



HAL
open science

Quand le dispositif festivalier construit un récit-monde. Le Festival de Douarnenez : une étude de cas

Christel Taillibert

► To cite this version:

Christel Taillibert. Quand le dispositif festivalier construit un récit-monde. Le Festival de Douarnenez : une étude de cas. Films, festivals et mondes contemporains. Pour une anthropologie du visuel, Peter Lang, pp.23-44, 2024. hal-04612885

HAL Id: hal-04612885

<https://hal.science/hal-04612885v1>

Submitted on 14 Jun 2024

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

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

Taillibert, Christel. « Quand le dispositif festivalier construit un récit-monde. Le Festival de Douarnenez : une étude de cas », in *Films, festivals et mondes contemporains. Pour une anthropologie du visuel* (dir. Julie Amiot-Guillouet, Pietsie Feenstra et Julie Savelli), Lausanne, Peter Lang, 2024, pp. 23-44.

Quand le dispositif festivalier construit un récit-monde : Le Festival de Douarnenez, une étude de cas
Christel Taillibert

Introduction

En août 2020, si les conditions sanitaires liées à l'épidémie de Covid19 n'avaient pas contraint à l'annulation de la manifestation, le Festival de Douarnenez aurait réalisé sa 43^e édition. Créé en 1978, dans une petite ville bretonne qui comptait alors environ 18.000 habitants et en comptabilise aujourd'hui autour de 14.000, les responsables du Festival de cinéma de Douarnenez s'emploient depuis plus de 40 ans à mettre en lumière les cinémas du monde, et plus particulièrement les cinémas issus des « minorités », celles-là même que les industries culturelles invisibilisent dans les circuits traditionnels. Les organisateurs du festival poursuivent ainsi une vaste étude anthropologique du monde contemporain, de ses fractures, ses blessures, ses conflits. Fidèles au programme de l'anthropologie en tant que discipline-phare des sciences humaines, ils s'emploient tout autant à collecter des données, essentiellement sous la forme d'images animées de multiples factures, qu'à développer une analyse réflexive propre à offrir un cadre d'analyse aux faits sociaux observés. Cette démarche anthropologique se fait volontiers indigène, dès lors que les minorités qui subsistent dans notre société française contemporaine intègrent naturellement les préoccupations de la manifestation : sont ainsi mises à l'honneur les cultures régionales – et tout particulièrement la culture bretonne –, mais aussi les minorités issues des situations de handicap ou des multiples identités sexuelles.

La revendication – linguistique, territoriale, culturelle – constitue le moteur narratif des films programmés, tout comme le ferment des débats et multiples animations qui complètent la manifestation. La visée politique, militante, de la manifestation est clairement affirmée, visant à transmettre au spectateur un regard vindicatif sur l'humanité, sur les injustices qui y sévissent, les humiliations imposées à certains peuples par les autres, les prises de pouvoir des cultures dominantes sur les cultures minoritaires. Posant l'alternative (esthétique, politique, culturelle) au cœur du travail de programmation, le festival est envisagé comme un prisme invitant le festivalier à voir le monde avec des yeux nouveaux, préalable indispensable à une transformation de son rapport au monde.

Sur la base de ces constats, nous poserons deux hypothèses de travail en préalable à notre réflexion. Selon la première hypothèse, nous considérerons le « festival » comme un média, dès lors que, pour reprendre la proposition de Jean Davallon, il présente « simultanément un contenu et un vecteur technique qui propose une manière d'appréhender ce contenu ».¹ Ainsi, nous partirons du principe selon lequel le dispositif festivalier doit être compris au gré du mode de réception qu'il induit, ce qui suppose de prendre en considération l'espace global de médiation pour en comprendre la nature. Notre seconde hypothèse posera que le créneau

éditorial occupé par le Festival de Douarnenez, après plus de 40 ans de déclinaisons thématiques, ne se réduit pas à une série de programmations filmiques. Nous considérerons en effet qu'il existe une cohérence profonde entre les multiples facettes caractérisant la manifestation dans son ensemble : les films bien sûr, mais aussi l'ensemble des manifestations annexes proposées, l'organisation du festival, sa gouvernance, son appropriation par la population locale et externe, les rapports sociaux auxquels elle invite, etc.

En réponse à ces hypothèses, notre problématique sera la suivante : « Le festival de Douarnenez, compris comme un dispositif sociotechnique global, rend-il compte d'une tentative d'écriture d'un récit-monde ? »

Ce choix suppose, tout d'abord, la construction d'un cadre théorique sur la base des deux concepts que nous nous proposons de mobiliser, celui de « dispositif » appliqué à la réalité festivalière d'une part, et celui de « récit-monde » d'autre part. D'un point de vue méthodologique, nous avons procédé à une analyse de contenu sur la base d'un certain nombre de matériaux : les documents issus de l'activité du festival (documentation archivée, catalogues, éléments de communication), la documentation issue de l'activité de la presse rendant compte de la manifestation, et enfin les transcriptions de cinq entretiens semi-directifs, réalisés par téléphone avec des personnalités investies dans la vie du festival : Christian Ryo, directeur du festival (entretien du 1^{er} juillet 2020) ; Rodolphe Rohart, président du festival et ex-responsable de la politique culturelle du Conseil départemental du Finistère (entretien du 20 juillet 2020) ; Anne-Marie Guinard, retraitée, ex-bénévole du festival et membre du bureau responsable du Jeune public (entretien du 6 août 2020) ; Thierry Salvart, régisseur bénévole au festival pendant une dizaine d'années, membre du bureau et vidéaste (entretien du 14 juillet 2020) ; Gabrielle Cadaze, ex-bénévole au festival, membre de l'équipe permanente du festival responsable de la gestion des bénévoles et de la communication (entretien du 8 septembre 2020).²

Le « dispositif festivalier » comme espace de médiation

Le concept de dispositif a été initialement travaillé par Michel Foucault, qui en proposait la définition suivante :

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments.³

Même si nous ne poursuivons pas ici la perspective foucauldienne visant à mettre en lumière la capacité des dispositifs sociaux à prendre en charge une dimension du contrôle social, tout en retenant cependant l'idée d'*intentionnalité* inhérente au dispositif, cette première définition constitue un jalon qui nous invite aujourd'hui à inscrire le festival dans ce cadre d'interprétation - un réseau reliant des éléments, matériels et immatériels, explicites et implicites. Gilles Deleuze, retravaillant ce concept, utilisera le terme d'*agencement* pour qualifier ce réseau, insistant sur la cohérence entre le fond et la forme, et l'envisageant dans une perspective dynamique :

Un agencement dans la multiplicité travaille à la fois forcément sur des flux [nommés médiations] sémiotiques, des flux matériels et des flux sociaux. On n'a plus une tripartition entre un champ de réalité, un champ de représentation et un champ de subjectivité. Mais un agencement met en connexion certaines multiplicités prises dans chacun de ces ordres.⁴

Cette proposition nous intéresse dès lors qu'elle précise la nature des dimensions constitutives du dispositif tel que nous l'envisagerons dans son application à la réalité festivalière, soit un environnement constitué : d'une multitude de messages, porteurs d'une évidente discursivité ; d'un cadre spatial et temporel, des espaces matériels pensés pour porter ces messages et leur donner corps ; d'acteurs humains qui agissent et interagissent, au regard de leur fonction dans la manifestation (organisateurs, bénévoles, politiques, festivaliers...) et font vivre les deux précédentes modalités de médiation.

À l'œuvre de façon concomitante, ces trois dimensions travaillent en permanence le dispositif, qui ne peut donc être envisagé que dans une perspective évolutive, dynamique – contre le concept de structure –, et dans laquelle, loin de tout déterminisme technique, les sujets agissants occupent une place de choix. Le festival ainsi appréhendé pourra dans un premier temps être qualifié de dispositif social, dès lors que nous considérons comme primordiale dans son acception la question des liens qui s'y nouent entre les acteurs sociaux d'une part – ces « sujets qui expérimentent, utilisent, détournent, s'approprient, jouent avec les dispositifs ou sont pris par eux, contraints ou fascinés »⁵ pour reprendre Deleuze – et les flux matériels et sémiotiques qui le déterminent d'autre part. Reprenant la pensée de Jean Davallon, qui réfléchissait le concept d'exposition, nous pourrions ainsi affirmer à propos des festivals de cinéma que :

L'ensemble du dispositif et de ses 'bourgeons' constitue un espace social défini par les relations sociales qui s'y nouent, les jeux entre acteurs qui s'y déroulent, les discours sociaux, les façons de percevoir et de penser qui s'y négocient, les organisations mobilisées qui s'y créent et y fonctionnent.⁶

Le dispositif naît donc de ces intentionnalités, et des configurations qu'elles génèrent entre des individus, des espaces, des objets, des discours : la rencontre entre une configuration (donc un environnement géographique, spatiale, temporelle, technique) et un cadre de l'action (donc une organisation sociale pensée en vertu des intentionnalités sous-jacentes). La question de ces intentionnalités est primordiale dès lors que, à la suite de Jean-Paul Fourmentraux, nous considérerons que le concept de dispositif renvoie aussi directement au « résultat de ces actions »,⁷ et en cela revêt, aussi, une visée éminemment pragmatique. Cette dernière nous permet d'ailleurs d'analyser le dispositif festivalier propre à Douarnenez comme relevant d'une situation de médiation – de connaissances, de regards, d'idées, de pensées. Ce dispositif socio-symbolique constitue l'interface de médiation que nous entendons analyser.

Ainsi, la cohérence du dispositif naît de la convergence de l'ensemble de ses éléments constitutifs, de leur capacité à participer d'une même opération de production de sens. C'est pourquoi, reprenant là encore l'expression proposée par Davallon, nous pourrions qualifier de socio-symbolique le dispositif festivalier propre au Festival de Douarnenez, dès lors que l'ensemble de ses éléments constitutifs participent de la production d'un discours commun, laquelle tend à engendrer, chez les sujets qui y prennent part, une posture perceptive et cognitive

spécifique.

Production d'un récit-monde ?

Parallèlement au concept de dispositif, l'idée d'un « récit-monde » nous paraît intéressante pour qualifier le résultat de l'activité, au sein du dispositif, des instances énonciatrices, donc des acteurs, humains et non-humains,⁸ qui le composent. Le concept de « récit-monde » tel que nous nous le réapproprions a été proposé par David Bouvier et Françoise Létoublon⁹ dans un article consacré à Homère, en septembre 2010 dans lequel ils envisagent le personnage d'Homère et le fruit de son travail comme à l'origine d'un « récit-monde », en vertu des observations suivantes :

- Homère a imaginé un monde héroïque obéissant à un système social défini, avec ses règles politiques, religieuses, sociales et juridiques. Il offre une vision cohérente de la vie sociale, son récit résulte d'une construction qui répond à des intentions idéologiques ;
- Ces récits sont tout diffusés oralement, par lui-même puis d'autres aèdes, auprès des aristocrates, puis seront fixés par l'écriture à l'époque classique. Ce monde a fasciné les aèdes, qui en ont perpétué le souvenir au détriment de propositions plus récentes ;
- Homère s'est imposé de façon très rapide et unanime, dès la fin de l'époque archaïque, comme le poète et éducateur de référence de tous les Grecs, quand bien même ce territoire était-il divisé en petits états indépendants, qui entretenaient des relations conflictuelles ;
- Il a stabilisé la théogonie grecque par ses récits, qui constituent en quelque sorte le texte sacré qui n'existe pas en tant que tel en Grèce.

L'idée de « récit-monde » chez les deux auteurs naît ainsi de la conjonction de deux phénomènes : la production d'un récit cohérent, offrant une vision du monde personnelle et raisonnée d'une part, et sa capacité à traverser le temps, à séduire encore malgré les transformations de la société. D'où le parallèle que nous cherchons à établir avec le Festival de Douarnenez. L'ensemble des éléments constitutifs du dispositif propre à cette manifestation participe en effet de la production d'un récit global, apte à réinventer un monde selon des règles atypiques, et qui se transmet de génération en génération, participe de la construction de l'identité douarneniste, mais parvient aussi à séduire ailleurs en Bretagne, en France, voire à l'étranger. Après 40 ans d'activité, le festival a bénéficié de la publication d'un ouvrage participant de la production de ce récit-monde : intitulé *Les Yeux grands ouverts*,¹⁰ ce volume richement illustré constitue un référentiel idéologique rendant compte de l'évolution de la ligne éditoriale propre au festival : avec la publication de cet ouvrage, le festival de Douarnenez possède désormais sa « Bible », apte à entretenir une certaine mythologie propre à l'acte de fondation du festival, et à sa construction identitaire progressive.

Nous chercherons à présent à définir le récit que construisent, dans le temps, les acteurs de cette manifestation, sans chercher à évaluer la concordance entre cette activité discursive et l'impact réel du festival sur le terrain, mais uniquement en relevant les spécificités de ce récit, ses logiques internes, sa cohérence. Pour ce faire, nous analyserons successivement trois aspects fondateurs du dispositif socio-symbolique propre au Festival de Douarnenez, à savoir : le discours engagé qui sous-tend l'ensemble du dispositif ; la dimension performative du dispositif qui place l'engagement comme fondement de sa politique ; et enfin la spécificité des acteurs du festival, qui témoigne de son ouverture sur la cité.

Un discours homogène fondateur du dispositif

L'ensemble du récit que produit l'activité du Festival de Douarnenez repose sur une ligne éditoriale précise, inchangée depuis la fondation du festival. À sa naissance, en 1978, la manifestation s'intitulait le « Festival des minorités nationales ». Il s'agissait d'interroger la situation des minorités dans le monde, des « gens qui avaient cette singularité d'être dominés » (Christian Ryo), ce qui implique immédiatement la volonté de relayer leurs luttes : luttes pour la survie, pour préserver des cultures minorisées, pour sauver des langues, etc. Le choix de cet intitulé implique donc immédiatement l'adoption d'un regard engagé, d'une posture éminemment politique, vindicative au regard du monde contemporain et des rapports de pouvoir qui y sévissent. Comme le rappelait Christian Ryo, cette ligne éditoriale écarte aussi résolument la tentation de faire du tourisme culturel à travers le monde. Le festival change de nom en 1989, pour devenir le Festival de Cinéma de Douarnenez, alors qu'une association indépendante de la MJC est créée pour organiser la manifestation. Ce nouvel intitulé traduit la volonté des organisateurs de prendre leurs distances, de « distinguer l'affirmation d'une identité des dérives nationalistes excluanes », ¹¹ en réponse à différents phénomènes observés à travers le monde, et en particulier consécutifs à l'éclatement de la Yougoslavie.

Cet engagement constitutif du festival a bien sûr une histoire. L'année 1978 est en effet celle de la marée noire liée au naufrage de l'Amoco Cadiz, qui occasionne la colère de la population, et la mobilisation de centaines de volontaires pour ramasser le maximum de goudron. Cette même année voit le durcissement des oppositions au projet d'implantation d'une centrale nucléaire sur le site de Plogoff : le comité de défense créé en 1976 décide cette année de durcir ses actions et de créer un Groupement Foncier Agricole, prenant pour modèle des luttes qui s'organisaient dans le Larzac depuis le début des années 1970. Ce lieu va promouvoir la convergence des luttes, celles qui concernent la protection de l'environnement, bientôt rejointes par les revendications culturelles et linguistiques bretonnes. La création du festival constitue une proposition de prolongement de cet engagement collectif, d'ouverture vers les multiples peuples minorisés à travers le monde, eux aussi en proie à des luttes contre des pouvoirs centralisés. L'identité douarneniste, ville à l'époque fortement ancrée à gauche, va favoriser cette émulation. Car comme le rappelait Gabrielle Cadaze : « Douarnenez a une ambiance un peu particulière. Je remonte aux grèves de sardinières, les premières grèves de femmes, il y a toujours eu un côté un peu revendicateur. Il y a un peu de ça dans le festival. Je pense qu'il n'est pas né à Douarnenez par hasard ! »

La dimension militante de la manifestation, sa volonté d'agir sur son temps, de penser les politiques en vigueur est ainsi clairement revendiquée, le qualificatif ne faisant peur à aucun de ses organisateurs. L'éditorial de l'édition avortée de 2020 se conclut ainsi sur un programme on ne peut plus clair quant à l'avenir du festival : « Quelle que soit la forme qu'il prendra, il survivra au Covid 19 en fabriquant des anticorps à l'ultra capitalisme, aux systèmes qui détruisent et martyrisent les peuples et les corps ». ¹²

Cette ligne éditoriale va s'incarner avant tout à travers une série de programmations cinématographiques. C'est en effet un groupe de cinéphiles, lesquels animaient un ciné-club au sein de la MJC de Douarnenez, qui est à l'initiative de la manifestation et voit dans le cinéma un moyen d'expression privilégié pour porter la parole des peuples minorisés. Le cinéma, qualifié à l'aube de ses premiers balbutiements comme une « fenêtre ouverte sur le monde », devient le moyen de prédilection pour partir à la rencontre des problématiques propres à chaque

peuple « proche ou lointain, qui ont en commun de lutter pour leurs identités, souvent bafouées. Combats pour le territoire, pour la langue et la culture, pour un statut politique, pour la dignité tout simplement ». ¹³

Anne-Marie Guinard, évoquant le créneau éditorial du festival, déclarait : « C'est vraiment l'expression 'ouverture sur le monde' qui me vient à chaque fois », expression qui offre un pendant direct au titre de l'ouvrage *Les Yeux grands ouverts*. Recourir au cinéma dans cette démarche exploratoire permet d'interroger les situations de chacun de ces peuples dans toute la complexité de leur spécificité, en « croisant les regards, en multipliant les récits du monde et les points de vue ». ¹⁴ Retraçant son expérience de spectatrice dans le festival, Anne-Marie Guinard déclarait :

C'était très important pour moi de découvrir des réalités dans une complexité qu'on a tendance parfois à simplifier. Quand on essaye de comprendre, on essaye toujours un peu de simplifier pour comprendre mieux. Et en fait, on ressort avec plus de questions que de certitudes ! On ressort avec la conscience qu'on n'appréhendera jamais toute la complexité des situations. Et ça, ça m'a vraiment beaucoup plu. Je trouvais que c'était très important de se laisser déranger.

Ce festival se veut ainsi éminemment politique, en phase avec les luttes de son temps. Rodolphe Rohart remarque à quel point les programmations se trouvent impactées par des événements récents qui confèrent une puissance particulière à l'éclairage proposé par le festival : « Quand on a fait l'année sur les Turquies, il y avait eu un renversement. Pour l'Algérie, c'était pareil, le Hirak était dans les rues au printemps mais on avait choisi la thématique depuis février... »

Cette matrice symbolique va irriguer l'ensemble du Festival, traverser le temps pour se retrouver intacte en 2020. L'engagement politique est une posture qui s'est transformée en France depuis les années 1970, en particulier chez les jeunes générations. ¹⁵ Mais « Pas à Douarnenez ! », si l'on en croit Thierry Salvart. Pour lui en effet, en changeant tous les ans, radicalement, le focus proposé par le festival, la manifestation est parvenue à entretenir la flamme militante de ses organisateurs comme de ses spectateurs, recréant une curiosité nouvelle à chaque édition, nourrissant les indignations, soulevant de nouveaux débats, de nouveaux questionnements, qui confrontent régulièrement la population locale à des questions éminemment politiques.

Les films qui donnent la parole à ces peuples minorisés peuvent prendre la forme de fictions, de documentaires, de films d'animation, qu'ils soient de court ou de long métrage, récents ou plus anciens. Sont tout particulièrement mis en avant les films réalisés par les peuples en question, même si la programmation intégrera aussi des films tournés sur eux par des cinéastes issus d'autres cultures. Ce programme témoigne de la primauté qui est donnée au contenu des films, à leur capacité à rendre compte d'une réalité vécue, même si tous les acteurs du festival insistent sur l'attention qui est, aussi, portée à la forme, à la capacité des films à adopter des « esthétiques alternatives ». ¹⁶

Là encore s'écrit la cohérence globale du projet douarneniste puisque la dimension esthétique et formelle des films programmées va être jugée à l'aune de leur capacité à échapper aux formes narratives dominantes, celles-là même qu'impose internationalement le cinéma hollywoodien. Il s'agit donc pour ces peuples revendiquant la spécificité de leur culture à

« exprimer leurs propres ressorts narratifs » comme le faisait remarquer Christian Ryo, pour qui « la forme peut parfois contredire le fond : si la forme est très classique, adopte une voie dominante, du coup elle n'est pas forcément la plus judicieuse pour traiter la question de fond soulevée par le film ».

Ainsi, les effets de cohérence propre au récit global prennent clairement appui sur la nature de cette problématisation spécifique des rapports politiques et sociaux humains. Ces derniers sont parfaitement en phase avec les préoccupations de populations locales en lutte contre des opérateurs politico-financiers ultra puissants et d'un peuple breton tentant de préserver sa langue et sa culture aux prises avec un État centralisateur longtemps hostile aux particularismes régionaux. Cinéma et faits de société vont ainsi fonctionner dans une parfaite alchimie, comme le rappelait Thierry Salvvert lors de notre entretien :

L'un ne peut pas exister sans l'autre. C'est à travers le cinéma que l'on aborde toutes les problématiques politiques et linguistiques relatives à ce monde contemporain. Et c'est ce monde contemporain qui nous amène aussi vers ces cinémas qu'on ne voit pas ailleurs. Quand on choisit le thème, ce qui est passionnant, on se demande ce qu'il y a en termes de cinéma : est-ce qu'il y a des films, est-ce qu'il y a des réalisateurs, est-ce qu'il y a des écritures cinématographiques ? Et puis dans le même temps en se demande ce qui s'y passe politiquement, comment ça se passe pour les gens qui y vivent, quels sont les problématiques qui leur sont propres - la langue, la biodiversité, les combats qu'ils mènent, leur territoire... Donc, à chaque fois, on ne choisit pas en fonction du cinéma ou de la thématique politique, on choisit vraiment pour que les deux puissent exister en même temps.

Sur la base de cette solide matrice symbolique que l'on pourrait résumer de la sorte : un engagement politique constitutif de la raison d'être de la manifestation / des regards attentifs portés sur l'altérité / la défense des cultures minoritaires, cette cohérence va se poursuivre dans la façon dont le dispositif festivalier dans son ensemble va être pensé.

Performativité du dispositif : l'engagement moteur de l'action

Cette « façon de regarder le monde », cette « philosophie du vivre ensemble »,¹⁷ pour reprendre un sous-titre de l'ouvrage *Les Yeux Grands ouverts*, va irriguer l'ensemble du dispositif, constituant un ciment grâce auquel toutes les ramifications festivalières se trouvent soudées autour de ce même noyau commun. Ainsi, conformément au leitmotiv de l'éducation populaire dont se réclament les organisateurs de la manifestation, l'action culturelle devient un moyen d'agir sur l'environnement et le système social.

Le collectif comme mode de diffusion du discours porté par le festival

L'importance accordée au sein du dispositif à la rencontre, à l'échange, à la confrontation à l'autre pose le principe de l'ouverture à l'altérité comme fondateur de l'action. Comme le rappelle Christian Ryo, les organisateurs de la manifestation sont pleinement conscients du fait que « la confrontation avec les œuvres artistiques peut changer le regard [...] mais que ce n'est pas suffisant [...] La discussion, la rencontre physique sont très importantes ». Pour Rodolphe Rohart, c'est même ce qui fait la singularité de cette manifestation, au sein de laquelle il envisage presque la dimension cinématographique comme un prétexte : « J'ai le sentiment que

ce qui est plus important, c'est tout l'aspect débat, échange, palabre, etc. Les temps de rencontre sont éminemment importants ». Il est conforté dans ce sentiment par Thierry Salvvert, qui affirme que « Partager, pour construire, il n'y a pas mieux... »

Ces temps pensés pour l'échange prennent des formes très diverses. Des formes réflexives tout d'abord, avec l'institutionnalisation de deux moments forts dans la journée : les « petits déjeuners/palabres » au cours desquels les festivaliers peuvent partager un moment convivial avec les invités du festival ; et les « Débats-agera » qui se déroulent sous le chapiteau monté sur la place du festival, autour de thématiques liées à l'édition en cours ou de questions de société plus générales. La manifestation se veut ainsi un « espace de discussions, de rencontres, non seulement sur le cinéma, mais aussi autour des questions de citoyenneté, de solidarités, de discriminations, d'oppressions... »¹⁸ Ces temps de parole sont extrêmement importants, à tel point que de nombreux festivaliers (la moitié d'entre eux selon Rodolphe Rohart) n'assistent pas à la manifestation pour les films, qu'ils ne vont éventuellement même pas voir, mais bien pour ces moments d'échange et de réflexions collectives qui, plus qu'un festival de cinéma, transforment la manifestation en un véritable forum populaire. L'engouement est tel « qu'on se bat presque pour avoir une chaise » (Rodolphe Rohart).

Pour que ces temps de rencontre ne constituent pas un entre-soi, les organisateurs du festival s'attachent à inviter de nombreuses et diverses personnalités : des réalisateurs, des journalistes, des artistes, des hommes politiques d'une part, mais aussi, d'autre part, des hommes et des femmes représentant le peuple mis à l'honneur dans l'édition en cours. Leur présence est importante afin de pouvoir être à l'écoute de leur parole, de leur vision du monde, de leurs revendications. La présence dans cette petite ville bretonne de personnes venant parfois du bout du monde constitue tous les ans une formidable ouverture sur le monde, qui habite les festivaliers douarnenistes souvent dès leur plus jeune âge. Gabrielle Cadaze raconte ainsi un souvenir datant de ses neuf ans, année où le festival s'intéressait à la culture maorie :

Je me souviens d'un groupe de danseurs qui étaient venus et qui m'avaient beaucoup impressionnée. Il y avait une petite fille qui avait à peu près mon âge parmi eux. On avait sympathisé, même si on ne parlait pas la même langue. On n'a pas gardé contact, mais c'est quelque chose qui m'a beaucoup marqué. J'étais devenue fan des Maoris après ! J'ai toujours beaucoup dessiné, et mes bonhommes avaient des tatouages sur le visage...

Ces moments de partage s'inscrivent aussi dans des moments de pure convivialité, hors de toute tentation réflexive. Le chapiteau monté sur la place Stalingrad constitue un espace de rencontre permanent : toute la journée, les festivaliers y sont accueillis au sein d'un bar, d'un salon de thé, d'espaces de restauration, créant une atmosphère favorable à l'échange et à la convivialité. Comme le rappelle Thierry Salvvert, cet espace est fondamental pour comprendre l'identité du festival :

Ce qui fait la force du festival, c'est que c'est un festival facilement accessible : il suffit de traîner sur la place du festival, d'avoir un peu les oreilles ouvertes et l'envie de partager, et vous rencontrez x, y ou z, qui un réalisateur, qui un journaliste, qui un cinéphile, qui un militant breton, qui un militant basque... Et voilà, l'échange peut avoir lieu sur plein de sujets !

Gabrielle Cadaze abonde dans son sens lorsqu'elle affirme :

À mon sens, c'est au moins aussi important que le cinéma dans le festival. C'est vraiment une espèce de rendez-vous, ça m'a permis de rencontrer énormément de monde. (...) C'est ce qui le différencie d'autres festivals de cinéma, le fait qu'il y ait une place centrale où, entre les séances de cinéma, tout le monde se retrouve.

Tous les soirs, des concerts sont organisés sous le chapiteau, afin de conclure la journée sur une note festive : on peut y entendre des groupes issus des peuples invités, des musiciens douarnenistes, des fanfares locales, et assister, tous les ans, à un incontournable Fest-noz. Le dispositif ainsi entendu fait que le cinéma, même s'il structure la manifestation, ne constitue pas le seul attrait de la manifestation. Gabrielle Cadaze ajoutait d'ailleurs en rappelant sa propre expérience :

Pendant mon adolescence, il y a eu des éditions où je ne suis pas allée au cinéma du tout ! C'est un festival qui est tellement complet, il se passe plein de choses, j'étais sur la place du festival en permanence, j'allais voir les débats, les concerts, j'étais bénévole, mais il y a des éditions où je ne suis pas allée voir un seul film !

Ces moments d'échange constituent une invitation à partager une posture, un regard, ceux-là même qui fondent l'identité de la manifestation. L'ensemble du dispositif ainsi pensé, donc les projections mais aussi tout ce qui les entoure, entend éveiller les regards, s'ouvrir à l'altérité, à l'échange. Gabrielle Cadaze évoque ainsi le souvenir d'un film, encore gravé dans son esprit :

Quand j'ai commencé à aller seule au cinéma, vers 11 ans, je me souviens d'un film qui m'avait beaucoup marquée, je crois que c'était l'année du Kurdistan. Je me souviens très clairement du film *Le Chemin de la liberté* [Phillip Noyce 2003] qui est un film australien, sur des enfants aborigènes qui sont enlevés à leur famille et qui s'évadent d'une espèce de camp. [...] Je crois que c'est la première fois que j'ai pleuré au cinéma...

De la même façon, le témoignage de Thierry Salvart est très intéressant pour comprendre l'impact que la manifestation peut avoir, en particulier sur les jeunes. Il raconte :

D'avoir fréquenté le festival, ça a construit mes convictions politiques, c'est sûr. D'avoir rencontré des Aborigènes, des Kurdes, des Palestiniens, toutes ces problématiques, cette fenêtre sur le monde, c'est incroyable, quand on a 20 ans ! On se rend compte qu'il y a tous ces problèmes, que le monde est vaste... D'avoir des échanges, des débats, d'écouter toute cette construction intellectuelle qui se joue autour du festival, ces réflexions, c'est passionnant !

Comme le confirme ce dernier témoignage, les festivaliers ne viennent pas *que* pour voir des films. Ils fréquentent le festival parce qu'il incarne une identité plus vaste, définie par un engagement politique et des moyens d'action particuliers, identité clairement exprimée dans l'autoprésentation de l'association sur son site Internet :

Notre association s'inscrit depuis 40 éditions dans le refus du prêt-à-penser, à financer, à pré-digérer, ne cherche pas les bons mots, les gloses sur tel cinéma

national sans la moindre interrogation sur le vécu des mises en scène, l'exclusivité mesquine, l'entre soi. Si nous devons mettre un mot en exergue, définir cette manifestation par un credo, nous choisirions un vocable emprunté à la superbe langue créole : 'Lyannaj' : c'est-à-dire relier, nouer, faire vivre ensemble... Fictions, documentaires, images fixes comme animées, palabres, rencontres, littératures, concerts et festivités partagées au gré des îlots de convivialité de la place ou de la ville... Tout ici est placé sous le signe de l'échange...¹⁹

Parce que la paille n'est pas que dans l'œil du voisin...

L'écriture de ce récit global porté par le dispositif festivalier douarneniste a immédiatement développé une dimension autocritique par laquelle les organisateurs de la manifestation ont cherché à interroger la question des populations minorisées à l'autre bout du globe comme dans le cadre français. Le cas de figure le plus ancien concerne l'attention portée à la culture bretonne, dans le contexte d'un État français centralisateur qui a historiquement ardemment travaillé à se forger en État-Nation par l'écrasement des langues et cultures régionales. Ainsi, dès la première édition de 1978, une « journée bretonne » présente des films produits en Bretagne, lesquels concernent essentiellement la marée noire et le monde ouvrier.²⁰ Erwan Moalic, fondateur du festival, rendait ainsi compte de l'importance qu'il accordait à cette dimension du festival :

Ma crainte a pu être, à certains moments, que la place de la Bretagne devienne marginale. Un danger qui ne vient pas toujours de l'extérieur, d'ailleurs, mais parfois des gens de l'audiovisuel breton eux-mêmes, quand ils ne s'intéressent pas assez à ce qui se passe sur le territoire où ils vivent. Le risque de l'exotisme guette aussi les festivaliers : se sentir solidaire d'une lutte à l'autre bout du monde et se désintéresser d'une lutte semblable à côté de chez eux.²¹

Cette place accordée au cinéma breton ne se démentira pas tout au long de l'histoire du festival. En 2008 est créée la sélection « Grand Cru de Bretagne », sanctionnée par l'attribution d'un Grand Prix Bretagne, un lieu permettant de rendre compte de la production bretonne de l'année. Comme le rappelle Anne-Marie Guinard, « À voir les réactions des producteurs ou des réalisateurs quand ils ne sont pas sélectionnés, je me rends compte que c'est un lieu important, qu'il est important pour eux d'avoir ce label de la sélection ». Parallèlement aux projections cinématographiques, des actions sont aussi mises en œuvre pour accompagner le développement de cette cinématographie régionale. Dès 1999, le festival accueille par exemple un stage intitulé *Désir de film*, co-organisé par l'Association des Auteurs Réalisateurs en Bretagne) et Films en Bretagne, grâce auquel les réalisateurs bretons peuvent rencontrer et travailler avec un réalisateur invité. Ainsi, le festival de Douarnenez constitue un rendez-vous important pour les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel en Bretagne, quand bien même d'autres festivals et d'autres rencontres professionnelles ont été créés depuis.

La place accordée à la langue bretonne dans la manifestation constitue de même un axe fort de défense de la langue régionale, et permet d'attirer des publics spécifiques, attirés par ce lieu où l'on va pouvoir trouver des gens qui s'expriment en breton. Certaines personnes ne viendraient même que pour ça, parce qu'ils savent que sur la place du festival, ils trouveront des gens avec qui échanger en breton : « La présence des Bretons a toujours été naturelle, le

bilinguisme est très présent. Maintenant, c'est devenu naturel, le catalogue, les dépliants sont en breton, il y a même des sélections de films faits en breton qui sont sous-titrés » (Thierry Salvert).

Depuis cette volonté originelle d'ancrer le festival dans son espace régional, d'autres actions témoignent de cette volonté de traduire l'engagement fondateur du festival par des actions concrètes sur son environnement immédiat. C'est le cas de l'accueil qui est offert aux personnes sourdes, « minorité qui a aussi sa propre langue, et qui a connu une terrible oppression ». ²² En 2009, pour la première fois, le festival s'ouvre à cette problématique, avec la projection du documentaire *Sourds à l'image* (Brigitte Lemaine, 1995), un film en langue des signes, doublé et sous-titré. Parce que de nombreux sourds assistent à cette projection, on commence à s'intéresser à leur situation, et dès lors, tous les ans, de nombreux sourds vont être accueillis au sein du festival, qui va s'adapter à leur handicap : les rencontres sont traduites en langue des signes, les films sont sous-titrés, etc. Comme le fait remarquer Thierry Salvert, « pour les sourds, c'était la première fois qu'un festival était accessible, que tous les films, que ce soit un film kurde, breton, etc., leur devenaient accessibles. Et du coup, c'est devenu un rendez-vous pour le monde des sourds ». Depuis leur position de « peuple dominant », le monde des personnes entendant s'est vu obligé de faire des efforts, de mettre en pratique les principes d'ouverture culturelle prônés par le festival : les festivaliers se sont mis plus ou moins à la langue des sourds, apprenant à dire « merci », « bonjour », « pardon » ou à applaudir en langue des signes. Des ateliers de découverte de la langue des signes sont d'ailleurs organisés au sein du festival. Et aujourd'hui, personne ne s'étonne de voir des gens converser en langue des signes sur la place du festival : « C'est rentré dans les esprits : il y a les sourds qui sont parmi nous et qui peuvent profiter du festival comme tout un chacun. Et ça c'est fort » rapporte Thierry Salvert.

Une autre minorité, sexuelle cette fois, connaissant l'oppression et la violence, est accueillie dès 2012, au départ par le biais d'une section spécifique : les communautés LGBTQI. Des rencontres sont en particulier organisées sur les problématiques spécifiques des intersexes, « la communauté la plus éclatée, la plus invisible dans les LGBTQI, la plus méconnue » (C. Ryo). On découvre leurs revendications, en particulier leur volonté de ne pas être « genrés » dès la naissance. Et comme pour les sourds, ils vont trouver à Douarnenez « un lieu d'expression » (C. Ryo), un « lieu dans lequel ils se sentent bien, à l'aise » (Thierry Salvert), les organisateurs étant attentifs à trouver un ou plusieurs films abordant la thématique de l'intersexualité dans ses différentes programmations.

Le Festival de Douarnenez, en devenant ce lieu d'accueil, de rencontre et d'échange pour des minorités pouvant exprimer leurs propres revendications, met ainsi en œuvre, concrètement, le credo qui l'anime. Le récit fondateur s'enracine dans la structure même du festival, devient pour ceux qui le fréquentent, pour reprendre une expression de Christian Ryo, « une manière d'habiter la Terre ». Nous poursuivons cette réflexion, dans la partie suivante, en évoquant un ultime élément structurant du dispositif socio-symbolique du festival, à savoir la façon dont ses acteurs pensent et agissent en son sein.

Tous acteurs du festival ? Un festival ouvert sur la cité et sur le monde

En parfaite continuité avec les constats précédemment énoncés, il est intéressant de constater à quel point les organisateurs de la manifestation ont tous des parcours de vie ancrés

dans le militantisme, l'engagement constituant une dimension forte de leur personnalité. Ce phénomène était déjà vrai aux origines du festival, puisque ce dernier a été créé par un groupe de militants issus de l'éducation populaire, fortement liés à l'activité de la MJC. Le directeur actuel de la manifestation, Christian Ryo, est de la même façon un pur produit de l'éducation populaire, impliqué dès l'âge de 13-14 ans dans le foyer d'animation rurale de son petit village du Morbihan animé par le MRJC, politiquement fortement ancré à gauche, où il commence à débattre des questions que posait alors la ruralité. Il s'est ensuite investi dans le militantisme cinéphilique, montant successivement un ciné-club, puis un circuit de cinéma itinérant à Redon. Il découvre le monde de l'édition en tant qu'objecteur de conscience et, finalement, alors qu'il dirige le Centre régional du livre, le festival de Douarnenez par le biais de son volet littérature.

Les autres membres de l'équipe, eux aussi, rendent compte dans leur parcours d'un investissement citoyen partagé. Tous ceux que nous avons interrogés sont arrivés au festival par la voie du bénévolat : Anne-Marie Guinard, Rodolphe Rohart, Thierry Salvert, qui fut pendant près de dix ans régisseur bénévole au festival, Gabrielle Cadaze, bénévole toute son adolescence au festival, avant d'y faire un service civique...

Cette question du bénévolat est fondamentale pour mesurer l'implication des acteurs de la manifestation, leur rôle dans le dispositif. En effet, seules cinq personnes salariées travaillent à l'année à l'organisation de la manifestation, quelques autres étant recrutées en CDD pour la durée du festival. Parallèlement, la bonne marche de la manifestation repose sur l'intervention de 400 bénévoles, issus bien sûr du vivier local, mais aussi d'un cercle plus large, dans la région, en France, et même dans le monde entier. Ils interviennent pendant la durée du festival lui-même, mais aussi avant et après, sur une période de près d'un mois. Pour reprendre l'expression de Christian Ryo, le mode de fonctionnement du festival est « très irrigué par les bénévoles », lesquels contribuent à inscrire le credo de la manifestation – l'engagement et l'ouverture au monde – dans le cœur même du dispositif. La participation des bénévoles est maintenant bien implantée dans la vie de nombreux Douarnenistes. Anne-Marie Guinard nous apprend qu'« il y a des bénévoles historiques, certains sont bénévoles depuis 40 ans ! Et puis leurs enfants et petits-enfants le sont à leur tour ! À Douarnenez et les alentours, il y a une forte mobilisation et sans beaucoup de défaillances ». Le renouvellement de ce bénévolat constitue sans conteste une force pour le festival et permet, comme le constate Christian Ryo, une véritable mixité en termes d'âges, avec la présence de beaucoup de jeunes parmi les bénévoles.

Parallèlement, les habitants de Douarnenez sont aussi mobilisés pour accueillir les nombreux invités du festival. Ainsi, chaque année, près de 150 Douarnenistes ouvrent leur maison, et mettent une chambre à disposition pendant la durée de la manifestation. Yvonne Rolland raconte ainsi : « Nous avons hébergé des invités du festival de 1982 à 1990. Nous mettions un point d'honneur à leur montrer notre Bretagne, à les bichonner. Et pour nos enfants, Isabelle et François, que de bons moments ! ». ²³

Parallèlement, un véritable réseau, informel cette fois, existe aussi pour accueillir les nombreux festivaliers qui viennent de loin et cherchent un hébergement sur place pendant le festival, car comme le rappelle Thierry Salvert, « c'est la course à l'hébergement depuis quelques années, tout le monde cherche ! Les festivaliers se débrouillent entre eux, par le copain du copain pour qui on cherche à trouver une chambre... ». Certains prêtent leur jardin pour qu'on puisse y planter une tente...

Parallèlement à ces premiers constats, l'équipe du festival a toujours cherché à impliquer

la population dans l'organisation du festival. Erwan Moalic raconte, à la fin des années 80, qu'« il n'est pas rare que, pour choisir le thème du festival à venir, 4 ou 5 dossiers conséquents, défendus par des bénévoles, se trouvent mis en concurrence et débattus ».²⁴ Cette dimension collective de la décision va rester centrale dans les options de gouvernance au cours des années suivantes. Pour Christian Ryo, depuis son arrivée à la direction, il s'agit à travers cette recherche de donner corps au projet d'éducation populaire inhérent au festival, et en particulier aux besoins de l'éducation à l'image. Ceci se traduit en particulier par le fait de « discuter les choix de programmation avec les gens qui en ont envie », car pour lui, « la tension qui accompagne le choix des films doit faire partie du festival, être partagée ». Ce principe, qu'il souhaite élargir à l'ensemble de la programmation, était déjà en vigueur pour la programmation du Grand Cru de Bretagne : le comité de sélection est en effet composé de professionnels, de semi ou anciens professionnels, mais aussi de simples cinéphiles. Ce projet passe aussi, depuis 2018, par la création de deux groupes de travail réunissant entre 30 et 40 personnes issues du vivier local, et qui réfléchissent à l'occasion de deux ou trois réunions au cours de l'année, aux futures éditions du festival : quelles thématiques choisir, comment améliorer l'organisation, comment redimensionner une manifestation un peu dépassée par son succès sans perdre son identité, etc.

Ces initiatives sont importantes pour le festival car elles contribuent à inscrire au cœur du dispositif lui-même, envisagé comme une action déclinée tout au long de l'année, les valeurs du collectif et de l'échange telles que les prône la manifestation. Cette volonté de la part de la population de se sentir acteur de la manifestation s'est aussi traduite, de façon éminemment concrète, par la réponse apportée à l'appel à financement participatif lancé par le festival à l'issue de l'édition 2018, alors qu'un déficit de 65.000 euros mettait son avenir en péril. Christian Ryo, à l'origine de cette initiative, voyait dans ce geste une « épreuve du feu » : puisqu'il y a plein de gens qui affirment aimer cette manifestation, voyons à quel point ils sont prêts à le supporter. La réponse fut extrêmement claire, puisque l'objectif lancé de 20.000 euros fut rempli en 10 jours, et que 30.000 euros furent finalement rassemblés, accompagnés de témoignages de soutien très forts de la part de festivaliers désireux de rendre compte de leur attachement à la manifestation.

Les liens qui unissent l'équipe organisatrice, les bénévoles, les invités et l'ensemble des festivaliers se traduisent par des effets de circularité dans les échanges observés. Ainsi, des films naissent de la fréquentation du festival. Le film *N'omp ket flaterien – On n'est pas des mouchards* (1982), réalisé par Olivier Masson, par exemple, est, de l'aveu même de son metteur en scène, né de la vision d'un film sur l'extermination des Indiens d'Amazonie au festival.²⁵ Ce phénomène se traduit aussi dans la capacité de la manifestation à créer des vocations dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel. Il est d'ailleurs à noter que la création, en 1984, de l'option Cinéma-Audiovisuel au Lycée de Douarnenez, constitue une étape importante dans l'inscription de la ville dans la cinématographie bretonne : une reconnaissance de l'identité cinématographique particulière du territoire, d'une part, et la possibilité pour le festival d'autre part de sensibiliser les jeunes fréquentant cette section aux problématiques sociétales. Christian Ryo rappelle que de nombreux jeunes ont trouvé leur orientation professionnelle en fréquentant le festival, découvrant les métiers liés à ce secteur économique. Rodolphe Rohart n'hésite à pas à qualifier la manifestation de véritable école, évoquant un système qui s'autoalimente : « On voit bien que, parmi tous les stagiaires qu'on a au festival, nombreux sont ceux qui se professionnalisent au fur et à mesure, ce n'est pas par hasard non plus... ». Il évoque à titre

d'exemple le parcours de Thierry Salvert, « l'archétype même de ceux que le festival a pu former », qui, après un Bac option Cinéma-audiovisuel, fut longtemps bénévole au festival, avant de partir faire une carrière dans la vidéo, puis de revenir vers la manifestation, pour être aujourd'hui membre du bureau. Le témoignage de Thierry Salvert lui-même est intéressant pour comprendre ce rôle de formation que joue depuis longtemps le festival :

Le déclencheur, ça a vraiment été le festival. Quand j'étais au collège, j'étais plus lié aux arts plastiques et je suis venu à la section cinéma sur les conseils de mon professeur d'arts plastiques. Et puis, alors que j'avais un rapport au cinéma de pur 'Entertainment', le festival m'a fait découvrir tout ce cinéma qu'on ne connaît pas, des documentaires, voir des indiens Mapuches, ou je ne sais quoi, de voir qu'ils faisaient des films, pour moi c'était la révolution ! C'était possible, on pouvait prendre une caméra et faire des choses ! Et puis aussi ça a été un élément déclencheur, c'est là que j'ai rencontré les premières personnes : quand je faisais la régie du festival, une réalisatrice qui préparait ses tournages m'a embarqué pour être assistant régie, et c'est comme ça que j'ai mis le pied dans le milieu du cinéma !

De nombreux exemples témoignent de ce rôle de formation que peut jouer le festival. Christian Ryo, pour qui « Le festival est un peu le papa de pas mal de gens ! », évoque par exemple le cas d'un des fondateurs de Ty Films, le festival de cinéma documentaire de Mellionec, un paysan qui est venu au cinéma par sa fréquentation du festival de Douarnenez.

Ainsi, le festival est à l'origine d'un véritable écosystème local autour du cinéma et de l'audiovisuel, entre la section cinéma-audiovisuel du lycée et la création, en 2017, du Pôle (Pôle Audiovisuel Douarnenez-Cornouailles), où sont aujourd'hui rassemblés de nombreux professionnels du cinéma qui, venant de partout, ont décidé d'habiter dans le petit port breton. La présence du festival est ainsi parvenue à créer une attraction particulière, à générer un tissu associatif et militant propre à inscrire la manifestation dans le tissu professionnel breton.

Cette circularité, ce passage de relai, ne se joue pas qu'au niveau professionnel. On la retrouve aussi dans la transmission d'un regard sur le monde. Thierry Salvert avait d'ailleurs monté un projet de film sur « les enfants du festival », donc sur les générations qui avait connu le festival en poussette, avaient accompagné leurs parents d'édition en édition, et qui ont maintenant 30 ou 40 ans : « C'est assez impression l'impact que le festival a eu sur ces enfants-là, de discuter avec eux sur ce que le festival avait construit chez eux » remarque Thierry Salvert. Ces « enfants du festival » sont aujourd'hui souvent bénévoles, a minima festivalier, et viennent avec leurs enfants, puis avec les petits-enfants... Gabrielle Cadaze confirme cette observation, s'appuyant sur sa propre expérience, elle dont la mère et la grande sœur étaient, avant elle, bénévoles et qui annonce : « Moi-même, là, je suis enceinte donc, mon enfant ira au mini-festival ! ».

Et enfin, si on élargit encore le rayon d'action, ces circularités peuvent s'observer aussi dans le monde entier, en raison des innombrables relais, connexions, que le festival a créés, d'édition en édition. Une section particulière, intitulé « La Grande Tribu », a d'ailleurs pour vocation de suivre dans leur parcours artistique d'anciens réalisateurs invités au festival. De façon plus informelle les liens se traduisent aussi par les échanges d'hospitalité. Dès la deuxième édition, consacrée aux nations indiennes, l'Indien Montagnais hébergé par l'une des fondatrices du festival, Marie-Thérèse Pichon, s'est tellement plu à Douarnenez qu'il y revient

l'année suivante, avec un vieil Indien. Parallèlement, un groupe de la MJC va partir en visite au Québec et organise sur place une tournée de films bretons. En 1992, juste après l'édition consacrée aux Aborigènes, Caroline Troin va passer six mois auprès d'eux, en Australie, pour y mesurer l'acculturation dont ils sont victimes. Dans un autre registre, à la suite de l'édition consacrée aux Peuples indiens d'Amérique Latine, deux réfugiés politiques chiliens vont trouver asile à Douarnenez, où ils vont s'installer - ils deviendront d'ailleurs bénévoles du festival.²⁶ Thierry Salvart rapporte aussi l'exemple de jeunes dont les parents avaient, dix ans plus tôt, hébergé à Douarnenez des invités maoris, et qui à leur tour ont été hébergés par leurs soins lors d'un voyage en Nouvelle-Zélande.

Conclusion

Nous avons cherché à montrer comment tous les éléments qui structurent le dispositif festivalier caractérisant le festival de Douarnenez participent de la production d'un récit cohérent, reflétant une vision du monde. Les témoignages que nous avons pu rassembler confirment l'idée selon laquelle ce récit influence profondément les festivaliers qui, sur le court, le moyen ou le long terme y jouent un rôle, transformant le festival en « une école de la vie, une école de la tolérance, une école de l'acceptation de l'autre et des différences » (R. Rohart). Un récit qui, donc, modifie durablement le regard posé sur le monde. « Il y a chez moi une espèce de révolte à laquelle le festival ne doit pas être étranger » nous disait Gabrielle Cadaze...

Autre élément qui semble confirmer notre problématique, ce récit témoigne de sa capacité à traverser le temps, malgré les profondes transformations qu'a pu connaître la France depuis la fin des années 70 jusqu'à aujourd'hui. Les 22 500 entrées engrangées au cours de l'édition 2019, liées à la participation d'environ 10 000 festivaliers – pour une commune, rappelons-le, de 14 000 habitants, rendent compte de l'écho que rencontre, après plus de 40 éditions, ce récit auprès d'un public local ou plus lointain. Cet enracinement explique aussi que le festival ait pu survivre aux revirements politiques successifs qui ont marqué l'histoire de Douarnenez : elle fut la première municipalité communiste en 1921 et resta la « commune rouge » jusqu'en 1995, date à laquelle la mairie est passée à droite, alternant ensuite avec des maires centristes ou très à droite – « une droite qui tout de suite s'est attaquée au festival, à la MJC, à tout ce qui représentait pour elle le gauchisme local » nous raconte Christian Ryo. La capacité du festival à survivre, et à tenir son cap malgré les attaques qu'a pu récemment connaître la manifestation de la part du pouvoir politique, est intimement liée à la place de ce récit-monde dans l'identité même de la commune.²⁷

Aujourd'hui, les modalités de rayonnement de ce récit-monde sont très nombreuses et variées, au-delà des éditions successives qui marquent la rencontre avec de nouveaux peuples et de nouveaux festivaliers. Il y a, par exemple, les nombreux festivals qui se sont créés en Bretagne, inspirés par le festival de Douarnenez (Travelling à Rennes, Ty Films à Mellionec...). Mentionnons aussi le travail de Film en Bretagne qui prolonge le travail amorcé par le festival autour du cinéma breton.

Sur la question des minorités qui occupe le festival, il faut noter l'existence à Douarnenez d'un centre de ressources d'une grande valeur, très partiellement mis en ligne, fruit de la compilation de plus de 40 ans d'exploration de cinématographies à travers le monde. La plateforme Bretagne et Diversité, créée par Caroline Troin, co-directrice du festival de 1990 à 2010, a été pensée pour donner une seconde vie à cette richesse accumulée par le festival. Ce

site, d'une grande richesse, constitue aujourd'hui l'une des multiples ramifications de ce récit fondé par le festival et qui s'enrichit au fil de ces initiatives croisées.

Tous ces acteurs participent ainsi de la prolongation, sous des formes diversifiées, de cette étude anthropologique amorcée il y a plus de 40 ans par les organisateurs du festival de Douarnenez, rejoints depuis dans cette tâche par une large communauté, locale ou plus excentrée, liée par une même culture fondée sur ce récit-monde partagé.

¹ Davallon, Jean, *L'exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 7.

² Les propos attribués à ces personnalités dans ce texte, et sauf mention contraire, proviennent de ces différents entretiens.

³ Foucault, Michel, *Dits et écrits 1954-1988. Tome III : 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994, p. 299-300.

⁴ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 33-34.

⁵ *Ibid.*

⁶ Davallon, Jean. *Op. cit.*, p. 232.

⁷ Fourmentraux, Jean-Paul, « L'œuvre négociée : sociologie de l'expérience du Net art et de ses dispositifs de médiation », *Sociologie et sociétés*, vol. 39, n° 2, 2007, p. 256.

⁸ Selon la définition qu'en proposent Michel Callon et Bruno Latour dans « Le Grand Léviathan s'approprie-t-il ? », dans Akrich, Madeleine, Michel Callon et Latour, Bruno (Dir.). *Sociologie de la traduction : Textes fondateurs*. Paris, Presses des Mines, 2006, p. 20.

⁹ Bouvier, David et Françoise Létoublon, « Un récit-monde », *TDC*, n°999, « Homère », 1^{er} sept. 2010.

¹⁰ Allé, Gérard et Caroline Troin, *Les Yeux grands ouverts. Douarnenez, 40 ans de cinéma et de diversité*. Châteaulin, Locus Solus Editions, 2018.

¹¹ *Ibid.*, p. 6.

¹² Site du festival de Douarnenez, onglet « Kesako pour l'après... » <<http://www.festival-douarnenez.com/fr/kezako-pour-lapres-edito/>> [consulté le 22 septembre 2020]

¹³ Site du Festival de Douarnenez, onglet « Historique » <<http://www.festival-douarnenez.com/fr/lasso/historique/>> [consulté le 18 septembre 2020]

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Si l'on en croit Anne Muxel, « L'augmentation régulière de l'abstentionnisme électoral et la perte d'identification avec les partis politiques sont considérées comme symptomatiques d'une désillusion à l'égard d'une représentation politique qui, bien que partagée par toutes les tranches d'âge, est particulièrement vive au sein des jeunes générations » (Muxel Anne, « Les jeunes et la politique : vers un nouveau modèle de citoyenneté dans les démocraties avancées », dans Conseil de l'Europe. *Points de vue sur la jeunesse – Vol. 2. Connexions et déconnexions*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, « Hors collection », 2015, p. 29.

¹⁶ Site du festival de Douarnenez, onglet « L'association » <<http://www.festival-douarnenez.com/fr/lasso/>> [consulté le 18 septembre 2020]

¹⁷ Allé, Gérard et Caroline Troin, *Op. cit.*, p. 6.

¹⁸ Site du festival de Douarnenez, onglet « Débats-palabres » <<http://www.festival-douarnenez.com/fr/pages/debats-palabres-2/>> [consulté le 22 septembre 2020]

¹⁹ Site du festival de Douarnenez, onglet « L'association » <<http://www.festival-douarnenez.com/fr/lasso/>> [consulté 25 septembre 2020]

²⁰ Allé, Gérard et Caroline Troin, *Op. cit.*, p. 22.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² *Ibid.*, p. 292.

²³ *Ibid.*, p. 96.

²⁴ *Ibid.*, p. 118.

²⁵ *Ibid.*, p. 59.

²⁶ *Ibid.*, p. 76.

²⁷ Comme l'explique Christian Ryo, le fait que le festival ait conféré une véritable identité à la ville est « ce qui embêtait bien le maire précédent, car c'était quelque chose qu'il souhaitait renier – enfin LES maires précédents. Quand, comme c'était mon cas, on arrivait de l'extérieur et qu'on voyait l'écart qu'il y avait entre ce que l'on perçoit de la ville à l'extérieur (un bon nombre de personnes connaissent le festival de Douarnenez PAR le festival de cinéma) et cette sorte de reniement sur place, c'était assez absurde. Même si on est de droite et qu'on pense plus au développement économique, c'est absurde de ne pas en profiter ».