

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

Anna Briggs



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5083>

DOI : 10.4000/1895.5083

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 176-184

ISBN : 9782370290779

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Anna Briggs, « Colloque international « L'amateur en cinéma, un autre paradigme ? », 23-24 juin 2015, Université de Tours », *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/1895/5083> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5083>

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

les codes majoritaires donnant à voir l'amateur en cinéma comme une figure novatrice remettant en question les hiérarchies filmiques.

L'un des fils conducteurs du colloque a été le travail pionnier de Roger Odin, cité par la plupart des participants. Son intervention ouvrait d'emblée le débat en qualifiant le paradigme amateur de « précaire ». Le film de famille ne peut selon lui, être envisagé comme du cinéma, sa narration n'ayant de sens que pour les spectateurs possédant la mémoire des événements filmés. Il ne se plie pas aux normes du cinéma puisque sa fonction est d'activer une narration intérieure. Un montage narratif explicite apparaissant comme l'imposition d'un point de vue unique, arrêtant le flux du souvenir subjectif et l'élaboration collective de l'histoire familiale. Le film de famille, avec sa mise en scène relativement immobile et fragmentaire, perçue d'après lui, le paradigme de l'album photo familial. D'ailleurs, l'évolution de l'écran jusqu'au téléphone portable, en passant par la visionneuse et le téléviseur, inscrit le film amateur dans un élan vers un support toujours plus mobile, avec une fusion actuelle entre photographie et film familial. Odin montra également que dans l'espace du club, l'ancien cinéaste familial a le désir de « faire pro », de correspondre à une production professionnelle grâce à un équipement plus lourd, une littérature foisonnante et un environnement compétitif de festivals. Le contenu filmé laisse ici place à une exaltation de la virtuosité technique : *hobby* qui témoignerait de l'aspiration de la petite-bourgeoisie à un monde propre. Odin a également montré comment l'espace de visionnement des films de cinéma, de la salle au web, en passant par le cinéma chez soi et le home video, produit une « amateurisation » du cinéma professionnel, conférant au spectateur les rôles de programmeur, projectionniste, bonimenteur, puis archiviste, critique, diffuseur, re-monteur, dans un processus d'appropriation et de re-création. L'engouement actuel pour les images amateur peut s'expliquer par la charge affective particulière portée par l'effet amateur : le manque de professionnalisme provoquant l'adhésion à une authenticité supposée. Odin

a souligné à cet égard les dangers de l'exploitation télévisée des images amateurs comme documents incontestables, donnant en contrepartie l'exemple de Péter Forgács qui questionne et contextualise ce type d'images. Mais il s'agit ici de cinéma amateur professionnalisé, c'est-à-dire subissant une médiation par des professionnels à quoi s'ajoute la professionnalisation des cinéastes amateurs eux-mêmes, tout un chacun devenant témoin et reporter d'événements publics. La communication par le langage cinématographique apparaît dès lors comme une seconde langue : le spectateur qui lisait les films est à présent un communicateur cinématographique, s'exprimant avec le « moi de substitution » qu'est le smartphone et interagissant avec d'autres au travers des images. Cette compétence implicite appartient moins au domaine de l'amateur qu'à celui de la pratique du langage cinématographique désormais à portée de chacun : celui-ci est en effet aujourd'hui majoritairement utilisé pour la communication quotidienne.

Caroline Zéau s'est ensuite intéressée à l'analyse des dispositifs participatifs permettant les contributions d'amateurs dans le documentaire. Elle a porté ses regards sur deux productions de l'Office National du Film du Canada et a comparé le film *Fogo Island* de Colin Low, projet pilote élaboré dans le cadre d'un cinéma d'intervention sociale, développé à partir de 1967, avec le webdocumentaire *The Interventionists* réalisé par Katarina Cizek dans le cadre d'une résidence artistique. Malgré la multiplicité des options interactives sur les médias communautaires numériques, l'œuvre contemporaine apparaît comme moins participative, car elle privilégie le produit final aux dépens du processus. En effet, les expérimentations du cinéma-vérité et direct des années 1960, reposant sur une théorisation due à John Grierson, en raison de la participation des sujets et de la forme dialectique des œuvres, offraient à l'acteur amateur qu'est le personnage de documentaire, un rôle plus actif dans le processus créatif. Le cinéaste se positionnait alors comme médiateur. Ce projet-pilote des années 1960 montrait l'efficacité des dispositifs de cinéma politique de cette époque puisqu'ils

donnaient à des communautés les outils qui leur permettaient de s'exprimer, de se redéfinir, de changer et de se représenter aux yeux du monde, grâce à une collaboration imbriquée dans chaque étape de la production.

Claire Scopsi a interrogé le statut des entretiens de mémoire filmés par des amateurs, en présentant le projet « Passerelles » de Mémoires d'Île de France : une initiative donnant aux associations porteuses de projets de collecte, des outils de formation, publication, valorisation et coopération. Trois démarches utilisées comme exemples afin de montrer différentes influences à l'œuvre dans les pratiques des cinéastes-historiens amateurs. Le projet « Mémoires » utilise les codes de l'histoire orale, éliminant toute subjectivité et effaçant les questions de l'intervieweur, tandis que « Resistenti » emploie une forme documentaire composée d'une variété de mises en scène d'entretiens entrecroisées de plans extérieurs. Alors que la forme novatrice du projet « Le bonheur brut collectif » affranchit les entretiens de l'objectif mémoriel pour explorer les modalités contemporaines du témoignage : la mise en relation entre témoins et internautes se fait ici directement, grâce à une médiation plus informatique que scientifique et à la revendication d'un amateurisme dans la mise en scène.

François Albera a ensuite identifié la commercialisation du format Super 8 comme moment pivot de la transformation du paradigme amateur d'une forme cinématographique à une autre comportant tous les aspects de l'ère numérique à venir. Alors que le cinéma puis la télévision se sont développés selon un modèle vertical, centralisé et institutionnalisé, le genre amateur a évolué dans la marge, selon un modèle fluctuant, horizontal et réticulaire. On bascule aussi, avec l'avènement « massif » du Super 8, d'une fonction artistique vers une fonction de communication. À partir du dépouillement de plusieurs années du *Cinéma chez soi* entre 1959 et 1963, l'attrait de la pratique du cinéma amateur est ramenée à trois facteurs : la possibilité de retrouver ses souvenirs, la communication avec autrui et la réalisation d'une œuvre

personnelle. Auxquels s'ajoutent la possession symbolique des autres et la connaissance de soi par l'extérieur. Autant de traits que l'avènement de la technologie numérique a rendus quasiment universels réalisant le processus de subjectivation propre à la société capitaliste soit une exaltation de la liberté individuelle comme moyen d'assujettissement aux structures socio-économiques : d'un côté, l'aspect normalisant de l'industrie amateur, imposant les standards du cinéma commercial, de l'autre, la valorisation par des cinéastes modernistes de l'inventivité permise par les supports légers. Une autre ambiguïté se situe dans la distance entre l'image aimable de l'amateur comme cinéaste de famille et la vaste catégorie de films fonctionnels (médicaux, militaires, industriels...) ayant recours au format réduit qui appartiennent ambigument au même « genre ».

La seconde demi-journée était dédiée aux approches historiques. Anne Gourdet-Mares a révélé la minutie du développement technique de l'équipement Pathé-Baby commercialisé en 1922. L'analyse des cahiers des ingénieurs, récemment découverts au sein de la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, montre l'inventivité et le soin apportés aux améliorations successives qui ont permis l'avènement du cinéaste amateur. La réduction au format 9,5 mm de films produits par Pathé fut la première étape : cette invention du « cinéma chez soi » préparait le terrain pour une consommation domestique qui évoluerait naturellement vers un désir de projeter ses propres prises de vue. La mission des ingénieurs fut de simplifier l'équipement au maximum afin que l'amateur éprouve du plaisir à s'en servir et puisse rapidement obtenir des résultats de bonne qualité. Ils aboutirent une caméra compacte et légère permettant une utilisation spontanée et des dispositions palliant les inconvénients (l'absence de moteur compensée par l'inclusion d'un pied stabilisant la caméra durant les tours de manivelle, l'exclusion d'une bague de mise au point facilitant la préparation des prises de vue, la création de boîtes-magasins ergonomiques accueillant à la fois le débit et la réception de la bande permettant le chargement

de bobines en plein jour). La pellicule 9,5 mm inversible s'appuya sur l'Autochrome Lumière, procédé d'un inversible en couleur pouvant être développé par les photographes amateurs. On effectua des tests pour obtenir un négatif contrasté, palliant la variété des conditions de tournage et l'inexpérience des opérateurs. Bien que la pellicule inversible ait été produite pour un développement par les amateurs eux-mêmes, Pathé offrit un service de développement pour ces bobines. Cette première phase de développement industriel a permis aux ingénieurs de remarquer les fréquentes erreurs d'exposition : un nouveau rapport entre exposition et immersion dans le bain révélateur fut étudié. D'autre part, l'examen des bobines reçues révéla la qualité médiocre de bon nombre de prises de vues : les défauts liés à l'équipement furent corrigés et ceux causés par l'inexpérience des amateurs engendrèrent un projet pédagogique s'appuyant sur la circulation de guides. Cependant la surexposition causée par le rythme inégal de la manivelle tournée à la main poussa enfin les ingénieurs à inclure un moteur, produisant ainsi une caméra correspondant réellement à l'usage spontané et non-professionnel désiré par les amateurs : cette nouvelle version fut commercialisée en 1928.

Teresa Castro a présenté une étude de cas sur le film *Voyage en Angola*, tourné en 1928-1929 par Marcel Borle. Le film fut réalisé lors de la première mission scientifique suisse en Angola : une expédition de chasse imaginée par le médecin Georges Hertig et l'industriel William Borle qui prit un tour scientifique à l'instigation du naturaliste Albert Monard. Borle, cinéphile inexpérimenté du point de vue technique, fut chargé par son père William de tourner un film et prendre des photographies. En plus du film, son journal foisonnant forme le corpus de l'étude de cas. La vocation de ce film était de documenter un voyage : le regard se pose de façon temporaire et curieuse sur ce qui est exotique et nouveau. Castro a mis le travail de Borle, caractérisé par la rencontre subjective avec l'altérité, en regard avec les films réalisés un peu plus tard en Angola durant d'autres

expéditions de collecte ethnographique et naturaliste. L'Américain Wilfrid Hambly tourne en 1930 *Journey in Southern Angola* : ce film est marqué par une rhétorique « exotisante », l'appropriation du monde par la technique et l'objectivation de l'Autre. Les courts métrages tournés en 1930 par l'Allemand Hermann Baumann sont des documents ethnologiques, des archives visuelles indépendantes du procédé de narration itinérante. Enfin, les sobres films des sœurs anglaises Powell-Cotton, réalisés en 1937, appartiennent à une démarche de recherche et d'enregistrement scientifique mais sont également des films amateur. D'un côté, l'attention de Borle envers les porteurs, danses et instruments de musique confèrent *a posteriori* un intérêt ethnographique au film, mais cela n'en fait pas un film ethnologique. D'autre part, la vocation avant-gardiste du film, la préparation et l'expérimentation intensive durant sa production et l'équipement professionnel utilisé (le 35 mm) empêchent de définir *Voyage en Angola* comme un film amateur. Ainsi, Castro décrit le statut ambigu de ce cinéaste comme symbolique d'une relation forte mais floue entre pratique amateur et cinéma ethnographique des premiers temps. Cette ambiguïté a poussé les ethnologues à professionnaliser la documentation filmique de leur recherche pour légitimer la valeur scientifique des images.

Louis Pelletier a décrit les racines artisanales du cinéma gouvernemental québécois en analysant un patrimoine encore peu exploité : les fonds du Service de ciné-photographie, institut créé par le gouvernement québécois en 1941 dans l'ombre de son équivalent fédéral, l'ONF fondé en 1939. Alors que l'ONF offrait un large éventail de services de production, le SCP coordonnait ses instances locales utilisant des amateurs. Bon nombre de ces sous-traitants étaient des prêtres. Le SCP a ainsi été instrumentalisé par le gouvernement québécois conservateur de l'après-guerre pour contrer l'influence de l'ONF, perçue comme centralisateur et communiste. Pelletier s'est penché en particulier sur les filmographies des années 1940 et 1950 pour montrer l'opposition entre deux modèles : du côté de l'ONF, le fondateur Grierson instaura un

système d'innovation touchant tous les aspects de la création (la guerre ayant permis le recrutement de cinéastes comme Joris Ivens et Norman McLaren) et s'appuyant sur le riche terrain des ciné-clubs amateurs canadiens dont certains membres furent professionnalisés par l'institution. Tandis que le SCP travaillait avec des cinéastes isolés entre lesquels il n'y avait aucun échange. Les opérateurs, sous l'égide du premier directeur du SCP Joseph Morin, suivaient un même modèle formel : celui de la conférence illustrée avec images picturales, colorées, accompagnées de musique insignifiante, un discours oral accompagnant la projection, plaquant une interprétation unique sur les images et inscrivant leur circulation dans un circuit propagandiste. Le film était un outil propre à renforcer une identité à préserver de l'influence extérieure. Au-delà des groupes de gauche et de cinéastes expérimentaux, le SCP cherchait à court-circuiter l'influence d'un autre ennemi : le cinéma hollywoodien. Le choix du format 16 mm permettait, en effet, de concurrencer le réseau des salles commerciales. Et l'utilisation du Kodachrome offrait plusieurs avantages : la démarcation par rapport au cinéma américain en noir et blanc ; la facilité pour les amateurs de créer des contrastes chromatiques et l'exaltation de l'authenticité de la nature et du folklore local. Il fallut attendre les années 1960 pour que le SCP finisse par changer et corresponde au modèle moderne proposé par l'ONF.

Pierre-Emmanuel Jaques a ensuite parlé du ciné-club amateur comme espace de sociabilité en utilisant l'exemple suisse. Partant du constat que les recherches sur le cinéma amateur ont longtemps privilégié le film de famille, il a évoqué des études autour du film orphelin comme paradigme utile pour analyser d'autres genres. Il s'est intéressé à l'éclosion dans les années 1960 d'un « nouveau cinéma suisse », et sa description dans la revue *In freien Stunden*, par le critique Jürg Bär. Les ciné-clubs amateurs ont pour principales caractéristiques : le non-professionnalisme, l'échange de savoirs grâce au périodique de la fédération ou dans les clubs, et un moment de rassemblement lors d'un concours national. Celui-ci apparaissant

comme le moteur des activités des clubs, puisqu'il donne un cadre à la production, en définissant des catégories de genres acceptés et lui confère un rythme annuel. La pratique collective en club permettait de partager des ressources pour réaliser des productions plus ambitieuses, et en posant des limitations techniques, elle incitait les membres à cultiver leur inventivité. Jaques a, pour appuyer son argumentation, cité le film *l'Heure H*, réalisé en 1936 par le club de Lausanne, celui-ci étant un parfait exemple de l'esthétique et des liens sociaux propres au ciné-club amateur. Ce film extrêmement réflexif, jusqu'à la mise en abîme, en montrant de façon ludique le fonctionnement du club, sert à la fois de démonstration d'une virtuosité technique et d'écriture et d'invitation pour de nouveaux membres.

La troisième demi-journée du colloque, dédiée aux figures de l'intime, a été inaugurée par Giuseppina Sapio. Son approche, englobant à la fois la réalisation et la réception des films de famille, lui permet d'affronter la problématique de la prise de conscience des dynamiques familiales à travers la pratique du cinéma amateur. Dans cette méta-famille existant sur les images, Sapio a trouvé trois dimensions : la dimension énonciative ou méta-communicationnelle caractérisée par un degré d'abstraction et de distanciation, l'esthétique du lien qui illustre à la fois la personnalité du filmeur et de son personnage, et les discours et relations affectives développés lors du visionnage. Un regard, un code familial spécifique serait ainsi formé grâce à cette pratique, décliné en une grammaire audiovisuelle utilisée ensuite par les membres pour accepter ou refuser leur rôle dans le groupe. Sapio a projeté trois extraits de films créés par un amateur ayant documenté les étapes de sa vie familiale, notamment en Inde où sa fille fut adoptée. Le bébé est d'abord cadré de façon rapprochée : on filme son visage pour l'intégrer au groupe et construire la parenté. L'enfant est ensuite dirigée comme une actrice qui n'apprécie peu ce frein à sa spontanéité. Enfin, la jeune femme devient le personnage central d'un film montrant une visite en Inde, vécue à travers son regard. Avec cet exemple, Sappio mon-

tre comment la pratique du film amateur agit comme un véhicule d'intégration symbolique de la fille par son père et, une génération plus tard, d'apprentissage de la parenté pour la fille, à présent mère.

Beatriz Rodovalho a ensuite présenté le fonds de films de la famille Cachia formée d'un père d'origine pied-noir, d'une mère bretonne et de leurs enfants. Ceux-ci ont vécu en France, en Tunisie et à Madagascar. S'appuyant notamment sur les travaux de Tom Gunning et Sylvie Lindeperg, Rodovalho a illustré comment les films, mémoires prothétiques ou exo-mémoires, agissent sur plusieurs niveaux en s'inscrivant dans de nombreuses dynamiques de mobilité et de relation. Le mouvement était au centre de ce corpus : d'abord celui des images mobiles et des corps devant la caméra ; caméra elle-même péripatétique car transportée entre divers continents ; puis les pellicules épistolaires étaient envoyées depuis l'Afrique vers le reste de la famille en Bretagne comme des cartes postales animées ; enfin, depuis l'espace familial protégé des aléas de l'histoire, elles ont été déposées dans l'espace des archives soumis à l'analyse historique. La relation entre champ et hors-champ était aussi indiquée comme un outil de lecture pour ces images. En effet, lors de séjours en terre étrangère, malgré des tentatives d'immersion dans la vie autochtone, la caméra opère une séparation entre deux plans alternés. D'un côté, les visions panoramiques des monuments et paysages, les images de l'Autre, du populaire et de la ruralité sont enregistrées et appropriées par un regard « exotisant » et post-colonial, de l'autre les membres de la famille monumentalisés portent en eux le foyer, le chez-soi mobile et distinct de l'espace géographique environnant. La caméra amateur apparaît ainsi comme outil fondateur de la construction d'une identité familiale, dans l'altérité et le mouvement constant.

Chiara Rubessi s'est penchée sur les pratiques du cinéma amateur en Italie. Elle a décrit les activités de l'Association Home Movies qui a constitué une archive nationale du film de famille. Le but de l'institution étant de préserver la mémoire visuelle

de la société italienne à travers le prisme de la famille, elle présente ses collections comme autant de témoignages d'événements uniques et récurrents. Rubessi a exploré les problématiques de déplacement du film de famille depuis l'espace domestique vers l'extérieur par le biais de la valorisation patrimoniale. Elle a ainsi présenté le projet « Archivio Aperto », une initiative de double ouverture puisque permettant aux visiteurs de découvrir l'institution de conservation mais aussi de faire voyager les films à travers la ville cinéphile de Bologne. Le projet laissait une très large place à l'interprétation artistique : on proposait ainsi des projections gastronomiques, des installations vidéo et des *trekkings* urbains reprenant les déplacements documentés dans les films. La déambulation au sein d'une archive en extension est aussi le principe curatorial d'une médiation numérique proposée par l'application Play the City RE, dédiée à la ville de Reggio Emilia, celle-ci permettant d'explorer l'espace urbain par le biais d'une géolocalisation activant le visionnage de films patrimoniaux, afin de réanimer une ville disparue. Les présentations suivantes avaient également pour sujet l'intime, mais à partir de figures de cinéastes indépendants. Dominique Bluher a présenté l'œuvre du prolifique Joseph Morder. Ce filmeur (selon la formule d'Alain Cavalier) amateur ou « filmateur » autoproclamé, a en effet réalisé plus de neuf cents films dont un journal de trois cents heures toujours en cours. Cette filmographie autobiographique fleuve est issue d'une pulsion archivistique, le poussant à enregistrer sa vie. À laquelle s'ajoute une pulsion de fiction car son cinéma est fondamentalement romanesque, inspiré des classiques littéraires. Démarche qu'il a réfléchi à la suite d'une programmation de certains de ses films à la Cinémathèque française, lorsqu'il a constaté que son documentaire tragi-comique *Avrum et Ciporja* (1973), où il scénarisait une journée dans la vie de ses grand-parents juifs ayant survécu à la Shoah, était mieux reçu que ses autres films « amateurs ». Il a par la suite, développé en Super 8, à partir de thèmes autobiographiques, un style toujours plus personnel et fantasque. Dominique Blu-

her à partir de l'œuvre de Morder, a développé le concept d'« anatopisme », elle a ainsi montré que le tournage en Super 8 donne au cinéaste, de nombreuses libertés : il tourne de façon mobile, monte durant la prise de vues, manipule la postsynchronisation pour dissocier ou associer images et sons – ce qui confère à son style l'audace de l'amateur expérimental. Tandis que l'usage du Kodachrome 40 donne aux films une saturation chromatique digne du mélodrame hollywoodien. Ainsi, la mise en scène de son passé et de son histoire familiale marqués par la diaspora (en Pologne, en Équateur et à Trinidad), avec des acteurs déambulant dans des décors clairement français, appartient moins à une violation incongrue de la topologie qu'à une coprésence espace-temps, une superposition qui figure la survivance du passé dans le présent.

Juliette Goursat a rapproché une partie des filmographies de Dominique Cabrera et de Boris Lehman. Rappelant que si Lehman se définit comme un cinéaste autobiographique et amateur, seuls certains films de Dominique Cabrera relèvent de cette démarche. Dès lors, cette définition particulière de l'amateur ne provient pas d'un modèle normatif, il s'agit plutôt d'une identité fluctuante et complexe. Les aspects communs de leurs œuvres nous aident à comprendre comment l'entreprise autobiographique forme un processus de travail *en amateur*. Selon Goursat, la question économique est ici centrale : l'autoproduction, le travail solitaire et le financement en post-production sont intrinsèques à un processus où le cinéaste serait incapable d'écrire un scénario. La diffusion confidentielle, en présence des cinéastes, basée sur un dialogue et une approbation initiale des proches, forme un autre point commun. Le mode de fabrication bricolé, pauvre et artisanal repose sur un montage qui éclaire *a posteriori* un procédé tâtonnant. La position de l'amateur émerge en effet quand le cinéaste se met au cœur de son film : la difficulté à trouver la juste place et distance avec ses proches ou sa famille déconstruit la subjectivité. Enfin, en les comparant aux frères Lumière, Goursat qualifie Cabrera et Lehman d'« archaïques », car leur démarche autobiographique les oblige à tout réap-

prendre et réinventer, et d'« utopiques », car ils aspirent à l'autonomie et la liberté.

Introduisant la quatrième demi-journée du colloque dédiée aux cinémas différents et militants, Stéphane Gérard et Vivien Sica ont évoqué, au prisme de l'amateur, l'œuvre de Lionel Soukaz, cinéaste toujours ancré dans le présent et l'actualité, mettant en lumière les vies d'êtres déchainés et contestataires. Son usage du Super 8, inscrit le cinéaste dans une communauté de partage d'équipement, tandis que la légèreté de la technique permet l'affirmation d'un style effréné, conforté par le fait que ce format le protège de la censure frappant les films à thématique homosexuelle. Il poursuit à présent, en caméscope, un *Journal Annales* de plus de 2 000 heures, le nouveau média offrant de plus une interaction facile entre texte et image. Son film emblématique *Race d'Ep*, couronné de succès commercial, correspond à la tentation professionnelle typique de l'amateur puisque Soukaz a en effet cherché à constituer une société de production viable, entreprise paradoxale car les formats « commerciaux » reposent le plus souvent sur des formes narratives fictives, contraires à son expression désirante et pulsionnelle. Gérard et Sica ont ensuite exploré la définition proposée par Odin de l'amateur « autre » ou d'avant-garde. Soukaz déstructure le langage filmique par ses films expérimentaux comme *Ixe* ; il explore le courant personnel du « je » dans son *Journal* et d'autres films autobiographiques ; et s'inscrit enfin dans un courant politique militant, exprimant le « nous », notamment celui des communautés homosexuelles décimées par le Sida. Cette tension politique produit ce que Patricia Zimmermann qualifie de cinéma amateur créateur d'histoires diversifiées, s'opposant à l'histoire unifiée imposée par les institutions. Dans *L'État tire dans le tas*, Soukaz offre notamment une pluralité de points de vue et de sources sur un mouvement de lutte pour le logement, en mettant à disposition les *rushes* du film sur internet.

Mélanie Leventopoulos s'est, quant à elle, intéressée aux pratiques audiovisuelles et cinématographiques au sein de l'Université de Vincennes,

montrant l'évolution entre 1969 et 1980 des modalités d'apprentissage par le biais de la production audiovisuelle, qui incarnait alors la modernisation de l'enseignement depuis la fondation de cette institution après mai 1968. La chronologie des productions montre une égalité croissante dans les relations entre personnels, enseignants et étudiants et un accès toujours plus libre aux moyens techniques avec l'encouragement à l'expérimentation, formant ainsi un riche terrain pour une pratique amateur qui est partie prenante de l'apprentissage universitaire. Or, le service audiovisuel de l'université était au départ, principalement un outil d'enregistrement de cours. Pierre Sorlin l'inaugure en 1971 avec la réalisation collective de films avec les étudiants souhaitant montrer comment la compréhension des modalités de conception du produit audiovisuel s'articule avec celle de la construction du discours historique. Initiative à laquelle succède celle de Monika Bellan permettant aux étudiants de manipuler conjointement pratique linguistique et écriture audiovisuelle. Par la suite, la création d'une commission des usagers du service audiovisuel, va assigner au service une mission de formation, tandis que la progressive autogestion des équipements en raison de leur maniabilité accrue permettra la production du projet géographique *Larzac la lutte continue* (1976-1977), film qui marque un tournant vers un usage militant et réflexif de l'audiovisuel. Ainsi, lors de la crise menaçant la fermeture de l'Université entre 1977 et 1979, plusieurs projets filmiques valorisant et défendant la spécificité pédagogique de l'université, vont voir le jour montrant que l'audiovisuel est à présent devenu un des langages naturels de communication.

Sébastien Layerle a présenté l'étude du groupe de cinéastes militants bretons Torr e benn (« Casseleur la tête! »), actif entre 1972 et 1975 et animé par Jean-Louis Le Tacon. Sur fond de guerre du lait, grèves, installation de centrale nucléaire et réveil culturel et artistique de la Bretagne, ce groupe se donne pour mission de produire des actualités filmées afin de constituer une mémoire populaire des luttes, alors que les médias et cinéas-

tes professionnels sont absents sur le terrain. *Voici la colère bretonne* forme une représentation de la grève de l'intérieur, utilisant comme porte d'entrée une discussion ouvrière. Pour *Nous irons jusqu'au bout*, le groupe prête la caméra à des grévistes, avant un montage collectif. *L'Affaire de Guern* retrace, grâce à un procédé de tournage particulier, la fête-lutte contre l'appropriation abusive de terres communales : des opérateurs tout d'abord séparés se rencontrent enfin par le biais du tournage et de la danse. *La marche du Larzac, vue d'un œil breton*, dernier film de Torr e benn, documente quant à lui la marche de paysans bretons vers le Larzac, dans une perspective de convergence internationaliste. Pour Layerle, on peut remarquer l'influence de Dziga Vertov car le groupe emploie le commentaire, le tirage, l'animation, le montage didactique, la chanson et la danse. Ces ciné-tracts détournent le Super 8 de sa fonction de produit de consommation pour en faire un outil de contre-information. D'autre part, le format permet une très large distribution relayée par les associations, comités d'entreprises, syndicats ou groupes de cinéma militant comme l'Agence populaire d'information cinématographique. Ce cinéma est enfin apprécié dans les nouveaux festivals dédiés au Super 8, on le retrouve dans les soirées Ciné-crêpes « où la tête et le ventre sont rassasiés ». En clôture du colloque, Cécile Tourneur offrit une redéfinition du cinéma amateur par le biais des écrits de Maya Deren, Stan Brakhage et Jonas Mekas, parus en particulier dans la revue *Film Culture* qui accueillit différents manifestes. Pour ces amateurs auto-proclamés, le cinéma est une façon de vivre, d'être en relation avec les autres, de se mettre à nu. Deren dans *Amateur versus professional* (1959) revalorise le rôle de l'amateur qui crée par amour et non par nécessité. Il conquiert la liberté de mouvement du cadre et des corps (le sien et celui des sujets filmés), par rapport à la contrainte des mots dans le cinéma commercial. Mekas reprendra cette définition pour qualifier son propre travail : la caméra devient un prolongement de son œil, mais aussi de sa main, de son corps tout entier. Dans ses écrits, il

revendique la solitude positive du cinéaste amateur qui crée le film du début à la fin, celle de l'artiste, comme le peintre ou le poète. Enfin, Brakhage joint dans son cinéma amateur une approche *underground* à une pratique familiale. Dans *Défense de l'amateur* (1971), il insiste sur la qualification du film amateur comme *home movie*, le foyer étant l'espace mental et physique mobile dans lequel l'amateur se sent à l'aise pour créer.

Le colloque a été enrichi de projections, en présence de leurs réalisateurs, des films *Grandir* (2013) de Dominique Cabrera et de *L'Arroseur arrosé, Album 1, (le) Rendez vous* et *Histoire d'un déménagement* de Boris Lehman, séances qui ont été l'occasion de mettre à l'épreuve des images, les différentes réflexions proposées ci-dessus.

Anna Briggs

Exposition : J'aime les panoramas !

Le titre de cette exposition conçue et montrée à Genève (Musée Rath – 12 juin-27 septembre 2015) et Marseille (Mucem – 3 novembre 2015 – 29 février 2016) tire cette exclamation d'une réplique d'OSS 117 dans *le Caire nid d'espions* (2006), affichage, sans doute, de la part des commissaires, de leur dessein moins historique et archéologique que « contemporain » dans l'abord de leur objet, les panoramas, ces dispositifs spectaculaires nés au XVIII^e siècle et qui connaissent un succès public au cours du XIX^e sont notoirement oubliés pendant toute une période avant de revenir en grâce de nos jours.

On s'intéresse aux panoramas (dioramas et autres) depuis plusieurs décennies dans le cadre des travaux sur les spectacles populaires et les dispositifs de représentation en faveur avant l'émergence du cinématographe et on s'intéresse aux usages qu'on en a fait et qu'on en fait à nouveau, le plus souvent nationalistes (en particulier dans les mémoriaux et musées de la guerre). François Robichon a, à cet égard, mené, semble-t-il, en pionnier (dès 1981), des travaux précis et précieux de socio-histoire très documentés sur « le panorama spectacle de l'his-

toire » (*le Mouvement social*, 1985) ou « les panoramas militaires après 1870 » (*Revue suisse d'archéologie*, 1985). Il montre bien les enjeux qui traversent ces spectacles depuis 1792 sur les plans du rapport au spectateur « immergé » dans l'image proposée à sa vue et sur celui des tâches idéologiques assignées à ce dispositif sur la base de l'illusion de réalité recherchée – et semble-t-il obtenue, à condition d'en améliorer sans cesse les moyens (ainsi l'adjonction des « avant-plans », rochers, mannequins). Mais il montre aussi quelles furent les phases de succès et de déprise à l'endroit des Panoramas au cours du XIX^e siècle en lien avec l'évolution des publics et les nouvelles modalités de représentation qui apparaissent. Walter Benjamin qui s'est intéressé à plusieurs reprises aux panoramas (dans *Enfance berlinoise* et dans *Paris capitale du XIX^e siècle*) écrit qu'ils « annoncent une évolution de l'art vers la technique » et « traduisent en même temps un sentiment nouveau de la vie ». La peinture, à cette époque, échappe, en effet, de plus en plus à son espace autonome et autoréférentiel pour devenir spectacle et « spectacle d'illusion » (Balzac). Cette spectacularisation de la peinture s'effectuant par le biais des formats et de la mise en scène : rappelons la présentation du « Christ marchant sur les eaux » du peintre Carl Markowitch dans *Bel Ami*. Grâce à l'électricité et au format de la toile, à sa disposition au sol, les spectateurs sont captés par le tableau et Maupassant évoque une véritable hallucination de Georges Duroy. La présentation, à Londres, du *Radeau de la Méduse*, compte tenu de sa taille et du réalisme de la scène, avait déjà été apparentée à un spectacle de panorama. Comme des années plus tard *l'Enterrement à Ornans* et comme *Guernica* dans le pavillon de la République espagnole en 1937. Avec le panorama la vision est ainsi de plus en plus « machinée » : on a désormais affaire à une scénographie complexe incluant le bâtiment où se trouve la « peinture », le cheminement pour parvenir à la plate-forme d'où la regarder, l'éclairage zénithal modulé en fonction d'effets recherchés et les dimensions (plusieurs dizaines de mètres) de l'image visant à submerger le spectateur, l'envelop-