Portrait de l'amateur en franc-tireur (2)

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

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 : club, cinéma indépendant, télévision, acteur, festival, professionnel.

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: club, independent cinema, television, actor, festival, professional.

Le cinéaste amateur, entre culture bourgeoise et contestation

Dans les années 1950, le cinéma amateur n'a pas bonne presse auprès des cinéphiles, notamment Raymond Borde[1] ou André Bazin. On parle de médiocrité, de souvenirs de voyage ou d'anecdotes familiales. On s'en prend aux origines sociales des amateurs, souvent aisés mais incultes en matière cinématographique. A. Bazin, à propos du Festival du film amateur de Cannes de 1954, parle d'une production « simplement catastrophique », sans invention ni poésie, académique[2]. Si le cinéma industriel est aussi un art, cela ne pourrait être le cas du cinéma amateur. L'explication est, selon R. Borde, sociologique :

> Par la démultiplication de la production à l'échelle individuelle, l'amateurisme bourgeois s'identifie au plus près avec le public : le producteur est son propre client, le metteur en scène son spectateur. Aussi n'est-il pas étonnant

1. « Coup d'œil sur le cinéma amateur », *Les Temps modernes*, n° 136, juin 1957, p. 2000-2010.
2. « L'autre "festival de Cannes" », *Les Cahiers du cinéma*, n° 40, novembre 1954, p. 51-53.

> que ces films plaisent. […] Avec ce cinéma amateur le public a enfin des films exactement faits pour lui puisque, virtuellement, par lui[3].

Cette analyse précède celle de Roland Barthes, qui voit « la bourgeoisie comme une société anonyme » : tout « dans notre vie quotidienne est tributaire de la représentation que la bourgeoisie *se fait et nous fait* des rapports de l'homme et du monde ». Dans la « culture bourgeoise de pure consommation », « tout autre est réduit au même[4] ». La fonction sociale de communication du cinéma amateur de club primerait sur la fonction artistique, transgression pour atteindre l'universel. Tout au plus, il reproduirait le processus créateur, les valeurs culturelles communes du moment[5]. Pourtant, certains films d'amateurs montrent que le cinéma amateur, cinéma de loisir, « peut aussi donner naissance à un cinéma d'expression, d'opinion, sans toutefois tomber dans le cinéma militant avec tous les excès que celui-ci sous-entend[6] ». C'est Pierre Michel, cinéaste amateur breton averti et investi dans la réalisation et les instances de la Fédération, qui l'écrit en s'appuyant sur l'exemple de son film *La Solution* (1978), entre reportage et fiction, qui, à partir du naufrage du pétrolier *Amoco Cadiz*, dénonce le poids excessif de Paris en France en matière décisionnelle et se dit favorable à la décentralisation régionale[7]. La question de l'autocensure et de la censure se pose tout de même. À ce sujet, en 1970, la FFCCA « estimant qu'il est impossible de fixer à partir de quels critères un film peut être interdit à un public d'adultes, dans un Pays de liberté, recommande aux présidents de clubs, responsables des programmes de leurs manifestations, d'informer dans certains cas qu'il s'agit de réalisations réservées à un public averti[8] ».

Non conformistes, non professionnels, indépendants et militants (années 1960-1980) : des démarches esthétiques et/ou politiques

Jack Maupu, Michel Ringenbach et Lucien Seroux du Caméra club nantais (CCN), au premier rang des clubs français, soucieux d'éducation populaire, dynamique et créatif dès l'origine, proposent à partir de 1967

3. Borde Raymond, art. cité. Le cinéphile écrit en ce qui concerne « les insuffisances du cinéma commercial » : « Lorsque la censure décourage les réalisateurs de métier, et que les distributions rejettent les projets qui leur semblent inhabituels, nous aimerions que les amateurs prennent la relève et fassent eux-mêmes le cinéma dont on les prive » (p. 2001).
4. Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 211-216.
5. Sluys Colette, « Cinéastes du dimanche. La pratique populaire du cinéma », *Ethnologie française*, XIII, n° 3, 1983, p. 291-302.
6. Michel Pierre, *Le Cinémoi : anatomie d'un loisir*, 1981, non paru (archives privées) .
7. *Ibid*.
8. Archives de la Fédération française cinéma et vidéo, réunion du Comité national du 7 novembre 1981 au 12 février 1994, consultées en 1997 dans son local rue de Rome à Paris.

une démarche plus radicale car « les véritables chefs-d'œuvre littéraires, plastiques, musicaux, etc., sont toujours le fait d'artistes en état de révolte contre leur milieu ou leur époque » et créent, non sans remous internes, le Festival international du film insolite et non-conformiste (FIFINC). « Le Caméra club nantais se propose d'inciter les cinéastes à s'affranchir de la tyrannie des bons sentiments, des bonnes manières, des bons principes et, pourquoi pas, du bon goût, qui devaient traditionnellement, jusqu'alors, présider à toute création. » Le festival « honorera les œuvres se distinguant par leur liberté, conçues dans un esprit de révolte ou de parti pris, réalisées sans complaisance, restriction ni contrainte[9] ». Le festival se préoccupe de la réception et s'adresse au spectateur. Il mise notamment sur le fait qu'il puisse « apprécier un cinéma "différent" sans être forcément en accord avec les intentions de l'auteur[10] ». Grâce notamment au progrès technique, aux coûts relatifs du Super 8, les professions intermédiaires salariées ont davantage accès au cinéma amateur et sont de plus en plus présentes dans les clubs. Or, leur univers politique, face aux intérêts vitaux des travailleurs en général, est aussi plus ou moins différent de la bourgeoisie qui les a précédés dans le milieu amateur, ce qui génère contradictions et conflits socioculturels[11].

En 1970, on compte vingt-trois films présentés dont des peintures filmées et animées, un film américain *underground*, des visions comico-surréalistes ou érotico-sadiques, *Les Temps morts* de Lalou et Topor, le film allemand *V für Vietnam* axé sur un jeu entre l'alphabet et les images de la guerre du Vietnam. Recherche pure, subjectivisme, cinéma « politique » qui s'éloignent « du cinéma comme pur "spectacle" » sont les caractéristiques du festival[12]. Son existence et l'action menée par les trois animateurs attirent alors au club de nombreux étudiants contestataires. Les jeunes créent en 1968 leurs propres rencontres, les Rencontres du jeune cinéma non professionnel, ainsi que l'Atelier de réalisation cinématographique regroupant des jeunes cinéastes de la région Ouest ; en 1971 est créé le groupe Négatif. Les jeunes cinéphiles rejettent alors le mot amateur. Cinq de Négatif sont exclus du CCN et c'est la fin du FIFINC. C'est que, en 1971, lors du Concours national de Niort, le groupe Négatif a fait scandale. Inscrit officiellement pour une chanson filmée, genre amateur typique,

9. *Région 4*, premier trimestre 1967, p. 26.

10. Archives privées Lucien Seroux, programme du festival, mars 1968.

11. Lire GRUNBERG Gérard, LAVAU Georges, MAYER Nonna, *L'Univers politique des classes moyennes*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques (FNSP), 1983, p. 191-209 et BAUDELOT Christian, ESTABLET Roger, MALEMORT Jacques, *La Petite bourgeoisie en France*, Paris, F. Maspero, 1974, p. 256-304.

12. JULLIEN Jean-Daniel, « Nantes : au Ve Festival du film insolite et non conformiste », *Cinéma chez soi*, n° 100-101, juillet-août 1970, p. 166-169.

mais considéré comme « stupide » par Négatif, il présente finalement un film constitué d'images d'actualité concernant le Président de la République tandis qu'une voix *off* dit que « le mouvement caméra-club est une structure que nous travaillons à détruire ». Elle dénonce « son réseau de distribution limité et mystifiant » qui « détourne toute potentialité du cinéaste à affronter le problème d'une diffusion réelle auprès d'un public authentique. En ce sens, le mouvement caméra-club joue fondamentalement une fonction objective de régulation du système global cinématographique[13] ». R. Odin, alors membre du Caméra club forézien (CCF)-Saint-Étienne, présente au FIFINC de 1968 *Vere languores*, film philosophico-érotique autour des contingences du corps. S'il ne comprend pas la distinction entre amateur et professionnel car, après tout, il s'agit d'aimer le cinéma pour lui-même, il refuse d'appeler « amateur celui qui ne voit dans le cinéma qu'un agréable passe-temps ou un moyen commode de faire une collection de souvenirs animés pour "épater" ses amis », alors qu'avec des moyens limités « il est plus libre de créer sa personnalité profonde puisqu'il échappe aux différentes formes de censure et au souci d'une rentabilité commerciale[14] ».

Il faut distinguer ici le cinéma non professionnel, qui rejette la terminologie de cinéma amateur, trop connoté, mais reste affilié à la FFCCA, et le cinéma indépendant, non affilié à la FFCCA et à la recherche d'un système de diffusion auprès d'un public qu'il souhaiterait le plus vaste possible. De plus en plus souvent, pour le second, il n'y a pas de distinction à faire entre amateur et professionnel dès lors qu'ils sont hors du circuit commercial. Les Groupes des cinéastes indépendants de Toulouse, Marseille et Nantes sont créés à partir de 1963 et organisent d'emblée des rencontres sans esprit de compétition. Au gré des programmations, on y croise un film de R. Borde de la cinémathèque de Toulouse, du réalisateur Chris Marker ou de l'instituteur contestataire Jules Celma. Cinéma parallèle aux cinémas amateur et professionnel commercial, le cinéma indépendant se veut aussi cinéma de recherche et expérimental, reflet vivant d'une expérience active. Un des fondateurs, Raymond Cazaux, précise : « Nous voulions préserver notre liberté morale, esthétique, politique et nous n'avions pas le désir de rentrer dans le système[15]. » Un troisième cinéma, le cinéma militant, qui se développe dans les années 1960 par le Super 8 et dans les années 1970 par la vidéo, ne fait pas non plus de distinction entre amateurs et professionnels.

Les films militants, dont le rapport avec les problèmes et l'action politiques est direct, sont réalisés par des organisations politiques, syndicats,

13. Archives privées Lucien Seroux, tract du groupe Négatif, 16 avril 1971.
14. Odin Roger, « À propos de *Vere languores* », *Cinéma pratique*, n° 84-85, juillet-août 1968, p. 175-176.
15. Lettre à l'auteur, 21 novembre 1996.

comités d'entreprises, maisons de jeunes… et les cinéastes militants, par un cinéma d'intervention, permettent aux ouvriers eux-mêmes de filmer tout ou partie des séquences (comme c'est le cas dans *Quand tu disais Valéry* de René Vautier en 1975, *Le Lion, sa cage et ses ailes* d'Armand Gatti en 1975-1977). Les autorités policières, inquiètes d'un Super 8 et d'une vidéo « au service de la propagande révolutionnaire », surveillent un cinéma amateur contestataire lors des festivals du Super 8 du Ranelagh à Paris puis de Grenoble, en 1973-1974[16]. Mais pour Jean-Patrick Lebel, militant du parti communiste et collaborateur du groupe Unicité en tant que réalisateur, la fonction principale du cinéma étant d'ordre culturel et idéologique, il faut :

> Vivre la politique pour faire du cinéma militant et non faire du cinéma militant pour vivre la politique[17].

De plus, dans la fête de la parole d'après 1968, de nouveaux débats sont ouverts : l'impression de beauté est-elle réactionnaire ? Le cinéma militant n'opprime-t-il pas, à son tour du rêve, notre propre voix[18] ?

La tentation du passage à l'amateur pour les professionnels

Le passage de l'amateur à la télévision ou de la télévision à l'amateur ?

En France, le développement du cinéma amateur doit beaucoup plus dans son histoire à l'ouverture de la télévision qu'aux institutions industrielles et culturelles cinématographiques[19]. La télévision est une aventure qui rassemble, à ses débuts, des hommes venus de tous les milieux. L'historien Pierre Miquel l'a montré : « Du cinéma venaient non seulement les metteurs en scène, mais aussi les opérateurs, les éclairagistes. Des cameramen venaient de partout, on les recrutait parmi les personnels techniques du chemin de fer, de l'EDF…[20] ». À la télévision on tourne alors en 16 mm.

16. Archives nationales, Centre des archives contemporaines de Fontainebleau, 940560/27, Préfecture de police de Paris.
17. « "Cinéma militant" ? "Cinéma politique" ? De quoi s'agit-il ? », *Écran 74*, n° 31, décembre, p. 57.
18. Serceau Daniel, « L'impression de beauté est-elle réactionnaire ? », Hennebelle Guy (dir.), « Cinéma militant : histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique », *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 5-6, mars-avril 1976, p. 181-183 et Fargier Jean-Paul, « Pour le dépérissement du cinéma militant », *ibid.*, p. 162-167.
19. Dans les années 1930, dans des contextes industriels et politiques très différents les institutions cinématographiques britanniques, italiennes et allemandes sont plus ouvertes au monde amateur. Pour un début de comparaison, on peut lire Ollivier Gilles, « Histoire des images, Histoire des sociétés : l'exemple du cinéma d'amateur », *1895*, *Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n° 17, décembre 1994, p. 115-132.
20. Miquel Pierre, *Histoire de la radio et de la* télévision, Paris, Librairie académique Perrin, 1984, p. 193.

Ajoutons à cela qu'en 1958, le journal télévisé cherche, dans chaque département, des amateurs susceptibles d'être désignés comme « correspondants » avec mission de filmer des actualités locales. Le remboursement de la pellicule et le paiement de 400 francs par mètre de film passé sur l'antenne en sont les conditions[21]. Marcel Jouanneau, un des fondateurs du Club des cinéastes amateurs de Brest en 1949, a travaillé, comme pigiste, pendant de nombreuses années pour la télévision française et occasionnellement pour la chaîne américaine CBS. Il fait ainsi des reportages en tout genre, notamment des prises de vues depuis un hélicoptère de la Marine nationale. L'amateur raconte :

> « Paris m'appelait pour me demander de couvrir tel ou tel incident, catastrophe, ou événement marquant de la région, parfois jusqu'à Pontivy. Le montage se faisait à Paris, puis à Rennes à partir de 1964, lors du lancement du journal télévisé régional. Les équipes de Paris ne se déplaçaient que pour des événements inhabituels comme la venue du Président de la République ou pour des reportages de plusieurs jours pour lesquels le son demeurait indispensable[22]. »

Toutefois, dans le *Ciné Amateur* de mars 1958, la FFCCA écrit : « Nous devons rester amateurs dans toute la force du terme, c'est-à-dire libres et sans recherche d'un but lucratif. […] Il va sans dire que les amateurs devenus "correspondants" seront immédiatement radiés de nos concours. » Par contre, la FFCCA donne à chaque fois son aval lorsque la télévision diffuse des films d'amateurs considérés comme œuvres. Encore faut-il que cela se fasse dans le cadre d'émissions, qui dès 1947, ne remettent pas en cause l'aspect non lucratif de l'esprit d'amateur. En 1961, la Radiodiffusion-télévision française (RTF) lance une émission de Marcel L'Herbier, cinéaste d'avant-garde des années 1920 et fondateur de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) en 1943. Le cinéaste aime le monde libre des amateurs, jusqu'ici hors du pouvoir de l'argent. Ainsi, la télévision participe à l'éducation populaire tout en étant un moyen de diffusion intéressant pour des films amateurs à l'époque où les documentaires ou reportages, dans les milieux ruraux, « sont aussi estimés que les grands films de fiction[23] ».

L'idée d'un Critérium du film d'amateur bénéficie du concours de la FFCCA. Dix émissions, de 60 à 80 minutes chacune, sont prévues à partir de juillet 1961. L'émission se compose des catégories Fiction, Fantaisie (films d'animation exclus) et Documentaire[24]. Vingt-quatre films seulement

21. *Ciné Amateur*, n° 224, mars 1958, p. 55.

22. Lettre à l'auteur, 1989.

23. Dumazedier Joffre, Ripert Aline, « La télévision et son public », *Télévision et éducation populaire*, n° 1, juillet 1960, p. 37.

24. *Ciné Amateur*, n° 263, juin 1961, p. 18-19.

participent. La Fédération, à laquelle adhèrent 220 clubs, déplore la dureté de la sélection, motivée selon la RTF par les défauts techniques des films et le caractère familial de l'émission. On ne respecte donc pas la liberté de l'amateur, pourtant si chère à Marcel L'Herbier. Toutefois, dans les années 1970 et 1980, Antenne 2 propose avec un certain succès *La Télévision des amateurs* de Jacques Locquin et Armand Jammot puis *La Télévision des téléspectateurs* d'Armand Ventre, à laquelle la fédération se réjouit d'être associée, et qui, dans le format du Super 8, fait la part belle autant aux documentaires qu'aux fictions[25]. Canal+ emboîte le pas dans les années 1990 tandis que la vidéo se développe. La Fédération des clubs français de cinéastes voit dans ces émissions une publicité importante pour le cinéma amateur et développe les contacts avec les chaînes locales des réseaux câblés à partir de 1985[26].

Cependant, il n'y a point d'idylle parfaite. Certains cinéastes amateurs ont pu dans le passé critiquer la télévision et légitimer ainsi leur démarche dans le milieu régionaliste, avant ou après la création de la télévision régionale. Par exemple, en Bretagne, au début des années 1960, Roger Laouenan, clerc de notaire de 29 ans, a l'idée de l'association Treger Film, qui, sans se limiter aux reportages, cherche à montrer par les *neventiou (actualités)* à la population rurale trégorroise une actualité bretonne insuffisamment traitée selon lui par la télévision française. Cette dénonciation explique en partie une dizaine d'années plus tard la production du cinéaste amateur Robert Kernez, dont *La Bretagne n'est pas à vendre* en 1972. Les images cinématographiques en format réduit sont alors considérées comme le support d'une contre-analyse de la société bretonne, de regards différents sur celle-ci, mais plus authentiques, contre les images dominantes, à la télévision ou au cinéma[27].

Bien avant les appels des chaînes infos du câble d'aujourd'hui aux amateurs susceptibles de témoigner par leurs images d'un fait d'actualité, au nom de l'instantanéité, les journaux télévisés ont pu assez rapidement dans le temps se servir d'images d'amateurs. L'utilisation des 24 secondes d'images uniques de l'amateur Abraham Zapruder lors de l'assassinat de Kennedy en 1963 est fondatrice[28]. Par exemple, le 15 mai 1981, Antenne 2, dans son journal télévisé du midi, diffuse des images Super 8 de l'attentat

25. « Depuis la création en 1979 de cette émission jusqu'à fin [19]86, 864 courts métrages ont été projetés représentant 119 heures d'émission dont plus de 50 % ont représenté la FCFC » (Archives de la Fédération française cinéma et vidéo, assemblée générale du 30 mai 1987 à Bordeaux, compte rendu des assemblées générales depuis 1966, consultées en 1997 dans son local rue de Rome à Paris).

26. *Ibid.*, « Réunions du comité national du 7 novembre 1981 au 12 février 1994 », p. 61.

27. Pour plus de précisions sur ces cinéastes amateurs bretons, lire Ollivier Gilles, « Le cinéma amateur : pratiques, patrimoine et identité bretonne », dans Dugalès Nathalie, Fournis Yann, Kernalegenn Tudi, *Bretagne plurielle,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 82-89.

28. On peut évidemment rapprocher cela de l'usage des films amateurs par les télévisions lors des attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis.

dont le pape a été victime. La télévision a aussi intégré dans ses émissions non spécialisées des images d'amateurs, des films de famille, dès lors que cela nourrit le thème abordé. Il peut s'agir d'intimités de vedettes et de stars : l'emploi dans un reportage de France Roche pour *Cinq colonnes à la une* (9 janvier 1959) d'un film familial tourné en 1939 par la mère de Brigitte Bardot ; la diffusion de *home movies* d'Hollywood pour *Cinéma cinémas* (octobre 1984). Il peut s'agir aussi d'identifier et de rechercher une jeune femme disparue, dans l'émission *Plein cadre* (février 1972), *via* un petit film amateur tourné lors d'un mariage. Il peut s'agir enfin de réflexion sociologique et historique par des extraits de films amateurs montrant différents épisodes de l'enfance d'une petite fille et des scènes de la vie de famille pour *Les Quatre vérités*, dont le sujet est « La famille en question » (juillet 1973).

Le miroir télévisuel, pour (se) dire, jusqu'où ?

C'est lors de cette émission que naît le projet de *La Vie filmée des Français : 1923-1954*, récit d'histoire populaire, à partir d'archives d'amateurs, sur FR3, en juillet-septembre 1975[29]. Il s'agit d'écrire l'histoire de la vie quotidienne des Français à l'aide de films d'amateurs reconnus comme patrimoine vivant car supports de mémoires, individuelle et collective. Sept émissions d'une heure, qui suivent la chronologie, associent pour leur conception un réalisateur (dont Agnès Varda qui filme les amateurs lors de leur témoignage) et un auteur (dont Roger Grenier et Georges Perec). Jean Baronnet, réalisateur-producteur de l'émission, raconte :

> « Je n'avais aucune expérience en cinéma amateur. J'avais été ingénieur du son au cinéma. Je faisais du reportage à la télévision depuis 1968. Je montrais un grand mépris pour le cinéma amateur, que je trouvais largement inférieur au cinéma professionnel […] ? Tout est parti en 1973, lors d'une émission pour FR3, avec l'historien Philippe Ariès, Les quatre vérités. L'émission était constituée pour moitié de plateau et pour l'autre d'un film. J'avais été chargé de faire ce film avec Ph. Ariès. Le sujet était la famille, il s'agissait de montrer les variations des types familiaux. Avec Jean-Pierre Alessandri, le producteur, nous nous sommes dit qu'il serait bien d'insérer des *home movies*. Sa secrétaire nous a alors parlé d'un film sur lequel son père avait pris ses premiers pas au bois de Boulogne. C'était vers 1942, elle marchait de façon hésitante et il y avait derrière elle deux soldats allemands qui passaient. C'est à ce moment-là que je me suis dit que le cinéma d'amateur était évidemment un matériau historique. J'ai essayé de convaincre des gens pendant vingt ans, mais je n'ai pas vraiment réussi. Déjà, à l'époque, on ne pouvait pas imaginer qu'il y ait une représentation historique quelconque dans un film d'amateur[30]. »

29. INAthèque de France, Centre de consultation, BnF, site François Mitterrand.
30. Entretien avec l'auteur, 16 juillet 1997.

Un peu plus tard, le même type d'émissions fut créé sur les télévisions belge par André Huet avec *Inédits*[31], ouest-allemande par Michael Kuball avec *Familienkino* et britannique par David Collison avec *Caught in time*. Les trois réalisateurs se retrouvèrent, aux côtés d'un autre Allemand Alfred Behrens, dans des séries européennes, telles que *Cinémémo* (1991) ou *Temps de guerre* (1995), coproduites par La Sept puis Arte. Dans ces années 1990 où l'on découvre la valeur inédite des images d'amateurs en contrepoint des images et des discours officiels d'époque, ces émissions rendent visible une mémoire commune utile à la construction de l'Union européenne, et rappellent souvent la réalité destructrice et effroyable de la Seconde Guerre mondiale avec un regard critique et humaniste. Il faut ajouter le travail sensible du réalisateur indépendant et artiste hongrois Péter Forgacs, notamment pour *Free fall* (1996), *Danube exodus* (1998) et *Le Chien noir* (2005) qui exhume, révélateur d'humanité, des images de films de famille contrastant souvent avec les événements tragiques dont elles sont contemporaines.

Rares sont les émissions de réflexion sur la nature du cinéma amateur. En juillet 1976, FR3, encore, diffuse la réalisation en vidéo des cinéastes Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *Six fois deux*, une série documentaire qui est sous-titrée *Sur et sous la consommation*. Il s'agit d'une réflexion sur les moyens de communication, qui dénonce « ceux qui étouffent le vrai » pour proposer en contrepartie une télévision autre, plus proche des réalités sociales et plus critique. Le cinéaste amateur suisse Marcel, horloger en usine qui filme la nature jurassienne pour sa beauté et qui peut en faire profiter parfois les écoles ou associations, y trouve sa place dans un épisode de 55 minutes qui lui est consacré. Avec un dispositif minimal, Godard filme l'homme chez lui à la recherche d'images défectueuses d'un film tourné quelques années auparavant. Il parle, stimulé par Godard, de « hobby merveilleux », de « plaisir fatigant mais réconfortant », de « travail simple et généreux de par l'image qu'on a devant soi ». Godard montre ainsi le désir de l'amateur. Alain Bergala précise : « L'amateur travaille pour son désir, mais il ne travaille pas son désir », dans ce sens où l'amateur « ne filme jamais que dans une implication biographique directe à ce qu'il filme[32] ». Vingt-quatre ans plus tard, à l'époque des caméscopes, le réalisateur TV

31. L'émission donna son nom à l'Association européenne, créée en 1991, regroupant en 2014 près d'une trentaine de cinémathèques et dont André Huet est membre d'honneur. L'objet est de promouvoir toutes les activités relatives à la mise en valeur des films amateurs, considérés comme inédits car n'étant pas, à l'origine, « destinés à une diffusion dans les circuits professionnels de l'audiovisuel ». Pour une approche de cette association et de ses réflexions, on peut lire *Jubilee book : Rencontres autour des inédits, Essays on amateur films*, Charleroi, Association européenne Inédits, 1997.

32. Bergala Alain, « L'acte cinématographique », « Professionnels et amateurs : la maîtrise », *Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique*, n° 6, Paris, Cinémathèque française, hiver 1994, p. 39.

suisse allemand Peter Anschwanden confirme l'existence de ce rapport travail-désir dans son documentaire *Cinéastes pour le plaisir,* tandis que la production d'images d'amateurs n'est parfois plus de l'ordre de la rêverie, mais du fétichisme. Le croisement des développements d'un individualisme narcissique et de l'Internet accentue d'ailleurs le phénomène, parfois jusqu'à l'insoutenable[33].

Ce que Laurence Allard appelle le TV-cinéma amateur est une rencontre entre professionnels et amateurs, les professionnels reconnaissant aux amateurs de produire des images dont l'authenticité ferait — ou ferait à présent — défaut aux leurs. En même temps, cela génère un ajustement du cinéma privé aux conventions télévisuelles et une marchandisation des images d'amateurs. Révélateur est à ce sujet *Vidéogrammes d'une révolution* (*Videogramme einer Revolution,* 1992), montage dialectique de films d'amateurs et d'images de télévision sur le mouvement populaire à l'origine de la chute du régime communiste roumain de Ceausescu en 1989. Le documentariste allemand Harun Farocki y montre que des films d'amateurs d'abord tournés dans la rue, sur le vif, se conforment progressivement, au fil des événements, aux normes de la télévision nationale[34]. Dans les années 1990, seules les télévisions locales de proximité, créant « un réseau d'espaces publics autonomes », semblent constituer selon L. Allard

> une alternative à la forme de rencontre entre amateurs et télévision, que les professionnels des médias souhaitent développer. Si l'amateur se professionnalise en vertu de contraintes d'une diffusion publique limitée à un échelon local, le professionnel, de son côté, par cette confrontation permanente avec le regard et les préoccupations des amateurs-bénévoles de ces télévisions, se rapproche du contexte social et culturel dans lequel les télévisions de proximité doivent être ancrées[35].

Mais dans les années 1990, la forte intimité entre chaînes de télévision, notamment privées, et vidéo a pu aussi nourrir un fantasme d'existence et d'identité. Le philosophe Jean Baudrillard explique qu'avec la technique de la vidéo, contrairement à celle de la pellicule argentique, « on ne veut plus transformer le monde, mais le substituer[36] ». Le film vidéo amateur serait donc moins la réalité que l'accentuation d'une réalité narcissique. Les émissions de télévision telles que *America's funniest home videos* de la chaîne ABC

33. Que l'on songe à la vidéo mise en ligne par « le dépeceur de Montréal » en 2012.

34. Blümlinger Christa, « De la lente élaboration des pensées dans le travail des images », *Trafic*, printemps 1995, n° 14, p. 27-38.

35. Allard Laurence, « Télévision et amateurs : de Vidéogag à la télévision de proximité », dans Odin Roger (dir.), *Le Film de famille…, op. cit.*, p. 163-175.

36. Franzmann Ilka, *Ça risque de mal tourner… Le monde vu par des vidéastes amateurs,* documentaire coproduit par la chaîne franco-allemande Arte, 1996.

et les versions britannique, québécoise et française (*Vidéo Gag* sur TF1, 1990-2008) reflètent et nourrissent cette tendance. Certaines vidéos d'amateurs ont pu contribuer à l'essor de la téléréalité.

Un cinéma en amateur : un cinéma en franc-tireur ?

Certains professionnels du cinéma sont passés par le cinéma amateur, qui leur a permis de développer leur goût du bricolage et du cinéma, quitte à compléter cette formation par une école. Parmi eux, ceux qui sont membres de clubs tels que les réalisateurs Édouard Molinaro, Jean-Paul Rappeneau, ou des solitaires tels le chef opérateur Nestor Almendros et les réalisateurs Jacques Demy[37], Romain Goupil, Alain Resnais et Steven Spielberg[38]… Pour les deux derniers, certains voient dans leurs films tournés en amateur la matrice de leur œuvre à venir. À propos d'A. Resnais, le critique et historien Claude Beylie écrit :

> Nourri très jeune de cinéma, de littérature et de théâtre, il tourne dès l'âge de treize ans [en 1935] de petits films d'amateur, à l'aide d'une caméra 8 mm achetée passage Pommeraye à Nantes. Ces premiers essais (*Fantomas*, *Le Meilleur des mondes*) sont inachevés, mais ils nous éclairent sur son inspiration profonde : l'anticipation réaliste, le mystère surgi du quotidien[39].

Le talent du jeune J.-P. Rappeneau, alors lycéen, futur scénariste et réalisateur de films construits, rythmés et à succès, est reconnu en 1951 dans le milieu amateur lorsqu'il réalise *Un Garçon bien sage* sur le thème de la monotonie de la vie d'un jeune homme, qu'il joue lui-même, et qui, à la suite d'une invitation à une *surprise-party*, lance « à ses parents le dégoût de la vie qu'ils lui ont fait mener jusqu'alors. » Dans *Ciné Amateur,* sont signalés les plans du début pris à travers les grilles, qui symbolisent la captivité du personnage. Le panoramique vertical vers le haut, tout de suite avant la *surprise-party*, « dégage le personnage des barreaux d'escalier et le rend en quelque sorte à la liberté[40] ». La technique de prise de vue comme la voix *off* monotone et le « hiatus jazz-musique classique » construisent l'atmosphère du film. L'article conclut sur la « valeur de choc de l'œuvre » et le « cri de révolte qu'un jeune amateur a eu le courage de pousser ». J.-P. Rappeneau se souvient :

37. Lire Berthomé Jean-Pierre, *Jacques Demy et les racines du rêve,* Nantes, L'Atalante, 1982, en particulier chap. I, p. 27-47 et voir le film *Jacquot de Nantes* d'Agnès Varda, 1991.

38. Steven Spielberg interviewé par James Lipton dans la série TV *Inside the Actors studio*, 1999.

39. « Resnais (Alain) », dans Passek Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma,* Paris, Larousse, 1991, p. 561. À noter que dans son film *Muriel ou Le Temps d'un retour*, 1963, un film amateur tourné entre camarades pendant la guerre d'Algérie par un des personnages en tant que soldat sert de support pour avouer la torture pratiquée pendant le conflit.

40. Vautrin Michel, *Ciné Amateur*, n° 141, mars 1951, p. 32-33.

> « Finalement, je suis resté peu de temps dans les clubs, à peine un an. Je voyais ça comme un club de golf : les gens s'occupaient de leurs affaires la semaine et filmaient le week-end. Peu parlaient des derniers films sortis sur les écrans. […] Pendant ce temps, ma mère a rencontré un producteur et j'ai eu, à la rentrée [19]52, la possibilité d'être stagiaire sur un film, *La Dame aux camélias* de Raymond Bernard, un vieux metteur en scène. Je suis passé ensuite second assistant puis assistant. Au retour du service militaire, Molinaro, alors réalisateur de courts métrages, m'a pris comme assistant. Le cinéma était vraiment devenu mon métier et le court métrage était à ce moment la voie normale. Lorsque Molinaro s'est vu proposer un long métrage, il avait déjà accepté un court métrage sur le thème des assurances sur la vie, pour lequel il m'a passé le relais. Ce fut *Chronique provinciale*. Je n'ai plus eu de contact avec le cinéma amateur[41]. »

Un cinéma de fiction qui intègre le film amateur

De nombreux films amateurs figurent dans le cinéma de fiction. Marie-Thérèse Journot y a consacré un livre[42]. Elle y voit la possibilité d'engager la réflexion dans deux perspectives complémentaires, « l'une sur la place des images et du cinéma dans la société contemporaine, l'autre sur la conception du cinéma et sa relation avec la vie privée et professionnelle de celui qui la pratique[43] ». Elle distingue le cinéma personnel, les *home movies* issus de l'*underground* américain, « à la marge dans les circuits du cinéma expérimental et de l'exposition muséale » (Maya Deren, Jonas Mekas, Stan Brakhage, Joseph Morder), qui peut dépasser le film de famille pour l'écriture de soi et l'intimité, du cinéma commercial, même parfois sous ses airs iconoclastes (comme pour le mouvement Dogme 95[44]), dont « le point de vue physique du film ne passe jamais par un des protagonistes de l'histoire[45] ». En 1978, J. Mekas, réalisateur de *Remininiscenses of a journey in Lithuania* (1972), face « aux gardiens de l'Art du Cinéma », revendique les figures de surimpressions, flous, filés, bougés… comme une façon subjective de filmer en fonction de son ressenti, « totalement privé, personnel et non professionnel[46] ». Dans « In defense of amateur », S. Brakhage écrit :

41. Entretien avec l'auteur, 27 octobre 1998.
42. Journot Marie-Thérèse, *Films amateurs dans le cinéma de fiction*, Paris, Armand Colin, 2011.
43. *Ibid.*, p. 109.
44. Mouvement cinématographique initié entre autres par le réalisateur Thomas Vinterberg avec *Festen*, en réaction aux superproductions anglo-saxonnes, qui prône l'économie de moyens, la sobriété de tournage, en conservant le format 35 mm, et abandonné depuis 2005 par ses concepteurs eux-mêmes.
45. *Films amateurs dans le cinéma de fiction…*, *op. cit.*, p. 110.
46. Cités dans Allard Laurence, « Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel », dans Odin Roger (dir.), *Le Film de famille…*, *op. cit.*, p. 113-125.

> Le cinéaste amateur, en filmant les scènes d'un voyage, d'une fête, de ses enfants, cherche à retenir le temps, à défaire la mort. Or l'acte de filmer en général peut être considéré comme une extériorisation du processus de la mémoire […], tout l'art du cinéma émerge de l'amateur, du médium du film de famille[47].

Il s'agit de filmer en solitaire, pour son plaisir, de faire du cinéma en franc-tireur, hors des normes de production du cinéma commercial, tant sur la forme que sur le fond. C'est toujours au nom de la mémoire, cachée, que, en 1979, les Italiens Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi, par une approche minutieuse, réalisent leur film expérimental *Catalogue 9,5 Karagoez*, montage de vieux films en 9,5 mm qui s'attache à retrouver les corps et les gestes malgré les défectuosités et le passage du temps. Dans le cinéma commercial, de *The Cameraman* d'Edward Sedgwick (1928) à *Sinister* (Scott Derrickson, 2012) ou *Fruitvale station* (Ryan Coogler, 2013), l'utilisation du film amateur dans le film est variée et ne cesse de se développer depuis 1990. « La tendance a envahi l'ensemble du cinéma fictionnel, tous cinéastes confondus, […] malgré le danger de standardisation[48] », écrit M.-T. Journot. Les films de famille sont nombreux dans le cinéma de fiction dès le film *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu (1932). Ils sont la marque « du paradis perdu, de la commémoration d'un passé idyllique confronté aux crises présentes et à venir[49] » (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940 ; *Home movies*, Brian de Palma ; 1980, *Capturing the Friedmans* d'Andrew Jarecki, 2004…). M.-T. Journot poursuit : « Puis, la forme amateure a servi un autre mode d'expression de l'intime, la recherche quelquefois au bord de l'exhibitionnisme d'une quête d'identité », tout en se mettant « au service d'une dénonciation de la prolifération des images vécue comme une menace[50] ». (*Omelette,* Rémi Lange, 1997 ; *Ma caméra et moi*, Christophe Loizillon, 2002, qui utilise entre autres des archives amateures de la cinémathèque de Bretagne et qui s'interroge sur le besoin d'avoir des images de nous-mêmes et de faire des films de famille ; *Tarnation,* Jonathan Caouette, 2004…). M.-T. Journot précise à propos des années 1990 :

> désormais le 16 mm ou le Super 8 ont pour mission d'évoquer le passé, de renvoyer à la mémoire et même à une mémoire récente, pouvant être assumée par la vidéo sans anachronisme, tandis que le caméscope est utilisé au présent de l'univers fictionnel et que le spectateur voit en alternance de points de vue

47. *Brakhage Scrapbook*, Heller Ed., 1982, p. 168.

48. *Films amateurs dans le cinéma de fiction…*, *op. cit.*, p. 10-11. Signalons que *L'Ambassade*, court métrage de Chris Marker, tourné en 1973, à la manière d'un amateur, est présenté comme un film retrouvé, ce qui lui vaut d'être le précurseur du *found footage*.

49. *Ibid.*, p. 161.

50. *Ibid.*

> ce que le personnage est en train de filmer, avec plus ou moins de fantaisie dans la matérialisation des marques, comme celles du viseur ou du cadre[51].

Face aux mutations et nouveaux dispositifs, elle lance l'hypothèse du cinéma comme valeur refuge, « à la fois dans les formes de sa mise en récit du monde et dans la matérialité rassurante de sa pellicule[52] ». Le documentaire *Sur la plage de Belfast* (1996) d'Henri-François Imbert illustre cela par une recherche de la famille filmée sur une bande Super 8 trouvée dans une caméra achetée chez un brocanteur et qui nous rapproche d'interrogations personnelles et collectives. Dans son film, le cinéaste conclut : « Peut-être qu'on fait ces films pour lutter contre le temps qui passe, contre la disparition de ce qu'on aime. » Ainsi, les films d'amateurs seraient dépositaires d'un passé, passeraient d'une fonction familiale à une fonction documentaire humaniste. Avec son beau documentaire de création, *Poussières d'Amérique* (2011), Arnaud Des Pallières interroge l'histoire des États-Unis à l'aide d'un montage d'images issues du site d'archives privées en ligne de l'Américain Rick Prelinger[53]. Les images montées sont inhérentes à la lutte des Indiens et à la conquête spatiale ou sont surtout des images d'amateurs, de films de famille. Elles alternent régulièrement avec des intertitres qui racontent des histoires singulières, comme des voix intimes. Les mots des cartons confirment ou prennent le contre-pied de ces images, mais, alliés aux musiques additionnelles, cherchent à nous faire percevoir le présent de nos enfances et de nos utopies, qui y serait encore secrètement contenu[54].

Certains cinéastes du circuit industriel peuvent évoluer et se mettre à filmer en amateur en cela qu'ils prennent la posture de l'amateur, et filment quasiment en solitaire, en franc-tireur : Jean-Pierre Mocky pour qui problème de production fait loi ; Alain Cavalier, qui, à propos du film *Ce répondeur ne prend pas de messages*, déclare dès 1984 :

> « Ce qui tue à petit feu un metteur en scène c'est la fragmentation du travail, qui vient du fait que le cinéma a été considéré au départ comme une industrie. Il fallait donc qu'il fonctionne comme une industrie : la mise en scène a éclaté, le scénario, le montage, la diffusion devenant affaire de spécialistes. Ainsi, petit à petit, le cinéma a perdu son unité. J'ai tourné plan après plan sans recommencer les plans, au total sept bobines de dix minutes. Pas de montage, pas de mixage : le film étant terminé à la fin du tournage. Pas de problème de sortie parce que c'était une opération purement personnelle[55]. »

51. *Ibid.*, p. 17.
52. *Ibid.*, p. 19.
53. <https://archive.org/details/prelinger>.
54. Voir *Poussières d'Amérique,* DVD, Potemkine Films, 2014, bonus « Genèse de *Poussières d'Amérique* : Arnaud Des Pallières à la cinémathèque de Perpignan ».
55. *La Revue du cinéma*, n° 400, décembre 1984, p. 120-121.

La frontière entre amateur et professionnel est mince dès lors qu'il s'agit d'aimer, définition originelle du mot amateur, aimer le cinéma, aimer la vie. Au nom de cela, certains cinéastes dits professionnels travaillent en franc-tireur, posture idéale du cinéaste amateur (Jean-Claude Biette, Chantal Akerman…)[56].

L'acteur amateur : figure d'authenticité ?

Dans son film *Le Champignon des Carpathes* (1990), J.-C. Biette fait dire au personnage joué par le comédien professionnel Howard Vernon : « Notre vie est bien trop courte pour que nous soyons autre chose que des amateurs[57]. » Une clé de ce qui *fait* cinéma amateur ne se tiendrait-elle pas dans ce rapport à la vie, rapport qu'il faudrait aussi alors chercher du côté de la figure de l'acteur, lui aussi tenu sur cette frontière subtile entre l'amateur et le professionnel ? Il faut distinguer la figure de l'acteur amateur du jeu amateur qu'un professionnel peut donner au-delà de son savoir. Au sujet des acteurs amateurs, des conseils figurent dans les manuels pratiques à partir des années 1960 sur les personnages, costumes et décors. Pour ce qui est des interprètes, Pierre et Suzanne Monier suggèrent que le « choix tiendra compte du physique et du type de l'acteur bénévole, mais aussi de son comportement devant la caméra, car il n'est pas facile de conserver son naturel lorsqu'on se sent observé. » Face à la susceptibilité de l'acteur, il faut pouvoir envisager de tourner des bouts d'essai afin d'avoir plus de sobriété au moment de la réalisation du scénario[58]. En 1969, Georges Régnier, opérateur de prises de vue et réalisateur de télévision, dans *Le Cinéma d'amateur,* plaide pour le naturel de l'acteur :

> Nous le sommes inconsciemment, donc avec naturel. Ce naturel, on ne le retrouve devant la caméra que si l'on surprend la vie sans qu'elle s'en doute ou, à l'extrême de cela, si on a affaire à l'acteur de métier qui sache recréer à volonté l'inconscient du geste ou de l'expression sans qu'apparaisse le moindre effort de transposition.

C'est pourquoi il poursuit :

> Le film d'amateur fait plus souvent appel à l'acteur involontaire qu'au comédien et, ce faisant, il est dans un domaine qui est bien le sien.

56. Pour une opposition dépassée entre amateurisme et professionnalisme, lire les contributions des *Conférences du collège d'histoire de l'art cinématographique*…, n° 6, *op. cit.*, 198 p. Il y est question d'Hitchcock, Ray, Godard, Preminger, Renoir, Cocteau et Warhol, Bunuel, Mac Laren et du cinéma belge.

57. Il reprend en la raccourcissant la phrase de Charlie Chaplin dans *Limelight*, 1952 : « C'est ce que nous sommes tous, des amateurs, on ne vit jamais assez longtemps pour être autre chose. »

58. 50 *idées de films*, Paris, Publications Photo-Cinéma Paul Montel, 1965, p. 25.

Il rappelle à l'amateur la tendance de professionnels à faire appel aux acteurs amateurs : Robert Bresson « dont on sait qu'il rejette l'acteur professionnel, préférant l'apparence au masque, la spontanéité au "métier", voire le vrai au naturel », mais aussi Georges Rouquier pour *Farrebique* ou Herbert J. Biberman pour *Salt of the earth*[59]. Aujourd'hui, à l'affût du réel et de l'authenticité, on retrouve l'acteur amateur dans les films de Bruno Dumont, Nicolas Klotz et Emmanuel Finkiel, pour qui « Seule la fiction permet aux témoins de jouer leur propre rôle[60]. » L'acteur amateur déborderait le rôle qu'on lui confie. Mais le regard de la critique peut se situer entre gage d'authenticité et gêne devant un certain naturalisme[61]. Finalement, l'acteur amateur peut apparaître comme une garantie d'authenticité, de vérité, utilisée par un cinéaste qui, lui, demeure dans son statut de professionnel, au risque de transformer la spontanéité du premier. Il en est de l'acteur amateur comme du cinéaste amateur dès qu'il fait un pas dans un espace institutionnel.

Conclusion

La posture et le statut d'amateur sont à multiples facettes et labiles. L'histoire du cinéma amateur à travers sa quête de liberté idéalisée ou effective le montre. À l'aide des nouvelles technologies de communication, sur leurs portables et tablettes[62], les amateurs peuvent encore créer de nouvelles formes, développer de nouvelles figures. Cependant, depuis 2011, c'est un professionnel, Michel Gondry, réalisateur de *Be kind rewind* (2007) pour qui amateur et bricoleur vont de pair, qui propose l'Usine à films amateurs pour que nous autres, seuls ou en groupes, développions notre créativité[63]. Alors passons à l'amateur ! C'est sans doute une nécessité régulière pour mieux redéfinir la possibilité du cinéma. Être l'artisan de sa propre culture, issue d'une expression populaire, qui témoigne de spontanéité, de naïveté et du sensible, face à une culture commerciale omniprésente et simplificatrice.

59. Paris, Larousse-Montel, 1969, p. 135, 140 et 144.

60. Entretien avec Emmanuel Finkiel, dans Delage Christian, Guigueno Vincent, *L'Historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, p.193-209.

61. Lire les critiques de Odicino Guillemette et de Guichard Louis, *Télérama*, n° 3372, sur *Party Girl* de Marie Amachoukeli, Claire Burger et Samuel Théis.

62. Allard Laurence, Creton Laurent, Odin Roger (dir.), *Téléphone mobile et création*, Paris, A. Colin, 2014.

63. Il s'agit de faire ainsi un film en trois heures à partir de costumes, matériel de décor et de tournage prêtés.