

Garage cinéma : il était une fois le cinéma amateur

Jean-Marc CHAPOULIE

Résumé

La bande-annonce au cinéma est rarement projetée avant le film. Même si le réalisateur est consulté, on estime en général qu'il faut un « œil neuf » pour y travailler. Le montage est quasi stroboscopique, avec le risque de brouiller la vue ou de lui faire entrevoir une jolie fille entre deux clignotements, une fille de rêve qui s'évanouit en pleine lumière. Alors pour vous éviter une désillusion ou une migraine ophthalmique, il n'y a pas de résumé à ce texte.

Mots-clés : garage, histoire du cinéma, vernaculaire, parlé (le), inventer, quotidien, Nolle (Jean).

Abstract

The trailer is rarely projected before the film. Even if the director is consulted, it is generally admitted that a "fresh eye" is required. The editing is almost stroboscopic, likely to blur vision or give a glimpse between two flashes of a pretty girl, a dream girl who faints in the bright light. In order to avoid disappointing you or giving you a splitting headache, there is no summary for this contribution.

Keywords: garage, movie history, vernacular, the spoken word, invention, everyday life, Nolle (Jean).

L'ordre des choses veut que l'on commence amateur pour finir professionnel. C'est, en peu de mots, l'ordre de marche de notre époque ! De l'enfant vers l'adulte : devenir un grand professionnel devant la mort ! Cette envie touche aussi la plupart des apprentis cinéastes. Et pourtant, à avoir bien observé pas mal de leurs petits films, je peux en tirer une première règle : un film magnifique peut se faire par incompetence. J'ai pu l'observer avec le cinéaste Jean Nolle, un agriculteur et inventeur de machines agricoles (comme l'arracheuse de pommes de terre qui pouvait aussi déterrer les betteraves). La promotion de ces inventions lui permet de faire le tour du monde, et il en profite pour filmer les alentours, entre documentaires ethnologiques et films de vacances. Il réalise quatre-vingt-dix films comme autant de machines agricoles. Dans son film *Welcome to Arizona*, sur un plan du Grand Canyon, on peut entendre son franc *parlé* marqué par un accent fort de la Beauce, nous dire : « Et c'est ce qui explique les paroles historiques que j'ai prononcées, à cet endroit même, le vendredi 7 août 1957, à 14 h 32, exactement. "Ma petite sœur..." Un peu de silence dans la salle

s'il vous plaît! "Ma petite sœur, devant le plus beau panorama du monde, on ne bouffe pas, on regarde." *Welcome to Arizona*, l'État qui possède la plus belle collection de cailloux *in the world*. »

Le cinéma amateur est un art mineur, évidemment, ses opérateurs travaillent dans le sous-sol, à la mine, leurs pellicules sont rarement conservées alors que la température ici-bas est idéale pour des films *de garde*¹. La critique qui est censée les observer est très discrète, quelques historiens ou sociologues tentent une descente dans ce marécage. Le sujet de l'amateur cinéaste tétanise les phalanges de l'écriture depuis toujours. Une des explications provient aussi du paradoxe de vouloir narrer par écrit un quelque chose qui existe à haute voix : qui est fondamentalement un *parlé* oral. Le cinéma amateur est un *folklore*, où le savoir (*lore*) a du mal à trouver la bonne distance du sujet, populaire (*folk*). Le savoir cinématographique est livresque, alors que l'entreprise du filmé est vernaculaire et orale. Alors autant prendre l'aplomb du mytho à qui on pardonne tout avec amusement. Comme pour l'ouverture de *F for Fake* d'Orson Welles, j'aimerais vous dire dès l'incipit de ce papier : « Dès à présent tout ce que vous allez lire est vrai. »

Reprenons l'enquête en observant les indices de la première scène du crime. Le 19 mars 1895, Louis et Auguste Lumière placent pour la première fois leur cinématographe devant l'entrée de leur usine. Les portes s'ouvrent pour libérer les ouvriers, la sortie se fait au début par la grande porte un peu comme une sortie d'école. Vous pouvez remarquer qu'une autre porte d'entrée à sa gauche, à dimension humaine, reste fermée, elle n'est sûrement qu'une issue de secours du bâtiment, pensez-vous ! Mais quand cette porte dérobée s'ouvre, vous réalisez qu'ici l'urgence des ouvriers est un retour rapide à la maison avec un plan B pour faire vite. En effet, la grande porte étant embouteillée, il reste la sortie des artistes. Si vous avez une lecture sensible de la situation, vous comprenez comme moi que la sortie d'usine par la petite porte ouvre une vision décalée de la scène, car un cycliste, impatient, tente une figure périlleuse en engageant son engin dans le chambranle. De l'autre côté, une carriole avec un cheval entame une sortie magistrale par la grande porte et disparaît brutalement dans son élan avec la rupture de la pellicule. La sortie des usines Lumière ne serait donc qu'une sortie de garage ? Un sas de l'entreprise où les ouvriers peuvent garer leur vélo ou leur carriole avant d'aller travailler à l'atelier ou avant de rentrer chez eux ? Une sorte de parking collectif couvert qui, comme une écluse, permet de passer de la rue à l'atelier de l'usine.

1. En référence aux vins de garde qui s'opposent aux vins de soif à boire dans l'année.

Le *remake* (en deux prises) réalisé quelques semaines après par les deux frères diffère sur ce point : la carriole reste bien garée au fond du garage, et quatre cyclistes tentent désormais une sortie. L'exercice est difficile, slalomer à travers les ouvriers. Sans la sortie de la carriole à cheval, les Lumière réussissent en une minute à filmer tous les ouvriers dans un encadrement parfait, les portes du garage s'ouvrent au début du plan et se ferment à la fin. Le garage est donc la première scène du cinéma, renommons le premier film *La sortie des usines du garage Lumière*.

L'ordre des choses veut encore que le cinéophile passe par la critique pour devenir cinéaste, passant du débat argumenté à haute voix, après la séance, aux mots couchés dans un magazine puis sur un scénario. Il faut passer par là aussi ; la maîtrise du mot. Ce qui permet de civiliser le cinéma, lui donner une grammaire, un lexique. Afin d'éviter de produire une critique uniquement esthétique pour en tirer des leçons magistrales du savoir-faire cinématographique, utilisons encore les outils de l'enquête qui sont plus justes pour questionner l'« Ici et maintenant ». Faisons un détour par la Bretagne, pour mieux comprendre comment un film amateur a pu échapper à une histoire du cinéma. Dans mon livre *Le Mariage de Cathy et Jean-Paul*², je suis allé fouiner dans les entrailles de la cinémathèque de Bretagne. Un antre qui recèle des films amateurs et bretons. Des souvenirs chimiques d'apprentis sorciers locaux, films de vacances, excursions touristiques, manifestations sportives, moments de la vie familiale, du mariage au baptême, et événements locaux comme les défilés, les fêtes de village ou les grèves. Bref, tous les films qui inondent aujourd'hui la toile internet. Le cinéaste amateur breton d'hier est le grand-père de l'internaute d'aujourd'hui, et la cinémathèque de Bretagne est le modèle des sites d'échanges de films, de *Youtube* à *Dailymotion*. Elle a entrevu bien avant tout le monde que l'amateur est le cinéaste de notre temps. Il a acquis des savoirs qui lui permettent de rivaliser avec les experts. Le cinéaste de ce marécage cinématographique utilise le braconnage pour exister. Il chasse dans les savoir-faire et développe des pratiques indisciplinées, des bricolages qui débouchent de temps en temps sur des trouvailles. Les historiens ont négligé tous ces petits films amateurs — comme ils passent à côté des films postés sur la toile encore aujourd'hui — et aussi comme ils sont passés à côté de l'histoire du garage. Le garage comme bâtiment a mis autant de temps à rentrer dans une considération patrimoniale que le cinéma amateur dans un musée de cinéma. On passe le siècle dernier

2. CHAPOULIE Jean-Marc, *Le Mariage de Cathy et Jean-Paul*, Trézélan-Quimper, Filigranes éditions/Le Quartier, coll. «Hors Collection», 2011.

à restaurer des châteaux et des cathédrales comme on restaure des Hitchcock ou des Rossellini.

Le garage serait donc le premier décor du cinéma. Et non une usine. Cette nuance est importante car, dans un garage, ce sont les ouvriers qui en dessinent l'organisation, les constructeurs se contentent d'en fournir les structures, l'institution laisse faire. Ce paysage humain nous donne un aperçu de l'avenir ; l'aventure du cinéma va vers une maîtrise des éléments extérieurs, comme la météo, et une domestication de la vie. Les Lumière ont recours à l'action de la mise en scène cinématographique, la direction d'acteur dans une durée impartie, le raccourci (sans raccord). Le cinéma est l'art de simplifier (le *must* est de le faire par un plan séquence). Il devrait en être de même de la critique sur le sujet du cinéma : s'éloigner de l'exhaustivité en se rapprochant de la juxtaposition, le rapprochement, voire le mélange des genres.

C'est ainsi que l'on pourrait considérer une scène de cinéma, par son paysage, ici un garage, non pas seulement en fonction de son apparence mais dans la façon de satisfaire les besoins élémentaires — un peu comme la rue commerçante du centre-ville « semi piétonne, semi routière » observée ironiquement par Luc Moullet dans son film *Foix*. Le garage de l'usine Lumière doit aussi gérer la coexistence — la clé pour vivre ensemble — du vélo, de la voiture à cheval avec des piétons dans un tout petit local : pas loin du bocal. Le garage, comme le cinéma, est donc un lieu riche de paradoxes et de contresens ; entre la machine et l'homme. Entre la voiture, le vélo, la porte électrique, la perceuse, la machine à laver le linge, la batterie du gamin, et les membres de la famille. Un garage tout comme un plateau de tournage établit des liens entre les gens, le lien que créent la langue, les manières, la pratique.

Le garage correspondrait à l'expérience sensorielle d'un film. Un endroit qui nous rappellerait que nous sommes — ou que nous venons — d'un lieu particulier : un pays, une ville, un quartier. Il contient le genre d'organisation spatiale qui favorise les expériences et les relations : un espace pour se rassembler, pour célébrer, pour jouer, pour s'évader, pour rester seul, etc. Le garage comme lieu qui catalyse la culture populaire ? Chacun se souviendra avec émotion du moment où il retrouve enfin sa voiture au garage après le travail, comme un sas de décompression, il en va de même pour le garage de la maison. Nous le désignons ici comme un espace de l'introspection mais aussi un espace de la catalepsie — c'est le moment où l'on cherche ses chaussettes au saut du lit — ce moment entre veille et éveil, unique, qui a un style, et qui fait que nous nous le rappelons avec émotion.

Revenons à notre dictionnaire. Le garage est un mot de la langue française et désigne plus ou moins un espace de stockage. L'emprunt au français

au tournant du XX^e siècle témoignait du côté exotique et dispendieux de la culture automobile à ses débuts. Dans le film *Défilé de chars fleuris* (1895) de l'opérateur Francis Doublier — que l'on peut aussi appeler D'ouvrier tant les noms des caméramans des frères Lumière sont restés dans l'anonymat au même titre que les prolétaires —, il pose les compas de son cinématographe sur un trottoir des Champs-Élysées. Et les chars fleuris défilent en parade comme une exposition de propriétaires de voitures automobiles, fiers de présenter un véhicule de plaisir, un jouet, coûteux, excitant et d'une élégance extraordinaire : rutilantes de chrome et d'émail enrichi, toutes ses formes suggérant — déjà à l'époque — la puissance et la vitesse.

Or, c'est exactement l'état d'esprit des frères Lumière de cette époque, une bourgeoisie décomplexée, propriétaire d'une invention puissante et rapide, le cinématographe. La version officielle (la troisième version) de la sortie des usines Lumière est reluisante pour l'entreprise familiale, les ouvriers endimanchés avec leurs chapeaux fleuris sont présentés comme des voitures rutilantes et performantes. Désormais, l'image communique avec le langage de l'*Entertainment* et de la culture d'entreprise : plus beau, plus chic, plus fort... Le garage et sa carriole à cheval ont disparu en même temps que les traces du folklore, du rural : le moins, le *low*, le pop... Une idéalisation romantique du paysage qui va de pair avec une représentation idéalisée du monde. Si les ouvriers ne sortent plus d'un garage mais qu'une pâle copie d'ouvriers grimés en poseurs refait cette sortie d'usine, alors c'est l'image de la culture populaire qui disparaît derrière le maquillage. Et avec elle une certaine conception du cinéma : le film comme un véhicule des cultures populaires, des traces vernaculaires qui sont pourtant l'essence de la vie et, par écho, la chair de l'image. C'est ce qui est en jeu dans le cinéma amateur comme dans la critique qui aimerait le célébrer, une impuissance à saisir son oralité, c'est-à-dire son mouvement depuis l'origine.

L'entreprise de la maîtrise cinématographique comme de l'automobile passerait ainsi par l'utilisation du vocable du spécialiste. D'un côté le chauffeur, c'est-à-dire l'homme du feu, de l'autre l'opérateur, c'est-à-dire l'homme qui opère un malade. Ils sont les représentants téméraires du génie mécanique et scientifique. Une figure dédaigneuse des conventions sociales traditionnelles, mais, par contre, en prise avec les réalités futures. Un homme libéral d'aujourd'hui. Par la suite, une autre culture automobile apparaît. Elle va de pair avec le cinéma, elle émerge progressivement dans la classe moyenne. Des milliers de personnes apprennent à apprécier l'automobile autant que la caméra comme une composante de leur vie quotidienne, non seulement pour les loisirs, mais aussi pour la routine domestique et leur travail. Pour les uns, fermiers et médecins de campagne, l'automobile

devient le véhicule des urgences. Pour les autres, les premiers cinéastes indépendants (souvent amateurs), la caméra devient l'outil de l'expérimentation dans l'urgence. Un tout autre type de garage fit son apparition comme un tout autre type de studio de tournage. La petite unité mobile et préfabriquée à peine plus grande que la voiture d'un côté et guère plus petite qu'une grange de l'autre. Le garage et le studio sont une réponse pratique à leurs besoins. Et, là encore, la fonction et l'utilisation de ces deux espaces sont étrangement similaires.

Retournons à l'origine. Chez Méliès, le studio de Montreuil est collé à l'atelier de fabrication de décors. Cela permet de rationaliser la production des films, passant rapidement d'un espace à l'autre. Le studio est le lieu magique des tours de passe-passe, sur le modèle de la scène du théâtre Robert Houdin. Le père de la magie moderne met sur la même scène des fantômes, des danseuses orientales, le premier acteur noir Chocolat (*alias* Hamilton), et des automates. La fabrication de l'illusion sur une scène passe donc aussi par l'organisation d'une utopie sociale.

Pour le garage, il faudra plus de temps pour qu'il soit collé à la maison, puis ouvert sur l'espace privé. Mais il deviendra rapidement aussi un lieu de magie, une scène des possibles, tout comme l'étaient les planches d'Houdin. Par la porte qui permet de sortir de la cuisine, une extension trouve sa place pour stocker les conserves ou quelques bouteilles. Un atelier de bricolage permet aussi d'étaler sur le mur les clés plates, tournevis et autres douilles dans des emplacements préalablement dessinés. On peut suspendre le vélo comme sa planche à voile. Parfois, on y retrouve une machine à laver ou un deuxième frigo. À la fois atelier de bricolage, buanderie, réserve en tout genre, il s'aménage autour de la voiture, sur les murs et le plafond. Est-ce devenu un espace d'exposition familiale ? La voiture jouant plutôt le rôle de la sculpture temporaire, les murs présentent l'accrochage des œuvres de la collection permanente ! Chaque membre de la famille jouant le rôle d'un curateur singulier, ignorant l'autre, remplissant au fur et à mesure les espaces vacants, une coexistence inédite dans l'exercice muséal, mais qui définit aussi ce que doit être un plateau de cinéma. Car si chez Méliès, le studio de tournage reprend les codes du studio de photographie avec un fond peint et quelques éléments de mobilier devant, il est aussi un laboratoire de l'invention, de la fantaisie et du rêve. Dans cette optique, notre garage développe ce même sentiment de fantasme et d'utopie. Il est à la fois un boudoir, une cachette pour enfant, un *dance floor* pour la *boom*, un *back room*, une chambre froide quand il fait trop chaud, l'atelier de l'inventeur fou, un *spot* de *skate* et de BMX, un fumoir caché, un bar occasionnel avec les copains, un terrain de basket, une cuisine

de secours, etc. En somme, le garage est totalement domestiqué, pour devenir une pièce à part entière de la vie de famille. Et cette activité nouvelle est l'invention de la famille et non celle d'un architecte.

De même, le cinéma est une invention de l'amateur et non du producteur ou du distributeur. Le cinéma doit donc être aussi pensé comme une invention permanente des amateurs sur ce terrain du vernaculaire du garage.

Continuons l'enquête car, comme l'écrit Montaigne, c'est le désir « d'enquêter sur le tempérament des nations et sur leur mode de vie » qui nous permet d'acquérir une plus grande conscience de *soi-même*. À bien observer ce premier film avec les indices qu'il nous donne aujourd'hui, nous devrions avoir la capacité d'entendre simultanément plusieurs langues dans le cinéma, entre la géostructure de l'ancien et du nouveau monde. Du caractère feuilleté de l'idée du cinéma, il reste surtout à retranscrire son oralité sans la trahir. Car je pense que mettre à l'œuvre l'*Histoire du cinéma* est avant tout un exercice qui consiste à raconter des histoires. Affabulatrice notoire, notre critique est très souvent mytho. Elle s'invente des origines prestigieuses et parfois des actions héroïques. Nos mensonges sont notre oxygène ; rien, *a priori*, ne distingue une vérité d'un mensonge. Elle devrait suivre l'adage de Jean Nolle, toujours dans *Welcome to Arizona* : « Cher critique, devant un film on ne bouffe pas, on n'écrit pas, on regarde. » Non pas que la critique cinématographique écoute ce qu'on lui dit et le répète — je le regrette — comme on lance des ragots de cour d'école, plus sérieuse, elle met la pensée en moule par ses lectures qu'elle renouvelle par écrit. Elle raconte des histoires, tant mieux me direz-vous ! La fiction qu'elle commente ne naît-elle pas elle aussi de petits mensonges ordinaires ?

Écrire sur le cinéma amateur renverrait donc directement à ces petits mensonges que profère maladroitement un enfant. Ceux que je faisais à ma mère me sont toujours présents, non pas par leur teneur mais par la situation qu'ils provoquaient. Je vois aujourd'hui très clairement dans son regard complice que ma mère savait que je lui mentais. Cet échange de sous-entendus éclairait pourtant la vérité de l'histoire, la mienne, sans la dire. Je vivais ce moment où le silence est d'après Bossuet « un silence de patiente dans la contradiction ». Le silence de ma mère est le moment indéfinissable du *parlé*, une sensation unique qui, comme la honte, nous fait exister. Aujourd'hui, il m'est donc difficile de vous dire combien le cinéma amateur est fondateur d'une histoire du cinéma, du fait qu'il a toujours existé par son silence dans un lieu intime qui fut, un jour de 1895, celui du garage. Comme le silence de ma mère, le cinéma amateur joue *le silence de patiente dans la contradiction*. Ici, on touche du doigt le mouvement indicible et la subtilité du langage populaire, sûrement un des fondements

du cinéma amateur. Le *silence de patiente dans la contradiction* serait une définition du cinéma amateur et aussi une sorte de réponse à l'autre cinéma ; une réponse subtile qui engendre la complicité pour ceux qui la comprennent et une opposition pour les autres. Cet autre cinéma de la maîtrise qui évolue dans la société, l'usine par exemple, un territoire professionnel où le silence est celui du *silence de règle* aux accents politiques, ou le *silence de prudence dans la conversation* aux accents diplomatiques et économiques. La clé de compréhension d'un film amateur passe donc par son *parlé*. Le plus souvent en voix *off*, le cinéaste amateur nous parle d'où il est, et s'adresse le plus souvent à des personnes qui peuvent l'entendre depuis cet endroit, la subtilité vient du langage populaire, avec des phrasés pas très académiques, rythmé par un accent local pas plus catholique, nourri d'un patois balbutiant, exprimant une dyslexie pas encore révélée, un bidouillage de *parlé* correct, un argot sauvage du moment inventé, un canon musical pas à la mode, bref de la poésie.

Le silence de ma mère ne peut s'adresser qu'à son fils, il est le moment et le lieu intime d'où émerge la parole. Le cinéaste amateur ne pensera jamais que son film puisse être vu par un Chinois et un Danois la même semaine. Il met l'expérience du film sur une carte du quotidien, de l'ordre du plan d'une maison ou d'un quartier, au mieux d'une région. Et dans ce territoire, l'expression courante est l'oral du coin, et les règles d'organisation de cette parole en acte sont autant improvisées et dérégées que l'agencement d'un garage aujourd'hui. Le cinéma amateur se définit ainsi comme un art de la jeunesse, un art de l'enfance. Je peux en tirer une dernière règle : c'est la parole qui est le premier relais de transmission des savoirs cinématographiques.

Il me reste juste la possibilité de vous faire lire — en imaginant que vous puissiez l'entendre — le commentaire de Jean Nolle sur son film *Las Vegas* pour vous en convaincre :

Toutes les heures sont vécues à Las Vegas, la seule ville où l'homme a voulu abolir le temps. Il est minuit, j'arrive et dès le premier instant, je crois entendre sa fabuleuse histoire. [...] 8 h 30, du matin, je fouine rue Frémont pour retrouver les séquelles de la nuit [...]. Des joueurs qui se sont consolés dans l'alcool. Toujours ces publicités qui trouvent des slogans invraisemblables. Et je pense en voyant le flux et le reflux, des derniers et des premiers joueurs, je pense au temps précieux que j'ai dû gagner tout à l'heure, seconde par seconde pour mieux le perdre sans doute quelques heures après. J'aperçois dans le cœur de la ville, ceux qui n'ont plus de quoi se payer une chambre, ni même de quoi rentrer chez eux.