peut-être pas tant l'histoire d'une lutte que, par un jeu de construction en abyme bien connu des amateurs de nouvelles, l'histoire d'une narration de cette lutte. Il y a donc bien un récit-cadre, même si le choix d'une multiplicité de narrateurs apparaît en ce sens comme une originalité. Pourtant, si le documentaire peut être considéré comme une œuvre mosaïque – puisque neuf narrateurs vont se succéder – leurs discours vont s'entrecroiser pour n'en former plus qu'un. C'est ainsi que le principe du film renvoie davantage à la nouvelle de Faulkner *Une rose pour Emily* (1930) dont le narrateur n'est autre qu'une communauté villageoise, qu'à un film portrait comme le *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles qui repose sur une opposition de points de vue parfois contradictoires. En filmant aujourd'hui les représentants d'une communauté qui témoigne des événements qui l'ont soudée, Christian Rouaud insiste sur sa vitalité et sur l'actualité de ses combats. Il importe d'ailleurs que ce soit le discours des militants qui semble appeler l'apparition des images d'archives. Le film commence symboliquement par plusieurs plans actuels sur l'un d'eux, Léon Maillé, qui traverse le Causse en courant : il est à la fois le témoin dont l'histoire familiale est associée depuis le plus de temps au Larzac et l'ancien « filmeur » de la résistance contre l'armée. D'autres séquences qui échappent au strict dispositif choisi pour les entretiens sont révélatrices de l'importance de cette première strate narrative. La visite au cimetière de Marizette Tarlier (chapitre 3) ou le retour de plusieurs témoins dont Michel Courtin sur les lieux de l'attentat qui a jadis failli coûter la vie à une famille (chapitre 7) mettent l'entreprise de remémoration au centre du cheminement narratif du film.

Que ces moments figurent parmi les plus émouvants témoigne enfin d'une autre logique, pleinement revendiquée par le cinéaste. Profondément convaincu que la narration documentaire obéit aux mêmes principes que la fiction, Christian Rouaud met en avant des impératifs à la fois drama-



turgiques et pédagogiques qui soulignent une volonté constante de soutenir l'attention du spectateur en racontant l'histoire tourmentée de la constitution d'une communauté. C'est ainsi qu'il choisit de développer les jeux d'échos d'une séquence à l'autre (l'emprisonnement de Marizette, au chapitre 8, renvoie forcément à l'évocation de Guy Tarlier au chapitre 3 ; l'arrivée de Mitterrand sur le plateau, au chapitre 5, amorce la victoire de mai 1981, au chapitre 11). De la même façon sont accentués certains effets de surprise et de suspense qui relancent l'action. À quoi correspond le coup de tonnerre entendu à La Blaquièrre le 9 mars 1975 (chapitre 7) ? Quel va être le résultat du dernier vote à bulletins secrets (chapitre 11) ? Et même, pour les spectateurs parfois peu au fait de l'Histoire, les paysans vont-ils finalement obtenir gain de cause ? Le découpage séquentiel révèle ainsi que, pour dynamiser l'évocation de dix ans de lutte, il convient d'éviter la monotonie des répétitions. À l'image, manifestations, rassemblements de masse et occupations de fermes se ressemblent tous. Il convient donc de jouer sur le temps, en se focalisant sur des événements emblématiques, quitte à privilégier l'association thématique à une rigueur chronologique pointilleuse. Et à choisir la tension dramatique au détriment d'une exhaustivité chimérique. Les exemples abondent : les deux premiers rassemblements de masse, situés à un an d'intervalle, sont regroupés en une seule séquence (chapitre 5) alors que le troisième, d'août 1977, est tout simplement exclu. L'épisode des Truels (chapitre 6) occulte l'occupation d'autres exploitations. L'explosion de La Blaquièrre (chapitre 7) qui aurait dû, chronologiquement, intervenir plus tôt dans le film (avant la création de *Gardarem lo Larzac*) se retrouve déplacée pour ne pas avoir à précéder des séquences de harcèlement potentiellement comiques. Plus globalement, le souci de mettre en valeur des moments de climax émotionnel (le jeûne, l'achèvement de la bergerie, l'attentat, la résonance des bâtons dans Paris) influe sur le découpage du film. Christian Rouaud commente : « Si on y regarde de près, il y a énormément d'entorses à la réalité dans le film. Si la logique de la lutte est respectée, si le spectateur est embarqué par le récit, il ne va pas se poser la question du détail. Beaucoup de spectateurs du film ont vécu la lutte. Pas un n'est venu me dire que tel épisode n'était pas au bon endroit. C'est le cinéma : il y a une logique narrative qui fait qu'on est embarqué sans se poser les mauvaises questions. »

TECHNIQUE

Travailler l'archive



Il est difficile de considérer *Tous au Larzac* comme un « film d'archives ». Pourtant, bien que les témoignages filmés en 2011 structurent de toute évidence le documentaire de Christian Rouaud, les documents d'époque y jouent un rôle essentiel. Un rapide coup d'œil sur Internet nous donne aujourd'hui une idée de la masse d'archives visuelles et sonores tournées pendant les dix années du combat, somme à partir de laquelle Christian Rouaud avait d'abord présélectionné... 50 heures d'enregistrement parmi lesquelles il a opéré des choix drastiques. Il importe de préciser l'origine de ces documents et de sensibiliser les élèves aux enjeux de leur différenciation.

Dans cette optique, le phénomène le plus remarquable de la lutte du Larzac a été le tournage de la résistance par les paysans eux-mêmes. Plusieurs d'entre eux, armés de caméras super 8, ont capté les événements liés à leurs actions ; leurs films montrent donc la résistance « de l'intérieur » et épousent évidemment le point de vue des insurgés. Au premier rang se trouvait Léon Maillé, qui est devenu naturellement l'un des narrateurs de Christian Rouaud. Son but n'était pas de conserver des souvenirs mais d'alimenter la lutte avec ses petits montages qui, sous le titre de « Ciné-journal de Léon Maillé », servaient de prologue aux meetings de soutien qui se déroulaient un peu partout. De la même façon, les comités Larzac de Paris filmaient les manifestations en 16 mm noir et blanc.

À cette matière militante s'ajoutent, minoritairement, des archives plus officielles. Les extraits de plusieurs journaux ou reportages télévisés figurent dans le film. Ils permettent d'abord de mesurer l'impact d'une lutte dont l'importance est devenue telle que les médias ne peuvent pas la taire. Si la neutralité semble de mise dans les extraits choisis, on remarquera que la télévision apparaît bel et bien comme le véhicule du discours officiel sur le Larzac. On notera, par exemple, que l'interprétation des échauffourées qui se déroulent lors de la visite de François Mitterrand sur le plateau (chapitre 5) diffère considérablement de la version attestée par les témoins. De la même façon, il n'est guère étonnant que les rares apparitions cathodiques des représentants de l'État dans le film semblent toutes témoigner d'une profonde méconnaissance de la réalité de la situation. Ce n'est d'ailleurs pas sans malice que le cinéaste a inclus certains passages, comme le regard caméra méprisant d'Yvon Bourges ou l'aristocratique « Dieu merci » de Valéry Giscard d'Estaing qui n'apportent aucune réelle information mais décrédibilisent les défenseurs du camp militaire. Le choix et le montage de l'archive deviennent alors explicitement un acte politique, comme le souligne Christian Rouaud lui-même : « J'assume le fait que toutes les interventions de l'ennemi sont à son détriment. Je participe au côté guignol de l'affaire. »

Il apparaît dès lors que la fonction de l'archive est essentiellement de contribuer à l'élaboration du récit ;

les images du passé, qui ne sauraient être garantes d'une quelconque objectivité historique, sont d'abord utilisées à des fins dramaturgiques : « C'est un principe général quant à mon utilisation des archives, que j'utilise plutôt pour faire avancer la dramaturgie que pour apporter des preuves de ce qui s'est passé. » Le recours à l'archive est aussi dégagé des obligations strictement chronologiques. La séquence (chapitre 7) où un véhicule militaire met en péril la vie de femmes et d'enfants qui tentent de bloquer une route est très caractéristique du style de Christian Rouaud. Dégagée de son contexte (on ne saura pas que les femmes s'opposent aux passages de convois aux heures de ramassage scolaire), la scène illustre l'idée d'une stratégie d'entrave aux militaires. Elle introduit surtout l'idée d'un possible danger physique et amorce le tournant que sera l'explosion de la Blaquière. À cette logique de « non-respect du référent » s'ajoute le recours à d'autres procédés, qui font de l'archive une matière malléable qu'il ne faut pas hésiter à retravailler. C'est ainsi que Christian Rouaud et son monteur – son fils Fabrice – choisissent de ne pas préserver l'intégrité des proportions d'origine et de recadrer les images anciennes pour les intégrer sans heurts aux séquences actuelles tournées au format 1.85. De même, il n'hésite pas à dramatiser certains plans, pourtant tournés en couleurs, en les présentant en noir et blanc (chapitre 10) ; à jouer sur la vitesse en ralentissant leur vitesse, en particulier lorsqu'il veut insister sur le portrait d'un personnage ; à priver certaines images de leur son d'origine ou, au contraire, à leur ajouter des éléments sonores originellement absents (au chapitre 10, la séquence de la « marche des bâtons » utilise les deux procédés) ; à utiliser plusieurs fois les mêmes photogrammes (pour montrer Auguste Guiraud, par exemple). Nous sommes ici, en dépit des apparences, beaucoup plus éloignés de l'illustration documentaire classique que du travail expérimental du *found footage* qui utilise l'image préenregistrée comme matériau de base de la création artistique. Le film tire paradoxalement sa force de cette apparente infidélité aux documents originels. Le travail de Christian Rouaud peut dès lors être comparé à celui de cinéastes plus radicaux tels que Jean-Gabriel Périot ou le couple Yervant Gianikian-Angela Ricci Lucchi qui, sans voix off, construisent eux aussi un discours politique en travaillant la matière de l'image.

TECHNIQUE

Mosaïque sonore

La parfaite fluidité du récit de *Tous au Larzac* ne doit pas nous tromper. Le film est le fruit d'un minutieux travail d'assemblage qui repose au moins autant sur le montage (et le mixage) sonore des différentes interventions¹ que sur la juxtaposition des images. À l'arrivée, la cohésion apparente du discours fait sens : à l'image d'une lutte qui a reposé sur des décisions presque toujours unanimes, le récit doit être lui-même perçu comme une entreprise collective dont les enjeux sont assumés individuellement par les membres de la communauté. Christian Rouaud insiste, en entretien, sur le travail « considérable de construction » du récit. En quoi consiste-t-il ?

La circulation de la parole

On sait qu'à un premier stade, le cinéaste cherche à donner « l'impression que les personnages sont devant chez eux et racontent leur histoire de façon spontanée », alors que son entreprise repose d'emblée sur une re-création. Au delà de la mise en condition des témoins qui se déroule en plusieurs étapes (cf. Genèse, p. 6), le *making of* du film, intitulé *Sur le plateau*, révèle quelques secrets de fabrication et, en particulier, une direction d'acteurs destinée à faciliter le montage. Christian Rouaud indique ainsi à ses témoins qu'ils ne doivent pas hésiter à exprimer « des liens avec ce qui précède, des *et alors*, des *cependant* » pour pouvoir « faire naturel ». Le montage est donc facilité dès l'enregistrement : les articulations logiques serviront à raccorder les discours des différents intervenants. Des séquences comme celle de l'explosion (chapitre 7, cf. p. 18) ou celle de l'intrusion dans les bureaux du camp (chapitre 8) pourront ainsi reposer sur les interventions alternées de six témoins sur neuf possibles. Le travail du montage donne alors l'illusion d'un discours unique, dont la transcription littérale permettrait difficilement de repérer les changements de narrateur. Ainsi, un segment cohérent (à propos d'une manifestation en tracteurs à Rodez, chapitre 3) tel que « Moi, j'étais contre. Ce n'est pas possible / Parce que c'était trop loin et qu'on avait des tracteurs » juxtapose les interventions de Léon Maillé et de Pierre Bonnefous. Les exemples de cet ordre



Florent Verdet.

sont innombrables. Il faut voir ici une reprise habile, bien que sur un mode moins spectaculaire, du procédé bien connu de l'*overlapping*, expérimenté par Fritz Lang dès *M. le Maudit* en 1931, où un personnage pouvait terminer, en début de plan, une phrase commencée par un autre au plan précédent (ce qui revenait à rendre complémentaires des univers aussi différents que ceux de la pègre et de la police).

Un montage subjectif

Faut-il pour autant déduire de la généralisation de ce procédé que Christian Rouaud prétend à l'émergence d'un discours communautaire qui pourrait être la parole de la lutte ? En fait, le travail du documentariste relève d'une forme d'ambiguïté qu'il assume pleinement. Il s'agit bien, d'un côté, de faire entendre les voix des paysans militants et de transmettre une expérience que le discours d'État n'a cessé de déformer ou d'occulter. De l'autre, le cinéaste récuse formellement l'idée candide d'une restitution possible de la parole du peuple – fût-elle mosaïque – et revendique pleinement la paternité du discours de son film : « C'est une absurdité de vouloir *donner la parole* aux gens : on la leur prend pour tenir un discours par ailleurs. Ils n'ont aucun contrôle sur le montage et aucun contrôle sur le film. C'est moi qui raconte l'histoire et je l'assume. » *Tous au Larzac* représente donc la vision subjective de Christian Rouaud des luttes paysannes. Que le film repose formellement sur une circulation de la parole demeure malgré tout un hommage vibrant aux principes participatifs de solidarité et de démocratie qui ont prévalu durant les dix années de résistance.

1) À l'exception notable de la longue séquence sans parole de la fin du chapitre 10 (« Printemps 1979 »), qui suit la marche sur Paris.

Avec l'accent

La parole circule à travers les récits des neuf protagonistes comme elle circulait pendant la lutte. Mais tout énoncé langagier est porté, dans l'oralité, par un corps et une voix singuliers. Le cinéaste capte ainsi des visages et des accents, suggérant un parallèle entre la stratégie de communication des paysans et ses propres choix filmiques. C'est pourquoi, alors que les paysans ont su utiliser l'accent du pays, Christian Rouaud choisit de ne jamais utiliser la voix sans relief de Guy Tarlier, le leader paysan décédé (pourtant maintes fois enregistré), et de débiter le film avec un personnage plus typique, Léon Maillé, dont l'accent devient d'emblée une référence. Immédiatement, le spectateur est embarqué dans une logique paysanne et dans un espace précis.

La question de l'accent est donc politiquement aussi fondamentale que celle de la circulation de la parole. L'une des approches possibles de cette question pourra être de repérer la différence et la diversité de ces accents. Les paysans de souche n'ont pas le même que les pionniers des années 60 et que les militants ralliés dans les années 70. D'autres accents se font entendre dans les images d'archives, en particulier celui, plutôt uniforme, des représentants du pouvoir centralisateur. Une des forces du documentaire est de laisser advenir cette réalité à l'écran. Imaginons un acteur interprétant le rôle de Léon dans une fiction sur le Larzac, en gommant son accent ou pire...en l'imitant !

PERSONNAGES

Un seul camp

Une première remarque s'impose à la vue du parcours des témoins : tous font partie du même camp, celui des paysans qui se sont opposés à l'armée et à l'État. Leur implication dans la lutte est exemplaire : ils ont, à un moment ou à un autre, au péril de leur liberté – et de leur intégrité physique – pratiqué la désobéissance civile. Christian Rouaud ne cache pas sa profonde sympathie pour leur résistance, soulignant que ses convictions le portent à s'intéresser à ceux qui se battent. Cette partialité obéit en fait à une éthique cinématographique, à rebours des clichés qui valorisent une prétendue objectivité documentaire. Le cinéaste déclare ainsi, en entretien, que « ceux qui prétendent être objectifs en donnant la parole aux uns et aux autres sont des menteurs » puisqu'« il y a toujours un point de vue ». Il cite pour nous Jean-Luc Godard : « La démocratie ce n'est pas cinq minutes pour les Juifs et cinq minutes pour les nazis. » Rouaud considère d'ailleurs que sa voix est minoritaire face au déversement médiatique d'un discours officiel qui a réussi à faire gagner « la parole de l'ennemi » en imposant l'image dépréciative et fautive d'un Larzac réduit à des chèvres et à des hippies...

L'appel des témoins

Quel statut accorder aux intervenants ? Les neuf personnes interrogées sont d'abord, plus que des témoins ou des commentateurs, les protagonistes des luttes de l'époque. À quelques exceptions près, Rouaud a réussi à s'assurer la collaboration des figures les plus influentes de la résistance. On sait aujourd'hui que le cinéaste a choisi très tôt la plupart de ses interlocuteurs. Chacun devait avoir un regard global et ne pas être intervenu de façon occasionnelle dans l'histoire. Chacun devait habiter le plateau aujourd'hui encore. Chacun devait enfin pouvoir rendre compte des luttes de façon vivante. Le dernier critère, de toute évidence, a été facile à satisfaire. Les années de lutte, l'éveil d'une conscience critique et citoyenne ont transformé ces gens simples en passeurs éloquents. Une seule exception a été consentie par le cinéaste. Michel Courtin a en effet été intégré aux intervenants dans un second temps, bien qu'il n'habite plus le Larzac. Il était l'une des chevilles ouvrières du mouvement paysan et l'un des théoriciens de la lutte. Malgré la part d'arbitraire dans les choix du réalisateur, il faut remarquer que le panel choisi reflète la diversité des modes d'engagement des paysans larzaciens et, surtout, la multiplicité de leurs origines. C'est ainsi qu'aux côtés d'un paysan « pur porc » qui est un véritable autochtone, figurent des agriculteurs immigrés de générations différentes, qui ont tous, en leur temps, été considérés comme des pionniers, de la famille Burguière installée en 1952 à l'objectif de conscience qui squatte en 1975. S'y ajoutent une militante du comité Larzac de Paris née à Millau et un aumônier rural.

Une politique des acteurs

Dans quelle mesure pouvons-nous dès lors, considérer les neuf du Larzac comme des « personnages » ? Le terme semble opposé à l'entreprise documentaire, puisque son emploi renvoie à des figures historiques célèbres ou à des rôles fictionnels. Si le cinéaste utilise le mot à dessein, c'est d'abord qu'il reven-



dique une esthétique qui, à l'opposé d'un certain misérabilisme naturaliste, cliché documentaire, lui permet de magnifier ses sujets comme ils le seraient traditionnellement dans la fiction. On notera aussi que *Tous au Larzac*, pour sa part, repose partiellement sur la notion de répétition – qu'il s'agisse de faire redire aux intervenants ce qu'ils ont déjà raconté au réalisateur ou de les faire évoluer à nouveau sur les lieux de l'action passée. C'est ainsi que, de fait, les paysans interrogés deviennent bel et bien des « personnages », au moins aussi légitimes que les politiciens qui figurent dans les manuels d'histoire dont le discours paraît ici toujours convenu et déconnecté du terrain.

Le portrait d'une communauté

Christian Rouaud propose un portrait de groupe fondé sur l'entrecroisement de neuf destinées individuelles. Au delà des objectifs et des actions communs, l'un des intérêts du film est de montrer « comment la lutte change les gens » et les amène à former une communauté. Pour chacun des personnages, les années de combat correspondent d'abord à un éveil, à une prise de conscience politique progressive qui va culminer avec un constat en forme de bilan : « On a fait une famille. » Le contexte de cette affirmation n'est pas indifférent, puisqu'il s'agit d'un des moments clés du film : l'épisode (chapitre 11) où les paysans, bien que découragés, votent à 99 % le refus du compromis de « mini-extension ». C'est alors que pour illustrer cette unité le cinéaste choisit, hors chronologie, d'extraire des documents d'époque une petite dizaine de portraits en noir et blanc et au ralenti des principaux meneurs de la lutte, parmi lesquels la majorité des intervenants du film. Émerge ainsi la primauté des parcours individuels sur la destinée collective.

Guy Tarlier

Un dixième personnage est présent en filigrane dans le film. Guy Tarlier, décédé en 1992, était le meneur de la lutte et il n'était guère envisageable de négliger ses talents stratégiques, mais aussi les aspects plus discutés de sa personnalité : le colosse moustachu a parfois été suspecté de négociant sans rendre de comptes aux autres. Son absence est d'abord compensée par la présence de son épouse Marizette et par les allusions, poignantes, à leur histoire d'amour. Elle l'est aussi, dans un autre domaine, par le témoignage de Michel Courtin, considéré comme son lieutenant. Si le réalisateur a voulu montrer le leader à travers des documents d'archives, il ne fait pas entendre sa voix car le chef paysan – contrairement à Lambert – n'était pas un véritable tribun (cf. p. 13). La conséquence de ce choix est d'accorder au personnage une aura qui témoigne de son influence considérable, et du profond respect que les neuf narrateurs éprouvent pour lui.

PARALLÉLES

Cousins de campagne(s)

Difficile d'analyser le succès public de *Tous au Larzac* sans tenir compte de l'importance du documentaire rural dans la production française actuelle. Un constat s'impose. Si les documentaires sont aujourd'hui minoritaires dans les salles de cinéma et si la télévision demeure leur premier diffuseur, ils représentent malgré tout 90 sorties (dont 54 titres français) en 2011, ce qui constitue 15 % des longs métrages proposés. Cette visibilité accrue (ils n'étaient que 7 % en 2000) tient d'abord à quelques succès particulièrement emblématiques qui ont connu une bonne fortune critique et – parfois – commerciale. Or, parmi ces arbres qui cachent la clairière, beaucoup témoignent d'un réel enracinement campagnard, au point que certains historiens du cinéma, comme Ronald Hubscher dans *Cinéastes en campagne* (Le Cerf, 2011) ont pu parler à leur égard de « nouvelle vague rurale ».

C'est ainsi qu'en 1999 sortait *Les Glaneurs et la Glaneuse* d'Agnès Varda qui se déroule, en partie, dans des champs de pommes de terre où certains viennent récupérer les restes abandonnés des récoltes. Nicolas Philibert, autre documentariste majeur, a lui aussi consacré certains de ses films les plus importants au monde rural. Dans *Être et avoir* (2002), il suit la classe unique d'un instituteur de campagne, dans le Puy-de-Dôme. Dans *Retour en Normandie* (2007), il retrouve, trente ans après le tournage, les paysans qui ont joué dans un film de René Allio. Le succès le plus emblématique reste cependant celui de Raymond Depardon qui a réalisé la trilogie *Profils paysans*, dont les trois volets ont été *L'Approche* (2001), *Le Quotidien* (2005) et *La Vie moderne* (2008). C'est la fin d'un monde qui est suggérée à travers les années pendant lesquelles le cinéaste suit plusieurs familles paysannes cévenoles. D'autres films proposent au même moment les portraits hauts en couleurs de petits paysans qui représentent une agriculture traditionnelle historiquement en perte de vitesse. C'est le cas des *Terriens* d'Ariane Doublet (1999), de *Paul dans sa vie* de Rémi Mauger (2006) ou d'*Yvette, Bon Dieu !* de Sylvestre Chatenay (2008). Plus marginal, le solitaire évoqué dans *Le Plein Pays* d'Antoine Boutet vit reclus depuis trente ans dans une forêt. Dans *L'Apprenti* (2008), Samuel Collardey choisit plutôt pour sa part la voie du docu-fiction ; il marche ainsi sur les traces du diptyque fondateur *Farrebique/Biquefarre* où une même famille aveyronnaise jouait son quotidien devant la caméra de Georges Rouquier (1947-1984).

Parallèlement se développe dans le documentaire européen une veine plus militante. L'Autrichien Nikolaus Geyrhalter réalise en 2005 *Notre pain quotidien*



La Vie moderne de Raymond Depardon (2008) – Palmeraie et Désert.

dont les plans-séquences cliniques décrivent sans commentaires le monde de l'agroalimentaire. À l'opposé, multipliant les interventions d'agriculteurs, de scientifiques et de penseurs, *Le Temps des grâces* de Dominique Marchais, en 2010, jette quant à lui un regard général et argumenté sur l'industrialisation de l'agriculture. La même année, de son côté, Coline Serreau, dans *Solutions locales pour un désordre global* (2010), souhaite dépasser le documentaire environnemental d'alerte écologique pour présenter ceux « qui inventent et expérimentent des alternatives ». Parmi eux se trouvent évidemment plusieurs agriculteurs. La voix du paysan, dans un contexte de crise globale, apparaît aujourd'hui comme la plus légitime.

C'est au confluent des deux veines documentaires actuelles que se situe *Tous au Larzac*. Si la réussite du film et l'empathie qu'il suscite tiennent évidemment à la richesse des portraits qu'il propose et à la beauté des paysages qu'il dévoile, il partage évidemment, bien que sans didactisme appuyé, la dimension combattante des films d'alerte. Christian Rouaud suggère, à cet égard, que c'est le rôle fondateur des luttes du Causse qui explique aujourd'hui le succès de son documentaire : « Le Larzac marque le début d'une prise de conscience de la paysannerie. Aujourd'hui, ce sont souvent les paysans qui posent les bonnes questions dans le monde, celles qui concernent l'avenir de l'humanité. D'une certaine façon, les questions essentielles concernant la propriété de la terre ou les problèmes de spéculation étaient déjà posées par le Larzac. »

L'humour, pas la guerre

Face au sérieux habituel des documentaires engagés, le film de Christian Rouaud « assume le fait que la lutte n'est pas triste ». Et le cinéaste de citer Gilles Deleuze : « Le système nous veut triste et il nous faut arriver à être joyeux pour lui résister. » Pour aborder cette question, il importe de partir des réactions des élèves. Quels sentiments l'emportent ? D'un côté, le film suggère que la lutte a été vécue comme une épreuve difficile. Les paysans ont subi la violence, le mépris, la peur, la fatigue et les contradictions douloureuses.

Il est pourtant essentiel de repérer quelques exemples de l'humour que partagent les protagonistes et le cinéaste. Certains épisodes tragico-comiques sont racontés de façon truculente. Léon Maillé en particulier se sait drôle et en joue. Son registre est large : ironie, auto-dérision, gestuelle, mimiques. On relèvera ainsi le potentiel comique des brebis à travers leurs confrontations avec les forces de l'ordre. Délectables sont les récits de la cohabitation entre paysans et militaires ou de l'improbable construction de la bergerie. Les archives peuvent aussi s'avérer très drôles : vacuité des déclarations des représentants du pouvoir ; ridicule de l'expert bordelais avec son « laboratoire portable » ; humour à la limite du tragique comme le plan d'enfants en culottes courtes, issus de *La Guerre des boutons*, qui semblent faire reculer un char.

On pourra enfin se demander en quoi cette vitalité est aussi une arme ; on en viendra à expliquer l'impératif d'un « gai combat » (comme il y aurait « un gai savoir » pour Nietzsche) qui a entretenu l'énergie des troupes... et contribué à populariser le mouvement.

GENRE

Regards documentaires



Tous au Larzac affiche sa nature composite. Tout en s'autorisant l'utilisation de documents d'archives (cf. p. 12), le cinéaste a eu d'emblée l'idée de réaliser un film fondé sur la parole des témoins. Il n'était donc pas tant question de recréer le passé, ni même a fortiori de prétendre cerner une vérité historique, que de mettre en scène cette parole. À cet effet, *Tous au Larzac*, qui se présente comme un film de mémoire et non d'archives commentées, a recours à des dispositifs de tournage qu'il nous appartient de différencier et d'interroger. L'un des enjeux de l'analyse du film peut être dès lors de souligner que tout documentaire, à l'instar des œuvres de fiction, s'appuie sur des choix de mise en scène qui ont été pensés par ceux qui l'ont écrit et tourné. Le second enjeu sera bien évidemment de repérer les conséquences, tant esthétiques que narratives, de ces choix. Ces images directes, témoignant d'un filmage actuel sur le Larzac, sont de trois types.

Les entretiens posés

Chacun des protagonistes, généralement assis, est filmé en plan taille ou en plan poitrine par une caméra sur pied. Celle-ci est le plus souvent fixe mais s'autorise parfois un léger zoom de recadrage. L'arrière plan demeure toujours flou et contraste avec l'extrême netteté des visages : il y a peu de profondeur de champ. Les personnages, indirectement éclairés par des réflecteurs – invisibles à l'écran – se trouvent toujours en extérieur : au son de leur voix vient parfois s'ajouter le souffle du vent ou le chant des oiseaux. Rien n'est jamais conservé des questions ou des interventions de Christian Rouaud, même si sa présence d'interlocuteur complice est implicite (« Je vous garantis » dit par exemple Pierre Burguière). Dans ce contexte, chacun des personnages occupe le cadre à lui seul et parle en dehors du contrôle des autres, à une exception près : le spectateur attentif découvre en effet que Christiane et Pierre Burguière, bien que filmés séparément, sont en réalité côte à côte. Un panoramique (lors de l'évocation de la marche « des bâtons », chapitre 10) finira d'ailleurs par révéler cette proximité. Les deux témoins, seul couple interrogé dans le film, seront logiquement les seuls à figurer, dans ce dispositif, dans un « plan à deux ».

Les plans mobiles *in situ*

Toujours en extérieur, selon un dispositif qui évoque davantage le « cinéma direct » des Américains et Canadiens des années 60, les témoins interrogés sont filmés sur les lieux emblématiques de la lutte ou représentatifs de leur quotidien, passé ou actuel. Filmés avec une caméra légère et mobile, susceptible d'accompagner leurs éventuels mouvements, les personnages évoluent dans un décor parfaitement iden-

tifiable. Le choix d'une profondeur de champ qui dramatise considérablement les enjeux de chaque plan est particulièrement révélateur du lien que le cinéaste veut établir entre le présent et le passé. Il s'agit le plus souvent de faire revivre une situation et de restituer une émotion que les entretiens posés ne révèlent pas toujours. La démarche n'est pas sans évoquer, bien que dans un tout autre contexte, certains dispositifs qu'utilisent Claude Lanzmann dans *Shoah* (1985) ou Rithy Panh dans *S-21* (2004). Il n'est pourtant pas question ici de rejouer les événements passés mais de s'appuyer sur l'accessibilité de lieux pratiquement inchangés pour faire naître un discours moins policé. La liste des sites – choisis par Christian Rouaud – arpentés par les témoins dresse une topographie de la lutte : la bergerie, le corps de ferme des Guiraud, le cirque de Rajal del Guorp, l'entrée du camp militaire, les fermes des Truels et de Cavaliès correspondent aux moments clefs du récit et de l'action qui se sont déroulés sur le plateau. Les moments qui captent le quotidien actuel sont aussi très évocateurs : le jogging et la moto de Léon Maillé suggèrent les loisirs, la mise sous pli de *Gardarem* dit la persistance de la lutte, le travail de Christian Roqueirol avec ses brebis illustre le dynamisme agricole, tandis que la visite de Marizette au cimetière évoque le poids des souvenirs.

Les plans paysagers

Les plans généraux qui mettent en valeur la photogénie et la cinégénie du Larzac sont nombreux dans le film. Selon Christian Rouaud, ils viennent constamment rappeler les enjeux de la lutte aux spectateurs. Souvent dénués de toute trace humaine, ils représentent une nature préservée et désertique qui contraste avec les images d'archives de militaires à l'entraînement et avec celles des foules grouillantes des grands rassemblements. Ils ont aussi parfois une fonction illustrative, notamment lorsque sont évoquées les différentes fermes. Néanmoins, les plans de nature correspondent le plus souvent à des lieux volontairement non identifiés. Leur utilité dramaturgique est alors de signifier le passage des saisons et l'écoulement du temps. D'où la place charnière assignée à des plans de paysages symboliques qui, à neuf reprises, introduisent des séquences en servant de support à des intertitres.

GENRE

Le docu-western

Si *Tous au Larzac* appartient de plein droit au genre documentaire, la fiction affleure à de nombreuses reprises dans le film. L'hybridation est manifeste à travers l'influence d'un genre qui, pour le cinéaste, a été une source d'inspiration constante : le western américain, dont Christian Rouaud confesse avoir visionné près de quarante titres avant son tournage. Choix paradoxal pour décrire la lutte de paysans qui, pour la plupart, se révolteront contre l'impérialisme d'une nation se vengeant des anti-« malbouffe » en surtaxant le Roquefort ? Pas vraiment : les deux figures du western auxquelles les paysans eux-mêmes peuvent s'identifier sont davantage le pionnier et l'Indien que le shérif ou la tunique bleue.

L'esprit pionnier

Pionniers, les personnages du film l'ont été pour la plupart, amenés à défricher des terres arides dans un environnement inhospitalier. Leur expropriation par l'armée n'est pas sans rappeler le thème de nombreux westerns où les fermiers sont spoliés, comme *La Femme du pionnier* de Joseph Kane (1945), *L'Homme des vallées perdues* de George Stevens (1953) ou même *Les Sept Mercenaires* de John Sturges (1960). Dans un texte dédié à *Tous au Larzac*, Bertrand Tavernier cite en ce sens¹ *L'Homme qui n'a pas d'étoile* de King Vidor (1955) qui est l'un des films où le fil de fer barbelé symbolise la fin de l'esprit pionnier. Plus éclairante encore est la superposition de la figure du paysan et de celle de l'Indien. Elle est évoquée par Christian Roqueiro (chapitre 9), lorsqu'il parle du face-à-face de quatre ans avec l'armée retranchée dans un « fortin » en commentant : « C'étaient les Indiens qui tournaient autour du fort »... Américains natifs, les Indiens sont, comme les paysans, les propriétaires légitimes des terres. Dans un bonus du DVD du film, Christian Rouaud évoque l'étonnante visite sur le plateau, en 1973, de Petite Plume, Indienne envoyée à Hollywood par Marlon Brando pour recevoir l'Oscar à sa place.



La Prisonnière du désert de John Ford (1956) – Warner Bros.

Stéréotypes

Il est possible de rapprocher certaines séquences des stéréotypes du genre. Ainsi, la visite de Marizette Tarlier au cimetière renvoie à certains films de John Ford comme *La Charge héroïque* (1949) où un capitaine vieillissant (John Wayne) se recueille sur la tombe de sa femme. La musique celtique rappelle quant à elle l'origine irlandaise de nombreux pionniers du Far-West. La présence de vautours, traditionnellement interprétée comme une menace, suggère une issue fatale. Le double discours des militaires (chapitre 8) renvoie au non-respect des traités par une armée qui manque à sa parole (comme dans *Les Cheyennes* de Ford, en 1964). Mais c'est sans doute le filmage des paysages qui justifie le mieux le rapprochement avec le western. Outre les somptueux travellings et panoramiques latéraux travaillés à la grue, l'attention accordée aux ciels, l'insistance sur les reliefs rocailloux et sur les espaces désertiques rappelle les panoramas de Monument Valley filmés par John Ford (*La Chevauchée fantastique*, *La Prisonnière du désert*) ou ceux des Alabama Hills magnifiés par Budd Boetticher (*Sept hommes à abattre*, *Comanche Station*). Ces deux cinéastes, avec Anthony Mann, sont les préférés d'un Christian Rouaud fier, en détournant le genre, d'avoir in fine proposé un « western non-violent ».

La conquête de l'espace

Réfléchir à la notion d'espace est essentiel pour aborder *Tous au Larzac*. Le conflit a pour déclencheur l'extension des limites d'un camp dont l'agrandissement aurait des conséquences fatales sur l'espace vital des paysans. Comme le souligne Pierre Burguière (« On occupait l'espace »), la lutte elle-même a pour objectif, en retour, l'occupation de lieux précis, à Millau, Paris ou sur le plateau. De plus, ce que visent les paysans est aussi, métaphoriquement, l'occupation de l'espace médiatique. L'analyse de la première séquence peut montrer comment se matérialisent ces enjeux : la présence, d'abord minuscule, d'un homme qui court confère aux paysages immenses du Causse une puissance imposante. La caméra revient à hauteur d'homme : on découvre Léon Maillé devant ce qui va devenir l'enjeu majeur du film : une frontière, limite artificielle créée par l'homme au milieu d'un espace naturel. On fera repérer aux élèves, enfin, que l'espace filmique n'est pas abstrait. Le plateau devient vivant et humain. Seront relevées ainsi les différentes façons de le filmer – à travers les choix de cadre, les mouvements de caméra, la présence éventuelle des personnages – mais aussi le statut des cartes dans le film. La première, issue d'archives vidéo, limite la question du Larzac à un problème de superficie. La seconde, qu'esquisse José Bové, voit s'effacer l'idée d'une représentation rationnelle : ce qui compte alors n'est pas tant la précision cartographique que l'utilisation qu'on en fait...

1) « Le Larzac vu par... Bertrand Tavernier » : <http://blogpartenaire-larzac.blogs.liberation.fr/>

SÉQUENCE

Attentat à la Blaquière

DVD *Ad Vitam*, chapitre 7, 01:09:47–01:13:41 (durée totale : 3 min 54).

L'explosion à La Blaquière est un moment capital de la lutte mais aussi un sommet émotionnel du film. Christian Rouaud a surtout, jusqu'ici, insisté sur la constitution d'une « communauté vivante » et sur le retentissement de ses actions non-violentes. Le coup de semonce du 9 mars 1975, au delà de l'ignominie d'un acte terroriste, marque le passage d'un conflit ludique à une résistance plus âpre.

1. Coup de tonnerre dans la nuit (5 plans ; 01:09:47–1:10:05) : Le plan 1, fixe, propose le cadrage esthétisé d'un paysage larzacien sublime, investi de toute la symbolique du coucher de soleil. Sont signifiées la paix et l'harmonie de la nature. Mais l'arrivée de la nuit suggère aussi la fin de l'insouciance. C'est ce qu'annonçait la fin de la séquence précédente : Christian Roqueiroi insistait sur le harcèlement que les insurgés imposaient aux militaires et ses derniers mots, montés sur le premier plan de notre séquence, précisaient : « Dans un État de dictature, on n'aurait peut-être pas pu le faire. » Le spectateur va vite goûter l'ironie de cette transition en concluant qu'il y a bien eu, pour certains, une volonté de régler de façon totalitaire et violente la question du Larzac. Les plans 2 et 3, fixes eux aussi, témoignent de l'assombrissement progressif du cadre et du passage à l'apaisement nocturne (on perçoit le souffle du vent et le chant de grillons), nécessaires à la dramatisation de la séquence : il s'agit de ménager l'effet de surprise que doit produire l'explosion.

Si le plan 4 apparaît dans une continuité sonore, aucune source lumineuse n'est perceptible à l'écran. La rupture vient de la déflagration que rien n'avait annoncée. Elle se prolonge quelques secondes, plongeant le spectateur dans l'incertitude, bien que son origine militaire soit suspectée : le bruit fait davan-

tage penser à un coup de canon qu'à une bombe. Stratégie narrative exemplaire : le plan est une forme de reconstitution qui recourt aux moyens de la fiction mais c'est la restitution de la surprise qui importe, au delà de la reproduction réaliste des faits. La seule conséquence d'abord perçue est l'envol de quelques oiseaux dont les froissements d'ailes sont amplifiés. On sait, grâce aux bonus du DVD, combien de tracas ces trois secondes de plan animalier ont pu coûter au réalisateur.

Le plan 5 marque le retour de la luminosité alors que les derniers échos de la déflagration sont perceptibles. On devine cette fois-ci une zone habitée. La transition avec le segment suivant, qui se déroule en plein jour, est amorcée, d'autant qu'une voix féminine commence à se faire entendre, sur fond de chants d'oiseaux, et qu'elle mentionne une visite « à quatre heures du matin ».

2. Premières réactions (4 plans ; 01:10:05–01:10:59) : Nous revenons, avec le plan 6, au présent du tournage. Marizette Tarlier raconte les circonstances dans lesquelles elle a été avertie qu'un « plastiquage » avait détruit la maison de la famille Guiraud. D'un geste qui indique le lieu où, trente-cinq ans auparavant, l'explosion s'est produite, Marizette, filmée caméra à l'épaule, guide le regard du spectateur vers le bâtiment visible à l'arrière, aujourd'hui reconstruit (comme le prouvera le plan d'ensemble suivant, qui raccordera dans l'axe). Loin d'être inconnu, Auguste Guiraud est déjà apparu dans le film : c'est même pour lui, l'un des paysans « indigènes » les plus emblématiques, que la bergerie a été construite par la communauté. Le silence du témoin du plan 7 signifie à la fois la stupéfaction des paysans et les sentiments qu'ils ressentent aujourd'hui encore sur les lieux de l'attentat. Michel Courtin apparaît noyé dans le décor et tétanisé par la vue de bâtiments dont il ne parvient pas à s'approcher. L'émotion naît d'une



1



3



6



7



8



9



10



11



13



14

triple rupture avec les principes habituels : le plan est fixe (contrairement à ceux où des personnages sont filmés *in situ*), il s'oppose au principe de narration continue, il assigne à l'humain une place réduite. Christiane Burguière (8), en plan poitrine, reprend ensuite le fil d'un récit que poursuit son mari Pierre (9), qui semble dialoguer avec elle en évoquant le sabotage des moyens de communication. Son intervention s'achève sur un recadrage qui possède lui aussi une forte valeur émotionnelle, d'autant que l'évocation des enfants Guiraud semble lui permettre de revivre la scène... et de convoquer les images du passé.

3. Le reportage télévisé (4 plans ; 01:10:59–01:11:29) : Véritable « séquence dans la séquence », les plans 10 à 13 mêlent des éléments issus de plusieurs sources. Les images d'archives en noir et blanc sont extraites d'un reportage télévisé. L'enjeu de cet emprunt n'est pas seulement de faire parler un témoin absent (Auguste Guiraud, décédé il y a plus de dix ans) mais de nous replonger dans l'actualité de 1975, à la façon des militants narrateurs qui revivent l'événement sous nos yeux. C'est ainsi que malgré la séparation évidente de deux types d'images (opposition passé/présent, noir et blanc/couleur, reportage/documentaire) frappe d'abord leur complémentarité. À Pierre Burguière se superpose donc Auguste Guiraud (10), lui aussi en gros plan et placé au même endroit du cadre, et la transition sonore est assurée par des chants d'oiseaux qui se poursuivent quelques instants. Le document est en soi très émouvant : le père de famille, trop grand pour être cadré correctement, apparaît comme un colosse meurtri. Son accent de paysan authentique, son débit intarissable et ses yeux clos font de lui un personnage bouleversant. Les deux panoramiques qui suivent (11 et 12, liés par un raccord mouvement approximatif) sont typiques du reportage de guerre. Le tableau désolant qu'ils filment accentue la pathétique de la scène en montrant un quotidien dévasté. Lorsque Guiraud apparaît de nouveau à l'écran, il répond à une question du reporter (11 et 13 constituent le montage en deux segments d'une unique prise). Un zoom resserre opportunément le cadre au moment où il évoque, en ouvrant les yeux, les dix miraculés de sa ferme.

4. L'émotion d'une communauté (11 plans ; 01:11:29–01:13:41) : Retour en 2011. Le plan 14, contrechamp achronique du précédent, repose sur le regard gauche-cadre d'un Léon Maillé silencieux, lui aussi présent sur la scène du crime. L'effet de montage suggère que le regard des personnages sur leur passé est l'un des enjeux du film. En écho au plan muet de Michel Courtin (7), cette apparition de Léon Maillé rompt avec la façon habituelle du paysan. Il ne se reprend qu'avec le plan suivant (15) où il décrit, gestes à l'appui, ce qu'il a vu en 1975... et qui ressemble à un commentaire du reportage télé que le spectateur vient de découvrir. Le film reprend ensuite pour quelques plans son déroulement mosaïque (cf. p. 13). Michel Courtin, cette fois-ci filmé en plan poitrine, succède ainsi à Léon Maillé (16). Avec le plan 17 (issu de la même prise que le 9), Pierre Burguière complète l'information. S'y ajoute une rapide intervention de Pierre Bonnefous, l'aumônier du plateau, sans doute convoqué (18) pour laisser entrevoir un désarroi intellectuel et spirituel (« Que croire ? ») dont le témoin suivant, Christiane Burguière (19), souligne ensuite les conséquences. Une dernière rupture intervient avec Marizette Tarlier qui, en plan plus serré (20), se laisse à son tour gagner par le silence avant de conclure, dans un sourire radieux : « ... Mais ils étaient vivants. » Les derniers plans sont une conclusion à la séquence. S'y expriment les premières analyses de l'acte terroriste. Lorsque Courtin (21) évoque les Guiraud comme « authentiquement locaux, indiscutables », surgissent deux plans d'archives montrant Auguste (22) et trois de ses enfants (23). Ces plans en super 8 sont en couleurs, contrairement aux plans d'archives 10 à 13. Retravaillées (ralenties et recadrées), ces images, loin d'appartenir au passé, possèdent désormais la même actualité que les autres. Le dernier mot revient à Christiane Burguière (24) qui exprime le jugement définitif de la communauté sur la barbarie de l'acte. La suite du chapitre révélera l'épilogue judiciaire peu satisfaisant de l'épisode : un non-lieu scandaleux qui fait encore aujourd'hui de l'épisode une énigme officiellement non résolue. Telle quelle, la séquence de l'explosion est révélatrice de la puissance organisatrice de Christian Rouaud. À l'acte anonyme et lâche s'oppose la fabrication d'un film dont la construction hérite des idéaux qu'il met en scène.



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24

CRITIQUE

Indignons-nous !

Si la plupart des critiques s'accordent à louer le film à l'occasion de sa sortie le 23 novembre 2011, la majorité d'entre eux voient surtout l'occasion de rafraîchir la mémoire nostalgique de leurs lecteurs et de suggérer l'actualité des combats militants. Le contexte est favorable : à quelques mois de l'élection présidentielle qui va mettre un terme au quinquennat de Nicolas Sarkozy, les mouvements protestataires qui font florès à travers le monde trouvent un large écho en France. Le 15 mai 2011 (le lendemain même de la présentation de *Tous au Larzac* à Cannes) est né en Espagne, avant de gagner une bonne partie de l'Europe, le mouvement des « Indignés », inspiré par le « Printemps arabe » et par l'essai de Stéphane Hessel *Indignez-vous !* (octobre 2010).

De fait, à l'exception des *Cahiers du cinéma*, peu de médias considèrent le film sous un angle réellement cinématographique, se contentant, au mieux, d'une ébauche de réflexion politique et, parfois, d'un parallèle avec le western. C'est ainsi que Julien Marsa, sur le site *Critikat.com*, se réjouit que le film « entame, au passage, un dialogue tout en résonance avec les mouvements protestataires d'aujourd'hui » alors que Jean-Christophe Ferrari, dans le n° 610 de *Positif*, affirme : « On regrette cependant que le documentaire ne s'arrête pas au récit de l'affaire du Larzac. » Si l'habileté de Christian Rouaud est soulignée à travers son sens du montage « serré, vif » (Cécile Mury dans *Télérama*) ainsi que son talent « pour faire parler les gens » (Jacques Mandelbaum dans *Le Monde*), les éloges semblent souvent se dispenser de l'analyse, évoquant au mieux « un art du récit d'une fluidité et d'une tension captivantes » (*ibid.*). Cette pudeur semble en fait renvoyer la critique aux réflexions de Jacques Rivette qui commentait en 1953, la géniale « évidence » des grands films de Howard Hawks (parmi lesquels plusieurs westerns), difficiles à caractériser car impossibles à réduire à de spectaculaires figures stylistiques : « Chacun des plans possède la beauté efficace d'une nuque ou d'une cheville ; leur succession, lisse et rigoureuse, retrouve le rythme des pulsations du sang ; le film entier, corps glorieux, est animé d'une respiration souple et profonde. » (*Cahiers du cinéma* n°23, mai 1953).



Parmi les textes consacrés au film, celui d'Emmanuel Cirodde dans *Studio Ciné Live* synthétise de façon dynamique et attrayante la réception du film. La lecture de ce texte en classe peut donner lieu à un atelier d'écriture critique. Avec lesquelles de ces « raisons » les élèves sont-ils d'accord ? Les classeraient-ils de cette façon ? Pourraient-ils ajouter d'autres arguments ? Quels contre-arguments pourrait-on opposer à certains d'entre eux ? La critique pourrait aussi donner lieu à un travail de réécriture visant à modifier le texte initial pour parvenir à un texte de présentation plus classique. Pour finir, il est évidemment possible de réutiliser le principe très journalistique des « Cinq raisons... » pour travailler l'écriture critique à partir d'autres supports.

Cinq raisons d'aller voir *Tous au Larzac*

1) Pour le travail de Christian Rouaud

À un travail d'enquête sérieux, associant images d'époque et témoignages, le réalisateur superpose un propos militant assumé. *Tous au Larzac* fait suite à un autre documentaire, *Les Lip, l'imagination au pouvoir*, faisant le récit de la célèbre grève de la société horlogère ayant eu lieu sensiblement au même moment. (...) Dans *Tous au Larzac*, il s'est également attaché à retranscrire la lente progression de l'humeur de ces indignés avant l'heure, de l'étonnement enjoué des débuts aux années grises, où l'usure aurait pu mener à la tentation de laisser tomber.

2) Pour le portrait d'un pays vivant

Comme le dit Christian Rouaud, le Larzac est un personnage à part entière. Il suffit de se souvenir des rafales de vent qui soufflent du Caylar à La Cavalerie pour prendre conscience du caractère singulier de ce cause calé entre ciel et terre. Ici, les monstres jurassiques qui occupent le plateau isolé du *Monde perdu* de Doyle ont laissé place à des légions de brebis. (...)

Les vues de ce pays grandiose, s'intercalant entre deux témoignages, semblent avoir leur mot à dire et une mémoire à réactiver.

3) Pour revivre les années 70

Tous au Larzac est aussi un formidable raccourci pour revivre une décennie hallucinée, qui, du conservatisme pompidolien à l'arrivée de Mitterrand, a vu notre société basculer. (...) Le film rappelle que les premiers paysans à avoir sonné le rassemblement pour la sauvegarde de leurs exploitations contre l'agrandissement du camp militaire étaient, à l'origine, de braves chrétiens, plutôt à droite, ayant vu passer Mai 68 avec méfiance. Treize ans plus tard, ils fêtaient l'arrivée de Mitterrand à l'Élysée.

4) Parce qu'on se marre

Quand la centaine de paysans du Larzac en appelle aux bonnes volontés, c'est une foule hétéroclite qui répond, dont beaucoup avaient déjà fait Mai 68. Pour des agriculteurs plutôt conservateurs, le choc est rude. Et drôle (...). Plus loin, quand les hippies aident à bâtir une bergerie, certains pensent qu'il est impossible de travailler avec des cheveux si longs. À Paris, ce sont des brebis paissant sous la Tour Eiffel qui vont donner le tournis à la maréchaussée. Enfin, l'épisode où les paysans font valoir leur droit à occuper des terres encerclant une ferme rachetée et occupée par l'armée donne lieu à des images hilarantes.

5) Parce que cette affaire reste d'actualité

Si l'affaire du Larzac semble aujourd'hui tenir du folklore utopique des seventies, le retentissement de ces événements n'a pourtant jamais quitté l'actualité. La charge symbolique de cette lutte a constitué les prémices et fixé le format des manifestations altermondialistes (...).

Emmanuel Cirodde, *Studio Ciné Live*, décembre 2011.

À CONSULTER



Filmographie

Les films de Christian Rouaud :

Christian Rouaud, *Tous au Larzac*, édition double DVD, Ad Vitam, 2012.

Christian Rouaud, *Les Lip, l'imagination au pouvoir*, DVD, Les Films du Paradoxe, 2007.

Christian Rouaud, *Paysan et rebelle : un portrait de Bernard Lambert*, DVD, Iskra, 2002.

Les luttes de l'après 68 au cinéma :

Jean Lefaux, *Écoute Joseph nous sommes tous solidaires* (1968), DVD « Le Cinéma de mai 68, Volume 1 : Une histoire », Editions Montparnasse, 2008.

Guy Chapouillié et Claude Bailblé, *La Guerre du lait* (1972), disponible sur internet :

<http://www.archives-video.univ-paris8.fr/video.php?recordID=102>

Jean-Louis Le Tacon, *Cochon qui s'en dédit* (1979), DVD, Editions Montparnasse, 2011.

Nicole et Félix Le Garrec, *Plogoff, des pierres contre des fusils* (1980), disponible sur internet :

http://www.dailymotion.com/video/xk9fkn_plogoff-des-pierres-contre-des-fusils-nucleaire-en-bretagne-1-2_lifestyle

http://www.dailymotion.com/video/xk9fsf_plogoff-des-pierres-contre-des-fusils-nucleaire-en-bretagne-2-2_lifestyle

Voir aussi :

Coffrets DVD « Le Cinéma de mai 68 » (Volume 1 : Une histoire / Volume 2 : L'héritage), Editions Montparnasse, 2008-2009.

Coffret DVD « Les Groupes Medvedkine », Editions Montparnasse, 2006.

Sitographie

Un blog, très riche a été mis en place lors de la sortie du film. Sont reproduits des documents d'époque, des critiques, des avis de spectateurs, le dossier de presse et un texte introductif de Bertrand Tavernier.

<http://blogpartenaire-larzac.blogs.liberation.fr/>

Un parcours très actuel et très complet des différents aspects du « Larzac militant » :

<http://www.larzac.org/>

Bibliographie

Christiane Burguière, *Gardarem ! Chronique du Larzac en lutte*, Privat, 2011.

Pierre-Marie Terral, *Larzac : De la lutte paysanne à l'altermondialisme*, Privat, 2011.

Solveig Letort, *Le Larzac s'affiche*, Seuil, 2011.

José Bové, *Du Larzac à Bruxelles* (entretien avec Jean Quatremer), Cherche midi, 2011.

www.site-image.eu

Transmettre le cinéma

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Les années de l'éveil

L'erreur serait de considérer *Tous au Larzac* comme une leçon d'histoire sage et folklorique sur fond d'antimilitarisme bëlant ou de communautarisme nostalgique. L'œuvre mosaïque de Christian Rouaud, loin d'être une simple compilation d'archives et de témoignages, est un vrai film de cinéma qui revendique, mieux que tout autre, l'adéquation du fond et de la forme. À travers le choix des dispositifs documentaires, la beauté des cadres et la subtilité du montage se rejoue l'unité d'une lutte de dix ans, finalement victorieuse. *Tous au Larzac* refuse le didactisme facile, même s'il affiche son empathie avec ses personnages et ne se prive pas de porter à la connaissance de ses spectateurs des faits trop mal connus ou trop souvent réduits à de sommaires caricatures. Décrire les années de combat des paysans du Larzac revient donc aujourd'hui à conter l'histoire d'un éveil. Un éveil critique, citoyen et, dans la plupart des cas, militant. « Indignés » avant l'heure, précurseurs de nombreux mouvements protestataires, les paysans du Larzac délivrent un message d'espoir toujours vivace qui s'oppose à toute forme de résignation. Il appartient désormais aux enseignants participant au dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* de s'appropriier l'objet et de faire réfléchir leurs classes à son actualité poétique et politique.



RÉDACTEUR EN CHEF RÉDACTEUR DU LIVRET

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario, réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du Festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

