

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

77 | 2015  
Varia

---

### Colloque international « "Splendid Innovations" : The development, reception and preservation of screen translation » (British Academy, Londres, 21-22 mai 2015)

Samuel Bréan et Anne-Lise Weidmann

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5080>

DOI : 10.4000/1895.5080

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 171-176

ISBN : 9782370290779

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Samuel Bréan et Anne-Lise Weidmann, « Colloque international « "Splendid Innovations" : The development, reception and preservation of screen translation » (British Academy, Londres, 21-22 mai 2015) », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 77 | 2015, mis en ligne le 29 janvier 2016, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5080> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5080>

---

but de préservation. Bien au contraire, il croise le regard sur la réalité présente avec une représentation ancestrale mythique de cette réalité (à travers notamment les archétypes). Par le mouvement d'une «écologie dialectique [et politique] de contraires», ce regard, contemplatif, est institué comme action et donc comme champ possible de production d'effets de transformation.

Dans la dernière intervention, Lemièr s'est proposé de repenser l'œuvre sur la base d'une approche historico-esthétique. Cette tentative de systématisation s'est organisée autour de trois axes thématiques principaux : le moment historique de surgissement du cinéma de Reis et Cordeiro ; le contexte de réception de *Trás-os-Montes* ; l'inscription de cette «poésie du paysage» dans l'histoire du cinéma portugais, notamment par rapport à l'œuvre d'Oliveira. À travers la notion de «plaque sensible», rapprochée de l'adjectif «excentrique», Lemièr a examiné ce cinéma comme «une surface dont s'imprime la puissance d'une voie propre, un dépôt d'attentes et de conflits». Cette singularité «fragile» a exposé les deux cinéastes aux contraintes qui ont frappé les meilleurs films portugais de 1964 à 1994. Ces contraintes ont néanmoins ouvert un champ de possibilités formelles : l'innovation formelle naît de cette tension même. Le chercheur a également abordé la dialectique entre la puissance événementielle, celle de la Révolution de 1974-1975, et la préparation intellectuelle et existentielle de Reis, ce «néophyte de la culture populaire». À partir de ses conversations avec Pedro Costa, Lemièr a traité, enfin, des effets de transmission et d'héritage de l'œuvre, en plaçant les deux cinéastes à côté d'Oliveira en tant que «forces originaires» du cinéma portugais contemporain.

À travers ces sept riches interventions, de nouvelles perspectives sur l'œuvre de Reis et Cordeiro ont été proposées. Ces approches ne permettent pas seulement d'arracher cette filmographie aux pages de l'oubli mais aussi de repenser ensemble l'histoire du cinéma portugais et ses catégorisations au-delà de tout essentialisme identitaire et à travers une ouverture au monde. Dans le même temps,

cette réévaluation critique est accompagnée d'une ouverture temporelle autorisant, par une pensée dialectique, d'inscrire le cinéma de Reis et Cordeiro dans une généalogie filmique tout en considérant son caractère de transgression et de rupture. Ce mouvement offre aussi la possibilité d'insérer le cinéma portugais contemporain dans une histoire plus complexe, démarche d'autant plus importante que la place qui lui est accordée aujourd'hui par la critique présente le risque de retour du canon d'une «école portugaise».

Raquel Schefer

**Colloque international «“Splendid Innovations” : The development, reception and preservation of screen translation» (British Academy, Londres, 21-22 mai 2015)**

La traduction audiovisuelle n'a pas attiré de façon constante l'attention des historiens du cinéma. Ce sont plutôt les traductologues qui se sont intéressés à ce champ – et encore, surtout depuis les années 1990. Souvenir de certaines positions cinéphiliques extrêmes, comme celle d'un Langlois, affirmant qu'«en passant des films sans sous-titres, [il a] obligé les gens à regarder», ou d'un Rivette écrivant que «c'est [le langage de la mise en scène], et non le japonais, qu'il faut apprendre pour comprendre “le Mizoguchi”»? Critiques et historiens du cinéma font souvent abstraction de la manière dont les films sont traduits hors de leur sphère linguistique d'origine, quand bien même ce passage influe sur le sens qu'un spectateur donne à une œuvre et sur le souvenir qu'il en garde (que l'on songe par exemple au carton fameux de *Nosferatu*, prisé par les surréalistes et pourtant très éloigné de l'allemand). Cela étant, *1895 revue d'histoire du cinéma* a rendu compte de deux parutions récentes portant sur la traduction audiovisuelle : le n° 23-24 de la revue *Décadrages* (dans le n° 70, été 2013) et *le Doublage et le sous-titrage. Histoire et esthétique* (n° 75, printemps 2015), dû à Jean-François Cornu, traducteur, chercheur indépendant et corédacteur de la revue en ligne *L'Écran*

*traduit* (avec les deux auteurs de ces lignes). Cornu était justement, avec Carol O'Sullivan (Université de Bristol, Royaume-Uni), à l'initiative de ce colloque s'inscrivant dans la lignée du congrès 2013 de la FIAF, autour des « Multiversions », c'est-à-dire des différentes versions des films – en l'occurrence, ici, sur le plan linguistique.

Dans une optique d'élargissement de la problématique, cette manifestation a réuni des historiens du cinéma, des spécialistes de la traduction audiovisuelle et des archivistes, rassemblés pour la première fois autour de ce sujet. Elle s'articulait autour d'une série d'interventions d'une trentaine de minutes chacune, groupées par grands thèmes (les débuts du doublage, les intertitres et les débuts du sous-titrage, les méthodes de recherche ou encore la conservation et la restauration des archives cinématographiques). Deux grandes constantes se sont retrouvées au fil des différentes interventions : un axe historique, d'abord, qui a permis de dresser un tableau très riche et varié des débuts de la traduction audiovisuelle ; une interrogation sur le rapport contemporain à ces traductions d'époque, ensuite, tant du point de vue des sources permettant de les étudier que de celui de leur conservation ou de leur restauration.

Ainsi que l'ont rappelé plusieurs intervenants, le passage du muet au parlant constitue un moment de crise pour le cinéma, tous pays confondus : nul n'avait anticipé la nécessité de traduire ces nouveaux dialogues sonores et le secteur a mis au point des réponses variées au problème, dans un premier temps. Il s'agit donc d'une période d'expérimentations, et c'est ce qui la rend intéressante, mais aussi difficile à étudier, tant elle est constituée de tâtonnements et d'incertitude. Diverses interventions ont ainsi permis de broser un panorama de l'émergence des pratiques de traduction audiovisuelle dans différents marchés cinématographiques, en mettant en avant certaines particularités nationales, techniques ou linguistiques. Jean-François Cornu, dans une intervention consacrée à l'importance des versions doublées pour l'histoire des débuts du parlant, a ainsi évoqué l'évolution technique et esthétique des doublages distribués en

France entre 1931 (année de l'introduction de ce mode de traduction en France) et 1934 (année où elle devient la norme). Il a abordé la notion fugace et subjective de « naturel » (du jeu, des dialogues), la qualité de la synchronisation entre les répliques et le mouvement des lèvres des acteurs, ou encore les différences parfois importantes entre le contenu de la version originale et celui de la version doublée dans ces premiers doublages. Rachel Weissbrod (Université Bar-Ilan, Israël), soucieuse de mettre en parallèle la grande Histoire et la « micro »-histoire de la traduction audiovisuelle, a pour sa part évoqué les activités de deux pionniers du sous-titrage et du doublage, Yerushalayim Segal et Ya'akov Davidon, dans le contexte politique de la Palestine sous mandat britannique (1920-1948). Lorsque les films étaient accompagnés d'une traduction écrite, celle-ci était initialement diffusée sur un panneau latéral situé à gauche de l'écran, le temps que les normes de sous-titrage s'affirment et se consolident ; un même film pouvait du reste être montré avec une traduction différente selon la ville dans laquelle il était projeté. Dans le même temps, les premières tentatives de doublage donnaient parfois lieu à des manipulations de l'intrigue, destinées à répondre aux attentes du public et/ou aux exigences de la censure : il n'était pas rare d'ajouter par exemple une chanson interprétée par un cantor connu ou de donner une orientation sioniste à la fin d'un film (Rachel Weissbrod a ainsi évoqué le cas de *La sacra Bibbia* [Pier Antonio Gariazzo, 1920], modifié en ce sens par Ya'akov Davidon). Au chapitre des particularités nationales, Markus Nornes (Université du Michigan, États-Unis) a quant à lui présenté la tradition du *benshi* au Japon, une pratique locale et par essence éphémère, puisque relevant autant du spectacle vivant que du cinéma, et difficile à cerner en tant qu'objet d'étude : le *benshi*, sorte de bonimenteur apparu à l'époque du muet, accompagnait la projection du film en résumant son intrigue, en commentant les scènes en direct et en incarnant vocalement les personnages à l'écran. Chaque cinéma disposait de son *benshi* et certains d'entre eux étaient de véritables stars. La traduc-

tion proposée dans ce contexte était autant culturelle que linguistique et parfois très éloignée des dialogues originaux. La prestation du *benshi*, fruit de l'inspiration du moment, était pour l'essentiel issue de son imagination et présentée dans une langue fleurie et archaïque. Bien que cette tradition ait aujourd'hui pratiquement disparu au Japon, il existe encore quelques *benshi* en activité de nos jours et l'intervention de Markus Nornes était accompagnée d'une « illustration » en direct de ses propos par le *benshi* Ichiro Kataoka. Christopher Natzen (Bibliothèque nationale de Suède), relatant les débuts de la traduction audiovisuelle en Suède – connue aujourd'hui pour être un pays dit « de sous-titrage » – est pour sa part revenu sur les tentatives de doublage entreprises en Suède dans les toutes premières années du cinéma parlant. Ces essais s'avèrent peu concluants, à en croire les critiques de l'époque : arrêt des projections au bout de quelques jours pour *Midnight Madness* (F. Harmon Weight, 1928), doublé en direct dans la salle par des comédiens suédois ; voix « mortes » et longs silences dans *An American Tragedy* (*Une tragédie américaine*, Joseph von Sternberg, 1931), doublé maladroitement pour la Suède dans les studios français de Joinville-le-Pont. La Suède opte définitivement pour le sous-titrage en 1932, année après laquelle toute tentative de doublage sera abandonnée. Dans une intervention consacrée à la technique du doublage et à l'esthétique du cinéma parlant, Charles O'Brien (Université Carleton, Canada), a rappelé l'une des grandes particularités des premiers doublages de films américains destinés à l'Europe : ils étaient réalisés à Hollywood, jamais délégués. Ce n'est que plus tard que les pays destinataires de ces films ont pris en main ce processus. Charles O'Brien a passé en revue les conséquences, pour l'esthétique des films, du développement du parlant concomitamment à celui des techniques du doublage, et notamment les changements dans le montage : le son permet désormais de filmer la réaction d'un personnage aux propos d'un autre pendant que celui-ci les prononce (ainsi que le note Hitchcock dans « My own methods », *Sight and Sound*,

1937) ; des cadrages particuliers et/ou des accessoires permettent de cacher la bouche des personnages pour faciliter le doublage (voir *Waltzes from Vienna* [*le Chant du Danube*] d'Hitchcock, ou *M* [*M le maudit*] de Fritz Lang) ; des plans rapprochés sont re-tournés pour les versions doublées ; des photogrammes sont ajoutés pour ajuster le synchronisme des dialogues, etc. Carol O'Sullivan s'est, elle, intéressée au développement des normes de sous-titrage dans les premiers temps du parlant, en étudiant la dizaine de films diffusés avec des sous-titres dans les cinémas londoniens en 1932. Si la disposition des sous-titres conserve dans les premiers temps les caractéristiques des intertitres (dialogues entre guillemets, sous-titres sur plus de deux lignes), O'Sullivan a noté au fil de l'étude de ces copies d'époque que les normes du sous-titrage moderne s'étaient installées très rapidement. Mettant en évidence les différences de traitement d'un film à l'autre (de *Westfront 1918* [*Quatre de l'infanterie*, Georg Wilhelm Pabst, 1930] accompagné de quelques cartons d'intertitres qui traduisent les rares dialogues, aux 230 sous-titres de *Mädchen in Uniform* [*Jeunes filles en uniforme*, Leontine Sagan, 1931]), elle a également exposé les difficultés qui se présentent pour qui veut étudier ces pratiques pionnières de sous-titrage : disponibilité des copies, « survie » des supports, opérations fastidieuses consistant à compter et à retranscrire les sous-titres, etc.

Dans cette perspective historique, plusieurs intervenants ont également abordé la réception par le grand public et la presse de ces nouveaux films traduits. Martin Barnier (Université Lumière Lyon 2), évoquant les versions multilingues et les doublages de la Paramount à Joinville-le-Pont au début des années 1930, a ainsi rappelé que la projection de films en version originale sans aucune forme de traduction avait ponctuellement donné lieu à des émeutes dans les cinémas français et que le développement hâtif des premières formes de traduction audiovisuelle et des versions multiples était d'abord né d'une peur panique de l'industrie cinématographique hollywoodienne à l'idée que ses films soient rejetés en bloc à l'étran-

ger. C'est ainsi que la Paramount investit dix millions de dollars pour faire construire le grand complexe cinématographique de Joinville où seront réalisés de nombreux films français parlants, mais aussi d'innombrables doublages. Barnier est revenu sur le débat, très présent dans les revues spécialisées de l'époque, sur l'acceptabilité du doublage, vu dans un premier temps comme un « poison » pour l'industrie française du cinéma. En témoignent le courrier des lecteurs, souvent véhément à l'endroit du *dubbing*, et les articles dans lesquels les critiques de cinéma ne se privent pas pour donner leur avis sur la question. Ce n'est que fin 1931 que certaines revues commencent à admettre qu'un doublage peut être de qualité (dans le cas de *Morocco* [*Cœurs brûlés*, Josef von Sternberg, 1930], les revues *Bordeaux-ciné* et *Pour Vous* soulignaient à sa sortie qu'il était impossible d'entendre la différence entre la voix de Marlene Dietrich et celle du doublage). Dans la même veine, Charles O'Brien a lui aussi retracé les débuts du « champ d'expérimentation » du doublage et évoqué les controverses provoquées par ce mode de traduction des films (controverse incarnée par exemple par Jean Renoir, qui jugeait que la séparation de la voix et du corps induite par le doublage constituait une violation de l'intégrité humaine). Citant abondamment la presse d'époque, il a rappelé qu'aux États-Unis, *Variety* prononçait en 1930 la mort du doublage (« *dubbing is out for all time* » [le doublage est fini à jamais] pouvait-on lire dans le numéro du 9 avril 1930), tandis qu'en 1931, un sondage publié dans la revue française *Pour Vous* témoignait au contraire du succès des films doublés : un signe de plus des contradictions de ces débuts chaotiques. Lucy Mazdon (Université de Southampton, Royaume-Uni) s'est intéressée à la réception des films « continentaux » (en l'occurrence, français pour l'essentiel) au Royaume-Uni dans les années 1930 et a relaté les activités de la Film Society, créée en 1925 par une poignée de cinéphiles parmi lesquels les critiques Iris Barry et Ivor Montagu. Très actif (avec quelque 110 films montrés entre le début des années 1930 et 1939), ce ciné-club projette dès sa création des films

étrangers rejetés par les circuits de distribution grand public pour des raisons commerciales ou idéologiques. La Film Society s'adresse à la classe moyenne voire supérieure et porte une ambition d'éducation du public, dans une optique à la fois démocratique et sélect. Elle fait naître un goût pour l'excellence cinématographique, la différence, l'exotisme, et contribue – avec d'autres lieux spécialisés, comme l'Everyman Cinema de Hampstead – à définir aux yeux des spectateurs britanniques la notion de film français de qualité. Dès cette époque, au Royaume-Uni, le sous-titrage devient la forme de traduction audiovisuelle privilégiée (le doublage ne rencontrera jamais un grand succès outre-Manche), avec des pionnières du sous-titrage telles que Julia Wolf et Mai Harris.

Une autre constante dans bon nombre des contributions concerne l'intérêt manifesté par le pouvoir politique pour les modalités de la traduction audiovisuelle dès les premières années d'existence du doublage et du sous-titrage. Rachel Weissbrod a ainsi très bien mis en lumière l'action des censures britannique et sioniste au temps des débuts du parlant dans la Palestine sous mandat britannique. Les films importés étaient mal vus, car ils supposaient l'exposition du grand public à une langue étrangère. Une « brigade de défense de la langue » se battait pour que l'hébreu conserve la préséance sur toute autre langue (y compris et surtout le yiddish, « *the most dangerous of all foreign languages* », lisait-on dans le quotidien *Doar Ha-Yom* en 1930). Au Japon aussi, Markus Nornes a évoqué les difficultés rencontrées par les *benshi* dès les années 1920 : certains les qualifiaient d'« impurs », souhaitaient leur élimination pure et simple, tandis que les lois sur la censure se renforçaient à cette même époque. Les cinémas poussaient donc leur *benshi* à se montrer moins extravagants dans leurs interprétations et à respecter davantage les dialogues de la version originale.

De nombreuses interventions ont également fait la part belle aux questions liées à la conservation et à la restauration des versions linguistiques des films. Si la question de l'archivage des versions doublées et sous-titrées (et ses conséquences pour la circu-

lation des copies) a été évoquée par Cornu dès la première session du colloque, « Splendid Innovations » a aussi longuement donné la parole à des professionnels de la restauration et de l'archivage, principalement sur la question spécifique de la traduction des intertitres du temps des films muets. Paolo Cherchi Usai (George Eastman House, États-Unis) a rappelé combien les musées et archives cinématographiques avaient longtemps négligé la traduction audiovisuelle, considérant les intertitres étrangers comme des éléments jetables ou prêtant peu d'attention à la lisibilité des traductions affichées à l'écran. Dominique Moustacchi (Archives françaises du film du CNC) a quant à elle longuement évoqué les problèmes qui se posent lors de la restauration des intertitres français et étrangers des films muets : on le sait, les opérations de restauration sont particulièrement délicates dans le cas de films datant des débuts du cinéma dont ne subsistent souvent que des fragments. En outre, l'accent est plus souvent mis sur l'image et, éventuellement, la couleur ou le son, que sur les intertitres qui restent le « parent pauvre » de la restauration. Certains films nous sont parvenus dans des copies surchargées d'intertitres (une pratique datant de l'époque où les films étaient vendus au pied ou au mètre de pellicule) tandis que d'autres en sont dénués. Certaines œuvres des années 1910 ont été conservées dans des copies des années 1920, époque à laquelle la pratique en matière d'intertitres avait déjà évolué. En outre, les intertitres étaient parfois ajoutés par les distributeurs locaux, de sorte que plusieurs versions coexistent. Se pose donc la question de savoir quelle version choisir et quelle « éthique de la restauration » appliquer. À titre d'exemple, Moustacchi a détaillé les étapes de la restauration de plusieurs films, et notamment de *La mirabile visione* (Luigi Sapelli, 1921). Le CNC en possède une copie de distribution française incomplète, tandis qu'une copie italienne est conservée à la *Cineteca nazionale* de Rome ; les deux, combinées, permettent de reconstituer 85 % de l'œuvre. Des difficultés linguistiques se posent : la version italienne utilise des textes originaux de Dante, c'est-

à-dire une langue archaïque ; la copie française présente une traduction littérale et bâclée, très difficile à suivre. Après quelques tâtonnements, il a été décidé de produire une version restaurée en italien, indiquant les endroits où les intertitres avaient été recréés, et de la doter de sous-titres français pour le public francophone. Thomas Christensen (Archives du cinéma du Danemark) a bien mis en évidence, lui aussi, la tension entre les aspects esthétiques, pragmatiques et financiers qui sous-tend tout projet de restauration et les problèmes qui se posent au quotidien dans son institution : la destruction ou la modification irrémédiable de supports originaux, ou encore les choix à opérer en présence d'un film doté de sous-titres datant d'avant la réforme orthographique de 1948 en danois. Enfin, Bryony Dixon (British Film Institute, Royaume-Uni) a présenté et illustré de très nombreux cas de figure problématiques pour la restauration d'intertitres, tels que la restitution des niveaux de langue, le traitement de certains intertitres très sophistiqués (colorés et parfois animés, dès les années 1900, ce qui les rend difficiles et onéreux à reconstituer) ou encore le cas particulier d'un film anglais dont seule une copie néerlandaise subsiste, mais dont la presse d'époque relate que ses intertitres étaient rédigés en *cockney* (argot londonien), ce qui pose avec une acuité particulière le problème de leur reconstitution. Dans leurs remarques de clôture, les deux organisateurs se sont placés, de manière ambitieuse, sous les auspices du célèbre congrès de la FIAF à Brighton en 1978, formulant le vœu que ce colloque-ci ouvre de nouvelles perspectives pour l'historiographie de la traduction audiovisuelle, comme son prédécesseur avait pu le faire pour le cinéma des premiers temps. On pourrait objecter que le congrès de Brighton offrait aussi aux chercheurs l'occasion de visionner un corpus de films jusque-là jamais réuni, mais on peut néanmoins saluer en « Splendid Innovations » un premier pas vers la mise au jour de spécificités nationales, temporelles et esthétiques liées à la traduction audiovisuelle. Ce colloque aura montré que la recherche sur ce champ, proche en cela davantage de la

recherche en cinéma que de la traductologie, passe aussi par la recherche de copies, de sources non-film et de documents sur la production même des films traduits. Un problème peut-être insuffisamment évoqué est celui de l'identification (et de la citation) des auteurs des traductions de films, extrêmement variable selon les époques, les pays, les supports de projection. Il reste aussi à faire mieux connaître au grand public le résultat de ces travaux, qu'ils soient menés dans un cadre universitaire ou lors de restaurations : les éditions DVD ou Blu-ray gagneraient à s'enrichir de livrets ou de bonus sur l'histoire des versions linguistiques des œuvres.

Samuel Bréan et Anne-Lise Weidmann

**Colloque international « L'amateur en cinéma, un autre paradigme ? », 23-24 juin 2015, Université de Tours**

Le colloque international « L'amateur en cinéma, un autre paradigme ? » (23-24 juin 2015, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance à Tours), organisé par Valérie Vignaux (Université de Tours) et Benoît Turquety (Université de Lausanne), est né de l'intérêt grandissant pour les films amateurs, les organisateurs du colloque souhaitant questionner les pratiques des amateurs en cinéma et inviter les participants à problématiser ce qui émerge comme un nouveau paradigme.

Trois axes de réflexion étaient proposés : les techniques et dispositifs, afin de définir un cadre historiographique et épistémologique, tout en soulignant la dimension pédagogique et démocratique des pratiques amateurs ; une réflexion comparative, par le biais d'études de cas discutant des méthodes et outillages conceptuels de la recherche sur le cinéma amateur avec, au centre de l'interrogation, la relation entre l'amateur en cinéma et le cadre institutionnel dans lequel il opère ; enfin, la nature discursive et contestataire du modèle amateur invitant à interroger, notamment à travers l'exemple de corpus de films militants ou expérimentaux, la critique des représentations intrinsèque au choix de créer sur un support amateur.

L'accent était ainsi mis sur la multiplicité des pratiques à analyser, de l'intimité familiale aux œuvres et actions collectives. La variété des rôles de l'amateur en cinéma était également soulignée celui-ci pouvant être acteur, spectateur et producteur de son film. S'est engagé de la sorte un débat interdisciplinaire autour d'un paradigme en altérité par rapport à celui du cinéma professionnel. Plus largement, les organisateurs souhaitaient voir naître, à partir de la recherche sur le cinéma amateur, une nouvelle discussion sur notre rapport aux images animées.

L'introduction de Valérie Vignaux a tout d'abord souligné le flou catégoriel et les allers-retours de nombreux auteurs entre cinémas commercial et non-commercial, professionnel et amateur. Elle a retracé l'histoire du cinéaste amateur depuis celui des premiers temps, explorateur et pédagogue, en passant par le cinéaste familial, d'abord grand-bourgeois puis de classe moyenne, jusqu'au cinéaste de club amateur et de coopérative ouvrière et militante. Elle a montré qu'après-guerre, la critique cinématographique a réduit l'amateur en cinéma à un petit-bourgeois provincial produisant des films formatés, tandis que, dans le même temps, la « Nouvelle Vague », malgré son utilisation d'outils amateurs facilitant la prise d'images sur le vif, était reconnue comme un mouvement artistique grâce à la politique des auteurs. Dès lors un film comme *le Rendez-vous des quais*, réalisé en 1955 par l'instituteur Paul Carpita en amateur, et montrant la vie des ouvriers sur fonds de Guerre d'Indochine et de grève des dockers, est frappé de censure puis oublié par l'histoire du cinéma. L'amateur en cinéma est donc un sujet à explorer. Au-delà de la théorisation du secteur « cinéma amateur », l'examen de l'*individu* amateur et de sa relation aux autres par le biais du cinéma est nécessaire pour comprendre une pensée intégrée à une pratique, un paradigme. Cet individu est une figure éclatée occupant des rôles multiples, polyvalence qui inscrit l'amateur hors du système commercial et à l'intérieur d'une communauté partageant certains codes et valeurs. Singularité d'une approche ludique, solidaire et coopérative qui vient troubler