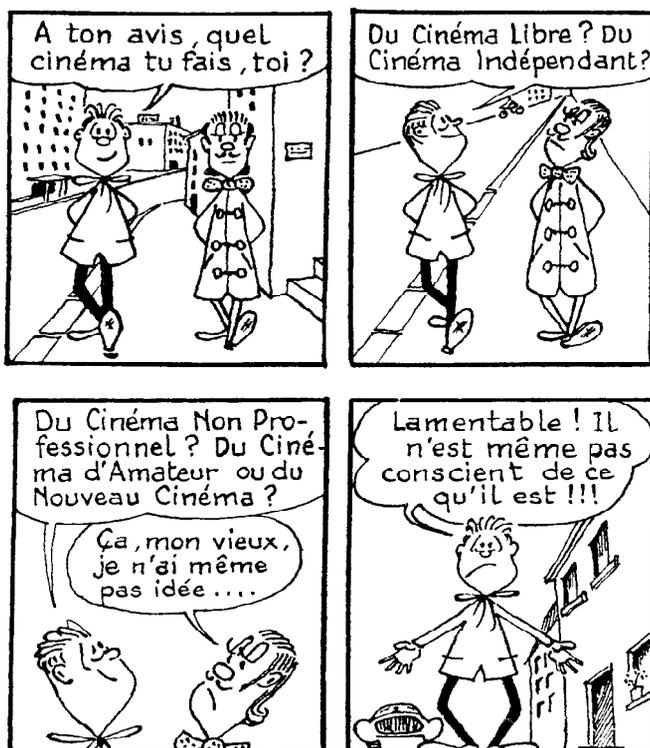


Mouvement en conserve, fabrique d'histoire(s)

Les films d'amateurs : de nouvelles sources pour l'historien ?

Se figurer, ou nous représenter si au net les choses comme elles sont, c'est faire oublier qu'on les crée ou qu'on les combine.

Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, Paris, 1841, II, p. 370.



Fulbert Flash, personnage créé par P. Guérin et L. Seroux, paru en 1969-1970 dans le bulletin d'information du Caméra Club Nantais.

Aujourd'hui, les caméscopes ont supplanté les caméras 9,5 mm et Super 8. Le support a évolué : le film a laissé la place à la vidéo. La fédération française des clubs d'amateurs a changé de dénomination : appelée en 1933, année de sa création, Fédération Française des Clubs de Cinéma d'Amateur, elle devient en 1971 la Fédération des Clubs Français de Cinéastes puis, en 1987, la Fédération Française de Cinéma et Vidéo. Depuis quelques années, la télévision multiplie la diffusion d'émissions à caractère historique telles que *Les Mercredis de l'histoire*, proposée par A. Adler, et patrimoniales telles que la série *L'Album de famille*, conçue selon un découpage régional. Ces émissions sont montées, entre autres, à partir d'images d'amateurs prises entre les années trente et soixante.

Tous ces éléments nous confirment que nous assistons à la fin d'une technique voire d'une pratique de l'image. Le moment est sans doute venu pour l'historien de s'interroger sur cette pratique du cinéma amateur comme une « pratique de production culturelle », selon la définition de l'Américain Robert Sklar, ce qui aboutit à cerner, comme pour le cinéma professionnel, les conditions de réalisation et de réception, sur une courte ou longue durée. De cette manière, l'historien qui s'attache au temps dont témoignent les images d'amateurs doit s'intéresser au temps qui s'ajoute à elles. Une meilleure compréhension de ces images en mouvement, des techniques et des démarches qui sont à leur origine, de l'évolution des regards portés sur elles n'en permettrait-elle pas une meilleure utilisation ? Ne contribuerait-elle pas à de meilleures restitutions plutôt qu'à des récupérations sous couvert d'authenticité ? L'étude de ce nouveau type de sources, que sont les films d'amateurs, nécessite donc de tenir compte dans son ensemble du terrain qu'est le cinéma amateur et de ses rapports avec les sociétés.

Pour faire l'histoire du cinéma amateur, il convient de faire l'état des lieux des recherches, d'en cerner et critiquer les sources, d'envisager enfin les apports mutuels entre histoire et cinéma amateur. L'exemple de la Bretagne historique (Loire-Atlantique comprise), retenu ici, s'explique par l'importance du collectage de films d'amateurs effectué par la Cinémathèque de Bretagne (Brest). L'étude des pratiques amateurs dans cette région peut se faire à partir d'un échantillon relativement représentatif. Elle met en évidence leurs spécificités et les caractères de leur intégration dans les cadres national et international.

Quelles approches du cinéma amateur et de son histoire ?

Dès 1939, Pierre Hemardinquer, dans un guide pratique, en référence aux petites caméras utilisées, parlait à propos du cinéma amateur de « mouvement en conserve ». Les approches de l'histoire de ce cinéma

ont été fréquemment techniques. Elles sont liées à la tendance technique de cinéastes amateurs, un tantinet bricoleurs voire collectionneurs. Il y a là un signe distinctif d'appartenance, notamment dans les clubs de la Fédération. Dans un esprit de collectionneurs, Michel Auer et Michèle Ory ont ainsi publié une *Histoire de la Caméra Ciné Amateur*, parue aux Éditions de l'Amateur en 1979. La présentation des appareils s'effectue de manière chronologique jusqu'à nos jours et par format (16 mm, 9,5 mm créés en 1923, 8 mm créé en 1932). « Le but de ce livre, écrivent les auteurs, est de faire connaître un peu mieux l'histoire de l'appareil de cinéma pour amateur. En effet, le cinéma amateur a toujours été le parent très pauvre du cinéma professionnel et, mis à part des ouvrages techniques et des modes d'emploi de différents équipements, on ne trouve rien qui parle de lui. » Cette tendance existe également Outre-Atlantique : il est significatif que dans un numéro spécial de *The Journal of Film and Video* consacré au cinéma amateur et paru en 1986, la seule étude historique soit confiée à un collectionneur qui étudie l'évolution des appareils de 1895, année de création de la caméra 35 mm des frères Lumière, à 1965, après le lancement du format réduit Super 8 par Kodak. Finalement, les histoires techniques sont davantage des inventaires que de véritables analyses. Or, comme a pu le souligner Jean Baudrillard, la machine n'est pas « innocente » et elle peut influencer les pratiques.

Ces pratiques ont souvent été réduites à une fonction d'enregistrement de souvenirs. Voici ce qu'écrivit Raymond Queneau en 1959 : « Les admirateurs de Gabriel l'avaient déjà confortablement installé et, munis d'appareils adéquats, mesuraient le poids de la lumière afin de lui tirer le portrait avec des effets de contre-jour. Bien que toutes ces attentions le flattassent, il s'enquit cependant du destin de sa nièce. Ayant appris de Fédor Balanovitch que la dite refusait à suivre le mouvement, il s'arrache au cercle enchanté des xénophones, redescend et se jette sur Zazie qu'il saisit par un bras et entraîne vers le car. Les caméras crépitent. » La description faite par l'auteur de *Zazie dans le métro* de ces touristes à Paris équipés de petites caméras reprend alors l'idée commune que l'on se fait déjà du cinéaste amateur. Lors du festival des Tombées de la Nuit qui s'est tenu à Rennes en 1998, parmi les spectacles de rue, la Compagnie Jamais 203 proposait au public de s'installer dans une 4 CV pour regarder un film 8 mm sur les vacances de la famille Durand. Le film était commenté avec humour par un comédien. L'idée que l'on se fait des films et des cinéastes amateurs ne semble pas avoir évolué. La représentation dominante est celle de bouts de films de famille et de voyage réalisés par des pères de milieux relativement aisés, épris de technique. En famille, ils filment plutôt les heureux évé-

nements, autour des enfants, d'une naissance, d'un mariage... En voyage, ils filment tout, les paysages, les monuments, le car qui les transporte, le guide... Tout est si différent de leur quotidien ! L'œil à la caméra, ils mettent ainsi des souvenirs sur pellicule qu'ils auront le plaisir de construire à nouveau à la maison sur un écran déplié. Mais auront-ils vraiment eu le plaisir de l'instant présent ? Leur femme le leur reprochera peut-être... Tout cela paraît relever d'un usage facile, frivole, et d'une histoire légère autour d'images anecdotiques et rassurantes. Avez-vous vu un des derniers clips du groupe L'affaire Louis Trio, intitulé *Le Meilleur des mondes*, en grande partie constitué d'images de films de famille, sur lesquelles, pendant de courtes séquences, des enfants s'amuse et s'agitent ?

Pourtant, comme l'écrit Jean-Bernard Pouy dans *Le Cinéma de papa*, roman policier de 1989, « Le cinéma s'est terrible. On peut s'y voir vivant, jeune. » La quatrième de couverture prévient le lecteur : « Un film amateur à la noix » peut être des « images qui défient le temps et l'Histoire ». Ainsi, en 1938, un père allemand filme son très jeune fils dans le jardin familial ; l'enfant porte un uniforme nazi et fait le salut hitlérien. À la même époque, dans le département d'Ille-et-Vilaine, un autre père filme ses enfants grimés en Hitler et Mussolini ; devant eux une petite fille, costumée en gitane, danse. La mémoire privée est toujours là et l'Histoire s'en mêle fortement. La curiosité s'aiguise : Qui ? Pourquoi ? Comment ? Il y a donc parfois dans ces images d'intimité familiale, une part de notre histoire. Ces images peuvent ainsi se rattacher à l'histoire collective.

Dans cet esprit, depuis les années soixante, bon nombre d'images d'amateurs ont été diffusées à la télévision. En 1963, les images 8 mm de l'Américain Abraham Zapruder, prises lors de l'attentat de Dallas contre le Président Kennedy, ont été utilisées par différentes chaînes. L'imprévu avait surgi sur la pellicule. Il était grave et l'amateur avait néanmoins continué de tourner. Ce scoop télévisuel est devenu affaire de mémoire, comme activité de construction. De plus, il s'inscrit dans l'histoire comme témoignage d'un événement tout comme il permet de cerner un acte de filmer, de faire usage de sa caméra, ici dans une société médiatique.

En 1980, le réalisateur allemand Michael Kuball fait paraître *Familienkino* en complément d'une série télévisée. Dans cet ouvrage, il répond entre autres aux critiques faites à propos de l'utilisation de films de famille pour un documentaire d'histoire. Il dit réagir à une histoire culturelle qui ne donne alors priorité qu'au cinéma professionnel et à l'histoire technique, qui ne parle jamais de la personne qui tient la

caméra. De plus, l'autre intérêt de l'ouvrage est de montrer que le cinéma amateur n'est pas uniquement constitué de films de famille mais aussi de films à l'idéologie volontairement marquée ; qu'ils soient tournés par des associations de prolétaires ou dans les clubs de la fédération allemande dépendant de la Reichsfilmkammer, l'un des cinq départements du ministère de la propagande de Goebbels. Le format réduit, moins cher et d'un maniement plus facile, le cinéaste amateur lui-même sont devenus des enjeux dans la société allemande des années trente tant sur les plans politique qu'économique.

En France, dès 1975, Jean Baronnet conçoit *La Vie filmée des français*, une série de sept émissions diffusées sur FR3 et entièrement constituée d'images d'amateurs tournées entre 1923 et 1954. « Je suis musicien de formation, explique J. Baronnet. Mon expérience était qu'on ne prenait pas les amateurs au sérieux. J'avais un grand mépris pour le cinéma amateur, que je considérais comme largement inférieur au cinéma professionnel. Jusqu'au jour où j'ai été amené à travailler sur une émission avec l'historien Philippe Ariès. C'était en 1973, sur le thème de la famille. Nous devons visionner des films de famille et les monter. La secrétaire du producteur de l'émission apporta un petit film sur lequel on la voyait faire ses premiers pas au bois de Boulogne en 1942. Tout à coup, on voyait derrière elle deux soldats allemands. C'est là que j'ai senti la valeur historique de ces documents. Par la suite, pour *La Vie filmée*, on a eu le soutien du président de FR3. C'était d'autant plus étonnant qu'à l'époque les films d'amateurs étaient considérés comme mal fichus. » Chaque émission de *La Vie filmée* est confiée à un réalisateur et les images choisies sont commentées par des écrivains comme Georges Perec, Roger Grenier, par l'historien Henri Amouroux, par des cinéastes comme Alexandre Astruc. Dans l'émission réalisée par la cinéaste Agnès Varda, le téléspectateur peut voir des cinéastes amateurs ou des participants qui donnent, avec le recul du temps, des explications au sujet des films. Par contre, à la fin de l'émission consacrée à la Libération, A. Astruc commente en ces termes les images du défilé de la Victoire de 1945 : « L'armée française défile pour la dernière fois victorieuse. Après ce sera l'Algérie, notre Algérie perdue à tout jamais. » On perçoit ici les dérives possibles, le décalage entre une réalité que montrent les images et l'interprétation qui peut en être faite, surtout lorsqu'il s'agit d'images non sonorisées qui ont été prises par des cinéastes amateurs ordinaires. Par cet exemple, on peut voir en quoi une identification précise de ces images, liées à une analyse historique globale, présente de l'intérêt pour une utilisation plus respectueuse des sources.

Quelles sources ?

L'historienne hollandaise Susan Aasman s'est posé la question du film de famille comme document historique. Depuis 1993, elle a consacré une partie de sa thèse sur la représentation de la vie domestique dans les films de famille aux Pays-Bas, durant la période 1920-1970. À partir d'un film 8 mm tourné dans la province de Groningen par un fils de fermier, en 1939, lors d'une opération de défrichement, elle a appliqué une méthode traditionnelle, basée sur l'analyse du contenu, le contexte historique de la production, la réception, afin de montrer l'intérêt du film d'amateur comme témoignage pour l'histoire sociale et culturelle. Elle montre ainsi comment le film glisse de l'objectif initial, présenter le défrichement comme bénéfique pour l'ensemble de la population, à la conquête de la nouvelle terre par les fermiers, représentation plus corporatiste. C'est qu'en regardant attentivement les images, S. Aasman s'est rendu compte que la caméra reste à distance des travailleurs de la digue tandis qu'elle se rapproche des fermiers. Il convient évidemment de prendre en compte le contexte de production du film par d'autres sources complémentaires et nécessaires. Finalement, pour S. Aasman, « ces images d'amateurs apportent un point de vue intérieur fascinant sur le monde d'un groupe, d'une classe ou d'un individu particulier¹. » L'historienne a utilisé les travaux de l'Américaine Patricia Zimmerman, qui, dans sa thèse sur l'histoire sociale du discours sur le film d'amateur (1984), s'attache à montrer comment, sous l'influence d'Hollywood et des fabricants de films comme Kodak, le film d'amateur est devenu une pratique familiale, jusqu'à ce que film de famille et film d'amateur deviennent presque synonymes, notamment dans les années cinquante. Bert Hogenkamp, à qui l'on doit déjà un article sur l'utilisation du film étroit par les associations de gauche dans la Belgique des années trente, réagit en distinguant le film de famille et le « *hobby film* » lié à la création et au montage d'images dans des buts artistiques, idéologiques². Pour saisir au mieux l'histoire qui habite dans ces films, il faut bien entendu maîtriser le contexte historique général mais aussi l'évolution du film amateur, qu'il s'agisse du film de famille, de voyage, du reportage local ou de la chanson filmée, du documentaire ou du « scénario », davantage pratiqués dans les clubs, du film militant pratiqué par des individus dans des associations cinématographiques ou autres. Si les approches historiques américaine et européenne semblent parfois s'orienter différemment, c'est que l'évolution du cinéma amateur ne se présente pas

(1) S. Aasman, « Le Film de famille comme document historique », sous la direction de Roger Odin, *Le Film de famille*, Paris, 1995, pp. 97-111.

(2) B. Hogenkamp et Mieke Lauwers, "In pursuit of happiness? A search for the definition of amateur film", *Jubilee Book, Rencontres autour des Inédits*, Charleroi, 1997, pp. 107-116.

de la même manière et ne pose pas les mêmes questions : en France par exemple, on peut envisager plusieurs types de cinémas amateurs. Les formats réduits ont certes constitué des enjeux commerciaux et artistiques, mais également les supports d'une expression sociale se défiant plus ou moins du cinéma commercial et jugé bourgeois.

L'historien qui s'intéresse aux films d'amateurs peut les visionner dans les cinémathèques telles que la Cinémathèque de Lorraine, de Saint-Étienne ou encore la Vidéothèque de Paris... Bon nombre de films amateurs conservés sont muets. Les commentaires ont pu être faits à part sur magnétophone et la musique pouvait passer sur un tourne-disque. Il y a donc là une source amputée, mais qui finalement dit le problème du son pour le cinéma amateur, que l'imperfection du Super 8 sonore ne réglera d'ailleurs pas totalement au début des années soixante-dix. On l'aura sans doute compris, ici l'absence d'un élément habituel du cinéma donne un axe important de l'histoire du cinéma amateur. La source filmique, quant à la manière dont elle se présente, révèle déjà un élément important de l'histoire technique. Le rapport aux difficultés de sonorisation éclaire le bricolage de certains dans l'usage du matériel. De plus, il est nécessaire de savoir si les commentaires variaient d'un public à un autre, voire de trouver des traces écrites de ces commentaires.

La première cinémathèque à s'être lancée avec volonté dans la conservation de films d'amateurs est la Cinémathèque de Bretagne, lancée par André Colleu et Mathilde Valverde en 1985. Si la Cinémathèque est née d'une initiative individuelle et artisanale, elle est dorénavant une institution soutenue par les pouvoirs publics. La Cinémathèque régionale conserve aujourd'hui environ 10 000 films dont la moitié de films amateurs. Depuis quelques années, la cinémathèque dispose d'une base de données, Klask Atao (Cherche toujours ! en breton), dans laquelle chaque film peut être repéré en fonction des lieux, noms propres et thèmes. Ce fichier est lié à d'autres fichiers : fichiers d'analyse des films par séquences voire par plans ; celui des personnes ou organismes, où l'on pourra savoir comment contacter le réalisateur, le déposant, l'ayant droit ; celui des cassettes vidéos permettant la consultation des films sur place ou par envoi postal ; celui enfin de la documentation sur papier (articles, revues...). Les films répertoriés comme « amateurs » figurent dans des rubriques intitulées documentaires, films familiaux, fictions, films d'animation et films expérimentaux. Cette catégorisation s'est vite avérée marquée par le temps, pratique et souple au début de la cinémathèque, plus sommaire par la suite. Par exemple, la rubrique « documentaire » recouvre aussi bien des reportages que de véritables

documentaires et ne tient donc pas compte de la distinction que les amateurs des clubs établissent entre ces deux genres. En outre, certains films de famille sont classés « documentaires » pour leur apport en matière de scènes et types à propos de la vie quotidienne en Bretagne. Par ailleurs, où classer *Une journée bien remplie*, réalisé en amateur par Louis Le Meur, acteur connu dans les années trente sous le nom de Lorsy ? C'est un film de famille puisqu'il montre la journée du bébé et des parents, mais il est aussi une fiction puisqu'il y a une mise en scène. Quant aux films expérimentaux, ils sont plus souvent des bouts d'essai que des films expérimentaux au sens artistique du terme. Consciente d'utiliser encore une catégorisation qui ne correspond plus à l'état de la cinémathèque d'aujourd'hui, l'équipe mène une réflexion sur les catégories d'archivage depuis quelques années¹. Il semble difficile de mettre sur pied un mode de classement utile à tous, aussi bien aux gens de télévision qu'aux historiens voire aux citoyens dont les demandes sont différentes : les premiers cherchent plutôt des images, les seconds des séries de films, les troisièmes un film particulier... On s'en doute, une cinémathèque se donne en priorité la conservation et le transfert des films. Elle gère aussi les droits audiovisuels qui ont leurs exigences juridiques propres.

L'idée d'une cinémathèque régionale bretonne est issue du décalage perçu entre les images tournées par des Bretons et décrivant leur vie passée et les images des centres cinématographiques parisiens qui se résument à des lancements de bateaux et des visites de ministres en Bretagne. La démarche a donc relevé de « l'âge mémoriel du patrimoine » selon l'ex-pression de Pierre Nora, mais il s'agissait aussi de donner la possibilité d'« une contre-analyse de la société » par les films selon l'expression de Marc Ferro. Pendant les premières années, films de famille, reportages et documentaires sur la Bretagne historique ont été abondants. Cela correspond bien sûr à une production importante de ces genres mais aussi à une démarche régionaliste du collecte. Maintenant, la question se pose de savoir que faire des films de famille qui arrivent en grande quantité. Que peuvent-ils encore apporter, notamment ceux qui ont été tournés en Super 8 à partir de 1965 et que la cinémathèque n'a pas choisi de collecter systématiquement car considérés comme historiquement moins intéressants ? D'autre part, par les dépôts de plus en plus nombreux la cinémathèque a pu récupérer des films autres que ceux concernant la Bretagne. Enfin, les contacts avec les membres des clubs ont peu à peu amené la cinémathèque à de nouveaux genres comme la chanson filmée, le « scénario ».

(1) La collaboration avec Jean-Sébastien Bildé de l'antenne rennais de la Cinémathèque de Bretagne, installée à la Bibliothèque universitaire de Rennes 2, est sur ce point fort utile.

En conséquence, l'historien doit prendre en compte les critères de la sélection effectuée et l'évolution du fonds. Il lui est aussi nécessaire d'intégrer les films tournés dans les clubs, dont les membres hésitent à déposer leurs créations. De ce point de vue, pour l'Ouest, la collaboration du Caméra Vidéo Nantais (créé en 1956) est précieuse, ses membres m'ayant permis l'accès à ses archives ainsi qu'à des projections. La recherche menée sur l'histoire du cinéma amateur en Bretagne historique à partir de deux lieux de sources devrait permettre une approche diversifiée. De plus, à partir de ce qui précède à propos du fonds filmique de la Cinémathèque, l'historien peut tirer deux remarques. La première concerne la mise en place d'un *corpus* de films pour l'histoire du cinéma amateur. La mise en séries et la validité de l'analyse qui en ressort s'avère d'autant plus délicate que le collectage est toujours en cours. Pour le moment, l'historien peut proposer des tendances et montrer la diversité liée à la singularité des cinéastes amateurs, impliqués dans des relations entre pratiques et discours, pratiques et représentations. En deuxième remarque, notons que la Cinémathèque s'intègre à l'histoire du cinéma amateur, à l'évolution du regard porté sur celui-ci. Il est intéressant de cerner à la lumière d'autres sources, journaux et revues ou témoignages des cinéastes pour les années cinquante à soixante-dix, l'origine de la valeur patrimoniale attribuée à certains films amateurs, plus ou moins éloignés d'un cinéma culturel breton à la recherche d'un circuit de distribution.

Quelle approche des sources ?

Dans *Comment on écrit l'histoire*, Paul Veyne a souligné qu'en histoire « la méthode n'est qu'une expérience clinique ». Ce qui suit présente les phases d'une « expérience » qui tente de restituer, d'interpréter, l'expérience sociale que représentent la réalisation, la diffusion et la réception d'un film amateur. Le film *Pêcheurs bretons* a été tourné en 16 mm noir et blanc par le R. P. Lebret (1897-1966), dominicain né au Minihic-sur-Rance. Ce film a été terminé en 1937. L'exemple est sans doute d'autant plus intéressant que le P. Lebret disait que le cinéma était suffisamment difficile pour le laisser aux professionnels à moins de défendre une bonne cause ! Mais plus encore, ce film propose une lecture d'une partie de la société des années trente.

La première phase relève de l'étude du film sur cassette vidéo. Le film est monté et titré, sa durée est de 43 minutes. Le générique indique que le film est présenté au nom du Secrétariat Social Maritime fondé en 1931 à Saint-Servan par le pêcheur Ernest Lamort. Le film est supervisé par Émile Gaudu. Il s'agit d'un opérateur des actualités Éclair, originaire de Pleurtuit, qui a pratiqué le cinéma en amateur. Le film est muet et le commentaire se faisait pendant la projection par le P. Lebret.

Le film se constitue de quatre parties, dont les prises de vues ont été réalisées auprès des pêcheurs de la côte malouine et dans d'autres ports bretons : « Ar-Mor, le pays de la mer », partie constituée de paysages, est plutôt poétique. Suivent l'évolution de la pêche, artisanale puis industrielle, à partir de vues de navires, à voiles et motorisés ; la crise de la pêche artisanale et la misère, dont chiffres et images (villages et quais déserts) donnent une idée ; enfin « Espoirs ». Dans cette dernière partie, on voit, entre autres, les activités du Secrétariat Social Maritime et d'Ernest Lamort. Ainsi, le spectateur peut lire : « Les œuvres d'assistance et les congrès [...] ne suffisent plus désormais [...] des hommes se sont levés pour transformer leurs plaintes en une voix raisonnable et puissante [...] »

La deuxième phase concerne la recherche sur le contexte du film. D'abord, la recherche bibliographique et notamment l'utilisation de *Religion et Culture en Bretagne. 1850-1950*, de Michel Lagrée, a permis de mieux cerner l'action du Père Lebret et ses rapports avec le Secrétariat Social Maritime. Or, la crise de la pêche suscite une enquête effectuée en 1936 sur les côtes bretonnes, sous la direction du P. Lebret. Ensuite, le film peut être situé dans la pratique amateur de l'époque, notamment du clergé breton. L'encyclique *Vigilanti Cura* de 1936 ne s'intéresse qu'à la projection mais l'Abbé Cavaillé, secrétaire du Groupement des Amateurs Cinéastes Catholiques, intervient sur le cinéma amateur lors du Congrès Catholique de 1937.

Dans le film quelques trucages sont réalisés (surimposition, pages du calendrier qui défilent toutes seules). Ils correspondent à des figures que l'on trouve dans les films tournés par des membres de clubs. En outre, les plans rapprochés des marins-pêcheurs, que le P. Lebret connaît bien, et le souci des cadrages, effectués notamment sur des morceaux d'épaves qui rappellent des ossements desséchés, relèvent d'une influence de la photographie fréquente à l'époque chez les cinéastes amateurs.

En Bretagne, des membres du clergé pratiquent le cinéma amateur : les cinémas de patronage projettent des actualités locales qui attirent le public. À la même époque, le Père Yvon tourne à bord des terre-neuvas ; le Père Vallée réalise, tout comme le P. Lebret, un film à caractère social, *S.O.S. artisans*.

Enfin, des liens peuvent être faits entre les images du film et la production écrite du P. Lebret, *La Grande angoisse de nos familles côtières* (1937). On peut rapprocher par exemple les derniers plans du marin-pêcheur qui retrouve sa famille sur la plage des propos du dominicain : « Il faut que la vie se recentre sur la famille. Il faut qu'en extension de la famille, la famille professionnelle se reconstitue. » (P. 139.) Des liens

peuvent être faits aussi avec l'ouvrage d'E. Lamort, *Vers la réforme corporative de la marine marchande* (1935). Ce livre apparaît d'ailleurs dans la quatrième partie du film.

La troisième phase consiste en des rencontres. Lors de la rencontre avec Marie-Jo Lamort, une des filles d'E. Lamort, un nouveau visionnage effectué avec elle permet d'avoir des précisions sur les personnes et les lieux. De plus, un contact avec Louis Lebret, neveu du P. Lebret, apporte des précisions sur le rôle d'E. Gaudu qui a aidé au montage. Il apporte également des précisions sur la diffusion du film : « Mon oncle, que j'accompagnais parfois lors de ses conférences, adaptait ses commentaires en fonction du public. Par exemple, il fallait convaincre certains bourgeois catholiques. »

La quatrième phase est une recherche dans les journaux d'époque. En 1936, *L'Ouest-Éclair* donne le récit de la séance à Rennes : conférence, projection, quête. À propos du film, le journaliste parle d'« éléments vrais de la vie réelle ». *La Voix du Marin*, organe de la Fédération Française des Syndicats Professionnels de Marins, a été consulté pour les dates de 1936 et 1937. Certains numéros apparaissent dans le film et permettent de dater la quatrième partie de 1937. Elle a donc été filmée après les projections de Saint-Servan et de Rennes effectuées à la fin de 1936.

La question qui se pose encore aujourd'hui est de savoir si cette quatrième partie a été filmée et montée sous l'influence du cinquantenaire du syndicalisme chrétien qui allait être fêté à Rennes en mai 1937, en présence d'E. Lamort. De plus, la dernière partie donne moins dans le dolorisme, caractéristique d'un certain catholicisme, et donne un ton plus combatif. Peut-on y voir une meilleure accroche auprès de la bourgeoisie catholique et de ses valeurs liées au travail ? Peut-on y voir par ailleurs concurrence et influence des organisations marxistes ? Sur ce point, en 1953, lors d'une allocution pour l'anniversaire de son ordination sacerdotale, le P. Lebret parle à propos de la crise de la pêche des années trente de : « découverte en même temps des idéologies parce que ces pêcheurs que je rencontrais, ces militants que je rencontrais, tous ces gens que je rencontrais, ils étaient plus ou moins porteurs de telle ou telle idéologie. Alors il a fallu travailler le marxisme, essayer de le comprendre. [...] Quand on part, on croit qu'il suffit d'affirmer, on croit qu'il suffit de combattre et on se rend compte, justement, que c'est à affronter ces forces que l'on peut triompher : forces politiques, forces syndicales, forces économiques. »

Pour finir, la cinquième phase consiste en une comparaison avec le film *Breiz Nevez*, réalisé en 1936 par l'équipe technique du film *La Mar-seillaise* de Jean Renoir à Pont-l'Abbé. C'est l'époque de Ciné-Liberté,

qui peut rassembler professionnels et non professionnels. Le combat prime dans le commentaire de Marcel Cachin, sénateur communiste né à Paimpol, ainsi que dans les images montées (par exemple plans montrant des poings levés).



Photogramme extrait de « Pêcheurs Bretons » du R. P. Lebret. Cinémathèque de Bretagne.

Ici comme ailleurs, l'historien doit découvrir de nouvelles sources. Mais cela est d'autant plus nécessaire qu'au contact des films d'amateurs l'historien est amené à se poser de nombreuses questions relevant du détail, de la pratique et du contexte. Ces films, voire ces bouts de films, plus ou moins montés, titrés, sont des traces d'un « ça a été vécu » et il faut voyager de traces en traces, de fragments en fragments avant d'entrevoir des gestes et actes cinématographiques. Ceux-ci sont éclairés par les sources orales sur le mode de l'entretien enregistré. Elles permettent de mieux connaître la réalisation des films et l'évolution de la pratique des cinéastes amateurs pendant une bonne partie de leur vie, l'évolution de leurs relations avec ce qui est filmé (au besoin complété avec le témoignage des personnes filmées). L'amorce de ces entretiens a été une enquête menée auprès de cinéastes amateurs des années trente aux années quatre-vingt et traitée par informatique. Il a été obtenu de cette manière des informations liées aux usages singuliers et aux influences socioculturelles affinées (relations avec la cinéphilie, la télévision par exemple), qu'on ne trouve pas nécessairement dans les revues spécialisées comme *Cinéma Amateur*, qui donne surtout des

informations sur les activités des clubs de 1931 aux années soixante-dix ; ou *Cinéma Pratique*¹, revue des professionnels et amateurs du film étroit, plus ouvert au cinéma militant et au cinéma indépendant des années soixante, auxquels des amateurs ont pu participer. Il est ainsi intéressant de cerner des itinéraires esthétiques et professionnels de certains amateurs. Parmi les personnes interrogées, citons le réalisateur Jean-Paul Rappeneau, ancien membre d'un club de cinéma amateur auxerrois ; Roger Odin, ancien membre du Caméra Club Forezien et du Centre d'Études Cinématographiques de la Loire à Saint-Étienne, devenu professeur de Science de l'information et de la communication ; Pierre Caouissin et Robert Kernez, cinéastes militants bretons...

Les archives des associations sont difficiles à retrouver, mais les statuts et les listes des membres-fondateurs des clubs, affiliés ou non à la fédération française de cinéma amateur ne sont pas à négliger. Très souvent, ces documents se trouvent encore dans les préfetures et sous-préfetures, les associations ne déclarant pas toujours leur cessation. D'autres sources écrites sont utilisables comme celles de la fédération conservées au siège parisien depuis les années soixante, du Ministère de l'Intérieur conservées aux Archives Nationales, les bulletins des clubs tels que *Flash* du Caméra Club Nantais publié sans interruption depuis 1958, les archives municipales témoignant de l'intégration sociale et culturelle des clubs dans la cité (Nantes, Rennes, Lorient, Brest). Si la presse locale et régionale permet d'avoir des informations sur les activités des clubs et des festivals, elle permet également de mesurer la place accordée au cinéma amateur selon les périodes dans la société, dont le journaliste est tout autant un témoin qu'un acteur. La comparaison d'articles d'une même période, issus de la presse régionale et de revues telles que *Les Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Cinéma Aujourd'hui*, *Image et Son*... favorise en termes d'enjeu du cinéma amateur une distinction. Esthétique, économique-culturel pour les premiers, il est davantage artistique et social pour les seconds. Les journalistes s'intéressent aux festivals mais aussi aux émissions de télévision constituées à partir d'images d'amateurs. Ces dernières sont une forme de diffusion de ces images, aux conditions spécifiques. Pour le moment, il est sans doute trop tôt pour une réflexion précise sur ce type d'utilisation, plus particulièrement dans le cadre d'une comparaison entre émissions nationales et régionales. Pour la Bretagne par exemple, la longue et nécessaire mise en place de l'Institut National Audiovisuel de l'Ouest (Saint-Jacques-de-la-Lande) ne permet pas encore... Pour finir, si les sources concer-

(1) On peut citer ici l'intérêt pratique de la thèse de Gabriel Ménager, *Un exemple de publication spécialisée : la presse à destination des cinéastes amateurs*, Paris III, 1996, 3 volumes, qui fait par ailleurs une analyse du discours tenu dans ces revues.

nant les modes de production des films amateurs sont relativement faciles à saisir, il n'en est pas de même des modes de réception des publics : famille et amis, membres des clubs, spectateurs des galas... Or ces modes de réception influent sur les modes de production. Les contacts avec l'équipe de recherche sur le cinéma privé de la Sorbonne Nouvelle peuvent apporter des éléments. L'approche est ici plutôt sémio-pragmatique : sans exclure l'évolution historique, elle se fonde, selon R. Odin, sur des déterminations externes issues de l'espace social.

Quelle histoire ?

On ne peut pas en rester à la définition de l'amateur comme celui qui aime et un bénévole. Les sources, écrites ou non, montrent la tentation pour certains amateurs de devenir indépendants, d'accéder par la distribution de leurs films, au moins à un statut semi-professionnel tout en gardant les mêmes formats de pellicule. S'intéresser à eux, à leurs réussites et échecs, c'est montrer que l'amateurisme ne s'arrête pas nécessairement à une définition lénifiante, mais qu'il peut être caractérisé par un processus social, politique. Par ailleurs, le bulletin d'information *Flash* du Caméra Club Nantais, diffusé dans le grand Ouest, témoigne de cinéastes amateurs qui réfléchissent sur la fonction sociale, la valeur artistique du cinéma amateur. On peut y trouver des critiques autres que techniques à propos des films amateurs projetés, une tribune, des prises de positions vis-à-vis du club, de la fédération, des concours, un certain relais du Festival du Film Insolite et Non Conformiste mis en place par certains membres du club à partir de 1966. Finalement, le cinéma amateur est en fait souvent « lieu » de « bricolage », de tactique vis-à-vis des normes techniques, économiques et idéologiques. Il est « lieu » de discussion, de négociation, où se déroule un travail d'élaboration, de re-définition.

D'autre part, dans *Muriel ou le temps d'un retour*, le cinéaste Alain Resnais interpellait déjà en 1963 l'historien probable du cinéma amateur : des images muettes et banales de soldats français en bivouac en Algérie ont été tournées par Bernard pendant la guerre. Mais le drame est ailleurs, celui de Muriel, violée et assassinée par Bernard et d'autres tortionnaires. Du coup, à quoi peuvent donc servir ces images ? Le film y répond tout de même : à réactiver la mémoire et à nourrir la parole. Ainsi passe-t-on d'une réalité à une autre. Ici, l'exemple est extrême, mais il pose la question du sens de ces images : D'où filme-t-on ? Pourquoi filme-t-on ? Quel sens pour celui qui filme ? Quel sens pour ceux qui sont filmés ? Quel sens pour ceux qui regardent ? Dont l'historien ? Réfléchir sur l'histoire du cinéma amateur suppose de commencer par de « petites » histoires ; puis de mettre ces histoires en relation avec les discours sur les pratiques amateurs, les représentations de

ces pratiques, dans l'industrie (Kodak par son journal d'entreprise *Kodéco* créé en 1949) et chez les revendeurs, dans le public, chez les cinéphiles (André Bazin, Raymond Borde...), les cinéastes professionnels, les cinéastes culturels bretons, chez les animateurs sociaux, les intellectuels (Michel de Certeau), les amateurs eux-mêmes (Pierre Boyer, rédacteur en chef de *Cinéma Amateur* ; Édouard Molinaro à la fin des années quarante...). C'est dans cette différence que peut se concevoir l'élaboration de l'histoire du cinéma amateur. Ainsi, il s'agit de rendre au cinéma amateur son mouvement, de lui rendre son historicité pour contribuer à lui rendre une identité, même variable et multiple, dans les sociétés. L'approche de cette histoire peut donc se définir comme culturelle au sens où Jean-François Sirinelli la situe, à la « charnière des représentations et des pratiques ». De plus, en reprenant des propos plus généraux tenus par Antoine de Baecque, il semble possible d'envisager une histoire du cinéma amateur nécessairement curieuse, ouverte, une histoire d'investigation. De fait, elle convoque et interroge des archives très diverses, elle considère le cinéma amateur comme un enjeu de culture et pas seulement esthétique. S'intéresser aux pratiques cinématographiques, aux usages des images d'amateurs, par l'interrogation de sources originales, c'est s'intéresser à la compréhension des usages d'aujourd'hui, aux types de production d'images cinéma/vidéo, à la valorisation ou dévalorisation des images dans leur ensemble. Faire l'histoire du cinéma amateur, c'est se situer au carrefour de la sociologie du cinéma, pour qui les films sont l'un des instruments dont une société dispose, *a fortiori* les groupes sociaux et les individus, pour se mettre en scène et se montrer, et de la « micro-histoire », soucieuse des jeux d'échelles révélateurs de réalités sociales.

Les films d'amateurs signifient comme les autres une présence au monde, une représentation de ce monde, voire un enchantement de ce monde, tels les chansons filmées, les films d'animation et les films de « genre » (films d'atmosphère). Ils n'en sont pas moins dans une réalité sociale, dans un questionnement social marqués par une époque. Les films d'amateurs sont les fruits de sujets impliqués dans des relations de famille, de clubs, d'associations, hors ou dans des pouvoirs. Ainsi, *Le Violement*, tourné en 16 mm par la promotion 1978 du club de Nantes, met en scène une femme soupçonneuse à l'égard de son mari, qui finalement découvre dans un appartement le mannequin d'une autre femme qui évoque un souvenir pour l'homme et une trahison morale pour elle. Le film est issu de relations entre de jeunes membres et de plus anciens lors de la conception et de la réalisation. Il révèle le souci de l'esprit d'équipe dans un club. Il révèle l'évolution du cinéma amateur de classe moyenne dans les années soixante-dix vers plus de symbolisme, une prise en compte de la psychanalyse (transfert) qui émerge à

nouveau dans la société. Enfin, il est le fruit d'une négociation dans la forme avec le « langage » normé de la fédération, car les retours en arrière sont introduits par un simple « *cut* », sans artifice particulier. Ce film est d'autant plus intéressant en tant que « lieu de représentations », que, fait assez rare, le tournage a été filmé, monté, titré. Ce second film, intitulé *Ab urbe* et réalisé en Super 8, montre les dispositifs de réalisation ainsi que les membres de l'équipe dans leurs activités quotidiennes.

Au demeurant, la problématique du cinéma amateur semble tourner autour de la notion de liberté, fondamentale en matière de créativité, liberté d'expression mais aussi conditions de réalisations liées aux moyens économiques et techniques, aux nécessités familiales et professionnelles, au soutien du club... En conclusion, faire l'histoire du cinéma amateur est une manière originale d'envisager de parler du social. C'est considérer les films d'amateurs comme des événements singuliers, articulés « sans cesse aux groupes sociaux et aux événements collectifs dont ils sont dépendants sous de multiples formes [...] ». On reconnaîtra sans doute des propos d'Arlette Farge¹. C'est ce qui peut nourrir l'état d'esprit de l'historien du cinéma amateur, soucieux de sens et d'altérité. Le chercheur se défait ainsi petit à petit de l'image d'un cinéma systématiquement ordinaire, moyen, qui serait anonyme et dirait peu de choses.

Gilles Ollivier

(1) *Des lieux pour mémoire*, Paris, 1997, pp. 73-74.