Portrait de l'amateur en franc-tireur (1)

Histoire(s) de l'amateur en cinéma : une figure ordinaire en quête de liberté ?

Gilles OLLIVIER

Résumé

La figure idéalisée de l'amateur en cinéma est garante de liberté et de créativité, mais la posture et le statut de l'amateur, figure ordinaire, sont labiles. Ainsi, l'amateur comme franc-tireur, dont certains professionnels cherchent à se rapprocher, reflète ou pas le conformisme social et esthétique à travers des démarches cinématographiques diverses qui ne se limitent pas au film de famille.

Mots-clés : film de famille, enseignement, communisme, catholicisme, liberté, économie.

Abstract

The idealized figure of the amateur cineaste guarantees freedom and creativity, but the situation and status of the amateur as an ordinary figure are unstable. Thus, the amateur as a maverick which certain professionals seek to move closer to, may or may not reflect social and aesthetic conformism in a variety of cinematographic projects which are not limited to the family movie.

Keywords: family movie, teaching, Communism, Catholicism, freedom, economics.

À la fin du XIXe siècle, les cinéastes amateurs sont d'abord des scientifiques qui affinent leurs expérimentations et illustrent leurs conférences, mais ils sont aussi des bricoleurs, des curieux aisés et mondains qui s'amusent et créent quelques saynètes ou qui y voient vite un moyen de conserver le portrait vivant d'une personne chère. Très vite, les constructeurs fabriquent des appareils compacts en 35 mm ne contenant qu'un métrage de film restreint pour garder de la maniabilité aux appareils. Vers le début du XXe siècle, il est clair que la condition pour un format peu cher et une petite caméra simple, maniable et portative, passe par la réduction de la largeur de la pellicule. Le phénomène est d'abord européen et le cinéaste amateur est aussi projectionniste : le projecteur puis la caméra Pathé-Baby en 9,5 mm apparaissent respectivement en 1922 et 1923. La *Eastman Kodak Company* américaine, qui a aussi lancé la caméra 16 mm dès 1923, propose en 1932 la première caméra 8 mm, équipée d'un moteur à ressort, avant le Super-8 en 1965. Depuis, l'équipement des foyers français en caméras amateurs traditionnelles n'a jamais dépassé les 10 %, cinq à six fois moins que les appareils photographiques, mais l'équipement en caméscopes

a atteint les 20 % avant l'explosion des portables, dont les images sont transférables sur l'Internet, et les tablettes. La pratique du cinéma amateur a pris ainsi progressivement sa place dans notre société en tant que pratique de production culturelle.

Pour une liberté créatrice

Qu'il s'agisse du cinéaste ou de l'acteur, on distingue l'amateur, figure privée de celui qui s'essaie sans arrière-pensée pécuniaire, du professionnel, figure publique de maîtrise et rétribuée. Mais, en 1979, le film *L'Amateur* du Polonais Krzysztof Kieślowski, réalisé dans la Pologne communiste, révèle une ambiguïté : si le passage de l'amateur au professionnel apporte en réputation, n'y a-t-il pas perte de liberté ? Dès lors, malgré les difficultés techniques du cinéma argentique de format réduit (son, lumière), mais dépassées à partir de la vidéo, la figure du cinéaste amateur serait garante d'une mise à distance des contraintes socio-économiques et institutionnelles, et seul le passage à l'amateur — filmer en amateur — générerait une créativité vraie, personnelle ou de groupe. Réfléchir sur le cinéma amateur serait réfléchir sur le cinéma, la créativité cinématographique, face au conformisme social et politique quel qu'il soit[1]. Mais de quelle liberté s'agit-il ? Le sociologue Georges Gurvitch écrit en 1963 :

> La liberté humaine, qui s'éprouve dans des expériences collectives aussi bien qu'individuelles, consiste en une action volontaire spontanée et clairvoyante — novatrice, inventive et créatrice — qui, guidée par ses propres lumières surgissant dans le feu de l'acte même, provoque l'interpénétration du moteur, du motif et de la contingence, s'efforce de franchir, renverser, briser tous les obstacles et de modifier, de dépasser, de recréer toutes les situations[2].

La recherche de la liberté génère de la créativité[3]. Le cinéma amateur peut-il alors être uniquement considéré comme un cinéma ordinaire, une pratique de la vie quotidienne banale ? L'amateur ne se situe-t-il pas entre consommation et usages détournés, entre expression et art ? Mais la proclamation de la liberté impliquée par le passage à l'amateur ne serait-elle qu'illusion ? Au moyen d'une traversée d'une histoire du cinéma amateur essentiellement française, essayons d'entrouvrir ces questions : cerner

1. L'évocation d'une problématique de l'histoire du cinéma amateur autour de la liberté figure déjà dans la conclusion de mon article « Mouvement en conserve, fabrique d'histoire(s). Les films d'amateurs : de nouvelles sources pour l'historien ? », dans « L'histoire : de la source à l'usage », *Atala*, n° 3, 2000, p. 33-48.
2. GURVITCH Georges, *Déterminismes sociaux et liberté humaine*, Paris, PUF, 1963, p. 91.
3. On peut lire pour comparaison DREYFUS Armand, « Une spécificité du théâtre amateur », *Les Cahiers de l'animation*, III, n° 51, 1985, p. 35-44. Il conclut sur la « spontanéité des acteurs et des publics », qui identifie « toute pratique amateur véritable, même la plus élaborée » (p. 44).

la figure de l'amateur est d'autant moins aisé qu'il y a un écart entre la pratique et les discours tenus sur la fonction d'amateur, idéalisée face à la posture du dilettante, par les amateurs eux-mêmes, les professionnels (au nom de la liberté créatrice) et les avant-gardes (au nom de l'essence visuelle et mémorielle du cinéma)[4], à quoi s'ajoute le fait que certains de ces derniers cherchent à filmer en amateur ou à travailler avec des acteurs amateurs.

Le cinéaste amateur peut-il faire des films autres que des films de famille ?

La représentation dominante du cinéma amateur est le film de famille avec la catégorie du film de voyage. En leur temps, les frères Lumière, inventeurs du cinématographe, ont beaucoup utilisé ce genre de film. Cependant, dans un premier temps, bon nombre d'amateurs pratiquent comme des « photographes sur film[5] ». La littérature sourit (« Huit millimètres » dans *Les Diablogues* inventifs et poétiques de Roland Dubillard, 1976 ; *Le Cinéma de papa*, de Jean-Bernard Pouy, 1989 autour d'un assassinat à cause d'un film amateur ; le chapitre « Filmages » dans *Le Cinéma des familles* de Pierre Alferi, 1999), cherche le sens de filmer et son rapport à la mort (*La Caméra*, roman de Claude Mourthé, réalisateur et producteur à l'Office de radiodiffusion-télévision française [ORTF], 1970) ou bien aborde le film de famille de manière vécue et dramatique (*Des mots pour le dire* de Marie Cardinal, 1975, à propos du traumatisme d'une petite fille face au voyeurisme de son père[6]). C'est en 1979 que Roger Odin, sémiologue, ancien cinéaste amateur du Caméra club forézien, publie son article pionnier « Rhétorique du film de famille[7] ». Pour lui,

> le désir de prendre des films de famille résulte davantage des contraintes que fait peser sur l'individu une certaine vision « mythique » du cinéma en tant que medium (le cinéma comme instrument de reproduction de la réalité « plus vrai » et « plus vivant » que la photographie), vision soigneusement entretenue par la publicité, que d'un véritable désir de faire du cinéma[8].

4. Pour les avant-gardes états-uniennes des années 1920 et 1930 puis des années 1950 et 1960, lire certains passages de ZIMMERMANN Patricia R., *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

5. L'expression est de BOYER Pierre, *Le Cinéma d'amateur pas à pas*, Paris, Éditions Prisma, 1967, p. 14.

6. Toutefois, filmer en amateur ses enfants a pu aider une mère veuve à prendre sa nouvelle place dans la famille, comme le montre à propos d'une histoire particulière l'article de VIGNAUX,Valérie, « Is Cinéma Child's Play ? The Family Films of Clothilde Muller-Libeski », dans KMEC Sonja, THILL Viviane (eds), *Private Eyes and the Public Gaze: The Manipulation and Valorisation of Amateur Images*, Trier, Kliomedia Gmbh, 2009, p. 53-59.

7. « Rhétoriques, sémiotiques », *Revue d'esthétique*, n° 1-2, 1979, p. 340-373.

8. *Ibid.*, p. 343.

Le film de famille est ouvert aux deux bouts, avec une succession irrégulière et aléatoire d'instants dans un lieu, un émiettement narratif, des sautes, flous, bougés et zooms et l'adresse à la caméra[9]. Mais pour les animateurs de clubs, dont l'identité repose sur la technique cinématographique, les films de famille ne sont en rien du cinéma amateur et celui qui filme n'est pas encore un cinéaste. Selon R. Odin, il y a de la perversité à « faire violence au "désir familial" qui s'exprime à travers le film de famille pour tenter de lui substituer un autre désir relevant d'une autre institution : l'institution cinématographique spectatorielle[10] », c'est-à-dire le club qui propose une formation au langage cinématographique dominant.

R. Odin énonce alors que le passage dans le milieu amateur se fait lors de la critique des films de famille du « novice » par les membres du club et de l'acceptation du nouvel inscrit de couper des séquences jugées inutiles, pauvres et mal faites, alors qu'elles nourrissent la fonction communicationnelle et la pratique discursive au sein de l'institution familiale. Dans les concours organisés par les clubs et pour les clubs d'amateur, il n'y a pas de catégorie « film de famille » avant 1947, puis elle disparaît dans le milieu des années 1950 pour être réintroduite en 1969. La presse et la littérature spécialisées, sans rejeter le film de famille, tentent tout de même d'ouvrir l'éventuel cinéaste amateur sur d'autres types de films plus construits[11]. À l'inverse, la publicité pour le matériel de format réduit ou celle pour d'autres produits, recourant aux services d'un cinéaste amateur, aux images d'amateurs dans les magazines, aux pastiches du film de famille ou aux films de famille authentiques à la télévision, a largement contribué à faire des films de famille la métonymie du cinéma amateur[12]. Dans les années 1980, au moment même où le caméscope se développe, parmi les séries américaines consacrées à des histoires quotidiennes de familles, il arrive parfois que le film de famille soit évoqué. L'exemple le plus réussi est sans doute celui du générique du début de la série *TheWonder Years (Les Années coup de cœur)*, diffusée sur la chaîne ABC de janvier 1988 à mai 1993 et fondée sur les souvenirs d'un adolescent devenu adulte, de 1968 à 1973. Un petit montage de bouts de faux films de famille permettent de présenter les principaux personnages avec en fond musical la chanson *With a little help from*

9. *Ibid.*, p. 348-352.

10. *Ibid.*, p. 367-368.

11. Lire Ménager Gabriel, Odin Roger, « Brève note sur la presse du cinéma amateur », dans Odin Roger (dir.), « Le cinéma en amateur », *Communications*, n° 68, 1999, p. 193-197 ; Creton Laurent, « L'économie et les marchés de l'amateur : dynamiques évolutionnaires », *ibid.*, p. 143-167.

12. Journot Marie-Thérèse, Duchet Chantal, « Du privé au publicitaire », dans Odin Roger (dir.), *Le Film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 177-190.

my friends interprétée par Joe Cocker[13]. C'est aussi à partir des années 1980 que des vidéoclips valorisent la forme du film de famille : le clip de la chanson populaire *L'amour à la plage* du groupe Niagara, réalisé par Daniel Chenevez en 1986 sous la forme d'un petit film un peu griffé, avec quelques éclats, et qualifié par la presse de « petit chef-d'œuvre de naïveté nostalgique » ; celui de *Brest* (Miossec, 2004) entièrement composé d'extraits de films de famille tournés par son père en Super 8[14]. À l'origine, la première ambition, plus ou moins consciente du membre de la famille qui filme, est de retenir des éléments de la vie dont on veut prolonger la jouissance jusqu'à la nostalgie face à l'absence et la mort. La mémoire privée peut même être réactivée, voire transformée, par les discours tenus pendant la projection en famille, car les films sont souvent muets jusqu'à l'apparition de la vidéo. Si les mini-DV, les portables et tablettes ont récemment accéléré la réalisation des films de famille, ces images sont passées cependant d'un univers privé personnel, souvent en lien avec les rites sociaux (mariage, communion), à un univers privé intime comme en témoigne le film pornographique privé ou le film centré sur soi (voir *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* de Joseph Morder, entièrement tourné avec un téléphone portable en 2007)[15].

Le cinéaste amateur, à l'intersection d'autres cinémas ?

Les clubs de la Fédération française des clubs de cinéma amateur (FFCCA) ont pour but d'« encourager le goût et l'art cinématographique dans l'amateurisme en favorisant la formation de réalisateurs par le développement de la culture, de la technique et du sens artistique cinématographiques ». À ce titre, une lettre de l'Inspection générale de la direction générale de la jeunesse et des sports (qui dépend du ministère de l'éducation nationale) de 1950 reconnaît la FFCCA comme « un ferment essentiel des recherches artistiques les plus hardies et les plus utiles ». Elle ajoute : « Dans ces clubs le cinéma est un moyen d'expression culturel au sens où nous l'entendons dans les perspectives de l'Éducation populaire. Certaines maisons de jeunes et de la culture ont développé cette activité en ce sens[16]. » Ainsi est reconnue la participation du cinéma amateur à l'éducation à l'image,

13. Notons toutefois que dès 1971, le troisième épisode de la série britannico-américaine *Here come the double deckers (L'Autobus à impériale)* d'abord diffusée sur BBC One, intitulé *Get a movie on (Silence, on tourne !)*, raconte le tournage catastrophique d'un western par une bande d'enfants dans le cadre d'un concours amateur.

14. Plus récemment, on peut encore citer à propos de la chanson *Photograph* (2014) du Britannique Ed Sheeran le joli montage d'extraits de films de famille centré sur le chanteur, enfant et adolescent.

15. Citons encore Louis Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Seuil, 2014, p. 104 : « Nous achetions des packs de bière et nous buvions jusqu'à vomir, en filmant ces scènes avec les téléphones portables. »

16. Archives nationales (Centre des Archives contemporaines de Fontainebleau), 860430/6, dossier relatif à l'agrément accordé à la FFCCA, rapport du 20 avril 1950.

mais aussi à différents types de cinéma, d'enseignement, scientifique, médical et chirurgical, promotionnel, d'entreprise et ethnographique.

En matière de promotion touristique, des clubs de la Bretagne, à forte identité culturelle, s'engagent. En 1955, Ange Vallée, du Club des amateurs cinéastes de Rennes, remporte avec *Carnac, terre des menhirs*, dont le commentaire est écrit par l'archiviste d'Ille-et-Vilaine Henri-François Buffet, le premier prix du Concours national du tourisme. Le film est diffusé dans vingt-sept pays après avoir été traduit en plusieurs langues. Jusque dans les années 1960, les syndicats d'initiative sollicitent des amateurs pour tourner des courts métrages de promotion. Tandis que le Touring club de France intègre un groupe de cinéastes amateurs, l'Association des cinéastes huitistes crée la section des Amis du folklore et des arts populaires pour le développement de reportages, documentaires folkloriques[17]. Tout cela s'opère, surtout pour les années 1950, dans le contexte de la réorganisation institutionnelle du cinéma et de l'essor du court métrage documentaire[18], auxquels les instances du cinéma amateur espèrent prendre leur part. Tout cela se déroule aussi dans le contexte d'une recherche d'intégration des clubs dans le tissu socioculturel de la société française. Les clubs tentent de répondre à la demande des offices de tourisme de réalisations de niveau professionnel. Mais, finalement, cela ne s'avère pas positivement décisif pour le cinéma amateur car les copies sont rares, ce qui limite la diffusion qui reste souvent locale, et la production n'est pas toujours de bonne qualité bien que tournée plutôt en 16 mm sonore, format semi-professionnel.

Passer à l'amateur pour l'enseignement

Le rapprochement entre cinéma amateur et enseignement se fait très tôt, aussi bien par les amateurs des clubs que par des enseignants, du primaire à l'université. Il s'agit autant, avec l'aide du Musée pédagogique, de la Ligue de l'enseignement et des centres régionaux de documentation pédagogique (CRDP), d'utiliser le cinéma comme support pédagogique avec des documentaires, que d'initier à la pratique du cinéma par la réalisation de courts métrages, souvent des fictions. En 1936, le format 16 mm est admis au côté du 35 mm par l'Éducation nationale. Le cinéma contribue à l'animation de la classe.

Dès 1927, René Daniel témoigne que lors « du premier congrès de *L'Imprimerie à l'École,* à Tours, Freinet nous projeta le premier petit film

17. *Revue du Touring club de France*, n° 732, octobre 1962, p. 756 et *Ciné caméra huit*, n° 14, janvier-février 1960, p. 13.

18. Odin Roger (dir.), *L'Âge d'or du documentaire : Europe, années cinquante*, t. I, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 10-14.

de sa classe réalisé grâce au Pathé-Baby : *Les Élèves de Bar-sur-Loup au travail* […]. Très rapidement, j'ai pu disposer d'une caméra (prêtée par le comité départemental d'action laïque). Les enfants de Trégunc Saint-Philibert ont évolué devant l'objectif… et nous en avons fait un film (un document sûrement intéressant pour nos correspondants)[19]. » À côté des films de la cinémathèque coopérative constituée de films tournés pour les programmes scolaires, s'échangent aussi entre classes adhérentes de régions éloignées de petits films épistolaires. Ces derniers, qui seraient ainsi les ancêtres de la lettre vidéo[20], ont des sujets récurrents : « activités régionales, coutumes, illustrations de récits, de promenades scolaires, ont leur place marquée à côté des films librement composés par les enfants[21]. »

Issu d'un autre milieu que celui de l'éducateur prolétarien, l'Association des instituteurs cinéastes amateurs est créée en 1937 et se donne comme objectifs la « vulgarisation du cinéma pédagogique dans l'enseignement primaire, et les patronages laïques, et l'édition de films s'y rapportant[22]. » Le cinéma éducatif trouve appui dans des revues telles que *Films et documents* de la Fédération nationale du cinéma éducatif, et *Image et son* de l'Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et par le son (UFOLEIS). Les petits films tournés par les instituteurs ou l'amicale laïque, également en 9,5 mm ou 8 mm, peuvent être des images de la chronique de la vie locale, ce qui ancre un peu plus l'école dans le quartier ou le village, et permet de récolter quelques fonds. Dans les années qui précèdent et suivent 1968, au nom de la culture et de l'éducation populaires, des enseignants participent au mouvement de critique du cinéma amateur. C'est le cas de l'Association nationale du jeune cinéma non professionnel fondée en 1969, dont le but est « d'encourager la création cinématographique sous toutes ses formes, chez tous ceux qui n'en font pas leur profession et plus particulièrement chez les jeunes[23]. » La même année, elle organise à Rouen des rencontres ouvertes aux jeunes de moins de 26 ans, avec colloque pédagogique et projection de films réalisés par des enfants ou des adolescents avec la collaboration d'adultes[24]. L'association contribue alors à une véritable réflexion sur la place du cinéma dans l'Éducation nationale.

19. « René Daniel témoigne », *Les Amis de Freinet*, n° 48, décembre 1987, n. p.

20. Lire Gellereau Michèle, Molinié Muriel, « La lettre vidéo : enjeux éducatifs d'une pratique amateur », *Communications…, op. cit.*, p. 249-261.

21. Compte rendu de l'assemblée générale, 1931, *L'Imprimerie à l'École*, n° 45, octobre 1931, n. p.

22. Archives de la Préfecture de police de Paris, Bureau des associations.

23. *Ibid*.

24. Institut régional de l'image et du son de Haute-Normandie à Rouen, archives de l'Association du jeune cinéma non professionnel, programme des rencontres de l'année 1969.

L'amateur : un enjeu et un échec pour les communistes et les catholiques (années 1930-1950)

À partir des années 1930, les partis communistes européens et l'Église catholique utilisent le format réduit. Militants et croyants revendiquent ou affirment de cette façon leur liberté de penser et de croire. Mais les stratégies ne sont pas les mêmes : alors que les partis communistes tentent de structurer l'activité cinématographique militante, chez les cinéastes amateurs au service du catholicisme, le regroupement, plus tardif mais non négligeable, est davantage souple.

Les amateurs communistes contre le cinéma d'argent

En France, le petit et léger appareil Pathé-Baby, est vendu en 1923 à un prix qui représente un peu plus d'un mois de salaire ouvrier[25]. En 1950, tous formats réduits confondus, « la plus faible mise initiale de fonds atteint encore environ trois fois le salaire minimum vital[26] ». Cependant, en France comme dans le reste de l'Europe, pour l'idéologie communiste naissante, privée du circuit des grandes salles dans lesquelles les films soviétiques ne passent pas, le format réduit est un moyen de s'exprimer, de révéler les injustices sociales et de propager le marxisme-léninisme.

Les collectifs de cinéma ouvrier réunissent des amateurs dans des organisations ouvrières, en Allemagne, en Belgique (Secours rouge), aux Pays-Bas (Arbeiders Filmcollectief), en France (Huma-Films), en Grande-Bretagne (Kino), mais également aux États-Unis et au Japon (Prokino). Les amateurs communistes ainsi regroupés réalisent des documentaires sur les événements importants du mouvement ouvrier et « en général agressivement anticapitalistes[27] ». Ces films, la plupart du temps en 9,5 mm Pathé, difficiles à interdire pour raison de sécurité puisque la pellicule est ininflammable, montrent à la fois la misère du monde ouvrier et les manifestations ouvrières. L'idée des communistes européens est non seulement de proposer des films montrant une réalité sociale injuste que les actualités commerciales ou les longs métrages professionnels évitent ou déforment, mais également d'organiser un mouvement de cinéastes spécifiquement ouvrier. Pour cela, il est envisagé de compléter la formation technique (prises de vues, montage) par la vision de films soviétiques dans le cadre de ciné-clubs,

25. D'après les chiffres de Braunschvig Marcel, *La Vie américaine et ses leçons*, Paris, Armand Colin, 1931.

26. Faveau Pierre, « Bilan 1950 », *Ciné Amateur*, n° 138, décembre 1950, p. 46.

27. Hogenkamp Bert, « Le mouvement ouvrier et le cinéma », *La Revue du cinéma*, n° 366, novembre 1981, p. 129-130.

l'Association populaire du cinéma en Allemagne, le Prolkino en Belgique et les Amis de Spartacus en France.

Pendant l'entre-deux-guerres, le cinéma d'amateur ouvrier reste marginal, par manque de mobilisation militante dans ce domaine, dont l'origine est l'absence de confiance dans l'amateurisme, perçu et vécu comme une faiblesse. Adhérant au parti communiste depuis 1922, Léon Moussinac, fondateur des Amis de Spartacus en 1928, rédige jusqu'en 1933 une chronique bimensuelle pour *L'Humanité*, intitulée « Notre point de vue ». Après le congrès constitutif de la Fédération française du théâtre ouvrier, il se prononce en faveur d'un développement du cinéma ouvrier et pour la création de la Fédération ouvrière de ciné-photo. Dans *L'Humanité* du 10 mars 1932, Jean Peyralbe fait écho à L. Moussinac : « Cette fédération, organisme décisif dans la propagande révolutionnaire et notamment la défense de l'URSS contre la guerre impérialiste, doit être créée le plus rapidement possible. » Mais, dans ce même article, l'auteur fait état de « l'incompréhension de quelques camarades » : il s'agit de ceux de l'Association des photographes ouvriers, qui n'ont nullement envie de se voir intégrer à la nouvelle fédération et qui pensent que la photographie demeure plus efficace. Finalement, l'initiative avorte. Le collectif Huma-Films naît toutefois en 1932 : équipé, il prépare dès sa création un programme d'actualités ouvrières et lance un appel « aux camarades qui disposent d'une caméra et qui voudraient devenir correspondants[28] ». Cependant, le cinéma ouvrier ne se développe pas. Le théoricien, adepte du 16 mm, déplore l'incompréhension et la bureaucratie qui forcent les amateurs à se débrouiller, alors qu'il s'agit pour eux de réaliser des films d'éducation ouvrière et de propagande révolutionnaire dans le cadre de la « lutte contre l'abrutissement profitable à l'aggravation de la misère des masses, à la préparation de la guerre[29] », et donc « d'organiser la propagande contre le cinéma d'argent, de religion et de police[30] ».

Malgré l'engouement tardif de L. Moussinac et le soutien de *L'Humanité*, il y a échec du cinéma ouvrier français, par manque d'effectif et manque de technique, comme en témoigne cette réflexion du théoricien :

> il faut éviter de projeter les mêmes documents sur les réalisations de l'URSS [...]. Il est préférable, lorsqu'il s'agit de construction, par exemple, de cinématographier des photos, si on n'a pas une grande variété de vues cinématographiques, que de présenter les mêmes documents, ce qui pourrait produire un effet contraire à celui recherché[31].

28. *L'Humanité*, 13 mai 1932.
29. *Ibid.*, 26 août 1932.
30. *Ibid.*, 23 septembre 1932.
31. *Ibid.*

Au demeurant, le cinéma militant français des années 1930 doit davantage, en matière d'impact auprès du public, au cinéaste professionnel Jean Renoir, qui tourne en 1936 *La Vie est à nous*, réalisé, on le sait, à la demande du parti communiste, et avec la collaboration bénévole d'ouvriers, qu'aux amateurs du collectif Huma-Films. Le collectif Ciné-Liberté, dont font partie L. Moussinac et J. Renoir, qui regroupe amateurs et professionnels est créé en 1936, à la faveur du Front populaire :

> [Ciné-Liberté] va développer le cinéma d'amateur. Non pas faire du cinéma d'amateur une distraction dominicale, mais véritablement développer le goût du cinéma parmi la jeunesse, surtout parmi la jeunesse des classes populaires. [...] Nous appelons tous les jeunes cinéastes à participer à cette grande œuvre humaine : donner de la vie une image exacte, avec sa grandeur, sa poésie, sa tristesse aussi[32].

Mais, là encore, cette coopérative de production montre plus de dynamisme en matière de longs métrages qu'auprès du format réduit[33]. Si des associations professionnelles, de cheminots et de mineurs en particulier, ou locales, sous l'impulsion de comités d'entreprises, telles que la Société ciné-photo de Liévin, réalisent tout de même des films amateurs, ces derniers, muets et au montage sommaire, témoignent souvent d'événements du quotidien (départs en colonie de vacances, fêtes commémoratives liées aux accidents miniers, rencontres sportives) et participent à la pratique assez répandue du reportage d'amateur.

Pour autant, le cinéma ouvrier, par le biais du parti communiste français, continue d'utiliser, peu ou prou, des images filmées par des amateurs, précédant en cela la dynamique du cinéma militant d'intervention des années 1960 et 1970, plus gauchiste, visant à la prise de parole révolutionnaire du prolétariat. Ainsi, en juillet 1950 à l'occasion de « la fraternelle rencontre à Nice avec la jeunesse italienne », *L'Écran français* titre « Faites vous-mêmes le cinéma qu'on ne veut pas vous donner... et la paix qu'on veut vous voler ! » À cette occasion, plusieurs itinéraires entre villes-relais de la paix sont prévus avec des manifestations dans l'esprit de l'appel de Stockholm. La revue de cinéma d'inspiration communiste poursuit : « ce premier grand film collectif réalisé en France doit être tourné comme on pourra avec ce qu'on aura », c'est-à-dire pas nécessairement le 16 mm utilisé jusqu'à présent dans les expériences précédentes. En effet, le film « devra la classe internationale qu'il ne manquera pas d'avoir, beaucoup plus au témoignage qu'il apportera dans tous les pays où il sera projeté qu'à sa valeur plastique ». Les films sont à envoyer à la revue et les commentaires seront

32. *Les Cahiers de la jeunesse,* n° 4, 15 novembre 1937, p. 21.

33. Ory Pascal, *La Belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, « Le cinéma est à vous », p. 445-446.

écrits en fonction des indications données par les amateurs par écrit[34]. Le film ainsi réalisé s'intitule *Le Rendez-vous de l'espérance*. D'une durée de 66 minutes, il ne fait apparaître aucun nom de réalisateur. C'est que, dit le générique, sous le patronage de la revue *Jeune génération* et présenté par le Comité français de la jeunesse démocratique, « le film a été réalisé collectivement en format d'amateur et sans aucun moyen technique par un groupe de jeunes français pour témoigner de leurs luttes, de leurs espoirs et de leurs joies ». Si le filmage est muet, le film, projeté en 16 mm, est commenté en voix *off* par un texte du poète Jean Marcenac, proche d'Éluard et d'Aragon, accompagné d'un son entièrement reconstitué et d'une bande musicale[35]. Au demeurant, le cinéma amateur collectif idéologique a ses limites, car c'est d'idées encadrées dont il s'agit ici. Le cinéma ne prime pas sur la politique, c'est l'inverse. Toute spontanéité est niée ou tout au plus utilisée au service d'un discours.

De la « bonne » projection au Groupement des amateurs cinéastes catholiques

Dans les années 1930, les autorités catholiques ont tendance à considérer le cinéma comme un des aspects dangereux de la modernité et donc à le repousser. Cependant, une partie des milieux ecclésiastiques envisage au contraire la projection fixe et le cinématographe comme un moyen de renouvellement pastoral. L'éducation des masses relève d'un choix de « bons films » mis en catalogue et définis à partir de critères moraux. Il faut faire du cinéma, dans la mesure du possible, un instrument positif d'élévation au service du message de Dieu. Dans ce contexte, les autorités ecclésiastiques accordent peu d'intérêt au cinéma d'amateur en tant que réalisation cinématographique, laissé à la prudence des fidèles et des prêtres. Certaines cinémathèques catholiques se développent, proposant à la projection des films préalablement sélectionnés. La cinémathèque Sainte-Thérèse d'Angers dispose néanmoins dans son catalogue de diffusion à partir de 1949 d'*Antoine chef de bande*, court métrage d'initiation et d'édification sur le thème du scoutisme réalisé par un groupe de cinéastes amateurs orléanais[36]. Dotée d'un bulletin mensuel dès 1933, prêtant des ouvrages spécialisés et la revue *Ciné Amateur,* louant ou vendant du matériel de projection et de tournage en formats réduits, cette cinémathèque contribue

34. *L'Écran français*, n° 265, 31 juillet 1950, p. 17.

35. On peut visionner ce film sur le site de *Ciné-archives*, fonds audiovisuel du PCF, <http://www.cinearchives.org/Films-447-166-0-0.html>.

36. *Ciné Amateur*, n° 113, novembre 1948, p. 21, et *16 mm parlants pour séances non commerciales*, Cinémathèque Sainte-Thérèse, Angers, s.d.

à l'action par le film en général et à assurer un écho au développement des réalisations cinématographiques catholiques, notamment d'amateurs.

Mieux, elle contribue aussi à la création du Groupement des amateurs cinéastes catholiques (GACC) en 1935. Le GACC est affilié à la FCCA. Les 600 membres, laïcs et prêtres, répartis dans des départements traditionnellement catholiques, ont décidé notamment de filmer des actualités locales pour une diffusion dans les cinémas de patronage[37], ou encore de réaliser des courts métrages dont le scénario se rapprocherait de la parole des Évangiles, tels que *Demain*, bande de Georges Druelle, alors président actif du groupe, sur le thème de la destinée humaine[38]. Cet important groupement témoigne bien de la volonté des catholiques « de la base » de ne pas ignorer les activités naissantes et de s'en servir comme un moyen de création et de diffusion de la conception chrétienne du monde et de l'art, au moins localement, pour atteindre un plus grand nombre d'âmes, surtout rurales. Un rapport sur le cinéma d'amateur, lu par l'abbé Cavaillé, secrétaire du GACC au Congrès catholique du cinéma de 1937, précise les objectifs :

> Le cinéma d'amateur offre un avantage qui doit être sensible à tous ceux qui s'occupent d'apostolat et cherchent un moyen d'influence. Les directeurs d'œuvre ont là un moyen de prolonger les journées de colonies, de manifestations sportives, de croisade eucharistique qui, laborieusement organisées, laissent, au dernier soir, l'impression mélancolique d'une belle chose qui est finie. Tout cela peut revivre sur l'écran, à la grande joie des spectateurs qui se revoient vivre et mouvoir[39].

S'il s'agit de conserver l'activité et la vie, il n'en demeure pas moins que le GACC est à la recherche de scénarios de fictions édifiantes. Dans son rapport, l'abbé insiste sur les limites de l'art et aborde la question de la liberté :

> En tout cas, sinon notre Groupement n'aurait aucune raison d'être, ni l'écran de nos salles, ni la caméra d'un GACC ne se prêteront à des thèmes qui entoureraient des prestiges de l'art ce que dans notre vie morale, nous appelons péché. Nous n'admettrons pas dans nos productions ce qui est libre, grivois, égrillard, croustilleux, équivoque, épicé, libertin, impudique, obscène, etc. On dira que précisément des œuvres d'art tirent vanité de ces mérites et que nous fermons beaucoup de portes à la liberté de l'artiste et à l'art. Allons donc ! Nous connaissons assez l'histoire de l'art pour savoir que sur la droite du cynisme, il y a un domaine immense. Donc, nous demandons beaucoup de fermeté et d'intransigeance à repousser la liberté illimitée de l'art[40].

37. *Ciné Amateur*, n° 52, septembre 1935, p. 35.

38. *Ibid.*, n° 67, décembre 1936, p. 38.

39. « Compte rendu du Congrès catholique du cinéma, 15-16 juillet 1937 », *Choisir. La radio et le cinéma*, numéro spécial, août 1937, p. 56.

40. *Ibid.*, p. 63.

Jusqu'au milieu des années 1950, le groupement existe encore avec comme organe officiel la revue *Ciné-Photo*. Au final, les autorités ecclésiastiques ont préféré le développement de ciné-clubs aux caméra-clubs, pour des raisons liées aux limites techniques et financières, rencontrées dans le cinéma ouvrier. De même, la singularité et la spontanéité sont limitées par l'idéologie. C'est pourquoi la formation à la lecture des images en mouvement, en vue de la sélection de beaux et bons films et d'une réflexion sur le cinéma selon les valeurs catholiques, l'a emporté sur la formation à la réalisation.

Le monde en guerre (années 1940) : des images de prisonniers et d'internés qui interrogent la liberté de l'amateur

Pendant la Seconde Guerre mondiale, les images d'amateurs sont rares. Cela s'explique par le rationnement et l'interdiction de l'occupant. Certaines pellicules vierges conservées servirent à filmer la Libération. Pourtant, deux films sont tournés par des amateurs dans des camps, l'un dans un camp d'officiers prisonniers, l'*Oflag XVII*, en Autriche ; le second dans le camp de regroupement et de transit de Juifs, à Westerbork, au Pays-Bas, en 1944. Paradoxalement, ces films interrogent le passage à l'amateur, sa pratique cinématographique, entre liberté bridée et contraintes dépassées[41].

Les images du film *Sous le manteau*[42] sont tournées clandestinement par des officiers français, déjà cinéastes amateurs pour certains, avec une caméra fabriquée sur place et dissimulée dans un faux dictionnaire. Ce film amateur documentaire sur le quotidien, l'évasion et l'évacuation de prisonniers de guerre, s'oppose ainsi à la propagande nazie. Diffusé au cinéma, *Sous le manteau* est produit par Fred Orain, sous le titre *Oflag XVII A*, avant d'être en partie utilisé en 1999 dans le documentaire télé *Oflag XVII A* de l'Autrichien Hans Hrabal, dans lequel celui-ci évoque l'amateurisme comme résistance et émancipation.

Les troublantes images tournées à Westerbork sont restées, quant à elles, à l'état de rushes muets de 95 minutes. Toutefois, en 2007, le documentariste allemand Harun Farocki monte et travaille certains plans pour le film *Aufschub (En sursis)*, qui interroge l'acte de filmer. En 1944, le commandant SS du camp, soucieux d'en défendre l'existence et l'efficacité auprès de l'administration nazie, confie le tournage à un photographe interné,

41. Pour reprendre des expressions de CHARTIER Roger, « Histoire, littérature et pratiques : entre contraintes transgressées et libertés bridées », *Le Débat*, n° 103, 1999/1, p. 162-169.

42. Pour les conditions du tournage lire la brochure de CHRISTOPHE Robert, *Comment fut réalisé* Sous le manteau, *film clandestin*, Paris, Éditions Opta, 1949.

Rudolf Breslauer, devenu pour la circonstance cinéaste amateur, qui découvre la pratique. Dans ce camp, les nazis sont surtout visibles lors des angoissants départs hebdomadaires de trains de déportés « vers l'Est » ; dans la promiscuité, le bruit et la boue, le quotidien est d'abord constitué de travail puis de quelques activités sportives, culturelles et de divertissement. Il y a une proximité entre les internés et le cinéaste amateur, lui-même en sursis avant la déportation, qui se garde de filmer les visages en gros plans, sauf celui d'une enfant sintetsa au regard inquiet. L'historienne Sylvie Lindeperg précise :

> Breslauer sélectionne la portion de réel à enregistrer sans exercer de contrôle excessif sur les sujets filmés auxquels est laissé l'exercice d'un certain libre jeu. Les attitudes des détenus de Westerbork face à la caméra sont en effet variées : les uns l'ignorent, d'autres l'observent ou la prennent à témoin, lui adressant gestes, mimiques et rires.

Ainsi, les « visées propagandistes » seraient « moins contrôlées dans leur forme, moins totalitaires dans leur mise en scène » que dans un film cherchant à cacher la réalité du camp. Cependant, le fait de filmer le départ du convoi du 19 mai 1944, alors que le commandant SS n'y est pas favorable, et auparavant le visage de la fillette sintetsa, peut-il être interprété, avant son assassinat dans le camp d'extermination d'Auschwitz et celui des personnes filmées, comme un acte de résistance du cinéaste face à la propagande et aux crimes nazis[43] ? Un acte volontaire et clairvoyant d'inscrire des traces de vie, les traces d'un crime ?…

43. Voir DVD *Images du monde et inscription de la guerre* ; *En sursis : deux films de Harun Farocki*, Survivance, 2011, avec livret : texte de Harun Farocki et entretien croisé Christa Blümlinger et Sylvie Lindeperg à lire pour l'analyse de l'historienne ; lire LINDEPERG Sylvie, *La Voie des images, quatre histoires de tournage au printemps-été 1944,* Paris, Verdier, 2013, « Westerbork : le double jeu du cinéma », p. 143-192.