

**Roger Odin (I.R.C.A.V., Paris 3)**

**LE CINÉMA AMATEUR**

Force est bien de le constater, non seulement le cinéma amateur n'a pas bénéficié du mouvement d'intérêt théorique pour le cinéma qui s'est développé dans les années 60 (en particulier autour de la sémiologie), mais il est exclu du vaste chantier de construction de l'histoire du cinéma en cours depuis une vingtaine d'années. Tout se passe comme si la simple adjonction de l'adjectif amateur suffisait à renvoyer à l'insignifiant, au ridicule, au méprisable, voire à l'inexistant, ce qu'il qualifie. Même ceux (rares) qui s'intéressent à la question témoignent, de par leur façon de l'approcher, de la difficulté qu'il y a à reconnaître le cinéma amateur comme un sujet digne d'être étudié pour lui-même. Après avoir présenté un certain nombre de ces approches, j'examinerai quelques propositions pour une histoire du cinéma amateur puis montrerai comment il convient d'analyser son fonctionnement dans son cadre propre ; en conclusion, je m'interrogerai sur la situation actuelle du cinéma amateur à l'heure de la télévision, de la vidéo et de l'ordinateur. Mais au préalable, il convient de définir le champ.

Donner comme titre à un chapitre d'une histoire du cinéma "Le cinéma amateur" peut laisser entendre que le cinéma amateur existe comme un espace bien caractérisé et précisément délimité. Il n'en est rien.

En général, on définit le cinéma amateur comme le cinéma non professionnel, mais dès que l'on cherche à préciser ce que veut dire professionnel, les ennuis commencent : est-ce une question de statut ? de revenus ? de formation ? de savoir faire ? de format utilisé ? de temps de pratique (loisir vs travail) ? de contraintes ? de circuit de diffusion ? d'investissement personnel ? Aucun de ces axes n'est, en lui-même, décisif. Ne pas avoir de carte professionnelle n'empêche pas de gagner sa vie avec le cinéma et inversement, être professionnel ne signifie pas que l'on gagne sa vie avec le cinéma. Nombre de réalisateurs professionnels n'ont pas reçu de formation spécialisée et certains amateurs ont un savoir faire (en particulier au niveau de la prise de vues ou du montage) qui n'a rien à envier à celui de bien

des professionnels. Les formats n'ont pas une affectation stable ; il existe des films d'amateur tournés en 35mm ; le 16mm créé comme un format amateur est devenu un format professionnel ; le super 8 lui-même est parfois utilisé par les professionnels (ex. : Richard Leacock). La distinction temps de loisir vs temps de travail fonctionne sans doute pour certains postes (les techniciens) et pour certains secteurs de la production cinématographique (par exemple, les films industriels), mais elle est loin d'être toujours pertinente : un cinéaste passionné par son art découpe-t-il sa vie en temps de loisir et temps de travail ? Quant aux contraintes, il serait naïf de penser que l'espace amateur en est davantage dépourvu que l'espace professionnel. La diffusion constitue peut-être un critère plus opératoire, pourtant là encore les frontières ne sont pas nettes : outre que des films amateurs accèdent parfois au circuit professionnel, très tôt, la possibilité a été offerte de projeter des films professionnels chez soi<sup>1</sup>. Aujourd'hui, la télévision, la vidéo et l'ordinateur accentuent encore le brouillage : tous les types de films (du film de famille aux dernières productions du cinéma professionnel) sont vus à la maison sur le même écran. L'investissement personnel, enfin, est un paramètre bien difficile à mesurer : un père de famille qui filme ses enfants parce que sa femme le lui a demandé peut être moins investi dans sa pratique qu'un réalisateur de film industriel qui soigne ses productions et leur donne une touche personnelle. On notera, par ailleurs, que le terme d'amateur est ambigu sur cet axe : il désigne aussi bien (conformément à l'étymologie) celui qui aime vraiment ce qu'il fait que le dilettante qui fait quelque chose "en amateur" (avec la connotation négative liée à ce jugement).

Mais il y a plus : ce qu'on appelle le cinéma amateur constitue non seulement un champ aux limites incertaines et mouvantes, mais aussi un champ extrêmement hétérogène. Qu'y a-t-il de commun entre un film tourné par un membre d'une famille pour les autres membres de la famille à propos de l'histoire de cette famille (un film de famille), la production de fin d'année d'un élève dans le cadre d'une classe de cinéma dans un lycée, un film de fiction réalisé collectivement par un club de cinéma amateur, et un film militant témoignant de l'engagement social ou politique de celui qui l'a tourné ? Il existe ainsi différents espaces amateurs qui ont chacun leur mode de communication spécifique.

---

<sup>1</sup> Dès les années 20, *Le cinéma chez soi* de Pathé propose en location un riche catalogue de films.

Rendre compte du cinéma amateur suppose d'accepter cette hétérogénéité et cette labilité : elles sont constitutives d'un champ qui n'existe que par le système d'oppositions externes (amateur vs professionnel) et internes (les différents espaces se définissent les uns par rapport aux autres) qui à un moment donné le caractérise ; un système en perpétuelle évolution.

### 1. Le cinéma amateur utilisé

Un certain nombre d'approches ont en commun de s'intéresser au cinéma amateur davantage pour s'en "servir" que pour lui-même (j'utilise ici "se servir" dans un sens voisin d'Umberto Eco lorsqu'il distingue entre "se servir" d'un texte et "interpréter" un texte : se servir d'un texte, c'est en faire une lecture non autorisée, une lecture déviante par rapport au contrat de lecture d'origine<sup>2</sup>).

#### 1.1. Le cinéma amateur des professionnels

Créée en 1927, l'*Academy of Motion Picture Arts and Sciences*, collecte toutes les productions consacrées à Hollywood et en particulier les films d'amateur réalisés sur les tournages par les acteurs, les metteurs en scènes ou les techniciens. Une présentation de certaines de ces productions a été faite par Lisa Liang, au congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) de 1998, à Carthagène ; significativement, le texte introductif consistait, pour l'essentiel, en une énumération des professionnels visibles à l'écran : tournage de *Diamond Jim* (1935) et de *Sutter's Gold* (1936) avec les apparitions d'Edward Arnold, Cesar Romero, Binnies Barnes et Lee Tracy, films pris par Cary Grant sur le tournage de *Gunga Din* (1939) avec Douglas Fairbank, Victor McLaglen et Georges Stevens, etc. Dans cette perspective, le cinéma amateur n'a d'autre fonction que de contribuer à alimenter le mythe hollywoodien et à nourrir l'idolâtrie cinéphilique. Nombre de productions télévisuelles consacrées à des vedettes de cinéma se servent des films d'amateur avec une visée analogue.

Certains textes amorcent une autre lecture. "Le film dit d'amateur, trouve-t-on, par exemple, dans l'article "Amateur" du *Dictionnaire du cinéma et de la*

---

<sup>2</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, 1979.

*télévision* de Maurice Bessy et Jean-Louis Chardans, constitue un banc d'essai commode pour le cinéma professionnel" et "offre surtout un intérêt comme matériel d'étude pour le cinéaste débutant"<sup>3</sup> ; malheureusement, la réflexion s'arrête là. De son côté, le *Dictionnaire du cinéma* dirigé par Jean Loup Passek<sup>4</sup> (qui ne comporte pas de rubrique amateur) signale la pratique amateur de certains cinéastes : Nestor Almendros, Yves Ciampi ... Curieusement rien n'est dit pour Jacques Demy dont la pratique amateur a pourtant été célébrée par Agnès Varda dans *Jacquot de Nantes* (1991). Alain Resnais, en revanche, fait l'objet d'un petit développement : "[A. Resnais] tourne dès l'âge de treize ans de petits films d'amateur, à l'aide d'une petite caméra 8mm achetée passage Pommeraye à Nantes. Ces premiers essais (*Fantômas*, *Le Meilleur des mondes*) sont inachevés, mais ils nous éclairent sur son inspiration profonde : l'anticipation réaliste, le mystère surgi du quotidien". Il est certain que l'analyse des films amateurs de cinéastes devenus professionnels pourrait conduire à des conclusions intéressantes sur ce qui se joue dans le passage d'un espace à l'autre, mais, outre que le travail reste à faire, on voit bien à travers cette brève note, les dangers qui guettent cette lecture : l'insistance sur l'anecdotique et la réduction du cinéma amateur à une étape vers le cinéma professionnel. Les productions amateurs ne sont ici convoquées que pour éclairer les productions professionnelles.

Les conférences du cycle *Professionnels et amateurs : la maîtrise* organisées en 1994 par le Collège d'histoire de l'art cinématographique de la Cinémathèque française abordent encore la question sous un autre angle : Bernard Eisenschitz décrit ainsi Nicholas Ray comme "un amateur chez les professionnels" ; Alain Bergala montre comment "le geste de l'amateur" revient chez Maurice Pialat, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard ; Jean Douchet dépeint Jean Renoir comme un cinéaste qui "travaille en fonction de l'amateurisme" ; Marc Vernet voit dans Hitchcock "un amateur insatisfait" refaisant la "même" scène de film en film "à la recherche d'effets narratifs qui pourraient présenter une forme cinématographique canonique"<sup>5</sup>. Même si ces analyses nous font avancer dans la compréhension de la notion "amateur", même s'il arrive qu'elles pointent certaines caractéristiques du cinéma

<sup>3</sup> Maurice Bessy et Jean-Louis Chardans, *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, Pauvert, 1965, p. 75.

<sup>4</sup> *Dictionnaire du cinéma*, Jean Loup Passek, Larousse, 1991.

<sup>5</sup> Jacques Aumont (dir.), *Professionnels et amateurs : la maîtrise*, Conférence du collège d'histoire de l'art cinématographique, n° 6, hiver 1994.

amateur<sup>6</sup>, là encore, la référence à l'amateur sert surtout à faire l'éloge de grands professionnels du cinéma : ils ont même conservé l'esprit amateur ...

### 1.2. Le cinéma amateur dans le cinéma professionnel

Dès qu'on commence à s'intéresser au sujet<sup>7</sup>, on découvre qu'il existe une multitude de films dans lesquels le cinéma amateur intervient<sup>8</sup>. Même si l'on néglige les films dans lesquels il ne joue qu'un rôle anecdotique (dans *L 627* de Bertrand Tavernier, 1992, un inspecteur de police filme des mariages pour arrondir ses fins de mois) ou épisodique (*Beau fixe*, Christian Vincent, 1992), le nombre de films (films de fiction, films publicitaires) où il occupe une place importante est tout à fait impressionnant. Parfois, ce sont même de vrais films d'amateur qui sont utilisés : dans *Mourir à trente ans*, Romain Goupil (1982) remonte les films qu'il a tirés lors des luttes de mai 68 ; dans *J. F. K.* (1991), Oliver Stone se sert du film super-huit tourné par Zapruder pour étayer sa thèse du complot dans l'assassinat de Kennedy. Même avec les faux films d'amateur, ce rôle de preuve est l'une des fonctions les plus fréquentes du film d'amateur dans le film de fiction (cf. par exemple, *Une belle fille comme moi* de François Truffaut, 1972, ou *An unsuitable job for a woman* de Christopher Petit, 1984). Dans d'autres cas, c'est la projection du film qui va servir à révéler l'assassin (*Dortoir des grandes*, Henri Decoin, 1953). Si dans ces productions, le cinéma amateur n'est qu'un ingrédient du récit, dans d'autres, la référence se fonde sur certains aspects spécifiques du film d'amateur : son rôle dans la recherche identitaire du Sujet (*Dans la ville blanche*, Alain Tanner, 1982) ou dans ses tentatives pour exorciser le passé (*Paris Texas*, Wim Wenders, 1984 ; *Le lieu du crime*, André Téchiné, 1986), sa relation privilégiée à la mémoire (*Vaghe stelle dell'Orsa*, Luchino Visconti, 1965 ; *Portier de nuit*, Liliana Cavani, 1973 ; *Raging bull*, Scorsese, 1980), etc.

---

<sup>6</sup> Alain Bergala décrit ainsi comment le cinéaste amateur s'installe dans "la sensation immédiate" avec l'intention de restituer "quelque chose de la sensation globale d'un moment de réalité", Alain Bergala, "L'acte cinématographique", in *Professionnels et amateurs*, *édit. cit.*, p.37.

<sup>7</sup> Marie-Thérèse Journot a entrepris un travail sur ce sujet ; les premiers résultats ont été publiés dans "Le film de famille dans le film de fiction. La famille "restaurée" ?", in *Le film de famille*, Roger Odin dir., Méridiens Klincksieck, 1995, p. 147-162. Cf. également, Patricia Erens, "Home Movies in Commercial Narrative Film", *The Journal of Film and Video*, volume 38, n° 3-4, Summer-Fall 1986, p. 99-101.

<sup>8</sup> Un certain nombre de romans convoquent également le cinéma amateur. Citons à titre d'exemple : Claude Mourthé, *La caméra*, Gallimard, 1970, Claude Simon, *Triptyque*, éditions de Minuit, 1973, Hélène Merlin, *Le cameraman*, éditions de Minuit, 1983, Jean-Bernard Pouy, *Le cinéma de papa*, Gallimard, Série Noire, n°2199, 1989.

Toutefois, l'objectif de ces films n'est pas de parler du cinéma amateur, mais de s'en servir pour raconter une histoire.

Quelques films, cependant, prennent directement le cinéma amateur comme sujet. Dans *L'amateur* (1979), Krzysztof Kieslowki raconte comment un petit ouvrier, Filip, est soudain pris d'une passion ravageuse pour le cinéma. Le film s'ouvre sur une métaphore énigmatique et saisissante : un aigle s'abat sur une poule et la dévore ; dans la suite du film, on comprendra qu'il s'agit d'un rêve fait par la femme de Filip. Lorsque la passion du cinéma se sera développée chez Filip au point de conduire à la rupture conjugale, il ne trouvera rien d'autre à dire à sa femme que : "je n'y peux rien ; c'est venu tout seul", "c'est comme ça". On est loin du cinéma amateur comme distraction futile. On en est encore plus loin dans *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) où la pratique cinématographique revêt une dimension pathologique : traumatisé par son père qui le prenait comme cobaye pour des recherches sur la peur, le héros filme ses victimes en train de se voir mourir pendant qu'il les tue avec sa caméra-miroir.

Mais l'essentiel n'est peut-être pas tant de recenser les différentes façons de convoquer le cinéma amateur dans l'intrigue que d'analyser l'effet produit par l'intervention du film amateur dans la relation au spectateur. Les publicitaires, en particulier, ont très bien compris que ces films avaient un pouvoir spécifique dont ils pouvaient tirer parti : celui de réunir la masse des spectateurs comme si elle constituait une seule famille<sup>9</sup>. On ne s'étonnera pas dans ces conditions de voir le film d'amateur convoqué non seulement pour faire vendre du matériel cinéma ou vidéo (l'argument publicitaire est alors de lutter contre la mémoire familiale qui s'enfuit), mais également pour vendre des produits alimentaires consommés en famille. L'une des premières campagnes de ce type, et l'une des plus intéressantes, est la déclinaison de deux fois trois spots réalisée dans les années 80 pour promouvoir une boisson aux fruits : *Tang*. Nous assistons à la projection d'une série de films de famille qui nous donnent à voir toute la famille faisant la fête autour du produit. Tout est fait pour nous positionner comme un membre de la famille : non seulement nous entendons le bruit du projecteur (ce bruit est devenu une sorte de signal codé utilisé pour avertir le spectateur que ce qu'il voit est un film d'amateur : on le retrouve presque systématiquement), mais les divers membres de la

---

<sup>9</sup> Chantal Duchet et Marie Thérèse Journot, "Du privé au publicitaire", in *Le film de famille*, *édit. cit.*, p. 177-190.

famille se tournent vers nous, nous proposant de nous joindre à la fête par la consommation du produit. Nous voilà de la sorte inclus dans la grande famille *Tang*.

Dans le domaine du film de fiction, le film de famille sert souvent à lancer au spectateur des signaux pour la suite de l'histoire ; dans *Rebecca* par exemple (Alfred Hitchcock, 1940), le film casse lors de sa projection, annonçant la rupture du couple. L'une de ses utilisations les plus remarquables se trouve dans *Muriel* d'Alain Resnais (1963). La séquence de la projection du film tourné par Bernard alors qu'il était soldat pendant la guerre d'Algérie est véritablement le pivot du film (elle se situe d'ailleurs en son milieu, tant en durée qu'en nombre de plans) : soudain, plein cadre, sans que rien n'annonce le passage au film dans le film (l'effet serait bien moins fort si l'on avait une image d'écran dans l'écran), le spectateur reçoit en pleine figure des images à gros grain, floues, bougées, surexposées, sans organisation narrative évidente : un panoramique horizontal sur une montagne ; un autre, vertical, très rapide, sur un minaret ; des soldats entrain de boire de la bière, etc. La rupture est toute aussi violente au niveau du son avec l'intervention du cliquetis du projecteur (bruit interdit lors de la projection d'un film de fiction car il détruit l'illusion de réalité). Vient ensuite, en voix *off*, le récit, par Bernard, de l'événement qui a bouleversé sa vie : la séance de torture que lui-même et d'autres soldats ont fait subir à Muriel :

On était bien cinq autour d'elle ... On discutait ... Il fallait qu'elle parle avant la nuit ... Robert s'est baissé et l'a retournée ... Muriel a gémi ... Muriel avait les cheveux tout mouillés ... Robert allume une cigarette ... Il s'approche d'elle ... Elle hurle ...

Pendant tout le récit qui dure plusieurs minutes, le film ne nous donne à voir que des images banales sans rapport avec le récit de Bernard, mais la relation se fait à un autre niveau. D'une part, en nous contraignant à regarder des images physiquement pénibles à voir (trop claires, trop bougées, avec trop de grain), ce fragment fonctionne comme une sorte de moment de torture opérant de la sorte notre "mise en phase"<sup>10</sup> avec le récit de la torture de Muriel fait par Bernard ; d'autre part, le fait que les images données à voir soient d'une très

---

<sup>10</sup> Sur cette notion, cf. Roger Odin, *De la fiction*, De Boeck, 2000.

grande pauvreté de contenu nous rend disponible pour l'écoute et nous pousse à fantasmer les scènes évoquées par Bernard. Le récit de la torture de Muriel devient alors *notre* film, un film qui nous implique personnellement puisque c'est nous qui en produisons les images. La "mise en phase" conduit ainsi à la mise en cause du spectateur<sup>11</sup>.

### 1. 3. Le cinéma amateur comme opérateur de renouvellement du cinéma

Un certain nombre de cinéastes ont vu dans le cinéma amateur une façon de faire bouger le cinéma. Stan Brakhage, Jonas Mekas, Maya Deren, Marie Menken, Andy Warhol, Joseph Morder, ... mobilisent ainsi le cinéma amateur et plus particulièrement le film de famille, comme une machine de guerre contre le cinéma professionnel en vue de renouveler les formes cinématographiques<sup>12</sup> (cf. le manifeste de Stan Brakhage : "Défense de l'amateur", 1967<sup>13</sup>). Le renouvellement concerne quatre niveaux : (1) la façon de faire du cinéma : les films sont réalisés par un individu qui travaille seul<sup>14</sup> ; (2) la thématique, centrée sur la vie quotidienne de l'auteur ou de ses proches : *Reminiscence of a Journey in Lithuania* (Jonas Mekas, 1964-68), *La maison de Pologne* (Joseph Morder, 1981-83), *Oh My Mother, Oh My Father, The Sons* (Kohei Ando, 1969, 1970), *The Family Album* (Alan Berliner, 1996), *Der Fater* (Noll Brinckmann, 1986), *Family Portrait* (John Porter, 1983), *Home Avenue* (Jennifer Montgomery, 1989), etc. ; plusieurs films sont même tout simplement dénommés *Home movie* (Vito Acconci, Jane Oxenberg, Lee Ann Brown, Arthur et Corinne Cantrill, W. & B. Hein, Derk Jerman, Taylor Mead, ...) ; (3) la forme : les "figures du mal fait" caractéristiques du film de famille (la caméra gigotante, le flou, les ruptures multiples, l'absence de structuration

<sup>11</sup> Alain Resnais parle de *Muriel* comme d'un "film de stimulation" : "Nous sommes tous capables de nous conduire d'une manière qui plus tard nous apparaît comme totalement incompréhensible, inexplicable. Le spectateur doit se dire "Moi à sa place, j'aurais fait cela "" (cité dans *Muriel, Histoire d'une recherche*, Claude Bailblé, Michel Marie, Marie-Claire Ropars, Galilée, 1974).

<sup>12</sup> Pour une analyse de ce mouvement, cf. Laurence Allard, *L'espace public esthétique et les amateurs : l'exemple du cinéma privé*, thèse de doctorat, Université de Paris 3, IRCAV, 2 volumes, 1994 et "Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel" in *Le film de famille*, éd. cit., p. 113-126. Cf. aussi certains passages de l'ouvrage de Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma underground*, Klincksieck, 1985.

<sup>13</sup> Le texte a été publié une première fois in *Filmmaker Newsletter* 4 (9-10), Summer 1971, puis repris in *Brackage Scrapbook*, Robert Heller, 1982, p. 162-168. On trouvera la traduction française dans la plaquette dirigée par Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours : *Le JE filmé*, Centre Georges Pompidou, Scratch Projection, 1995, p. 1969-1960 (la numérotation de l'ouvrage commence à 1990 pour remonter à 1897 date de l'invention du cinéma).

<sup>14</sup> "Le cinéma *amateur* est littéralement l'œuvre d'un seul, comme la peinture et la poésie, par opposition à l'implication complexe d'un grand nombre de gens dans un film professionnel", J. Mekas, *Ciné-Journal. Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, éd. Expérimental, 1992, p.131-132.



narrative) deviennent des figures *stylistiques* répondant à une *intention* esthétique ; (4) le mode de diffusion : de même qu'un film de famille est fait pour être vu en famille, les œuvres ainsi produites sont faites pour être diffusées dans une communauté de communication spécifique (la "tribu" des amateurs de cinéma expérimental) et dans des espaces spécifiques : circuits spécialisés, galeries de peinture, musées, cafés, librairies ou tout simplement, chez soi.

D'autres cinéastes ont directement recours à des films de famille qu'ils retravaillent à leur façon. Jérôme Hill peint directement sur la pellicule d'un film tourné par son père en Espagne, en 1943 (*Anticorrida*, 1967). James Broughton remonte le film de son propre mariage filmé par Stan Brakhage (*Nuptiae*, 1968). Marian McMahon revisite la vie de sa mère en insistant sur quelques photogrammes de ses films de famille qu'il explore dans le détail au banc-titre (*Nursing History*, 1989). Lisa Fitzgibbon surimpressionne plusieurs films de famille sur la même pellicule produisant un effet qui imite le travail de la mémoire (*Domestic Sciences*, 1993)<sup>15</sup>. Parfois, le film de famille n'est même pas modifié ; seul change le "cadre"<sup>16</sup> de visionnement, c'est-à-dire la consigne de lecture donnée au spectateur : vus à l'espace Cardin dans le contexte des Soirées Nomades, les films de famille relèvent du mode de lecture esthétique ; du coup le spectateur peut se laisser fasciner par le "déroulement hasardeux des plans" ou prendre plaisir à la qualité plastique des ratés de l'image (tremblés, flous, filés, etc.)<sup>17</sup>.

Un autre processus de renouvellement par le cinéma amateur se retrouve dans l'espace du cinéma documentaire. Dans "L'art du film amateur ou au diable le professionnalisme des producteurs de cinéma et de télévision", Richard Leacock insiste sur l'importance de renouer avec le plaisir de l'amateur dans la relation au corps lors de "l'acte de filmer", pour communiquer "la sensation de voir et d'entendre", la "sensation de présence", la sensation vive<sup>18</sup>. Dans un chapitre passionnant de *Reel Families*<sup>19</sup> (ouvrage

<sup>15</sup> Sur ce mouvement, outre les travaux de L. Allard et D. Noguez déjà cités, cf. G. Saul, "Remembering and Re-inventing one's Past : The Use of Home Movies in Recent Canadian avant-garde film" in *Rencontre autour des inédits. Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, AEI, 1997, p. 123-130.

<sup>16</sup> Sur cette notion, cf. Erving Goffman, *Frame Analysis. An Essay of the Organization of Experience*, Harper & Row, 1974.

<sup>17</sup> Sur cette lecture esthétique, cf. Marc Ferniot, "La revanche de l'anecdote. Trois lectures pour une esthétique frivole du film de famille", in *Le film de famille*, éd.cit., p. 127-146 et "Mon oncle et le poulet noir", in *Communications* n° 68 : "Le cinéma en amateur", Roger Odin dir., Seuil, 1999, p. 119-142.

<sup>18</sup> Richard Leacock, "L'art du film amateur ou au diable le professionnalisme des producteurs de cinéma et de télévision", in livret d'accompagnement au film de G. Delavaud et P. Baudry : *La mise en scène documentaire*, Magiimage, Ministère de la Culture, MEN, 1994.

capital pour notre sujet sur lequel je reviendrai), Patricia Zimmerman fait remonter l'origine historique de ce mouvement à la seconde guerre mondiale. Devant les contraintes du filmage au combat, les militaires du service cinématographique des armées en sont, en effet, venus à recourir à embaucher des preneurs d'images amateurs tournant en 16mm, caméra à la main, sans grand souci de perfection technique ; les actualités de guerre ont, ainsi, appris aux spectateurs à lire ce qu'ils considéraient jusque-là comme des fautes (plans bougés, panoramiques tremblés, images floues) comme des marques d'authenticité, c'est-à-dire comme des marques de la relation empirique entre la caméra, le sujet filmant et la situation de tournage. Le cinéma "transe" de Jean Rouch<sup>20</sup>, le cinéma du *Candid Eye* de Michel Brault, Gilles Groulx et Pierre Perrault (qui parle de son côté de "cinéma vécu"), le cinéma "vérité" de Chris Marker ... sont les héritiers directs de cette mutation. Le cinéma amateur a donc servi deux fois à renouveler le documentaire, une fois involontairement et une autre fois d'une façon consciente de la part des cinéastes.

On notera que ni les acteurs de ces espaces (qui vivent ou souhaitent vivre du cinéma), ni leurs productions ne sauraient être considérés comme amateurs. La filiation avec le film de famille ne doit pas masquer la série de transformations impliquées par le transfert dans le "monde de l'art"<sup>21</sup> : passage du mode de lecture privé (mobilisé dans le cadre de la famille) à une lecture en termes d'auteur ("l'art est une question de nom propre", Ben), en termes esthétiques (le spectateur est invité à s'intéresser en priorité au travail formel) et en termes artistiques (mise en relation avec les autres œuvres de l'auteur, avec les productions d'autres artistes, avec l'histoire de l'art, les discours sur l'art, etc.). Dans le second cas, le cinéma amateur sert de modèle au niveau de la légèreté du matériel, de la réduction de l'équipe de tournage, de l'insistance sur la vie quotidienne, mais l'objectif est de faire du documentaire "autrement"<sup>22</sup>. Ainsi, dans ces deux cas, il y a bien reconnaissance et même valorisation du cinéma amateur par les cinéastes, mais cette valorisation ne profite pas au cinéma amateur en tant que tel ; il s'agit de créer de nouveaux espaces cinématographiques. On ne parle d'ailleurs pas dans ce cas de cinéma

---

<sup>19</sup> Patricia Zimmerman, *Reel Families, A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, 1995.

<sup>20</sup> Jean Rouch, *Il cinema del contatto*, a cura di Raul Grisolia, Bulzoni editore, 1988.

<sup>21</sup> Sur cette notion cf. Howard S. Becker, *Art Worlds*, The University of California Press, 1982.

<sup>22</sup> Je reprends ici une expression de Dominique Noguez : cf. *Le cinéma autrement*, 10/18, U.G.E., 1977.

amateur mais de "cinéma personnel" (un courant du cinéma "expérimental") ou de "cinéma direct"<sup>23</sup>.

### 1. 3. La reconnaissance du cinéma amateur comme document

Le signe le plus spectaculaire de cette reconnaissance est l'entrée, en 1994, dans les collections de la Librairie du Congrès (New York) du film d'Abraham Zapruder sur l'assassinat du Président Kennedy (22 novembre 1963). Mais le mouvement est général : un peu partout dans le monde, des cinémathèques ouvrent un fonds de cinéma amateur, voire même se spécialisent dans la conservation de ces documents : Cinémathèque de Bretagne, Vidéotheque de la Ville de Paris, Cinémathèque d'Andalousie, Cinémathèque basque, Musée d'ethnographie de Conches (Suisse), North West Film Archive (Manchester), Scottish Film Council (Glasgow), Smalfilmmuseum (Pays-Bas), etc.<sup>24</sup>. Preuve de l'intérêt manifesté par les archives au plus haut niveau, la FIAF a mis le film d'amateur au programme de deux de ses congrès (en 1984<sup>25</sup> et en 1988) et consacré un numéro de sa revue au sujet<sup>26</sup>. À la télévision, l'utilisation de films d'amateurs comme documents dans les magazines est de plus en plus fréquente<sup>27</sup>. Des émissions régulières leur sont même consacrées. La première du genre, *Inédits*, fut créée à la Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), en 1980, par André Huet et est toujours programmée<sup>28</sup>. A. Huet, a également mis sur pieds une association internationale du même nom qui regroupe tous ceux qui s'intéressent à la question : réalisateurs, archivistes, chercheurs<sup>29</sup>.

<sup>23</sup> Sur le "cinéma direct", cf. Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, Seghers, 1974 et Marc Henri Piault, *Anthropologie et cinéma*, chapitres 8 et 9, Nathan, 2000.

<sup>24</sup> Signe de reconnaissance de cette question par l'espace du cinéma, *Les Cahiers du Cinéma*, dans leur numéro spécial "Aux frontières du cinéma" de mai 2000, donnent la parole à deux conservateurs de ces archives : Vincent Vatrican de la Cinémathèque de Monaco et André Collet de la Cinémathèque de Bretagne. Sur la question des archives de films d'amateur, cf. L. Allard : "Du film de famille à l'archive audiovisuelle privée", *Médiascope* n° 7, p. 132-38.

<sup>25</sup> Le texte de cadrage parle d'une nouvelle catégorie de films méritant d'être conservés : "les films personnels ; films produits non par une équipe mais œuvres entièrement d'une seule personne. Il peut s'agir d'œuvres d'art, de travaux de recherche, documents privés, imitations de films industriels par des amateurs, journaux, messages filmés, films faits par des enfants, home movies, etc."

<sup>26</sup> *Journal of Film Preservation*, volume xxv, n° 53, novembre 1996, dossier "The Amateur Film/ Le cinéma amateur", p. 31-59.

<sup>27</sup> L'association *Inédits* a édité en mai 1993, un catalogue proposant un premier recensement (incomplet mais utile) des productions réalisées pour la télévision à partir de films d'amateur : *Les inédits à la télévision*.

<sup>28</sup> D'autres ont suivi, par exemple : *Je me souviens* (créée en 1990, FR3 Lorraine, réalisateur : Viry-Babel), *Avis aux amateurs* (créée en 1990, Radio Télévision Suisse Romande, réalisateurs : Pierre Barde et Jean-Daniel Farine et Andrée Hottelier).

<sup>29</sup> Association *INÉDITS*. Siège social : RTBF CHARLEROI, Passage de la Bourse, B-6000 Charleroi, Belgique, Tel. 32 71 20 93 50. Fax : 32 71 20 94 51.

Curieusement, il y a peu de temps que les chercheurs se sont véritablement mis à s'intéresser au cinéma amateur. Les ethnologues et les anthropologues furent les premiers à pré-sentir les vertus du cinéma amateur pour comprendre une culture. Dès les années 70, Sol Worth et John Adair ont l'idée de confier des caméras à des Navajo : "notre hypothèse était qu'un film conçu, tourné et construit par une population comme les Navajo, devait révéler des codes, des modes de pensée et un système de valeurs généralement inhibés, difficilement observables ou analysables lorsque la recherche dépend entièrement de la communication verbale"<sup>30</sup>. L'équipe de Temple University, sous l'impulsion de Richard Chalfen, un disciple de Sol Worth, poursuivra cette recherche, mais en travaillant sur les films de famille de notre culture<sup>31</sup> : il s'agit d'étudier comment notre société se voit elle-même. Tout cinéaste familial est, en effet, un anthropologue endotique qui s'ignore ; il filme, sans penser à prendre des documents, ces moments de vie que les professionnels ne filment pas : "ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel" (Georges Perec)<sup>32</sup>.

Sociologues et historiens ont aujourd'hui compris l'intérêt qu'il y a à prendre en compte ces productions qui offrent une documentation de première main et de l'intérieur<sup>33</sup> sur des pans entiers d'une société peu accessibles autrement. Si l'on parvient à dépasser l'anecdotique et à inscrire véritablement les films de famille dans un discours anthropologique, sociologique ou historique, l'apport de ces films peut être assurément très productif. Les films de famille, note Peter MacNamara, permettent de répondre à des questions du type : "Qu'est-ce que c'était de vivre dans cette communauté ?", "quelle sorte de gens étaient-ils ?"<sup>34</sup>. Grâce aux films d'amateur, on peut ainsi se faire une idée un peu précise de la façon dont on vivait dans les colonies<sup>35</sup>, des

<sup>30</sup> Sol Worth, John Adair, *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Indiana University Press, 1972, p. 27-28.

<sup>31</sup> Richard Chalfen, "The Home Movie in a World of Reports: an Anthropological Appreciation", in *The Journal of Film and Video*, volume 38, number 3-4, Summer-Fall 1986, p. 102-110.

<sup>32</sup> Georges Perec, "Approche de quoi", in *Le pourrissement des sociétés*, 10/18, Cause commune, 1975, p. 251-255.

<sup>33</sup> Comme le note l'historienne Susan Aasman qui, dans le cadre de l'*History Bureau* de l'Université de Groningen, étudie la représentation (sociale, idéologique et esthétique) de la vie domestique dans les films de famille aux Pays Bas durant la période 1920-1970 : "ces images d'amateur apportent un point de vue intérieur fascinant sur le monde d'un groupe, d'une classe ou d'un individu particulier" (Susan Aasman, "Le film de famille comme document historique", in *Le film de famille, éd.cit.*, p. 97-111).

<sup>34</sup> Peter MacNamara, "Amateur Film as Historical Record. A Democratic History?", in *Journal of Film Preservation*, vol. xxv, n°53, 1996, p. 41-45.

<sup>35</sup> cf. "A Leap of Imagination: Amateur Film and Colonialism", intervention de Nico de Klerk (Nederlands Filmuseum) au Congrès de la FIAF, Avril 1997 (non publiée).

difficultés de la vie dans l'après-guerre<sup>36</sup>, de la vie quotidienne en RDA<sup>37</sup>, et même de la vie sexuelle et des fantasmes de Monsieur ou Madame Tout le monde<sup>38</sup>. On a souvent souligné le caractère stéréotypé des images des films de famille ; la remarque est exacte, mais on aurait tort de prendre cela comme une faiblesse ; en réalité, c'est ce qui fait la force de ces images en attestant de leur formidable représentativité. Une image de film de famille, dans la mesure où elle est une condensation, une *crystallisation* de centaines, de milliers d'images analogues, possède une extraordinaire force "exemplificatrice"<sup>39</sup>. Il suffit que le spectateur sache qu'il a affaire à une image de film de famille pour que cette évidence s'impose. Il n'y a assurément pas d'images de reportage qui aient une telle force. Le film de famille est une sorte de concentré de mémoire collective<sup>40</sup>.

Mais le cinéma amateur ne fournit pas seulement des documents involontaires ; nombre d'amateurs filment avec l'intention de faire du document : un industriel désireux de valoriser son entreprise et de donner de lui-même une image sociale filme une visite guidée de son usine et la fête qu'il donne chaque année à ses ouvriers ; un fils de fermiers de Groningen réalise en 8mm un reportage sur une opération de défrichage conduite près des terrains de ses parents (*A Groningen Conquest*, 1939)<sup>41</sup> ; un commerçant s'attache à filmer la mémoire de sa ville, ... Tous les secteurs de la vie sont concernés : faits divers, loisirs, pratiques religieuses, exploits sportifs, manifestations artistiques, gastronomie, éducation, voyages, restructurations économiques, transformations urbaines, et même la vie politique ...

Il existe, ainsi, tout un courant de cinéma amateur engagé<sup>42</sup> : films réalisés dans le cadre d'associations anti-fascistes (*Die Rote Front marschieret gegen Kriegsgefahr und Fachismus* [Le front rouge marche contre la guerre et le

<sup>36</sup> Dans ses films, Elisabeth Wilms, femme d'un boulanger de Dortmund, "raconte" (c'est comme cela que le générique introduit ses films) la grande misère qui s'abat sur la population dans les années de la fin de la guerre : *Le pain noir*, *Un champ de décombres*, *Noël à Dortmund*, etc.

<sup>37</sup> La série d'émissions *Volkskino* (réalisée par Alfred Behrens et Michael Kuball) donne à voir 40 années de vie quotidienne en RDA.

<sup>38</sup> Lançant un appel pour réunir des films de famille pour leur production *Deutschland Privat* (RFA, 1980), Robert von Ackeren et Erwin Kneihsl eurent la surprise de recevoir un très grand nombre de films amateurs pornographiques privés. De fait, il y a une longue tradition de films amateurs pornographiques. Sur la relation film de famille, film pornographique, cf. Erik de Kuyper, "Aux origines du cinéma : le film de famille" : "la famille du porno" in *Le film de famille*, éd. cit., p. 17-19.

<sup>39</sup> Sur cette notion, cf. Nelson Goodman, *Languages of Art*, chapitre 3.2, 1968.

<sup>40</sup> Sur le film de famille comme document, cf. *Mining the Home Movie : Excavations into History and Memory*. co-edited by Karen Ishizuka & Patricia Zimmerman, University of California Press, 2001.

<sup>41</sup> S. Aasman, *Of the Camera and the Plow. A Study in (Amateur) film as Regional Historical Evidence*, Groningen, 1993.

<sup>42</sup> On trouvera des informations sur ce courant dans *Cinéma d'aujourd'hui* n° 5-6 (Guy Hennebelle ed.), "Cinéma militant", mars-avril 1976.

fascisme], 1927), *Blutmai* [Mai sanglant], 1929), films pro-nazi (*Heil Hitler, mein lieger Vater* [Heil Hitler, mon cher Père] 1938)<sup>43</sup>, films liés à l'histoire du mouvement ouvrier<sup>44</sup>, films tournés à l'occasion de grèves<sup>45</sup>, films de propagande religieuse (*Demain* de Georges Druelle, 1936, illustre les paroles des Évangiles), etc. Certains amateurs ont même pris des risques considérables pour témoigner : sur la résistance au nazisme durant la dernière guerre<sup>46</sup>, sur les actions du FLN durant la guerre d'Algérie, sur la vie religieuse en Chine communiste, sur les exécutions sommaires en Afrique ... "Les films d'amateur, note Karen L. Ishizuka, recèlent les histoires cachées de notre monde"<sup>47</sup> ; ils peuvent, ainsi, parfois, contribuer à corriger la version officielle de l'histoire. Karen L. Ishizuka sait de quoi elle parle : elle a réalisé avec Bob Nakamura un montage de films d'amateurs tournés dans les camps de concentration créés aux USA, durant la dernière guerre, pour les japonais américains : *Something Strong Within* (1994).

Le travail des historiens sur le film d'amateur donne souvent lieu à de telles productions cinématographiques (certains, comme Marc Ferro se sont fait une sorte de spécialité de ces séries historiques). Naturellement, quand elles apparaissent à la télévision, les productions amateurs ne sont plus réellement des productions amateurs : elles ont fait l'objet de toute une série de manipulations (elles ont été coupées, montées, on y a ajouté des bruits, de la musique, un commentaire) ; il arrive même qu'elles revêtent la forme d'une quasi-fiction (*Le rêve de Gabriel* d'Anne Lévy-Morelle, 1996, raconte ainsi l'histoire d'un ingénieur Bruxellois, Gabriel de Halleux, qui décide un jour de partir pour la Patagonie avec sa femme et ses neuf enfants pour y mettre en valeur un territoire offert par le gouvernement chilien). Dans toutes ces

---

<sup>43</sup> Ces films sont présentés dans Michael Kuball, *Familien Kino, Geschichte des Amateurfilms in Deutschland*, Rowolt, 1980, respectivement, tome 1, p. 116-130 et tome 2, p. 89-121.

<sup>44</sup> Cf. Don Macpherson, "Amateur Films", in *British Cinema, Traditions of Independance*, éd. Don MacPherson, London, 1980 (le cinéma amateur des cinéastes ouvriers communistes britanniques dans les années trente) ; B. Hoegenkamp, "Le mouvement ouvrier et le cinéma", *La revue du cinéma*, novembre 1981, n° 366, p. 125-135 ; "Pain noir et film nitrate. Le mouvement socialiste belge et le cinéma durant l'entre deux guerres", *Revue Belge du Cinéma*, printemps 1986, n° 15, p. 25-28. Alain Burton, "Amateur aesthetics and practises in films of the British CO-operative Movement in the 1930s", in *Rencontres autour des inédits. Jubilee Book*, éd. cit., p. 131-143.

<sup>45</sup> Cf. Bruno Bertheuil, "De l'image souvenir à l'imaginaire social : quand des cheminots filment leur grève", in "Cinéma engagé, cinéma enragé", *L'Homme et la Société*, 1998, 1-2, n° 127-128, éd. l'Harmattan, p. 15-27. Jean-Louis Comolli "La grève filmée par les grévistes eux-mêmes", in *Images Documentaires*, n°28, 3° trimestre 1007 ; cf. aussi la thèse en cours de Muriel Beltramo : *Le cinéma des grévistes*, Université de Paris 3 et son article : "Quand les grévistes nous font leur cinéma", in *Communications* n° 68, éd. cit., p. 245-248.

<sup>46</sup> cf. Susan Aasman, Klass Gert Lugtenborg, "History, Memory and Commemoration : Amateur-film-makers look back at the Resistance", in *Rencontres autour des inédits*, éd. cit., p. 81-90.

<sup>47</sup> Karen L. Ishizuka, "The home movie : A veil of poetry", in *Rencontres autour des Inédits. Jubilee Book. Essays on Amateur Film*, AEI, 1977, p. 46.

productions, le discours de l'historien s'impose aux images, leur donnant un point de vue qui n'était pas obligatoirement le leur.

Les documents amateurs eux-mêmes ne sont pas neutres. En dehors de quelques exceptions, les films d'amateur sont en général le fait de personnes appartenant à des couches sociales relativement aisées et à des pays développés. C'est dire que pour les autres classes sociales et les autres pays, c'est le point de vue extérieur — du bourgeois qui s'émerveille de la vie pittoresque des campagnes, du colon ou du voyageur fasciné par l'exotisme (dans *Cannibal Tours*, 1987, Denis O'Rourke a féroce­ment stigmatisé ce tourisme cinématographique) — qui domine. Ces documents, comme tout document, mais avec une vigilance accrue, car les images animées s'imposent avec la force de l'évidence, sont donc à utiliser avec prudence. Il convient de les croiser avec d'autres et de les remettre en contexte : par qui ont-ils été pris ? dans quelles conditions ? s'agit-il de prises de vues "naïves" ou bien ont-ils été mis en scène spécialement pour le film (il n'est pas toujours évident de s'en rendre compte) ? à qui étaient-ils destinés ? étaient-ils ou non accompagnés d'un commentaire ? L'apport d'informations externes est ici essentiel.

Enfin, comme le note Micheline Morisset (des Archives nationales du Canada), "un danger bien réel guette cette mémoire active qu'est le film d'amateur : il est devenu rentable"<sup>48</sup>. Soucieuse de protéger les amateurs, l'association *Inédits* a rédigé une charte visant à régler les modalités d'acquisition des films d'amateur par les archives<sup>49</sup>. Cela n'empêche pas certains de spéculer en achetant les films par cartons entiers à leurs auteurs pour les mettre de côté en attendant que les événements (une guerre, un tremblement de terre, la disparition d'une personne célèbre, etc.) leur donne de la valeur et permettent ainsi de les vendre aux chaînes de télévision au prix fort<sup>50</sup>.

Pour conclure, on soulignera à la fois l'importance de ce processus de reconnaissance du cinéma amateur comme document et son caractère paradoxal : non seulement, il se fait souvent au prix d'un détournement du film

---

<sup>48</sup> Micheline Morisset, "Par delà les mariages et les baptêmes", *Journal of Film Preservation*, n° 53, 1996, p. 46.

<sup>49</sup> Suzanne Capi­au, "L'inédit et le droit : ébauche d'un contrat", in *Rencontre autour des inédits. Jubilee Book*, éd. cit., p. 117-122.

<sup>50</sup> Selon *Le Monde* (5 août 99), les héritiers d'A. Zapruder vont recevoir 16 millions de dollars de dédommagement pour l'entrée de son film (26 secondes) à la Librairie du Congrès. L'ancien propriétaire du film, la société LMH Company, conserve le droits du document et le contrôle de son utilisation commerciale.

d'amateur<sup>51</sup>, mais, dans tous les cas, il ne vise pas tant le cinéma amateur pour lui-même que pour la contribution que celui-ci peut apporter à la compréhension de la société. Une fois de plus, le cinéma amateur est "utilisé". Si cette approche raconte une histoire, c'est celle de la façon dont le cinéma amateur rend compte de l'Histoire, et non pas l'histoire du cinéma amateur.

## 2. Éléments pour une histoire du cinéma amateur

L'histoire du cinéma amateur rencontre les mêmes problèmes (parfois aggravés) que l'histoire du cinéma traditionnelle<sup>52</sup> : difficultés pour construire son objet (si le cinéma est, en tant que tel, déjà difficilement isolable des autres secteurs de la société, le cinéma amateur est, lui, difficilement isolable de l'ensemble cinéma) ; difficulté dans le choix des sources (face à la production innombrable des amateurs, que faut-il prendre en compte, conserver, analyser ?) ; difficultés dans la transformation des traces en documents (comment faire parler les films d'amateur ?). Mais le problème majeur est celui du choix des niveaux d'analyse. Même si certains en ont parfois la nostalgie, il semble bien difficile aujourd'hui de songer à construire une histoire unifiée ; le travail par niveaux s'impose, le mieux que l'on puisse faire étant de tenter de les articuler. Encore faut-il choisir les niveaux pertinents, et il n'est en rien évident que ceux habituellement retenus pour l'histoire du cinéma soient les plus pertinents pour le cinéma amateur.

### 2. 1. L'histoire technique

C'est ainsi que l'une des tendances les plus anciennes et les plus souvent représentées de l'histoire du cinéma amateur focalise sur un niveau relativement peu pris en compte par l'histoire du cinéma (sauf pour ses toutes premières années) : l'histoire du matériel amateur. En général richement illustrés, ces textes proposent un recensement des appareils amateurs, du pré-cinéma (lanternes magiques, praxinoscopes, zootropes) jusqu'à nos jours et fournissent, dans l'ordre chronologique, des notices sur chaque appareil (nom de l'inventeur, date de fabrication, descriptif technique détaillé). La

---

<sup>51</sup> C'est notamment le cas pour le film de famille qui a certes une fonction mémorielle, mais qui n'est pas tourné comme un document puisqu'il est destiné à être vu par ceux qui ont déjà vécu les événements montrés.

<sup>52</sup> Sur ces problèmes, cf. Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, A. Colin, 1992.



description insiste sur les différents mécanismes mis en œuvre (les appareils sont fréquemment photographiés de telle sorte que la mécanique interne soit visible ; parfois un schéma explicatif est donné). Une telle histoire est strictement cumulative et descriptive ; c'est une histoire de collectionneurs (elle est d'ailleurs souvent écrite par des collectionneurs<sup>53</sup>).

Parfois, un effort est fait pour pointer les problèmes techniques spécifiques posés par la création d'un cinéma amateur. En général, on en retient quatre. Le premier est celui de la sécurité ; pendant des années le développement du cinéma amateur a en effet été freiné par l'utilisation de la pellicule nitrure hautement inflammable (on parle de "film flamme") ; ce n'est qu'avec la pellicule inversible (1923) qui a l'avantage d'être à la fois ininflammable et d'éviter le lourd et coûteux passage par un négatif que le cinéma amateur pourra vraiment se développer. Les trois autres problèmes se laisse résumer en un slogan : faire petit, simple et bon marché ("Aujourd'hui, pour pénétrer dans notre foyer, il [le matériel amateur] se fait *petit, simple et bon marché*", *Catalogue général Pathé-Baby*, années 20). Les étapes de l'évolution du matériel amateur sont bien connues : abandon du 35mm et création, après de multiples hésitations (formats 17,5, 21, 22, 28, 11mm), de formats de plus en plus étroits : d'abord le 16mm et le 9,5mm, puis, à partir de 1932, le 8mm ; passage de la prise de vues à la manivelle à la motorisation (Pathé sort, en 1928, une caméra avec un moteur à ressort : la Motocaméra) ; passage de la bobine (d'un maniement toujours délicat) à la cassette prête à charger (d'abord en 9,5mm chez Pathé, pour la projection, puis, à partir de 1965, en super 8mm, pour la prise de vues)<sup>54</sup> ; miniaturisation du matériel : la caméra Fuji Single 8 P2, ultra légère (265g) et qui tient dans le creux de la main (110 x 46,5 x 120mm) est sans doute, en ce qui concerne le cinéma sur pellicule, le point d'aboutissement sur cet axe ; développement des automatismes (réglage de l'ouverture du diaphragme, de la mise au point) ; passage à la vidéo (d'abord avec un matériel relativement lourd et encombrant) puis au caméscope (1970).

---

<sup>53</sup> C'est le cas de *l'Histoire de la caméra ciné-amateur* de Michel Auer et Michèle Ory (Les éditions de l'Amateur, 1979), de l'article "The Evolution of Amateur Motion Picture Equipment. 1895-1965" écrit par Alan D. Katetelle dans *The Journal of Film and Video* (volume 38, n° 3-4, dirigé par Patricia Erens, 1986, p. 47-57) ainsi que du chapitre sur le matériel amateur écrit par Jean-Claude Eyraud dans *Pathé, premier empire du cinéma*, sous la direction de Jacques Kermabon, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 206-217.

<sup>54</sup> Sur le lancement du super 8, cf. Bernard Germain, "Madame Kodak contre l'amateur, ou les conquêtes du super 8", in *Communications* n° 68, éd. cit., p. 171-192.

Cette histoire a une portée assurément assez limitée ; elle n'en a pas moins une pertinence certaine pour ce champ. Elle correspond, en effet, à quelque chose d'extrêmement fort dans l'espace amateur : l'existence chez l'amateur d'un fétichisme du matériel et de la technique. Le cinéaste amateur est un amoureux de son matériel. Racontant son expérience de cinéaste amateur dans le *Journal of Film Preservation*, Norman Mac Laren souligne le plaisir qu'il a éprouvé en passant de la Ciné-Kodak à la Ciné-Kodak-Spéciale : "c'était comme de jouer sur un orgue électrique après avoir fait l'âne avec un sifflet en fer blanc" ; puis il ajoute : "ma première réaction fut d'appuyer sur tous les boutons et de faire fonctionner tous les gadgets. J'étais si amoureux des possibilités de la Ciné-Kodak-Spéciale que je décidai de tourner un film sans autre objectif que d'exploiter toutes ses possibilités"<sup>55</sup>. Combien de films, dans l'espace amateur, ont été exclusivement faits pour exploiter les caractéristiques techniques du matériel acheté ! Les fabricants ont bien compris cette demande qui intègre dans la conception du matériel amateur de multiples gadgets absents du matériel professionnel.

L'histoire de la presse spécialisée<sup>56</sup> confirme cette relation privilégiée au matériel et à la technique. Du bulletin édité par les sociétés savantes des premiers temps (ayant pour objectif de diffuser les découvertes) aux revues commerciales ou associatives des années 50-70, c'est le même discours qui est tenu : conseils pour l'achat du matériel ou pour sa construction<sup>57</sup> (l'amateur est souvent un bricoleur), informations comparatives sur les nouveaux produits (tests, tableaux, fiches analytiques), articles techniques (comment fonctionne un objectif, comment mesurer la lumière, comment synchroniser images et sons, comment faire des trucages, ...), etc.<sup>58</sup>.

Reste que cette histoire pêche manque de problématisation. Enfermée dans l'histoire des inventions, non seulement elle ne s'aventure guère à montrer les

<sup>55</sup> Norman Mac Laren, "Experience of an Amateur Filmmaker", in *Journal of Film Preservation*, vol. XXV n° 53, 1996, p. 33.

<sup>56</sup> Gabriel Menager a effectué le recensement des revues et a raconté l'histoire de cette presse dans sa thèse : *Un exemple de publications spécialisées : la presse à destination des cinéastes amateurs*, 3 volumes, thèse de doctorat, Paris 3, IRCAV 1996. cf. aussi son article dans *Communications* n° 68 : "La presse du cinéma amateur : brève note et bibliographie", p. 193-206.

<sup>57</sup> En 1900, *Photo Gazette* présente un "Chrono de poche" inventé par Léon Gaumont, simple à réaliser soi-même, par "tous les amateurs soigneux" (*Photo Gazette*, 25. 07) ; en 1922, *Photo Revue* propose un "Appareil cinématographique simplifié", qui peut être construit par "tout amateur habitué aux travaux manuels" (10-11. 06).

<sup>58</sup> Il en va de même dans les ouvrages spécialisés qui sont d'ailleurs souvent écrits par les mêmes auteurs que ceux qui rédigent les articles des revues, presse et ouvrages étant liés par une relation éditoriale. Par exemple, le magazine *Photo Cinéma* (1920) est publié par les éditions Paul Montel qui a écrit ou édité de nombreux et copieux ouvrages pour les amateurs.

conséquences de l'évolution technique sur les films eux-mêmes, mais il est même rare qu'elle fasse le lien entre technique, industrie et économie. Pourtant seule cette triple corrélation permet de comprendre ce qui se passe.

Revenons sur les problèmes de pellicules. De fait, une pellicule inflammable a été inventée par Kodak bien avant 1923, dès 1909 : la pellicule acétate, mais les distributeurs trouvant qu'elle se conservait moins bien que la pellicule nitrate (elle rétrécit et gondole), Kodak fut contraint d'arrêter la production. Une invention technique qui aurait pu permettre le développement précoce du cinéma amateur a donc vu son application retardée (la rentabilité l'emportant sur la sécurité) en raison de la pression du marché professionnel. Dans les années 1912, la pellicule acétate réapparaît, mais davantage liée au "cinéma chez soi" (à la projection de films professionnels à la maison qui est à cette époque en plein développement tant aux USA qu'en France) qu'au cinéma amateur ; la prise de vues amateurs qui présente peu de dangers continue à se faire en nitrate, le film étant ensuite repiqué sur pellicule acétate pour la projection. On voit ainsi comment se négocie, entre demande et marché, le sort d'une invention. D'autres phénomènes ne peuvent s'expliquer qu'en prenant en compte la concurrence entre les firmes. Ainsi en est-il des problèmes de normes : les déboires du format 9,5mm, meilleur que le 8mm, presque aussi bon que le 16mm et bien moins cher, ne s'expliquent pas tant par les problèmes posés par la perforation centrale de la pellicule (qui provoque parfois des rayures) que par la faiblesse commerciale de Pathé qui ne parvint pas à s'implanter aux USA où le marché reste contrôlé par Kodak<sup>59</sup>.

Dans "Le marché du caméscope. Innovation et logique du développement" et "L'économie et les marchés de l'amateur : dynamiques évolutionnaires"<sup>60</sup>, Laurent Creton a commencé à fixer le cadre théorique de ce que pourrait être une véritable histoire technico-économique du cinéma amateur : étude des processus qui conduisent de l'invention à son utilisation par le public, prise en compte de la relation aux consommateurs et à leurs demandes, analyse des différentes stratégies mises en œuvre par les firmes pour se placer sur le

---

<sup>59</sup> Une amorce d'approche en termes d'histoire industrielle se trouve dans l'article "Cinéma d'amateur" du *Dictionnaire du Cinéma et de la Télévision* de Maurice Bessy et Jean-Louis Chardans, Pauvert, 1965, p. 69-75 et dans l'article de Jean Claude Eyraud "Les appareils de format réduit", in *Pathé Premier empire du cinéma*, sous la direction de Jacques Kermabon, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 206-17.

<sup>60</sup> Laurent Creton, "Le marché du caméscope. Innovation et logique du développement", in *Le film de famille, édit. cit.*, p. 191-206 ; "L'économie et les marchés de l'amateur : dynamiques évolutionnaires", in *Communications* n° 68, 1999, p. 143-170.

marché amateur, analyse de la concurrence, etc., ... mais cette histoire reste à écrire ...

## 2.2. Les hommes et les œuvres.

Les deux tomes de *Familienkino* (Michael Kubal<sup>61</sup>) s'affichent comme une histoire du cinéma amateur en Allemagne : *Geschichte des Amateurfilms in Deutschland* ; le premier tome va de 1990 à 1930, le second de 1931 à 1960. L'ouvrage se ressent quelque peu de son origine : une émission de télévision dont il donne à lire le texte. Ainsi s'explique le découpage morcelé en brèves séquences assez hétérogènes : rappels des origines du cinéma en Allemagne et en Europe, brèves notices sur le matériel agrémentées d'illustrations (caméras, projecteurs, schémas), textes de cinéastes (Flaherty, Joris Ivens), extraits de presse, annonces publicitaires, séries de photogrammes de films commentées, etc. De fait, plus qu'une histoire, avec ce que cela implique de continue, il s'agit de coups de projecteur sur un champ que l'on commence à explorer et que l'on souhaite valoriser. De même, bien que le souci de faire apparaître le rôle de l'Allemagne dans l'histoire du cinéma soit assez présent dans l'ouvrage (Kubal note que la première projection publique en Europe a été le fait de Max Skladanowsky en novembre 1895, souligne le rôle des pionniers : Oskar Meßter, le pharmacien Julius Neubronner, Fritz Boden, etc.), on ne saurait dire que *Familienkino* offre une histoire nationale du cinéma amateur : son axe de pertinence est autre.

Il s'agit de construire l'histoire du cinéma amateur en se centrant à la fois sur les réalisateurs et sur les films. Le texte se présente comme une suite de monographies chronologiquement ordonnées. L'insistance mise sur les noms propres<sup>62</sup>, les nombreux portraits de réalisateurs, la présence de documents personnels (autobiographies, reproductions de pages d'album, etc), la place extrêmement importante réservée aux films, les remarques sur leur forme esthétique, marquent la volonté de traiter les cinéastes amateurs comme des "auteurs" à part entière suivant une approche calquée sur l'histoire traditionnelle du cinéma comme art, une approche au demeurant fort ancienne dans la tradition littéraire : l'approche dite de "l'homme et l'œuvre".

<sup>61</sup> Michael Kubal, *Familienkino*, Rowohlt, 1980.

<sup>62</sup> La grande majorité des titres de chapitre comporte un nom propre : Oscar Meßter, Julius Neubronner, Hans Jurgen Thieme, Erich Beck, Richard Einhorn, Otto Stark, Anneliese Brauns, Konrad Wüstner, Moritz Schifferdecker, Hugo Loch, Karlheinz Wendtland, Georg Benecke, Martin Hörig, etc.

On connaît les multiples réserves suscitées par cette approche en ce qui concerne l'histoire de l'art et l'histoire du cinéma ; pourtant, elle s'impose pour le cinéma amateur, car les films d'amateur ne prennent sens que rapportés à la vie de leur réalisateur. Faute d'une telle mise en contexte, ils ne disent rien ou pas grand-chose (d'autant qu'ils sont en général muets). C'est ce qu'a parfaitement compris M. Kubal. D'où la formule consistant à faire commenter les films par ceux qui les ont pris, par leurs enfants (*Carl Neubronner kommentiert die Filme seines Vaters, Hans Jürgen Thieme kommentiert die Filme seines Vaters ...*) ou par des proches de l'auteur ; d'où la présence d'informations biographiques et historiques permettant de reconstituer le contexte de travail du réalisateur.

Ainsi un niveau d'analyse souvent considéré comme non productif pour l'histoire des arts et pour l'histoire du cinéma acquiert dans le champ de l'amateur une pertinence remarquable.

### 2.3. Une histoire locale

Si l'histoire nationale est un des grands courants de l'histoire du cinéma, il est clair qu'avec le cinéma amateur on s'oriente en priorité vers une histoire au niveau local. On ne saurait s'en étonner : les films d'amateur constituent de fabuleux documents sur la vie locale : fêtes, coutumes, traditions, façons de vivre<sup>63</sup>, etc. Or la séparation entre l'histoire locale faite à partir du cinéma et l'histoire locale du cinéma n'a rien de radicale<sup>64</sup> : en suivant l'évolution historique de la région, on suit en même temps l'évolution du cinéma. Du coup le passage à l'histoire du cinéma locale se fait assez naturellement.

Comme il se doit, ce travail historique a commencé par la constitution d'archives spécialisées : pas d'histoire sans ce travail préalable. Les raisons qui, à un moment donné, dans un espace donné, ont conduit à la décision d'archiver les films amateurs (qui jusque-là n'intéressaient personne) et à les constituer en documents sont assurément multiples et complexes, mais il semble bien que la plupart de ces archives se soient mises en place conformément à un schéma incluant au moins certains de ces paramètres : (1)

<sup>63</sup> Des collections de cassettes vidéo se sont constituées sur ce créneau : cf. par exemple, la série *Mémoires* (Mémoire d'Auvergne, de Bretagne, de Lorraine, etc.) aux éditions Montparnasse.

<sup>64</sup> Dans "Après la conquête, comment défricher ?", Michel Lagny remarque que "la coupure entre l'histoire du cinéma et l'histoire faite à partir du cinéma, n'est pas si radicale qu'on pouvait l'imaginer, il y a quelques années", in "Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro", *CinemAction* n°65, 1992, p. 35-6.

un contexte historique et politique général favorable à la prise de conscience de l'importance du local (l'après 68, la décentralisation) ; (2) un espace sensibilisé à la question de la reconnaissance identitaire : des régions qui revendiquent le statut de nations ou leur reconnaissance comme une entité historico-culturelle à part entière (ex. : le Pays Basque, l'Écosse, la Catalogne<sup>65</sup>, la Bretagne<sup>66</sup>, ...) ; une ville fière de son histoire (ex. : Saint-Étienne et l'histoire ouvrière) ; (3) l'intervention d'un individu déjà engagé d'une façon ou d'une autre dans la vie culturelle locale et qui est conduit à prendre conscience de l'importance de ces films : qui commence à les recenser, à les cataloguer, à les faire connaître et qui en vient à monter une petite structure expérimentale ; (4) enfin, l'institutionnalisation de cette structure (reconnaissance par la région, l'État, etc.) et l'établissement d'une politique d'archivage.

Une fois les archives mises en place, les historiens commencent à arriver : il y a un fond à exploiter. À l'heure d'aujourd'hui, on en est là ; de jeunes chercheurs commencent à travailler. À titre d'exemple pointons rapidement quelques-unes des étapes d'une recherche pour une histoire du cinéma amateur en Bretagne<sup>67</sup> : établissement d'une périodisation, recensement des cinéastes amateur par période, étude de leur répartition géographique (les cinéastes amateurs bretons se trouvent essentiellement en milieu urbain) ; comparaison avec l'équipement des villes en salles de cinémas, analyse sociologique (les commerçants sont très largement représentés, mais, fait plus spécifique, les prêtres viennent en bonne place) ; collecte de documents et de témoignages permettant de mettre les films en contextes ; entretiens avec des cinéastes amateurs donnant lieu à une série de portraits<sup>68</sup> (Pierre Galbrun, militant du *Bleun Brug*, le photographe Amaury Hamonic, connu pour sa production de cartes postales, l'épicier Maze, qui avait compris que projeter dans son magasin, les reportages qu'il tournait sur Châteaulin pouvaient constituer un

---

<sup>65</sup> Anton Gimenez, "Ciné amateur en Catalunya" in *Journal of Film Preservation*, numéro cité, p. 34- 37.

<sup>66</sup> La Cinémathèque de Bretagne (Brest) est l'une des toutes premières à avoir senti l'intérêt qu'il y avait à archiver des productions amateurs. Sur l'histoire de sa création, cf. l'article de son directeur, André Colleu, "Vingt ans de travail pour une cinémathèque régionale", in *Rencontre autour des inédits. Jubilee Book*, éd. cit., p.51-66. La Cinémathèque de Bretagne a édité, en 1998, une cassette et un livret : *Bobines d'amateurs* à la suite d'une exposition sur le sujet.

<sup>67</sup> Un jeune chercheur de Rennes, Gilles Ollivier, a commencé ce travail dans une thèse sous la direction de Pascal Ory.

<sup>68</sup> Dans "Pour une histoire du cinéma amateur : questionnement et perspective" (article non publié), Gilles Ollivier note que l'histoire locale du cinéma amateur, participe du mouvement pointé par Richard Rorty visant à réintroduire dans l'Histoire "des existences et des singularités" (Richard Rorty, "Quatre manières d'écrire l'histoire de la philosophie", in *Que peut faire la Philosophie de son histoire ?*, 1989, p. 58-94).

bon filon publicitaire, etc.) ; étude de la relation entre la pratique amateur et l'espace local : relation avec le militantisme breton, relation avec l'Église ; analyse des productions phares (ex. : *Pêcheurs bretons* tourné en 1936, par un dominicain, le révérend père Louis-Joseph Le Bret, pour sensibiliser les chrétiens aux problèmes de cette corporation ; *Le mystère du Folgoët*, long-métrage tourné en breton dans les années 50, par une équipe de cinéastes amateurs regroupés sous le nom de *Brittia Films*) ; étude de la relation entre la pratique locale et le mouvement des amateurs à travers l'histoire des clubs (peu nombreux en Bretagne) et des festivals — comme le Festival National Amateur de Saint-Cast (53-66) transféré ensuite à Dinard, ou le Festival International du Film et d'Échanges francophones remarquable par son ouverture aux productions venues d'Afrique.

Parfois, la rédaction d'une histoire du cinéma locale est directement liée au désir d'un chercheur (souvent lui-même impliqué dans la réalisation amateur) de rendre hommage à sa région en perpétuant la mémoire de ses cinéastes : Paulo Vieira, *O cinema super 8 na Bahia*, Alexandre Figueirôa, *O cinema super 8 em Pernambuco*<sup>69</sup>.

On peut prédire la multiplication dans les années à venir de ce type d'histoire, car les films d'amateur constituent une vraie mine pour les chercheurs. Ainsi écrite, l'histoire du cinéma amateur s'éparpille en une multitude d'histoires qui non seulement sont écrites sans liens entre elles, mais sans lien avec les histoires nationales. C'est bien le cas de parler d'une "histoire en miettes"<sup>70</sup>.

#### 2. 4. Une histoire discursive

*Reel Families* de Patricia Zimmerman<sup>71</sup> est le seul ouvrage à proposer une vue d'ensemble et articulée de l'histoire du cinéma amateur dans un pays : les USA, de 1897 à nos jours. Fondée sur des analyses de discours écrits (articles de la presse, textes promotionnels, documents industriels, romans) et sur des analyses de films, elle s'inscrit dans la perspective ouverte par Michel Foucault d'une histoire décrivant des écarts et des dispersions en relation avec

<sup>69</sup> Paulo Vieira, *O cinema super 8 na Bahia*, Salvador, 1984 ; Alexandre Figueirôa, *O cinema super 8 em Pernambuco*, Recife, 1994.

<sup>70</sup> François Dosse, *L'histoire en miettes*, La Découverte, 1987.

<sup>71</sup> Patricia R. Zimmerman, *Reel families. A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, 1995.

les mouvements de la société (son sous-titre est explicite à cet égard : *A Social History of Amateur Film*).

Cette histoire se laisse découper en trois grandes périodes. La première, qui va de 1897 à 1923, est la grande époque des inventeurs, avec comme conséquences, la prolifération anarchique des appareils<sup>72</sup> et des entrepreneurs (tout est encore possible en termes de conquête de marché). La seconde période correspond à la phase d'institutionnalisation : institutionnalisation technologique par la création d'un matériel spécifiquement amateur, institutionnalisation en tant que pratique organisée : développement des clubs et de la presse spécialisée, publications de manuels, etc. Enfin, avec les années 50 et l'explosion de la civilisation des loisirs s'ouvre la troisième période : tandis que le discours social et culturel idéalise le temps libre et la famille nucléaire, la généralisation du matériel automatique entraîne une banalisation de l'usage de la caméra qui devient un instrument de loisir au même titre que le barbecue et la table de ping-pong ; filmer les enfants est désormais le moteur principal de la production.

Ce découpage en périodes correspond assez bien à celui que l'on pourrait faire pour nombre de pays et en particulier pour la France<sup>73</sup> ; cependant, on peut noter quelques différences intéressantes. La première est culturelle. En France, l'opposition entre l'espace amateur et l'espace professionnel est très vive ; aux États-Unis, la séparation existe, mais n'est pas aussi étanche. C'est que la relation des américains aux loisirs est très différente de celle des Français : là où les français ne voient qu'occasions à divertissement, les Américains, eux, prennent les choses très au sérieux ; ils se veulent en toutes circonstances "une nation de professionnels". D'autre part, l'idéologie du *self made man* fait de tout amateur, un professionnel en puissance. Bien que cette conception de l'amateurisme comme voie privilégiée de progression sociale soit très largement démentie par la réalité, elle est beaucoup plus présente dans l'esprit des Américains que dans celui des français. L'amateurisme américain n'est pas tout à fait l'amateurisme français.

La seconde est à la fois industrielle et culturelle. Il s'agit de la présence d'Hollywood et du mythe hollywoodien qui, depuis les années 30, modèlent le paysage cinématographique dans lequel les amateurs américains s'inscrivent ;

---

<sup>72</sup> Certains appareils sont réellement étonnants, comme cette caméra à cartouches, actionnée à l'air comprimé, et dénommée l'Aéroscope ; il fallait pomper 49 fois avant de mettre en route le mécanisme ...

<sup>73</sup> La périodisation que propose Gabriel Menager dans sa thèse sur *L'histoire de la presse à destination des cinéastes amateur en France* recoupe à peu de choses près celle P. Zimmerman.



soit qu'Hollywood fonctionne comme pôle d'attraction pour les cinéastes amateurs qui rêvent de devenir scénaristes ou réalisateurs (tout comme les acteurs amateurs rêvent de devenir stars), soit qu'il fonctionne comme pôle de référence. La norme hollywoodienne envahit tout : des films de famille que l'on veut voir se structurer sous la forme de fictions dramatiques aux clubs de cinéma amateur qu'on invite à s'organiser sur le modèle de la division du travail hollywoodienne. P. Zimmerman parle d'une véritable "colonisation de l'espace cinématographique amateur par Hollywood". En fin de compte, aux U.S.A., le clivage ne passe pas tant entre amateurs et professionnels qu'entre ceux qui se conforment à la norme hollywoodienne et ceux qui ne s'y conforment pas.

Les enjeux idéologiques du cinéma amateur constituent le cœur même de l'ouvrage de P. Zimmerman. Son argumentation consiste à montrer que le discours public sur le film d'amateur fonctionne sur une série de contradictions entre le contenu et le rôle réel du discours, ainsi qu'entre les discours et les films eux-mêmes. Contradiction entre l'affichage d'un discours de formation et une fonction de promotion commerciale et de protection du secteur professionnel. Contradiction entre un discours de créativité et un discours esthétique normatif qui réduit au maximum l'imagination et la spontanéité. Contradiction, enfin, entre un discours de démocratisation et de liberté et une action permanente de contrôle social. Toutes ces interrogations rendent évident que les productions amateurs sont au centre d'enjeux essentiels pour notre société.

### **3. Pour une sémio-pragmatique des espaces amateurs**

Si, comme nous l'avons dit en introduction, le champ amateur se laisse décomposer en différents espaces de communication, dans une perspective sémio-pragmatique<sup>74</sup>, on aimerait comprendre comment fonctionnent ces différents espaces. J'esquisserai ici l'analyse de deux de ces espaces : celui du film de famille et celui des clubs de cinéma amateur.

#### **3. 1. L'espace du film de famille**

---

<sup>74</sup> Sur la sémio-pragmatique, cf. Roger Odin, *De la fiction*, De Boeck, 2000 ainsi que "Pour une sémio-pragmatique du cinéma", *Iris*, vol. 1, n° 1, 1983, p. 67-82 (traduction anglaise in R. Stam & T. Miller, *Film & Theory. An Anthology*, Blackwell, 2000, p. 54-67).

Il a essentiellement été exploré dans l'ouvrage collectif de l'Équipe de recherche sur le cinéma amateur de l'Université de la Sorbonne Nouvelle : *Le film de famille*<sup>75</sup> et dans plusieurs articles du n° 68 de la revue *Communications* : "Le cinéma en amateur"<sup>76</sup>. D'une certaine façon, on peut dire que le film de famille est aux origines du cinéma (*Le déjeuner de bébé* de L. Lumière n'est-il pas le premier film de famille ?). Mais il y a plus : lorsque Lumière inventa le cinématographe, nous dit Vincent Pinel, "sa première intention était de le rendre accessible aux amateurs" ; puis il ajoute : "*comme un simple appareil de photo*, le cinématographe enregistrerait des scènes familiales avec un supplément d'émotion"<sup>77</sup>. Les études récentes (en particulier celles de Tom Gunning<sup>78</sup>) fournissent les preuves historiques de ce qui, chez Pinel, n'était qu'intuition : il apparaît de plus en plus certain que le cinéma a été conçu à l'origine par les Lumières comme un prolongement amélioré de la photographie amateur de souvenir<sup>79</sup>. Toutes les recherches des Lumières sur la photographie montrent à la fois leur préoccupation du public amateur (ils étaient très impliqués dans le journal *L'Amateur photographe*) et leur volonté de se donner les moyens de faire de la photographie instantanée capable de rendre le mouvement, c'est-à-dire la vie (la fameuse *Étiquette Bleue* est une pellicule ultra-sensible pour l'époque). L'invention du cinéma doit donc être lue non comme une rupture par rapport aux recherches sur la photographie, mais comme un progrès sur le même axe : le cinéma, c'est *de la photographie de famille vivante*. C'est d'ailleurs bien comme cela que la presse de l'époque voyait la naissance du cinéma ; le journal *La Poste* écrivait ainsi dans son numéro daté du 30 Décembre 1885 :

Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront  
*photographier les êtres qui leur sont chers*, non plus dans leur forme  
immobile mais dans leurs mouvements, dans leurs actions, dans

<sup>75</sup> *Le film de famille*, R. Odin dir., Méridien-Klincksieck, 1995.

<sup>76</sup> "Le cinéma en amateur", *Communications* n° 68, R. Odin dir., Seuil, 1999. On trouvera également des articles sur cet espace dans *The Journal of Film and Video*, vol. 38, n° 3-4, "Home Movies and Amateur Filmmaking", 1986, numéro dirigé par Patricia Erens.

<sup>77</sup> Vincent Pinel, *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*, Nathan, 1994, p. 38 (je souligne).

<sup>78</sup> Tom Gunning, "New Thresholds of Vision : Instantaneous Photography and the Early Cinema of the Lumiere Company" in *Impossible Presence: The Image Encounter*, The Power Institute, vol. 2, ed. Terry Smith (Powers Institute Anthology, Sidney Australia). Cf. également : M. Loiperdinger, "Lumières *Ankunft des Zugs*. Gründungsmythos eines neuen Mediums", in *KINtop*, Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, n°5, 1996, p. 37-70.

<sup>79</sup> Ce n'est qu'un peu plus tard, s'étant aperçu que le cinéma était reçu comme un spectacle et ouvrait de la sorte sur un marché plus vaste que le marché amateur, que les Lumières changeront l'orientation de leur fabrication.

leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue. [je souligne]

Selon Stacey Johnson, un mouvement analogue se laisse repérer aux USA ; c'est dans l'imaginaire de la photographie comme lieu de mémoire familial qu'Eastman-Kodak inscrit le développement du cinéma (une publicité de la firme invite les amateurs à conserver leurs films dans des coffrets reliés cuir conçus pour être mis dans la bibliothèque de la salle à manger à côté des albums de famille)<sup>80</sup>.

Ainsi considéré, le film de famille n'appartient pas au paradigme du cinéma, mais au paradigme de la photographie de souvenir. Il n'est donc pas anormal que les histoires du cinéma n'en parlent pas. Reste que l'histoire du paradigme des images mémoires (fixes ou animées) mériterait d'être écrite : l'importance de ce paradigme dépasse sans doute en termes de quantité de productions et de conséquences sociales, le paradigme du cinéma spectacle<sup>81</sup>.

Cette façon de décrire les tous débuts de l'histoire du cinéma amateur est d'une importance capitale pour comprendre le fonctionnement du film de famille. En général, en effet, on considère que le film de famille est mal fait parce qu'il ne donne à voir qu'une suite incohérente d'images, mais c'est qu'on se trompe de paradigme : le film de famille n'a pas à ce plier aux normes du cinéma, car il appartient au paradigme de la photographie comme instrument de mémoire. Par exemple, pas plus que la photo de famille, le film de famille n'a à raconter d'histoires puisque ceux qui vont le voir ont vécu les événements dont il parle ; son rôle comme celui de la photo est de mettre en

<sup>80</sup> Stacey Johnson, "Are we in the Movies Now ?", *Cinemas*, 1998, p. 135-158.

<sup>81</sup> Le travail a été assez largement fait pour l'image fixe (la photo de famille) : cf. B. Coe and P. Gates, *The Snapshot Photograph : The Rise of Popular Photography, 1988-1939*, Ash and Grant, 1977. D. Galloway, *A Family Album*, John Calder, 1978. Ch. Musello, "Photography in Everyday Life", *Photography and Social Science Research*, Image of Information, Jon Wagner, éd., Beverley Hills, CA : Sage, 1979 ; "Studying the Home Mode : An Exploration of Family Photography and Visual Communication", *Studies in Visual Communication*, 6(1) : 23-42, Spring, 1980. J. Ruby, *A Crack in the Mirror : Reflexive Perspectives in Anthropology*, University of Philadelphia Press, 1982. R. Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green, OH: Bowling Green State university Press, 1987. J. Spence, P. Holland (eds), *Family Snaps, The Meaning of Domestic Photography*, London, Virago, 1991. D. Kenyon, *Inside Amateur Photography*, London, Batsford, 1992. B. Mary, *La Photo sur la cheminée, Naissance d'un culte moderne*, Métailié, 1993. A-M. Garat, *Photos de familles*, Seuil, 1994. A. Silva, *The Family Photo Album : The Image of Ourselves*, UMI, 1996. P. Sorlin, *Les fils de Nadar*, éd. Nathan, 1997 (en particulier, chapitre 2, p. 63-88). Le travail reste très largement à faire pour le film de famille. Parmi les travaux en cours citons la thèse de Martina Roepke : *Privat-Vorstellung. Formen der selbstinszenierung in Deutschen Heimkino* (Université de Berlin) et son article : "Lichtspiel im Wohnzimmer. Der Filmamateur und sein Heimkino, in *Cinema* 44, "Das Private", Zurich, 1999, p. 22-35, ainsi que la thèse d'Alexandra Schneider : *Nous sommes les stars : l'ordre filmique du film de famille* (Université de Zurich) et son article : "Gesten der Privatheit: Christopher & Alexandre von Fredi M. Murer", in *Cinema* n°44, éd. cit., p. 36-44.

branle la mémoire des spectateurs familiaux. Il est même souhaitable que le film de famille ne raconte pas : en effet, si le film de famille donne à voir une histoire cohérente, il donne un point de vue particulier sur la vie de la famille (en général, le point de vue du père), point de vue qui peut-être ressenti comme une véritable agression par les autres membres de la famille ; d'où des drames, des scènes de ménage, parfois des divorces (*l'Amateur* de Kieslovski raconte l'histoire d'une telle rupture). D'autre part, si le film est trop bien fait, il bloque les interactions entre les membres de la famille en imposant un récit familial déjà construit ; inversement, face à un film mal fait, les membres de la famille auront à œuvrer ensemble à la reconstruction de l'histoire familiale et la cohésion du groupe familial s'en trouvera renforcée (c'est la fonction idéologique du film de famille : produire du consensus, perpétuer la Famille).

Le film de famille doit donc être mal fait (non structuré, non narratif) pour être bien fait (pour fonctionner correctement dans son espace propre : la famille). Plus exactement, la forme du film de famille ne doit pas singer la forme cinématographique, mais au contraire rester au plus près de la *forme photographique* : pauses, regards caméras et surtout discontinuités. Plus la structure du film de famille se rapprochera de celle de *l'album de famille* et de sa structure "à trous", plus il aura de chances de jouer son rôle en permettant la double production de sens qui caractérise son fonctionnement : d'une part, une production individuelle (chacun fait retour sur son propre vécu), d'autre part, une production collective (on parle beaucoup en regardant un film de famille tout comme en regardant un album de famille). On voit donc l'erreur des clubs de cinéma amateur qui veulent apprendre aux cinéastes familiaux à "faire du cinéma" : ils se trompent d'espace de communication.

### 3. 2. L'espace des clubs de cinéma amateur

Les clubs de cinéma amateur ont commencé à se développer dans les années 30 et ont connu un essor tout particulier dans les années 50 au moment du grand boom associatif. Strictement structurés et hiérarchisés en sociétés régionales, nationales et internationales (l'UNICA), ils organisent des séances de formation conduisant à la participation à des concours qui sélectionnent les

meilleures productions<sup>82</sup>. L'espace des clubs de cinéma amateur est un espace de compétition.

Entrer dans l'espace "amateur", devenir un "amateur"<sup>83</sup>, résulte d'un processus de "distinction" (Pierre Bourdieu<sup>84</sup>) par rapport au cinéaste familial. Ce processus est d'autant plus fort que le cinéaste "amateur" est un ancien cinéaste familial. Devenir un "amateur" suppose de quitter son positionnement de membre d'une famille faisant de la photo souvenir pour s'engager dans la voie du *cinéma*. Dans *L'Amateur*, Kieslowski nous décrit le processus qui permet cette mutation : pris en main par la séduisante Anna Wlodarczyk, la représentante de la Fédération des clubs de cinéma dont il tombera amoureux, Filip Mosh, découvre l'univers des clubs, la lecture des magazines spécialisés et la complexité du travail cinématographique. À travers cette initiation, l'"amateur" intègre les règles d'une esthétique spécifique, une esthétique du "bien fait" et du respect de la "grammaire" cinématographique.

À la différence des films de famille, les productions de cet espace revendiquent leur appartenance pleine et entière au paradigme du cinéma. L'espace amateur n'a d'existence que par rapport à l'espace du cinéma professionnel. Les "amateurs" sont obsédés par le désir de "faire pro". Du coup, ils ne se préoccupent guère de contenu. Les films réalisés dans ce cadre sont le plus souvent complètement déconnectés des problèmes de la vie réelle : films d'animation, chansons filmées (devenue récemment le *clip*, domaine privilégié des effets spéciaux), gags en tout genre (popularisé par l'émission *Vidéo gag*), fictions oniriques. Quant aux documentaires, ils privilégient les scènes pittoresques, les beaux paysages, l'exotisme ... C'est là qu'une analyse à la Bourdieu se révèle précieuse : en termes de recrutement, les clubs de cinéma amateur sont tout à fait semblables aux photo-clubs "esthétisants" décrits dans *Un art moyen*<sup>85</sup> : ils comprennent peu de jeunes (la moyenne d'âge se situe entre 40 et 45 ans ; les jeunes recrues ont entre 30 et 35 ans), un grand nombre de cadres moyens ou subalternes, des commerçants et des

---

<sup>82</sup> Sur les clubs de cinéma amateur, cf. Colette Sluys, "Cinéaste du dimanche. La pratique populaire du cinéma", *Ethnologie française*, XIII, Juillet-Septembre, p. 291-302, 1983. P. R. Zimmermann, "Professional Results with Amateur Ease : The Formation of Amateur Filmmaking Aesthetics 1923-1940", *Film History*, vol. 2, p. 267-281, 1988. G. Ollivier, "1928-1959 : Idéologies, structures et évolution des clubs de cinéastes amateurs", *Archives*, n° 40, Institut Jean Vigo, Cinémathèque de Toulouse, Avril 1991.

<sup>83</sup> Je mets "amateur" entre guillemets pour indiquer que le terme prend ici une signification particulière : non plus seulement le "non professionnel", mais celui qui veut faire du cinéma, qui "aime" le cinéma.

<sup>84</sup> Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les éditions de Minuit, 1979.

<sup>85</sup> P. Bourdieu (dir.), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, éditions de Minuit, 1965.

représentants des professions libérales (médecins, dentistes). Le cinéma "amateur" est un cinéma de classe : un cinéma de la propreté formelle mais aussi de la propreté du monde, un cinéma enfermé dans ce que Raymond Bordes (le fondateur de la cinémathèque de Toulouse) a appelé la "démagogie de l'agréable"<sup>86</sup>. Dans la partie de *Six fois deux* (1976) consacrée à Marcel, le cinéaste amateur, Jean-Luc Godard disait déjà tout en une formule : "l'amateur est à la fois celui qui travaille et ne travaille pas son désir".

### 3. 3. Pour une étude des pratiques amateurs

Même si cela est vrai pour tout type de productions, s'il est un domaine où l'on ne peut se contenter d'étudier les textes (les films), c'est bien le cinéma amateur.

Il est clair, par exemple, que le cinéaste "amateur" qui se rend dans un club pour faire ou apprendre à faire du cinéma, y va aussi pour participer à la vie collective qui lui est ainsi proposée. L'approche ethno-méthodologique devient ici un instrument privilégié pour analyser les interactions qui se déroulent dans cet espace. Laurence Allard qui s'est intéressée, dans cette perspective, à la vie d'un club 9,5mm parisien<sup>87</sup> (il en existe encore), remarque que les réunions ont toujours une double visée. D'une part, une visée culturelle : ces clubs fonctionnent comme des espaces publics "autonomes" (Habermas<sup>88</sup>) permettant l'"appropriation de la culture des experts dans la perspective du monde vécu". Et d'autre part, une visée conviviale : pots, repas gastronomiques, visites, voyages. Elle note aussi que la séparation entre ces deux visées est loin d'être nette : l'essentiel, ce sont les multiples discussions qui se déroulent aussi bien lors des sorties ou des repas que lors de la présentation ou du visionnement d'un film. À travers ces discussions, une "communauté d'interprétation" restreinte<sup>89</sup> se construit et une esthétique spécifique s'élabore (construction d'un ensemble de références partagées, d'une norme, d'un répertoire de formules d'évaluation, etc.). Ces pratiques d'interactions sociales, plus que les films eux-mêmes (qui d'ailleurs ne sont en

<sup>86</sup> Raymond Bordes, "Un coup d'œil sur le cinéma amateur", *Les Temps Modernes*, Juin 1957.

<sup>87</sup> Laurence Allard, "Espace public et sociabilité esthétique", *Communications* n° 68, p. 207-238.

<sup>88</sup> Ces termes d'"espaces publics partiels" et/ou "autonomes" ont été définis par J. Habermas dans *Droit et démocratie. Entre faits et normes*, chapitre "Le rôle de la société civile et de l'espace public politique", Gallimard, 1997, p. 401 et ss.

<sup>89</sup> Stanley Fish, *Is there a text in this class ? The authority of interpretive communities*, Harvard University Press, 1980.

général pas vus en dehors de l'espace des clubs ou des concours interclubs), sont véritablement la raison d'être des clubs.

L'importance de l'étude des pratiques est encore plus grande pour les productions familiales. On peut même dire que la particularité du cinéma qui se fait dans les familles est que la réalisation d'un film n'en constitue pas l'objectif premier<sup>90</sup>. Le cinéaste familial filme, d'abord, pour le plaisir de filmer (de jouer avec sa caméra), ensuite pour le plaisir de réunir autour de lui sa famille et ses amis. Dans les mains du cinéaste familial, avant d'être un instrument d'enregistrement, la caméra est un catalyseur, un *go between*. Dans l'espace familial, filmer tient du *happening* ou du *jeu collectif*; c'est un moment de bonheur partagé.

Mais le tournage d'un film de famille est loin d'avoir toujours des effets positifs. Dans son ouvrage *Des mots pour le dire*, Marie Cardinal, explique, ainsi, comment elle dut faire une psychanalyse de plusieurs années pour se laver du traumatisme causé par son père qui, alors qu'elle une toute petite fille, l'avait filmée en train de faire "*number one please*" (l'expression codée, dans la famille de Marie Cardinal, pour dire faire pipi)<sup>91</sup>. De même, dans son film *A song of Air* (1987), Merilee Bennett nous montre comment son père se servait du cinéma pour régir la vie de sa famille et comment cela la conduisit à partir de chez elle, à se droguer et même à envisager d'empoisonner son père. Certes, le tournage d'un film de famille n'a pas toujours des conséquences aussi dramatiques, mais il comporte toujours un certain risque pour les individus filmés. Les milliers de parents qui chaque jour filment leurs enfants n'ont pas conscience des conséquences que peut avoir un acte qui leur semble bien anodin.

Ainsi, avant même d'exister en tant que film, le cinéma amateur a déjà produit des effets (collectifs ou individuels) non négligeables. On ne voit pas comment l'histoire du cinéma amateur pourrait faire l'économie d'une telle analyse.

---

<sup>90</sup> Dans *Sur la plage de Belfast* (1996), Henri-François Imbert raconte comment ayant trouvé une caméra 8mm avec une bobine non développée à l'intérieur puis ayant retrouvé la famille concernée, il apprit de la mère (le père étant alors décédé) que son mari tournait régulièrement des films qu'il ne faisait en général pas développer. J'ai pu vérifier que cette pratique n'était nullement exceptionnelle.

<sup>91</sup> Marie Cardinal, *Des mots pour le dire*, Grasset, 1975, p. 74.

On ne saurait conclure ce rapide panorama des approches du cinéma amateur, sans mentionner une série de sept émissions qui les réunit quasiment toutes : *La Vie filmée des Français*, conçue par Jean Baronnet en 1975. L'émission commentée par des écrivains (Georges Perec, Roger Grenier) et des historiens (Henri Amouroux), réalisée par divers cinéastes (Agnès Varda, Alexandre Astruc, ...) nous entraîne dans un palimpseste de lectures (lecture comparative avec les actualités de l'époque, lecture historique en termes de documents, lecture esthétique nous invitant à nous laisser fasciner par ces images hésitantes, lecture fictionnelle faisant surgir d'un fragment de multiples histoires, citations intégrales de films d'amateur, lecture privée, témoignages) visant à nous faire découvrir intellectuellement, mais aussi à nous faire éprouver affectivement, toute la richesse du cinéma amateur.

### **Conclusion : brèves remarques sur le cinéma amateur aujourd'hui**

Depuis une quinzaine d'années, les changements technologiques (développement de la télévision, passage à la vidéo<sup>92</sup>, généralisation du caméscope, passage au numérique et à l'ordinateur, création d'Internet) et l'évolution de la société (transformation des relations entre espace public et espace privé, progression du libéralisme, mondialisation) ont conduit à une mutation radicale du cinéma amateur. Outre l'incroyable prolifération de ces productions (plus de 400 000 caméscopes sont vendus annuellement), cette mutation se manifeste à travers deux mouvements conduisant à deux modes opposés de relation avec le destinataire.

Le premier mouvement est l'inscription des productions amateurs et de l'amateur lui-même dans l'espace de la télévision. Non seulement la migration des productions amateurs vers l'espace de la télévision est devenue un véritable phénomène de société (elle concerne quasiment tous les types d'émissions), mais de plus en plus de cinéastes amateurs filment avec l'intention de voir leurs images passer à la télévision (au point que l'on a pu

---

<sup>92</sup> Pour une première approche des changements introduits par le passage à la vidéo, avant l'aire du caméscope, cf. J.C. Baboulin, J.P. Gaudin et P. Mallein, *Le magnétoscope au quotidien. Un demi-pouce de liberté*, Aubier, I.N.A., 1983. Sur la vidéo, on lira : *Communications* n° 48 (Raymond Bellour et Anne-Marie Duguet dir.), "Vidéo", Seuil, 1988 et Michael Renov & Erika Suderburg ed., *Resolutions, Contemporary Video Practices*, University of Minnesota Press, 1996.



parler d'un processus de *professionnalisation* du cinéaste amateur<sup>93</sup>) : il s'arrangera pour que son enfant tombe dans la casserole de confiture pour envoyer une cassette à *Videogag* ; il décidera d'aller passer le week-end dans un village inondé ; dans la rue ou spectateur d'une course automobile, il guettera l'accident en espérant pouvoir rapporter un *scoop*<sup>94</sup> ; il n'hésitera pas à filmer les moments les plus intimes de sa vie pour en faire un film achetable par la télévision (Remi Lange a réalisé *Omelette* pour révéler son homosexualité à sa famille, mais aussi avec l'ambition proclamée de faire un film qui puisse être largement diffusé<sup>95</sup>).

Même si l'évolution de la société est sans doute le facteur le plus important et s'il convient d'éviter de tomber dans le déterminisme technologique<sup>96</sup>, il est certain que le développement du caméscope qui permet de filmer aisément n'importe où, de prendre le son en direct et qui surtout rend possible sans problème l'autofilmage<sup>97</sup>, pousse à une prolifération de productions à la première personne traitant de sujets intimes que le film d'amateur s'interdisait d'aborder : l'homosexualité masculine ou féminine (dans *Playing the Part*, 1994, la réalisatrice Mitch McCabe fait à ses parents la surprise de venir avec son amie), les conflits entre parents ou entre parents et enfants (*Joe et Maxi*, Maxi Cohen et Joël Gold, 1978). Pour Patricia Zimmerman, le passage à la vidéo non seulement marque la fin du film de famille (en tant que film visant à perpétuer la Famille), mais contribue à la déconstruction, en cours dans nos sociétés, de la famille nucléaire bourgeoise<sup>98</sup>. Une scène de *Family Viewing* (Atom Egoyan, 1987) donne une illustration emblématique de cette évolution : le père efface ses films de famille (les plans qui le montrent en train de jouer au ballon avec son fils, les

<sup>93</sup> Laurence Allard, "Télévision et amateurs : de *Videogag* à la télévision de proximité", *Le film de famille*, p. 170. Cette professionnalisation se manifeste également par une augmentation de la qualité des images tournées : avec l'automatisation sophistiquée du matériel, il devient de plus en plus difficile de faire de la mauvaise image ; de plus, la télévision s'est montrée un excellent pédagogue du langage cinématographique ; aujourd'hui, tout jeune sait plus ou moins s'exprimer par le cinéma.

<sup>94</sup> Le caméscope se transforme volontiers en "*caméscoop*" (j'emprunte le terme à Alain Rémond dans un article de *Télérama* : n° 2495, 5 novembre 1997). Outre le journal télévisé qui achète parfois ces documents, des émissions se sont spécialisées dans la diffusion des images d'amateurs d'accidents (par exemple, *Real TV* aux USA ou *Plein les yeux*, en France)

<sup>95</sup> Le film a été réalisé en 1993 ; il est sorti en salle en 1998 ; il a été diffusé à la télévision en version courte en 1995 et en version longue en 1999.

<sup>96</sup> Le film de R. Lange a été tourné en super 8mm.

<sup>97</sup> Dans une récente publicité, on peut voir, une femme couchée sur le dos tenant à bout de bras son caméscope qu'elle dirige vers elle ; l'accroche dit : "C'est mon film, c'est ma vie". A ma connaissance aucune publicité pour le cinéma amateur n'a pris comme argument de vente la possibilité d'auto-filmage. Il est certain que les petites caméras digitales actuelles avec mini écran incorporé facilitent encore davantage l'auto-filmage.

<sup>98</sup> Patricia Zimmerman, *ouv. cit.*, chapitre 6 : "Reinventing Amateurism".

plans de sa femme avec son enfant) pour les remplacer par des plans où il se filme en train de faire l'amour avec sa compagne. D'une façon générale, les références (extraordinairement nombreuses) à la vidéo amateur dans les films de fiction récents confirment cette relation : *La vie de famille* (Jacques Doillon, 1985), *Sex, lies and videotape* (Steven Soderbergh, 1989), *Benny's video* (Michael Haneke, 1992), *Video blues* (Arpad Sopsits, 1992), etc. On notera qu'à la télévision, ces productions prennent place dans le même espace que les *talk show*, *reality show*, *docu-soap*, émissions-confessions qui développent une thématique voisine. Elles participent de ce que Dominique Mehl a appelé la "télévision de l'intimité"<sup>99</sup> et Umberto Eco, "la *néo-télévision*"<sup>100</sup>. Elles en sont même un des opérateurs les plus efficaces : production d'un effet d'*authenticité* bloquant toute possibilité de questionnement en termes de vérité (comment questionner nos propres images ?), création d'une relation où l'émotif l'emporte sur le réflexif. En bref, ce premier mouvement conduit à une relation avec le spectateur en termes de fusion plus que de communication<sup>101</sup>.

Le second mouvement peut être décrit comme l'inverse du premier. Alors que dans le premier mouvement, les productions amateurs se fondent dans l'espace télévisuel, les productions dont nous parlons ici cherchent, au contraire, à se constituer, face aux grands médias et en particulier face à la télévision, en contre-pouvoirs ou du moins en espaces d'expression indépendants. Alors que les productions du premier mouvement fonctionnent à l'émotion, ces productions se caractérisent par une structure discursive forte : un individu ou un groupe d'individu s'adresse à d'autres individus avec l'intention ferme de communiquer pour informer, mettre en garde, dénoncer, protester ... Ces productions sont de véritables actes de discours.

Grâce à sa facilité d'utilisation et à son faible coût, la vidéo est l'instrument idéal pour permettre la prise de parole par des individus ou des groupes qui jusque-là n'avaient pas accès à un moyen d'expression, soit parce que cela leur était interdit par le pouvoir politique, soit parce qu'ils n'en avaient pas les moyens, soit parce que le cinéma était en dehors de leur vécu

<sup>99</sup> Dominique Mehl, *La télévision de l'intimité*, Seuil, 1996.

<sup>100</sup> Umberto Eco, "T.V. : la transparence perdue" (1983), *La Guerre du faux*, Livre de Poche, 1988, p. 196-220. cf. également, Francesco Casetti & Roger Odin, "De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémiopragmatique", *Communications* n° 51, "Télévisions, mutations", p. 9-26.

<sup>101</sup> Jean Baudrillard, *A l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*, Utopie, 1978.

(liée à ce médium "ordinaire" qu'est la télévision, la vidéo ne suscite par les blocages créés par la dimension mythique et artistique du cinéma). On assiste ainsi à une multiplication remarquable de productions de *témoignages*. Témoignages personnels : un père de famille, Jean Pierre Gaudin, filme la longue agonie de ses deux enfants atteints du Sida après une transfusion sanguine (*Laurent et Stéphane*), avec comme propos explicite de montrer aux médecins qui ont permis "cela", la maladie avec son quotidien terrifiant, sa litanie de rechutes et d'améliorations tendue vers la fin inéluctable<sup>102</sup>. Un couple de gays atteints du Sida raconte sa vie et dénonce l'ostracisme dont il est victime (*Silver Lake : The View from Here*, 1993, Tom Joslin et Mark Massi<sup>103</sup>). Témoignages politiques : un montage d'images d'amateur et d'interviews recueillis en situation nous fait participer à l'occupation de la Place Tiananmen (1989) par les étudiants chinois contestataires (*The Gate of Heavenly Peace*, Carma Hinton, Richard Gordon, 1995). Témoignages sociaux : des jeunes des favelas montrent leurs conditions de vie et parlent de leurs tentatives pour s'en sortir<sup>104</sup>. "Les productions amateurs, note Patricia Zimmermann, ont un réel potentiel pour ré-imaginer la démocratie". Et elle conclut : "Si le mouvement de transnationalisation, de GATTization, et NAFTAization se poursuit dans l'espace public, le film d'amateur deviendra peut-être l'un des rares endroits non colonisé du paysage médiatique"<sup>105</sup>.

Tandis que la numérisation contribue à brouiller encore plus la distinction entre professionnels et amateurs, Internet réunit en un même espace les mutations précédentes. De plus en plus d'amateurs donnent à voir leurs images (gratuitement ou non) dans cette sorte de télévision à l'échelle mondiale. Internet, c'est la communion planétaire autour des images intimes, la consécration de ce que Richard Sennet a appelé l'"homme incivil"<sup>106</sup> : des familles quelconques ouvrent des sites donnant à voir leur vie, des individus (le site le plus connu est celui de Jenni : <http://www.jennicam.org>.) ou des groupes (ex. : [www.hereandnow.net](http://www.hereandnow.net)<sup>107</sup>) installent des caméras chez eux (les

<sup>102</sup> Pour une réflexion sur cette production, cf. Jean Pierre Esquenazi, "L'effet film de famille", in *Le film de famille*, ed. cit., p. 219 et ss.

<sup>103</sup> Le film est analysé par Patricia Zimmermann p. 155-56 de *Reel Families*, éd. cit.

<sup>104</sup> P. Percq, *Les caméras des favelas*, éditions de l'Atelier, 1998.

<sup>105</sup> P. Zimmermann, "Cinéma amateur et démocratie", in *Communications* n° 68, p. 283.

<sup>106</sup> Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, 1974. Le succès d'émissions télévisées comme *Big Brother* (la version réelle du film *The Truman Show*, Peter Weir, 1997) va dans le même sens.

<sup>107</sup> Il s'agit du site de six étudiants d'Oberlin (Ohio) qui ont truffé leur maison de caméras et de micros (cf. Yves Eudes, "L'étrange maison bleue d'Oberlin", *Le Monde*, 28 avril 2000).

*livecams*), de la salle de bain à la chambre à coucher, de telle sorte que tout ce qui s'y passe peut être vu et entendu par le monde entier. Mais Internet, c'est aussi la possibilité de diffuser mondialement des témoignages et des images militantes, de tisser des réseaux de discussion ou d'intervention, de donner un poids jamais atteint à la parole des exclus (le commandant Marcos l'a bien compris).

Ainsi, les productions amateurs d'aujourd'hui (mais la notion a-t-elle encore vraiment un sens ?) sont au cœur des mouvements contradictoires et des tensions qui agitent nos sociétés. Ne serait-ce que pour ces raisons, cela vaut la peine de s'en occuper, car si on ne s'occupe pas de ces images, ces images, elles, s'occupent de nous.

Note : Ce texte a été publié en italien en 2001 sous le titre : « Il cinema amatoriale » in *Storia del cinema mondiale* a cura di Gian Piero Brunetta, tome 4, Giulio Einaudi éd., p. 319-354.