

INTRODUCTION

En deçà ou au-delà du cinéma ?

Yola LE CAÏNEC

Pourquoi aborder le cinéma amateur par le passage ?

Le cinéma amateur, une proposition ou une réponse au monde ?

Aborder le cinéma par la question de l'amateur n'est pas inédit, mais il peut sembler important de cartographier à nouveau aujourd'hui les enjeux du cinéma amateur alors que les possibilités de création et de diffusion prolifèrent et s'universalisent, assimilant toujours davantage cinéma professionnel et amateur/non professionnel malgré les écarts de production et de financement persistant entre les deux. Au moment où un film d'auteur reste à l'affiche une semaine dans quatre salles en France, des milliers d'images sont mises en ligne, accessibles à un nombre toujours exponentiel de spectateurs. Le cinéma amateur semble devoir quitter, fatalement ou logiquement, la voie de la minorité, passant dans la large diffusion qui inclut la télévision et le web, le rendant à même de concurrencer le cinéma professionnel qui utilise parfois ses formats, et suscitant dans le champ créatif de l'art cinématographique une attraction esthétique, amenant chez des non-amateurs une volonté de passage à l'amateur, qui peut intervenir à différents niveaux, celui des moyens techniques, du mode de réalisation ou de la distribution actorale.

Certains courants cinématographiques ou, plus singulièrement, certains cinéastes (le néoréalisme italien, la Nouvelle Vague, John Cassavetes, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, Johan Van der Keuken, Peter Watkins, Jean Rouch) sont identifiés en effet pour leur choix des acteurs amateurs, choix qui correspond le plus souvent à un positionnement théorique et politique visible encore par leur façon de cinématographier le monde et les êtres dans les mouvements de la vie. Arnaud Desplechin¹, qui n'est pas

1. « Conversation avec Arnaud Desplechin autour de *Trois souvenirs de ma jeunesse* », entretien mené par Yola Le Caïne, éditions Flux, *De la suite dans les images*, 14 min, projection avec le film dans les salles du Nord-Pas-de-Calais, bonus DVD, Le Pacte, Blaq out, France et États-Unis, 2016.

un cinéaste de l'improvisation, a ainsi pensé son dernier film *Trois souvenirs de ma jeunesse* (*Nos Arcadies*) avec, entre autres utopies, celle de travailler de la même manière avec des jeunes acteurs et des aspirants acteurs qu'avec des acteurs adultes et des acteurs professionnels. Les acteurs amateurs, des personnages principaux aux figurants, sont en effet des figures capables de renouveler le rapport du cinéma avec la réalité ou la vérité. Christophe Damour, Gilles Mouëllic et Hélène Valmary interviennent à ce propos en table ronde dans la première partie de ce numéro («Éclairages : l'amour de l'amateur»).

Avec l'émergence de la télévision dans les années 1950, mais aussi avec 1968, par exemple, est née une certaine vision idéologique du cinéma professionnel comme lieu de propagande bourgeoise et conservatrice où «amateur» signifie «garant d'un rapport au peuple». La relation critique engagée alors avec le monde et les rapports de domination qui le traversent s'effectue au travers de modalités représentatives affectant la mise en scène assouplie, les processus simplifiés d'enregistrement machinique (le son est dissocié de l'image dans *Moi, un noir* de Jean Rouch), et l'économie indépendante des films. S'il s'agit d'adopter une position de résistance, cette forme de cinéma ne réagit au monde que pour mieux envisager sa possible transformation.

La valeur « amateur »

Au-delà de l'idée d'un «modèle amateur», on pourrait presque parler d'une «valeur amateur», valeur ajoutée comme argument de renouvellement esthétique. Cela correspondrait à ce que François Niney désigne comme l'invention «entre réel et fiction, de nouveaux gestes, de nouveaux dire possibles, qui — s'ils sonnent “vrais” comme l'explique [Christian] Metz — rendent obsolètes et insupportables plusieurs kilomètres de vieux vraisemblable²».

Dans la décennie actuelle, la «valeur amateur» peut correspondre à une certaine tendance d'un cinéma français produit qui érige un goût pour la performance ou une esthétique provocatrice se nourrissant d'accrocs et d'imperfections comme dans les récents *La Guerre est déclarée* de Valérie Donzelli, *La Vie au ranch* de Sophie Letourneur ou *La Bataille de Solferino* de Justine Triet. Ce qui réunit ces films est l'état de crise dans lequel ils placent leurs acteurs et le monde : des parents (interprétés par ceux — dont la cinéaste — qui ont vécu l'histoire racontée) qui se donnent tous les moyens

2. NINEY François, «Le jeu de la vérité et ses acteurs», dans NINEY François (dir.), *L'Épreuve du monde entre réel et fiction*, Saint-Sulpice-sur-Loire, Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche (ACOR), 2000, p. 36.

pour sauver leur enfant, un groupe de jeunes filles qui s'entraînent les unes les autres dans le tourbillon d'une vie parisienne sans répit, une journaliste qui doit empêcher son ex-concubine de voir ses enfants alors qu'elle couvre les élections présidentielles le 6 mai 2012, place de Solferino. Dans ce dernier exemple, le passage à l'amateur ferait presque partie du dispositif puisque le cinéaste a décidé de tourner en temps et en décor réels le 6 mai 2012, forçant l'équipe de tournage et les acteurs à improviser, à devenir amateurs pour autant que l'on associe l'amateurisme à l'improvisation (voir, sur cette relation précise de l'amateurisme et de l'improvisation, l'intervention de Gilles Mouëllic).

La pulsion amateur qui s'infiltrerait organiquement et bat dans le document filmé ne le rendrait pas plus réaliste pour autant et tendrait même à en altérer la dimension politique. Est-ce l'effet recherché ? Une certaine tendance du cinéma français à l'amateurisme politique est ainsi questionnée par Eugenio Renzi et Jérémie Kessler dans la deuxième table ronde de ce numéro (« Éclairages : l'amour de l'amateur »), où les dispositifs fictionnels, les choix de mise en scène serviraient moins à révéler un point de vue sur le monde qu'à masquer l'impuissance des discours.

L'amateur, un devenir plus qu'un état

L'une des questions persistantes dans l'idée d'un « passage à l'amateur » est celle de savoir si l'on peut devenir amateur, si l'amateurisme est une forme constituée de codes transposables ou imitables. Le passage à l'amateur, en ces termes, ne peut-il être soupçonné d'imposture, de simple pose artistique ? Pour comprendre les raisons qui motiveraient certains cinéastes ou acteurs à se tourner vers le mode amateur, il faut revenir aux fondements de la notion elle-même dans la diversité de ses acceptions, puis affirmer ses spécificités dans le domaine du cinéma qui lui permettraient de s'ériger en mode, en modèle ou en valeur. Pour Vincent Pinel dans *Vocabulaire technique du cinéma*, est amateur ce « qui relève d'une pratique financièrement désintéressée, effectuée hors du contexte commercial » ; plus largement, précise Pinel, est amateur « d'une part, celui qui aime, le connaisseur averti ; d'autre part, celui qui a une pratique négligente, le dilettante assez inculte³ ».

Ce paradoxe justifierait la possibilité d'un passage à l'amateur où l'amateurisme peut être averti et volontaire (la méthode de l'*Actors Studio* développe ainsi la technique de l'improvisation chez ses acteurs ; voir l'intervention de Christophe Damour sur ce point). Plus, ce paradoxe questionnerait

3. PINEL (Vincent), *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 9.

la nécessité de relier la notion d'amateur à celle de passage, rappelant l'«acteur de passage⁴» que décrit Jean-Louis Comolli dans le film documentaire en opposition aux acteurs de métier. Certes «uniques et entiers», ne pouvant «jouer autre chose qu'eux-mêmes», les acteurs de passage, les «non-comédiens», n'en subissent pas moins durant l'opération cinématographique la même scission, le même «ébranlement» que toute personne qui est filmée, accusant une perte de leur «personne réelle» qui «flotte autour de son devenir filmique⁵». L'amateur au cinéma, qu'il soit cinéaste, acteur, maquilleur, décorateur ou technicien, est embarqué dans cet ébranlement qui rend unique chaque geste cinématographique qu'il commet ; et, si jamais il parvient à répéter ce geste (ce qui n'est ni sûr ni même nécessaire), il le fait dans la double conscience d'une perte et d'un devenir, dans le passage de l'un à l'autre.

Parler strictement de statut d'amateur serait donc une aporie dans le cinéma, art du mouvement : l'amateur en effet ne peut être associé à un état défini, plein de lui-même, un fait accompli (qui correspondrait déjà à une professionnalisation) et reproductible, mais à un passage toujours à renouveler pour celui qui s'y aventure. L'amateur incarne le passage du cinéma sur les corps, le cinéaste installant toujours un dispositif de mise en scène permettant à l'autre de se mettre en scène et de se révéler en toute pudeur. Cette valeur positive du passage est nommée et associée à l'idée de «*progrès*» chez Bergson dans son étude du mouvement comme «passage d'un point à un autre» et «synthèse mentale⁶». Le passage permet en d'autres termes de se projeter, autre opération fondatrice du cinéma. Opération salvatrice, aussi, puisque se projeter par-delà l'acte cinématographique permet de le dépasser et d'y prolonger le développement de son existence, ce qui revient, en termes existentialistes, au dévoilement de l'être.

En somme, ne serait amateur que ce qui se rend capable d'adopter une position éphémère, nomade, voué à peindre le passage, et non pas «l'être», dans la conscience du monde comme «branloire pérenne⁷» selon les mots de Montaigne. Le passage serait ce lieu d'émergence de vérité et de réalité que cherchent à incarner le plus souvent l'amateur et l'amateurisme, dont une des formes privilégiées est aujourd'hui peut-être le cinéma scolaire, tel qu'il est étudié à la fin de ce numéro («Expériences : travail d'amateur»)

4. Voir pour cette notion : COMOLLI Jean-Louis, «Passage à l'acteur», dans *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 419-435 (article paru dans *Trafic*, n° 65, printemps 2008). «L'acteur de passage : esquisse d'une renaissance», dans *Corps et cadre, op. cit.*, p. 480-502.

5. COMOLLI Jean-Louis, «Passage à l'acteur», art. cité, p. 422.

6. BERGSON Henri, «Le mouvement est-il mesurable?», chap. II, dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, coll. «Quadrige», 2013, p. 98.

7. MONTAIGNE Michel, *Essais*, 1595, édition P. Villey et Saulnier, livre III, chap. 2 «Du Repentir», p. 351.

dans deux textes relatant des aventures pédagogiques où la création cinématographique s'exprime dans la rencontre de l'autre (au travers d'un dispositif de réalisation participative d'une part, et de réflexion sur des images d'archives d'autre part) qui fait toujours un peu trembler ce que nous sommes et qui nous rend vrais.

L'autre cinéma...

... c'est-à-dire celui qui n'est pas le même

Le cinéma qui emprunte ou recherche le passage à l'amateur se définirait davantage par l'indétermination de ses possibles filmiques que par une stature artistique fixe et (pré)déterminée ; il serait en quelque sorte toujours autre que lui-même, dans l'idée nécessaire d'un *autre cinéma*⁸ avec la réversibilité que cela implique. Littéralement, l'*autre cinéma* s'oppose à ce que représenterait le *même cinéma*, ou, en d'autres termes, le *cinéma du même*. En miroir l'un de l'autre, on distinguerait un cinéma pluriel, le plus souvent commercial, permettant d'être reproduit dans ses formes et ses codes fictionnels ou actoraux, et un cinéma singulier, autre, qui serait unique dans sa composition, et donc non reproductible (sinon techniquement), à la manière finalement d'une représentation théâtrale qui n'est jamais la même d'un soir sur l'autre. Cela évoque, dans le contexte étendu du théâtre au spectacle de magie, les films à trucs de Georges Méliès ; Michel Karlof nomme d'ailleurs les cinéastes amateurs comme ses « véritables héritiers spirituels⁹ ».

Tous ceux qui, connus ou inconnus, ont contribué à la naissance du cinéma, tous ceux qui se sont lancés consciemment ou inconsciemment dans l'aventure de défricher sa technologie, ses techniques et son langage, tous sont, au sens le plus noble du qualificatif, des cinéastes amateurs. Herschel, Edison, Muybridge, Marey, les frères Lumière, Méliès, etc. ont été tout naturellement les premiers amateurs de cinéma. D'autres noms sont restés dans l'ombre et resteront dans l'ombre. Ce sont peut-être ceux des « vrais inventeurs » du cinématographe¹⁰.

8. Un colloque international organisé les 23 et 24 juin 2015 à l'université François Rabelais de Tours, sous la direction scientifique de Valérie Vignaux (InTRu [Interactions, transferts et ruptures artistiques et culturels, EA 6301], université François-Rabelais, Tours) et Benoît Turquet (université de Lausanne), s'intitule *L'Amateur en cinéma, un autre paradigme ?* et propose, outre l'approche paradigmatique, d'étudier cette figure de l'amateur en cinéma par des « questions d'histoire », comme figure de l'intime, et dans la perspective d'un cinéma différent.

9. KARLOF Michel, *Cinéma super 8 & vidéo légère*, Paris, Denoël, coll. « Connaissance et technique », 1980, p. 18.

10. *Ibid.*, p. 20.

C'est ce que figurent assez unanimement les exemples de cinématographies qui sont étudiées dans la seconde partie de ce numéro (« Perspectives : l'internationale amateur ») ; du Troisième Cinéma (traduction¹¹ de *Third Cinema*) au cinéma amateur américain, français/kanak, japonais, soviétique, tunisien, syrien, il y a une délimitation liée à des contextes historique et politique particuliers. La démarche amateur qui y est analysée peut alors aussi être pensée en termes d'expérimentations, formes de réponse majoritairement contestataire face à un certain état du monde mais également face à un certain état du cinéma et plus généralement de l'art. Cette prise de position au sein de films amateurs réunissant des groupes ou des collectifs est prolongée de façon plus récente dans des trajectoires individuelles de cinéastes relatées en troisième partie (« Expériences : travail d'amateur ») par Joseph Morder, Pierre et Dominique Laudijois, Camille Lotteau, qui traduisent chacun une volonté de faire son propre cinéma tout contre celui qu'ils nommeraient cette fois l'autre cinéma. C'est une affaire de point de vue ; Jean-Marc Chapoulie dans son texte « Garage cinéma : il était une fois le cinéma amateur » désigne en effet l'autre cinéma celui de « la maîtrise ». Plus, il invite à repenser l'histoire du cinéma à partir de l'amateurisme : « le cinéma est une invention de l'amateur et non du producteur ou du distributeur », ce que l'on conçoit très vite en lisant l'histoire du cinéma amateur tracée par Gilles Ollivier (« Portrait de l'amateur en franc-tireur ») dans la première partie de ce numéro.

L'amateur, en abordant l'idée de l'autre cinéma comme une nécessaire altérité, n'énoncerait finalement qu'un point de vue que l'on résumerait dans cette sentence « Je filme donc j'existe¹² », même si les films proprement autobiographiques arrivent sur la scène amateur surtout après 1945 alors que le cinéma amateur a déjà une longue histoire derrière lui. Le cinéma amateur se signale en effet dans son affirmation par un principe de non-effacement du cinéaste dont le corps, la voix, présents à l'écran forment déjà une garantie de produire des morceaux de pellicule ou des pixels non reproductibles, à l'image du film *Histoire de mes cheveux : de la brièveté de la vie* (2010) du cinéaste Boris Lehman qui, exemplairement encore, accompagne ses films là où ils sont projetés, Lehman dont l'omniprésence à l'écran

11. Note sur la traduction par l'auteur du texte sur le Troisième Cinéma, Anna Etienne : cette traduction, la plus usuelle, présente le problème d'annuler le sens possible de « Tiers cinéma », au sens où l'on a parlé de Tiers Monde. En espagnol on parlait de « Tercer cine » comme on parlait de « Tercer mundo », cela a sans doute une portée militante pour certains protagonistes de ce cinéma.

12. Je reprends ici l'intitulé d'une table ronde « Je filme donc je suis (?) » avec Patrice Gablin, Laurent Hasse, Benjamin Hameury, Marie-José Kraft-Béhar, Pierre Laudijois, Isabelle Millié, Joseph Morder, qui a eu lieu lors du *Olonne Film Festival (OFF) cinéma & autobiographie* (créé par Pierre et Dominique Laudijois), 16 novembre 2014.

(il ne tient jamais la caméra et travaille avec un chef opérateur et un ingénieur du son) est invisibilité selon Joseph Morder¹³.

Une polarité féconde

Tout comme le bonimenteur, puis le commentateur, qui matérialise les images muettes par son corps et sa voix jusque dans les années 1950 en France, le cinéaste amateur est peu dissociable de ses films et entretient un rapport différent au public. Mais ce n'est pas là nécessairement revendication d'une différence. Être amateur ou opter pour une esthétique amateur ne signifie pas refuser d'être confronté aux circuits majoritaires et dominants de production et de diffusion (des salles aux festivals) du cinéma commercial, mais c'est plutôt être exclu de ces circuits et donc en chercher d'autres, ce qui amène conséquemment un démarquage. Les Huillet-Straub disaient ainsi qu'ils étaient des marginalisés et non des marginaux, leur cinéma étant avant tout un cinéma de partage des savoirs, partage qui commence dans le travail d'adaptation, qu'ils font avec leurs acteurs, d'œuvres de Pierre Corneille à Franz Kafka jusqu'à Elio Vittorini et Cesare Pavese. Ce partage se poursuit ensuite d'autant mieux avec le public, qui, au cinéma, « ne sépare pas la critique de la jouissance¹⁴ » selon Walter Benjamin. Le cinéma amateur intègre évidemment le fait que, comme l'énonce Benjamin en 1939, « la possibilité technique de reproduire l'œuvre d'art modifie l'attitude de la masse à l'égard de cet art », l'amenant à adopter « un comportement progressiste [tenant...] à ce que les plaisirs du spectacle et de l'expérience s'associent, de façon directe et intime, à l'attitude de l'expert¹⁵ ».

Gérard Courant et Joseph Morder, deux des trois¹⁶ co-présidents à vie de l'Académie des Morlocks (créée à Paris en 1980), inscrivent ainsi leur cinéma dans la continuité du cinéma hollywoodien, en affichant par exemple le gigantisme ou le pharaonisme inégalable de leur œuvre, avec notamment les 2 945 *Cinématons* de Gérard Courant, et les 2 001 films que veut commettre Joseph Morder, en étant déjà arrivé en 2016 au 1040^e. Aucune rupture n'est donc énoncée avec un autre cinéma, on se tiendrait plutôt dans une volonté de continuité guidée par la conscience de la nécessaire et féconde polarité du cinéma en France et dans le monde.

13. MORDER Joseph, Table ronde « Je filme donc je suis (?) » (voir note précédente).

14. BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 301.

15. *Ibid.*

16. Le troisième co-président à vie est Vincent Tolédano.

Cette polarité entre un cinéma reproductible et un cinéma non reproductible se dessine en effet dans le paysage cinématographique dès les premiers temps de son archéologie photographique, avec la «poussée amateur» que veulent engager les inventeurs d'appareils de plus en plus perfectionnés pour décomposer le mouvement. Albert Londe¹⁷, qui utilise sa machine photographique portable permettant de prendre neuf clichés à des intervalles très courts pour saisir sur le vif des scènes comme un cheval s'emballant avant d'embarquer sur un bateau en 1883, ou pour mettre en scène des clichés comme une femme ôtant son chapeau et découvrant un côté de son visage puis l'autre, lance ainsi un appel explicite aux amateurs pour le développement des travaux de chronophotographie médicale¹⁸ auxquels il collabore aussi : « Nous serions trop heureux si notre parole pouvait décider quelques-uns de nos amateurs à se lancer dans une nouvelle branche de la photographie, uniquement exploitée jusqu'à présent au point de vue commercial¹⁹. » C'est déjà une pensée du cinéma dans ses fonctions révolutionnaires dont l'une est selon Walter Benjamin de permettre, à l'aune de sa reproductibilité technique, de « reconnaître dorénavant l'identité entre l'exploitation artistique de la photographie et son exploitation scientifique, le plus souvent divergentes jusqu'ici²⁰ ».

Le cinéma amateur n'est pas un cinéma complexé, qui se vivrait coincé entre la nécessité économique, par exemple de posséder l'appareil d'enregistrement, et le désir de faire des images non lucratives. La rentabilité recherchée est davantage d'ordre sentimental, affective, ce qui fait que le cinéaste amateur peut se décliner en cinéaste familial ; c'est en ce sens aussi qu'il est un cinéma de tous les possibles dans lequel n'importe qui peut se projeter. À ce titre, la notion d'auteur y est plus labile que dans le cinéma professionnel, et définit une autre forme d'altérité ou plutôt de polarité pour les cinéastes amateurs qui, sans renoncer à être des auteurs de cinéma, peuvent au moins chercher à faire trembler l'Olympe sacré.

L'amour de la liberté

La culture de l'auteur et du style traverse l'amateurisme comme tout autre mode créatif. Morder revendique une casquette hollywoodienne, s'inscrivant davantage dans les genres du mélodrame et de la comédie musicale que du film d'aventures par exemple. Les étalons constitués par la lourde

17. Son travail est proche de celui de George Demeny.

18. LONDE Albert, « La photographie en médecine : appareil photo-électrique », *La Nature*, n° 535, t. 2, 1^{er} septembre 1883, p. 215-218.

19. LONDE Albert, [« Chronique photographique »], *Le Chasseur français*, n° 156, mai 1898, p. 19.

20. BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *op. cit.*, p. 304.

machinerie commerciale sont parfaitement intégrés dans le cinéma amateur sans qu'il s'incline pour autant devant l'hégémonie d'un cinéma dominant, dont il sait penser les référents comme des contraintes libératrices et non comme des interdits absolus. L'économie pauvre (ce qui ne signifie pas toujours pauvreté) d'un film d'amateur facilite cette mise à distance des étalons prépondérants du cinéma grand public, et l'abolition de certaines frontières castratrices. L'amateurisme permet de circuler, autre passage, entre les genres, les codes du langage cinématographique, et d'y glaner les outils et formes propices à l'œuvre que l'on veut réaliser. C'est que l'auteur amateur ne trouve pas, entre lui et son œuvre, l'équipe nombreuse qu'engage le plus souvent une grosse production, et fabriquera par là plus aisément une œuvre individuelle.

La position prise par rapport à un cinéma dominant pourra aussi, plus ou moins radicalement, être critique ; la connaissance et la conscience des enjeux de la culture cinématographique majoritaire du public, qu'ils partagent, amènent les cinéastes amateurs à la possibilité de conduire leur réalisation selon un choix volontaire et libre où s'exerceront à égalité leurs désirs, leurs impulsions créatrices, mais aussi leurs opinions ou jugements sur le monde. Le brassage dosé de ces différents éléments assure aux films une indépendance et une originalité, mais les contraint à un mode de diffusion et donc souvent de consommation à court terme quand on les considère à l'aune des autres sorties nationales par exemple.

Jean-Marc Chapoulie compare les films amateurs à des vins de soif à consommer dans l'année, en opposition aux « films *de garde* » qui peuvent se conserver. Cette idée de conservateurs ou de conserves qui seraient introduits dans la méthode de fabrication des films destinés au succès, s'oppose très exactement à la liberté de l'amateur, laquelle correspond moins à une expression aboutie de la liberté qu'à l'amour même de la liberté. Il s'agit de tendre vers des formes plus ou moins autonomes, plus ou moins libres aussi d'ailleurs ; il suffit juste qu'une volonté libertaire les traverse, cette volonté étant d'autant mieux excitée dans un milieu résistant ou contraignant. C'est pourquoi, rien, dans un film d'amateur, ne peut être assuré ou pérennisé, rien non plus ne peut y être administré, contrôlé, et donc conservé.

« Laissez-nous savourer les rapides délices des films d'amateurs ! » Cette réplique surgit dans le premier tiers d'un film hollywoodien de 1949 à l'économie classique et théâtrale, *Madame porte la culotte* de George Cukor. Kip Lurie (joué par David Wayne) ponctue ainsi ironiquement la projection d'un film réalisé par le couple d'avocats Adam (Spencer Tracy) et Amanda (Katharine Hepburn) Bonner pour fêter la fin de l'achat de leur maison

de campagne. Le petit film présenté par un carton en écriture manuscrite « Bonner Epics present "The Mortgage The Merrier"²¹ A Too Real Epic » est projeté dans le salon des Bonner lors d'une réception, et devient vite un objet de raillerie dans la bouche de l'effronté Kip amoureux d'Amanda, lequel, moquant les défauts de ce qu'il appelle un *home movie*, bafoue en même temps l'image de la liberté et de l'amour qu'y incarnent alors les Bonner. Cette séquence amateur fictionnalisée, outre sa fonction diégétique, témoigne de cet appel d'air réaliste qui survient alors à Hollywood, dont Cukor s'empare pour construire un reflet critique d'un cinéma conventionnel sclérosé. Il pose ainsi au sein de sa comédie aux contours théâtraux bien dessinés, en quelques plans proches des images de *splastic* du jeune Hollywood, la possibilité d'un autre mode de représentation, moins léché, de la réalité. Loin d'entamer la réussite de *Madame porte la culotte*, ce petit film amateur ne ferait finalement que la consacrer, en lui donnant une dimension supplémentaire de mise en abyme libératrice, admettant la dynamique artistique de l'erreur et de l'imperfection.

Joseph Morder, formulant qu'« un chef-d'œuvre est constitué de failles²² », ne dissocie pas en effet l'amateurisme du professionnalisme. L'esthétique de l'erreur répond à la réalité qu'un film est toujours marqué par le fait qu'un homme, ou plusieurs, s'essaient à la création artistique, essaient de faire passer leurs idées, voire leurs fantasmes, du côté de l'art, pour leur conférer aussi une certaine réalité. Hitchcock ne parlerait jamais que de lui-même dans ses films, selon Morder. L'amateur le dit plus ouvertement peut-être que le professionnel, c'est tout. Les récits d'expériences de tournage (Pierre et Dominique Laudijois, Camille Lotteau, Hélène Gaudu) dans la troisième partie de ce numéro racontent comment un film est toujours avant tout constitué de ces accrocs avec le réel, avec ses volontés aussi, dont il s'agira de faire œuvre. L'esthétique de l'erreur, voire de l'échec, que les amateurs mettent en scène dans leur travail, n'est alors jamais complaisante. Elle suit une idée précise de ce qui fait œuvre et art, en connexion justement avec la liberté d'en proposer une vision singulière. L'amateur se remet ainsi en jeu à chaque film, devenant son propre personnage, à l'image des avatars Elizabeth et Simon que Pierre et Dominique Laudijois ont conçus pour leur série de films amateurs, ou du vidéaste filmeur que joue Alain Cavalier armé d'une caméra légère pour libérer son cinéma (voir l'article de Rémi Lauvin) et retrouver l'amour qui a motivé les premiers gestes cinématographiques.

21. On peut traduire le titre du film par : « L'hypothèque et la gaieté ».

22. MORDER Joseph, Table ronde « Je filme donc je suis (?) » (voir *supra*, note 12).

Présentation du numéro

Ce jeu auquel s'adonnent les amateurs et tous ceux qui empruntent la voie qu'ils ont ouverte, est à entendre au sens multiple d'amusement, de rôle, mais aussi de mouvement et d'espace excédentaire laissé entre deux choses où peuvent se glisser des incertitudes et des doutes salvateurs. Ce jeu s'accompagne en effet d'un processus de déconstruction des savoirs incarnés par le cinéma professionnel et rentable, processus que Jean-Louis Comolli associe à la joie, à la passion et à la liberté dans le prologue « Amateurisme, variantes », processus, enfin, sur lequel nous reviendrons dans la conclusion de ce numéro qui rend hommage à Abbas Kiarostami.

Les auteurs de ce numéro expliquent chacun finalement une modalité particulière de ce cheminement de désapprentissage suivi par les amateurs recherchant des « modes de non-savoir » dont Agamben fait l'éloge :

Articuler une zone de non-connaissance, cela ne veut pas dire tout simplement ne pas savoir ; il ne s'agit pas seulement d'un manque ou d'un défaut. Cela signifie, au contraire, se tenir dans une relation juste avec une ignorance, permettre qu'une inconnaissance guide et accompagne nos gestes, qu'un mutisme réponde limpide pour nos propres paroles. Ou, pour recourir à un vocabulaire désuet, que ce qui est pour nous le plus intime et le plus nourrissant, n'ait pas la forme de la science et du dogme, mais de la grâce et du témoignage. L'art de vivre, est, en ce sens, la capacité de se tenir dans une relation harmonique avec ce qui nous échappe²³.

Gaston Bachelard appelle cela *désimaginer* et il en fait une condition pour « mieux réimaginer²⁴ » ; Blaise Pascal nommerait, lui, cet effort de l'amateur par « la pensée de derrière²⁵ » accessible aux seuls « habiles » capables de retrouver, en accédant à l'« ignorance savante », les vérités du peuple auxquelles les « demi-habiles » sont aveuglément fermés dans leur savoir étriqué, source de chaos²⁶.

Le passage à l'amateur résulterait bien d'une approche politique du monde, et du point de vue le plus juste possible que doit occuper un individu dans le monde, pour qu'y dominant non le pouvoir et ses spectacles, mais l'amour de l'autre et ses libertés.

23. AGAMBEN (Giorgio), « Le dernier chapitre de l'histoire du monde », *Nudités*, Paris, Payot&Rivages, 2009, p. 184.

24. BACHELARD Gaston, *La Terre et les Réveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1992, p. 26.

25. PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1976, n° 337-90, p. 145.

26. *Ibid.*, n° 327-83, p. 142-143

1. Une première partie (« Éclairages : l'amour de l'amateur ») part du fait que la notion d'amateur dans le domaine du cinéma requiert — c'est sa richesse et sa difficulté comme le montre Gilles Ollivier (« Portrait de l'amateur en franc-tireur ») —, une enquête précise sur ses avatars. L'évolution technique du cinéma — du 8 mm au numérique en passant par la vidéo — multiplie les formes de l'amateurisme, que Jean-Marc Chapoulie (« Garage Cinéma : il était une fois le cinéma amateur ») fait remonter au garage des usines Lumière. Les pratiques amateurs se pluralisent encore dans les études de l'acteur abordées lors d'une table ronde²⁷ organisée en collaboration avec le Groupe de réflexion sur l'acteur de cinéma (GRAC) et consacrée à la « Professionnalisation de l'acteur amateur » avec Christophe Damour, Gilles Mouëllic et Hélène Valmary. Le professionnalisme, appréhendé par son opposition mais aussi sa complémentarité avec l'amateurisme, emprunte et décline des problématiques amateurs dont il sort plus ou moins heureux, comme s'en entretiennent Jérémie Kessler et Eugenio Renzi dans une deuxième table ronde²⁸ au sujet du cinéma français comme amateur politique.

2. Une deuxième partie (« Perspectives : l'Internationale amateur ») interroge les prolongements de la notion d'amateur dans les domaines économique, politique, historique, esthétique, sémiologique, au travers d'études transversales comme celle de Justin Wadlow sur la scène artistique subversive du Lower East Side où on était soit punk, soit cinéaste amateur, ou bien de cas cinématographiques précis issus du cinéma mondial, comme *Le gendarme Citron*, le cinéaste de la culture kanak, raconté par Lucas Muller-Tanguy, ou encore du film *Eau argentée, Syrie autoportrait* au sein duquel Ariane Papillon interroge de nouveaux rapports entre la vidéo amateur et le cinéma. L'étude des prolongements passe également par un questionnement des singularités dans le traitement du cinéma amateur selon les pays et, plus précisément, des représentations et justifications possibles, liées à l'intérêt ou au point de vue, d'un passage à l'amateur. Anna Etienne investit ainsi le champ politique où le passage à l'amateur est passage à l'acte dans le *Troisième Cinéma* en Afrique, Amérique latine et en Asie ; Irina Tcherneva suit les traces du cinéma amateur au milieu du

27. Cette table ronde a été organisée au lycée Chateaubriand par Yola Le Caïnec le 22 mars 2014, en collaboration avec le GRAC, pour une journée d'étude *Passage à l'amateur (1)* avec également la participation de Jean-Louis Comolli (sous forme écrite), Anna Etienne, Irina Tcherneva et Camille Lotteau, dont vous retrouverez aussi, dans ce numéro, le contenu des interventions au sein d'articles individuels.

28. Cette table ronde a été organisée au lycée Chateaubriand par Yola Le Caïnec le 28 mars 2015 pour une journée d'étude *Passage à l'amateur (2)* avec également la participation de Simon Daniellou, Marie Pierre-Bouthier, Dominique et Pierre Laudjouis, dont vous retrouverez aussi, dans ce numéro, le contenu des interventions au sein d'articles individuels.

cinéma professionnel en URSS dans les années 1960, Marie Pierre-Bouthier nomme un cinéma tunisien en libération de 1964 à 2014 à l'aune de cinéastes militants ayant opéré un passage à l'amateur, et Simon Daniellou étudie l'acteur amateur, par la figure du jeune garçon dans le cinéma de fiction japonais indépendant.

3. Une troisième et dernière partie (« Expériences : travail d'amateur ») s'attache à recenser au fil d'expériences précises, les échecs ou les réussites, les possibles ou les interdits, d'un passage à l'amateur, ce que Roger Odin nous livre dans le récit de son passé de cinéaste amateur recueilli par Gilles Ollivier. Sont questionnées aussi plusieurs démarches cinématographiques d'acteurs et/ou de réalisateurs, l'amateur étant le plus souvent polyvalent comme le montrent Pierre et Dominique Laudinois avec la saga *Elizabeth et Simon* où ils prêtent corps à leurs avatars, ou Camille Lotteau qui incarne à l'écran l'esprit de ses films. Le cinéaste amateur, même s'il construit une œuvre individuelle comme celle, hollywoodienne, de Joseph Morder, et celle, pharaonique, de Gérard Courant, n'est jamais loin de ses amis qui, comme lui, sont passés à l'amateur ; Alain Cavalier, décrit par Rémi Lauvin dans son aventure de filmeur vidéaste, répond ainsi aux mélodrames et comédies musicales de Joseph Morder. La démarche d'enseignants est aussi interrogée avec Vincent Marie qui montre l'intérêt et propose des méthodes pour un travail sur les images d'archives, images d'autant plus propices pour les jeunes cinéastes amateurs qu'elles sont souvent elles-mêmes amateurs. Le passage à l'amateur peut se produire aussi volontairement dans l'organisation de tournages en milieu scolaire. Yola Le Caïnec a ainsi convié trois anciennes étudiantes de l'option Études cinématographiques du lycée Chateaubriand, Johanna Benoist, Cécile La Prairie et Manon Koken, à expérimenter puis analyser, dans leur travail auprès de jeunes cinéastes amateurs lycéens et des professionnels aguerris du cinéma, le cinéma participatif amateur où la notion d'auteur se dissout dans le bonheur du partage. Parce que le cinéma amateur n'exclut, et nous l'en louons, aucune discipline, aucun genre (fiction *vs* documentaire), aucun format (35 mm, formats réduits, vidéo, numérique), aucun référent individuel, dès lors qu'il peut rendre compte de toute forme d'expérience du passage à l'amateur, nous avons aussi suivi la jeune cinéaste Hélène Gaudu dans son premier tournage, qu'elle a nommé elle-même amateur, en terre Atacamène au cœur d'une ville-fantôme.

Remerciements

Les remerciements en page 2 ne suffiraient pas pour exprimer notre gratitude à tous ceux qui nous ont accompagnés dans ce numéro, qui nous ont fait confiance et nous ont confié leurs écrits, leurs images, leur regard sur le monde et le cinéma.

Il y a tous les auteurs bien sûr, et notamment Gilles Ollivier et Joseph Morder qui ont accompagné et nourri notre réflexion, mais nous pensons surtout aux étudiants qui sont pour la plupart des anciens de l'option Études cinématographiques du lycée Chateaubriand de 2010 à 2015, et qui, plus que jamais, donnent sens par leur présence, que vous ne discernerez pas toujours, parmi des universitaires ou artistes plus chevronnés dans l'écriture.

Il y a tous les collègues du comité de lecture d'*Atala Cultures et sciences humaines* qui ont pu partager nos doutes, mais soutenir aussi nos audaces, et plus spécialement, Jean-Richard Dumanoir, Stéphane Gibert, Pascal Guégo, Jean Le Bihan, Richard Le Roux, Philippe Niel, Alain Trouvé, mais aussi Serge Fraleux, Marie-Laure Mahé, Bertrand Moreau, Vincent Bliard que nous remercions pour leur confiance et leur soutien.

Enfin, nos remerciements s'adressent à Florian Benac, Véronique Besseau et Pascale Delmotte de la Région Bretagne, Gérard Courant, Christophe Damour, Jean-François Delsaut de la Cinémathèque de Bretagne, Guillaume Esterlingot, Mauricio Hernández, Camille Lotteau, Catherine Montaron, Claude Urcun, Hélène Valmary, le département des Arts du spectacle-Études cinématographiques de l'université Rennes 2, toute la magnifique équipe de Clair Obscur (festival *Travelling*), ainsi que celle de Le Grand Cordel mjc, qui ont permis que ce numéro d'*Atala* s'appuie sur des journées d'étude et des réalisations filmiques de lycéens et d'étudiants.

L'équipe de co-direction du numéro