

## Le temps recomposé

Films amateurs et sociétés littorales dans la Bretagne des années 1920 et 1930

**Laurent Le Gall**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/abpo/1828>

DOI : 10.4000/abpo.1828

ISBN : 978-2-7535-1519-2

ISSN : 2108-6443

### Éditeur

Presses universitaires de Rennes

### Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2010

Pagination : 127-145

ISBN : 978-2-7535-1276-4

ISSN : 0399-0826

### Référence électronique

Laurent Le Gall, « Le temps recomposé », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* [En ligne], 117-3 | 2010, mis en ligne le 20 octobre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/abpo/1828> ; DOI : 10.4000/abpo.1828

---

# Le temps recomposé

## Films amateurs et sociétés littorales dans la Bretagne des années 1920 et 1930

Laurent LE GALL

Maître de conférences en histoire contemporaine  
CERHIO CNRS UMR 6258 – université de Bretagne-Sud

Films amateurs et temps sociaux dans la Bretagne littorale des années 1920 et 1930. Écrivons-le d'emblée : la visée de cet article ne sera qu'exploratoire tant elle repose sur un travail en cours d'élaboration, sur une matière archivistique encore peu exploitée et mal maîtrisée et sur des problématiques à la croisée de l'histoire sociale, de l'histoire culturelle et de l'histoire de l'image animée qui commencent seulement à voir le jour<sup>1</sup>. Le film amateur, dont la catégorisation soulève à elle seule de nombreuses questions quant à la délimitation des frontières d'un genre fourre-tout<sup>2</sup>, ne dispose pas encore de cette onction historiographique qui anoblit certaines sources iconographiques – et l'on peut penser, ici, à la peinture, au cinéma ou encore à la photographie – parce que ces dernières ont été, précisément, au cœur d'un travail d'objectivation scientifique qui les a dotées d'une légitimité en les faisant passer du statut d'archive à celui de source.

---

1. On citera trois articles extraits du travail en cours de Gilles OLLIVIER : « Histoire des images, histoire des sociétés : l'exemple du cinéma amateur », 1895, n° 17, décembre 1994, p. 115-132 ; « Le temps des cinéastes amateurs : 1923-1985 », dans *Bobines d'amateurs* (livre de l'exposition présentée à la Cinémathèque de Bretagne (Brest) du 29 mai 1998 au 31 décembre 2000), Brest, Édition de la Cinémathèque de Bretagne, 1998, p. 28-34 ; « Le cinéma amateur : pratiques, patrimoine et identité bretonne », dans *Bretagne plurielle. Culture, territoire et politique* (DUGALÈS, Nathalie, FOURNIS, Yann, KERNALEGENN, Tudi. (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 69-94). Pour une approche locale : CLAUQUIN, Loïc, *L'historien et la Cinémathèque de Bretagne. Approches, mémoire de maîtrise d'histoire* (TRANVOUEZ, Yvon [dir.]), Université de Bretagne Occidentale, 1998.

2. Dans sa « Présentation » au numéro 68 de *Communications* paru en 1999 (p. 5-9) et intitulé *Le cinéma en amateur*, Roger Odin soulignait : « Ce numéro n'a pas pour ambition de régler la question de l'amateur (par exemple, en proposant une définition du terme). C'est que cette question n'est pas faite pour être réglée mais posée : l'indéfinition du terme est constitutive de sa fonction sociale. », p. 6.

Proposer une réflexion sur cet objet immense – le temps dans les images<sup>3</sup> – en recourant à ces bribes filmées tiendra, ici, d'un pari (modeste, forcément). En construisant un corpus à partir des productions amateurs qui traitèrent, entièrement ou pour partie – le plus souvent –, du rivage dans l'entre-deux-guerres, nous suggérerons, en effet, qu'un questionnement adapté à ces traces<sup>4</sup> peut permettre d'aiguiser un regard capable d'alimenter une réflexion sur les logiques sociales qui présidèrent à la fabrication d'une temporalité du littoral propre à une classe de loisir. Une temporalité dont la nature renvoie – plutôt qu'elle ne reflète, d'ailleurs – tout autant à une économie du bonheur ancrée dans les estrans qu'à une relégation des populations qui les parcouraient ordinairement (sauf lorsque ces dernières coïncidaient avec les représentations qu'elles véhiculaient – ceci expliquant d'ailleurs cela).

### Préalables

Parent pauvre d'une histoire de l'image animée qui n'a cessé de s'autonomiser après les plaidoyers de Robert Mandrou<sup>5</sup> (en 1958) et de Marc Ferro<sup>6</sup> (en 1968) en faveur d'une approche historienne de l'image cinématographique<sup>7</sup> qui saurait déborder le cadre d'une analyse purement esthétique des œuvres pour proposer une « contre-analyse de la société<sup>8</sup> », le film amateur reste toujours cet avatar modeste d'une modernité qui s'incarna, peu à peu au <sup>xx</sup>e siècle, dans ce qui allait devenir, au prix d'une accumulation volontariste de réflexions critiques et d'une professionnalisation de ses agents, le septième art<sup>9</sup>. Plusieurs éléments expliquent son statut et

---

3. BELTING, Hans, *Pour une Anthropologie des images*, Paris, Éditions Gallimard, 2004 [2001], p. 287.

4. Cette démarche, est-il besoin de le préciser, ne saurait être cantonnée à l'analyse d'une seule portion territoriale ou d'un seul segment social.

5. MANDROU, Robert, « Histoire et cinéma », *Annales ESC*, volume 13, n° 1, janvier-mars 1958, p. 140-149. Rappelons que l'objet principal de l'article était la critique – élogieuse – du livre d'Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Éditions de Minuit, 1956.

6. FERRO, Marc, « Société du <sup>xx</sup>e siècle et histoire cinématographique », *Annales ESC*, volume 23, n° 3, mai-juin 1968, p. 581-585; soulignons que les images des caméramans amateurs ne faisaient pas partie des sources inventoriées. Voir l'article de synthèse de Pascal DUPUY, « Histoire et cinéma. Du cinéma à l'histoire », *L'homme et la société*, n° 142, 2001, p. 91-107, qui fait, lui aussi, l'impasse sur le cinéma des non-professionnels.

7. DELAGE, Christian, « Cinéma, Histoire. La réappropriation des récits », *Vertigo. Esthétique et Histoire du Cinéma*, n° 16 : Le cinéma face à l'Histoire, 1997, p. 13-23.

8. FERRO, Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales ESC*, volume 28, n° 1, janvier-février 1973, p. 109-124 (voir en particulier l'analyse des documents d'actualités de février-octobre 1917 à Petrograd, p. 121-123).

9. Dès le début des années 1920, une première phase de légitimation de l'art cinématographique aurait été franchie si l'on en juge d'après l'article « Critique » du numéro spécial intitulé *Dictionnaire du cinéma français des années vingt* (ALBERA, François, GILL, Jean A. [dir.]) de la revue 1895, n° 33, juin 2001, p. 128-136. Voir, aussi, l'article de Fabrice MONTEBELLO, « Des films muets aux films parlants. Naissance de la qualité cinématographique », *Politix*, n° 61, 2003, p. 51-80, p. 75-76.

son apparente dévalorisation. Nous en retiendrons, ici, les plus évidents. En premier lieu, une utilisation de la pellicule à des fins presque exclusivement privées doublée d'une attention rarissime à des considérations d'ordre artistique, aux antipodes de la démarche de ceux qui, à la même époque, participèrent à l'invention de l'auteur de cinéma. Au moment où Jean Epstein essayait d'appliquer à son *Finis Terrae*, tourné à Ouessant en 1928, les règles de la grammaire cinématographique qu'il avait commencé à consigner sept années plus tôt dans son *Bonjour cinéma*<sup>10</sup>, quelques réalisateurs, à l'instar de Marguerite Branellec, utilisaient leur caméra pour arracher des images aux jours qui passaient (en l'occurrence, des instants glanés sur la plage du Trez-Hir (commune de Plougonvelin) en août de la même année<sup>11</sup>). Dénuées, pour la très grande majorité d'entre elles, de cette intention et de cette invention formelles à l'aune desquelles les agents du champ artistique évaluent la qualité d'un regard posé sur le monde, ces images pauvres, qui ne semblent être que l'enregistrement on ne peut plus banal d'une réalité prosaïque à des moments donnés, étaient, en second lieu, percluses d'un vice initial : la répétition. Répétitives, ces images l'étaient pour au moins deux raisons. Premièrement, parce que l'achat d'une caméra relevait, chez de nombreux cinéastes amateurs, de cette volonté de fixer les évolutions d'un univers familier – et souvent familial – dans la durée. Accumulation de séquences qui immortaliseraient à coup sûr un bonheur d'ordre privé, le film prenait tout son sens à condition que chaque plan s'inscrive dans une démarche qui, sur le long terme – l'évolution des enfants en était le signe le plus patent –, saurait attester pleinement la permanence de cette félicité et la réductibilité du temps à l'enchaînement des générations – une preuve qu'on le maîtrisait quelque peu, quand bien même la captation de l'évolution des êtres sur la pellicule rappelait surtout qu'il fuyait. Aussi, la récurrence des images similaires enregistrées à intervalles plus ou moins réguliers – les congés d'été étaient propices à la consignation de la vie des siens – reposa-t-elle moins sur un manque d'originalité chronique que sur ce rapport au temps qu'entretenaient des hommes avec leur caméra, un rapport qui les enjoignait de filmer les mêmes gestes, les mêmes personnes ou les mêmes décors pour satisfaire à un dessein communément partagé : organiser le récit fragmentaire d'une histoire familiale et, par là même, témoigner de son imperturbable continuité. Deuxièmement – et nous reprendrons, ici, les analyses de Pierre Bourdieu et de son équipe à propos des usages de la photographie<sup>12</sup> –, parce que, malgré la liberté qu'induisait l'acte de filmer dans le choix des objets comme dans leur traitement (après tout, quoi de

---

10. GUIGUENO, Vincent, *Jean Epstein cinéaste des îles*. Ouessant, Sein, Hoëdic, Belle-Île, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2003, p. 18.

11. Cinémathèque de Bretagne, 456 FN 0001.

12. BOURDIEU, Pierre (dir.), *Un Art moyen*. Essai sur les usages sociaux de la photographie, Paris, Éditions de Minuit, 1965. L'auteur rappelait que déchiffrer une photographie, « c'est aussi déchiffrer le surplus de signification qu'elle trahit en tant qu'elle participe de la symbolique d'une époque, d'une classe ou d'un groupe artistique », p. 25.

plus facile que d'appuyer sur le déclencheur puis de se laisser porter par la – trop – fameuse inspiration ?), ces amateurs captèrent un « filmable » réduit au champ des seules représentations admises collectivement et, par voie de conséquence, incorporées telles quelles<sup>13</sup>. La répétition des plans et des séquences est donc à indexer sur l'économie générale d'une pratique sociale encore exceptionnelle dans les années 1920 et 1930 qui obéissait à une codification implicite du montrable. Filmer, par exemple, le rivage – un des topiques les plus répandus –, c'était à la fois rendre compte d'une conjoncture balnéaire communément partagée par de nombreuses familles de la bourgeoisie<sup>14</sup>, être de plain-pied dans son époque et dans sa classe en adhérant à ce mouvement séculaire d'aimantation au littoral<sup>15</sup>, reproduire des scènes vues ailleurs (au cinéma<sup>16</sup>, au musée<sup>17</sup>), faire de la caméra un instrument de ces loisirs qu'elle avait vocation à enregistrer<sup>18</sup>; c'était, aussi et surtout, se soumettre, inconsciemment sans doute, à un système de représentations du temps – et l'entretenir ce faisant – qui valorisait la plage pour ce qu'elle était devenue au terme d'une évolution séculaire : la quintessence de l'expression d'une parenthèse temporelle consacrée à la vacance (sous toutes ses formes)<sup>19</sup>. Enfin – ce sera notre dernier élément d'appréciation –, la dévaluation de la production des caméramans amateurs procéda incontestablement de cette inflation des images ordinaires qui accompagna le xx<sup>e</sup> siècle au gré de la démocratisation de la pratique cinématographique – pensons, ici, à la caméra super-8 que s'approprièrent les classes moyennes des trente glorieuses – et à laquelle avaient participé les pionniers de cet entre-deux-guerres

---

13. Pierre Sorlin rappelait : « Le "visible" d'une époque est ce que les fabricants d'images cherchent à capter pour le transmettre, et ce que les spectateurs acceptent sans étonnement », *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier, 1977, p. 68.

14. Voir, par exemple, DELIGNON, Gaëlle, *Saint-Malo-Paramé. Urbanisme et architecture balnéaires (1840-1940)*, Paris, PUR, 1999, 252 p.

15. CORBIN, Alain, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1990 [1988]; voir, aussi, du même auteur : « L'émergence du désir de rivage ou la spécificité d'une forme de fascination de la mer », dans *Le Ciel et la mer*, Paris, Bayard, 2005, p. 47-76.

16. À l'instar de *L'Homme du large* (1920) de Marcel L'Herbier, marins, drames maritimes et côtes barbares constituaient toujours après la Première Guerre mondiale les figures de la Bretagne à l'écran; voir PERRON, Tangui, *Le Cinéma en Bretagne*, Plomelin, Éditions Palantines, 2006, p. 33-37.

17. Voir, par exemple, la contribution de Patrick DESCAMPS, « Images au long cours », dans *Les Français, la terre et la mer, XIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle* (CABANTOUS, Alain, LESPAGNOL, André, PERON, Françoise [dir.], Paris, Fayard, 2005, p. 421-451); signalons, au passage, que l'ouvrage ne fait nullement appel à des sources cinématographiques.

18. ALLARD, Laurence, « L'amateur : une figure de la modernité esthétique », *Communications*, n° 68 : *Le cinéma en amateur*, 1999, p. 9-29, p. 22-23.

19. RAUCH, André, « Les vacances et la nature revisitée (1830-1939) », dans *L'avènement des loisirs, 1850-1960* (CORBIN, Alain [dir.]), Paris, Aubier, 1995, p. 83-117, p. 83-88; du même auteur, *Vacances en France de 1830 à nos jours*, Paris, Hachette, 1996, p. 38-39; URBAIN, Jean-Didier, *Sur la plage. Mœurs et coutumes balnéaires (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Payot & Rivages, 1996 [1994], p. 182-184.

Pourquoi nous intéressons-nous alors à ces images animées ? Pas par effet de mode, même si, à l'heure où l'on confond volontiers originalité d'un sujet ou d'une source et originalité d'une démarche et d'une pensée, il est de plus en plus difficile, avouons-le, d'y échapper. Moins encore pour prendre le contre-pied de la tendance générale en arguant de la supériorité d'une archive qui, à condition de lui appliquer l'examen critique préluant à l'opération historique, aurait d'autant plus de secrets à nous livrer qu'elle aurait été longtemps délaissée. Pas plus que d'autres traces de l'activité humaine, les bobines d'amateurs ne recèlent des trésors cachés. La raison de ce choix est beaucoup plus simple. Dans le cadre d'un dossier consacré aux représentations et aux expériences sociales du temps, le film – de quelque nature et de quelque provenance qu'il soit – s'est imposé pour ce qu'il est par essence : une addition d'« images-mouvement<sup>20</sup> », mais aussi – et c'est cette dimension que nous privilégierons tout au long de cette contribution – un bloc de temps emmagasiné<sup>21</sup>.

Il convient toutefois, avant de passer à l'analyse, de poser quelques jalons susceptibles d'éclairer la démarche que nous avons adoptée. Les films que nous avons visionnés proviennent tous de la Cinémathèque de Bretagne où ils sont conservés. Le corpus que nous avons constitué répond à des critères dont nous souhaitons discuter, au préalable, le degré de pertinence et les défauts qui leur sont inhérents. Nous soulèverons, pour ce faire, trois questions. La première porte sur le choix des documents et leur agrégation. Dans son introduction à l'étude de la place et du rôle des ouvriers dans le cinéma français, Michel Cadé<sup>22</sup> rappelle, à juste titre, combien l'analyse historique de l'image animée présuppose l'établissement d'une série de documents rassemblés artificiellement au nom d'un questionnement défini en amont pour qui souhaite éviter de sombrer dans le mirage d'un examen de la singularité pour la singularité. Les films répertoriés l'ont donc été en fonction de deux paramètres principaux : des séquences devaient avoir été tournées au cours d'une période, l'entre-deux-guerres, qui, du fait de l'appropriation de la technique cinématographique par des non-professionnels, se donna à voir pour la première fois lors de projections privées (à l'extérieur de ces circuits de production et de diffusion qui avaient accompagné très rapidement la naissance et l'essor de l'activité et de l'industrie cinématographiques); ils devaient renfermer – au

---

20. Gilles Deleuze soulignait : « Le plan, c'est l'image-mouvement. En tant qu'il rapporte le mouvement à un tout qui change, c'est la coupe mobile d'une durée. », *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 36.

21. Rappelons, ici, ce que nota André Bazin : « Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement. » *Dans Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1999 [1958], p. 14.

22. CADÉ, Michel, *L'écran bleu. La représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2000 p. 19-26 ; voir, aussi, l'article de LEUTRA, Jean-Louis, « Histoire et cinéma. Une relation à plusieurs étages », *Le Mouvement Social*, n° 172, juillet-septembre 1995, p. 39-50, p. 46.

moins – un plan consacré au littoral. Ces deux critères nous auront ainsi conduit à sélectionner 36<sup>23</sup> des 512 films fabriqués entre 1923 et 1939<sup>24</sup>.

La deuxième question concerne, ensuite, la morphologie des images produites. Due, en partie, à la constitution d'un genre – le film de famille<sup>25</sup> –, qui naquit lui-même des aspirations scopiques que la plupart des réalisateurs entendirent fixer sur la pellicule, l'apparente homogénéité des images ne saurait masquer, bien au contraire, la diversité de la matière filmique. Certes, toutes les œuvres, à l'exception d'une seule tournée en 1939<sup>26</sup>, sont en noir et blanc et aucune n'est ou sonorisée, ou parlante. Pour autant, l'hétérogénéité règne. Des productions ont fait l'objet d'un montage immédiatement après le développement de la pellicule tandis que d'autres ont été retravaillées ultérieurement (sans que l'on sache, pour les premières comme pour les secondes, ni quand ni comment). D'autres, en revanche, n'ont été que cette captation linéaire d'une réalité saisie par à-coups au cours d'un enregistrement limité par la seule durée de la bande. D'autres, enfin, auront été détournées de leur déroulement initial selon des procédés qui allèrent de l'ajout de scènes intercalaires au mépris de la chronologie habituelle – la scène  $s + 1$  ne succédant plus à la scène  $s$  – à un redécoupage des plans en fonction de décisions dont l'intention nous échappe le plus souvent. Matière transformable soumise à de nombreux traitements, le film amateur que nous pouvons visionner aujourd'hui est bel et bien cet objet plastique qui n'est plus ce qu'il était au moment de sa première projection. Produit d'un temps fréquemment recomposé, il ne saurait donc être ce qu'il a rarement été : l'expression d'une temporalité originelle réduite à une multitude de plans qui se succéderaient au cours d'une durée limitée.

La dernière question a trait, enfin, aux preneurs d'images. Elle achoppe à de nombreuses difficultés et, en particulier, à un déficit d'informations les concernant. Réduits à de très minces notices biographiques dans le meilleur des cas, les documents manquent pour connaître la trajectoire sociale des premiers « filmeurs<sup>27</sup> » et songer à établir une sociologie de ces amateurs. Pratiquée par quelques dizaines de milliers de personnes au début des années 1930 – née en 1930, la revue *Ciné Amateur* estimait alors à 40 000 environ le nombre de détenteurs d'une caméra<sup>28</sup> –, cette cinémato-

23. Cotes des films : 178 FN 0006; 507 FN 0002; 315 FN 0001; 9 FN 0001; 474 FN 0019; 14 FN 0005; 111 FN 0002; 456 FN 0001; 108 FN 0003; 163 FN 0008; 8 FN 0005; 654 FN 0002; 754 FN 0003; 212 FN 0002; 63 FN 0005; 656 FN 0001; 421 FN 0001; 796 FN 0001; 507 FN 0010; 852 FH 0004; S 501; 695 FS 0009; 425 FN 0001; 90 FN 0001; 14 FN 0010; 70 FN 0003; 14 FN 0037; 257 FS 0011; 883 FH 0001; 464 FN 0007; 464 FN 0008; 47 FN 0023; 148 FS 0001.

24. Films conservés au 31 mai 2006.

25. Voir l'ouvrage de ODIN, Roger (dir.), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995, 235 p.

26. Il s'agit de *Huit jours en Bretagne* de Marcel Grégoire (Cinémathèque de Bretagne, 148 FS 01).

27. En référence au film d'Alain Cavalier, *Le Filmeur*, 2004 (date de sortie en France : 21 septembre 2005).

28. Voir l'article de MENAGER, Gabriel, ODIN, Roger, « Brève note sur la presse du cinéma amateur », *Communications*, n° 68 : *Le cinéma en amateur*, 1999, p. 193-205.

graphie appartenait essentiellement à la gamme des plaisirs et des usages de ce que l'on nommera, par commodité d'expression, la bourgeoisie. À une époque où l'appareil photographique avait conquis tous les milieux urbains et certains milieux ruraux<sup>29</sup>, la possession d'un appareil de prise de vues permettait d'afficher toujours une distinction économique et sociale. Filmer, c'était donc bien plus que photographier, quand bien même certains réalisateurs virent uniquement dans leur Pathé-Baby – caméra 9,5 mm lancée sur le marché en 1924<sup>30</sup> – le moyen de prolonger, techniquement et esthétiquement, une activité iconographique antérieure à laquelle ils continuaient de s'adonner le plus souvent. Pratique sélective par excellence, le filmage de ces caméramans ne saurait toutefois se résumer à la mise en conformité visuelle d'un groupe social avec son propre système de représentations. Si, pour les besoins de l'enquête, la juxtaposition des expériences filmiques et des regards qui présidèrent à ces expériences laisse transparaître ces évidentes ressemblances qui délimitent le champ du représentable, l'on rappellera toutefois qu'il y avait derrière les viseurs des individus dotés de statuts et de parcours différents. Sans être un travail d'auteur<sup>31</sup>, le film amateur put être aussi, certaines fois, un objet exceptionnellement singulier. Né en 1894, Emmanuel Debroise, qui mourut un siècle plus tard, travaillait en tant qu'agent général dans les assurances au moment où il engrangea les images de son Voyage en Bretagne<sup>32</sup> (1932). Membre de l'Action catholique des milieux indépendants et de la Société photographique rennaise, celui qui créa un cinéma de patronage (« Le Rosais » à Saint-Gemain-en-Coglès) après la Seconde Guerre mondiale accumula, au cours de son tour de la péninsule armoricaine, des prises de vue qui, combinant de hauts lieux paysagers (la pointe du Raz, par exemple) et des lieux saints de la catholicité bretonne (Sainte-Anne-d'Auray), célébrèrent une sorte de pastorale déambulatoire à la gloire d'une terre bénie qu'il s'était agi de fouler en famille. Admirateur du Cuirassé Potemkine, le docteur Raymond-Yves Arradon (1909-1984), qui avait fréquenté les ciné-clubs parisiens alors qu'il était étudiant en médecine, alimenta, lui aussi, le répertoire d'un univers cinématographique borné quasi exclusivement par un regard bien moins

29. DACOS, Marin, « Le regard oblique. Appropriation de la photographie amateur dans les campagnes, 1900-1950 », *Études photographiques*, n° 11, mai 2002, p. 44-67, p. 55-57.

30. CRETON, Laurent, « L'économie et les marchés de l'amateur : dynamiques évolutives », *Communications*, n° 68 : Le cinéma en amateur, 1999, p. 143-167, p. 150-151.

31. Dès le début des années 1920, une première phase de légitimation de l'art cinématographique aurait été franchie si l'on en juge d'après l'article « Critique » du numéro spécial intitulé Dictionnaire du cinéma français des années vingt (ALBERA, François, GILLI, Jean A., dir.) de la revue *1895*, n° 33, juin 2001, p. 128-136. Jean-Luc Godard écrivait dans un article de 1959 publié dans l'hebdomadaire *Arts* : « Nous avons gagné en faisant admettre le principe qu'un film de Hitchcock, par exemple, est aussi important qu'un livre d'Aragon. Les auteurs de films, grâce à nous, sont entrés définitivement dans l'histoire de l'art. » Extrait cité dans la contribution d'Antoine DE BAECQUE et Thierry FRÉMAUX, « La cinéphilie ou l'invention d'une culture », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, p. 133-142, p. 135 ; ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Le film, un fait social », *Réseaux*, n° 99, 2000, p. 13-47, p. 17-19.

32. Cinémathèque de Bretagne, 14 FN 0005.

ethnographique que pétri d'intérêts pour tout ce qui relevait de la seule sphère privée et/ou de considérations liées à une géographie familière des lieux arpentés. S'il s'intéressa d'abord à ses proches qu'il commença à filmer en 9,5 mm, dès 1928, il se fit très rapidement le paysagiste de son département fixant, grâce à ses objectifs, les panoramas du Morbihan qui nourrissaient, déjà à l'époque, l'imagerie des entrepreneurs touristiques. Puisant dans les mêmes codes narratifs et visuels que son contemporain, Emmanuel Debroise, ses pérégrinations À travers le Morbihan<sup>33</sup>, une suite de scènes filmées aux alentours de 1936 et entrecoupées d'intertitres, se présentent tout autant comme une variation paysagère que comme un patchwork d'impressions familiales, une ode à un bonheur domestique auquel la nature, chargée de pittoresque, devait immanquablement servir d'écrin.

Une conclusion s'impose : si chacun de ces caméramans pensa vraisemblablement œuvrer à la production d'une mémoire filmique singulière et subjective – signe distinctif, la possession d'une caméra ne pouvait que renforcer l'expression de l'individualisation –, il n'en reste pas moins que les opus conservés témoignent, à quelques exceptions près, d'une grammaire de l'image animée à ce point unifiée qu'elle risquerait de faire oublier les accros, les interstices, les effractions qui lui appartenaient aussi en propre ; des « éclats » dont l'examen, à partir d'un questionnement préalable – en l'occurrence, filmer le temps<sup>34</sup> –, permet de prendre la mesure du feuilletage des représentations qui s'imprimèrent sur certaines pellicules de l'entre-deux-guerres.

#### Le film amateur et le temps : les fausses évidences d'un temps tout autant capté que recomposé

Résumons-nous, au préalable, avant d'avancer dans notre analyse. Bloc de temps emmagasiné, ainsi que nous l'avons défini précédemment, le film le fut d'autant plus facilement, aux yeux de ceux qui s'emparèrent de cette nouvelle technique de reproduction visuelle, que : premièrement, le portrait peint puis le portrait photographique avaient induit, à des degrés divers et selon des modalités différentes en fonction des groupes sociaux, un rapport éminent à la conservation d'un temps à jamais passé qui, par le truchement du pinceau ou la magie de l'objectif, s'était laissé emprisonné<sup>35</sup> ; et que, deuxièmement, la pratique cinématographique empruntait non seulement le chemin fort bien balisé de la sauvegarde de ces instants

---

33. Cinémathèque de Bretagne, 70 FN 0003.

34. Sur la question des liens entre images animées et temps, nous renvoyons aux remarques qui courent dans le livre de Jacques AUMONT, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990, 248 p.

35. MARY, Bertrand, *La Photo sur la cheminée. Naissance d'un culte moderne*, Paris, Métailié, 1993, p. 245-254 en particulier ; SORLIN, Pierre, *Les fils de Nadar. Le « siècle » de l'image analogique*, Paris, Nathan, 1997, p. 27-34 ; MARESCA, Sylvain, « Les apparences de la vérité ou les rêves d'objectivité du portrait photographique », *Terrain*, n° 30, mars 1998, p. 83-94, p. 84.

frappés d'éternité<sup>36</sup> – la pellicule remplaçant la plaque photographique –, mais elle en accentuait l'effet recherché en permettant au spectateur de découvrir, parce que l'animation des images était à la source même de cette technique, un segment de temps dans une durée définie par l'enchaînement des plans. Même produit par des amateurs, le cinéma consacrait pleinement le paradoxe sur lequel la photographie avait bâti son empire : la fuite du temps était d'autant plus perceptible que du temps avait pu être capturé à un instant donné et que ce dernier ne cesserait d'alimenter toutes les dynamiques de la remémoration, du souvenir voire de la (re) connaissance – et de la solennisation – du passé. L'on comprend alors que rares furent les preneurs d'images, à l'exception de ceux qui s'attaquèrent à ce qu'ils estimaient être un « beau » sujet – les hauts lieux de la Bretagne, en général –, qui dérogeaient à l'une des règles implicites du film amateur : l'attention extrême, et fréquemment exclusive, portée aux êtres chers au cours des différentes phases de leur vie<sup>37</sup>.

Essayons de pousser l'analyse un peu plus loin et ce à partir de deux constatations. Première observation : le film, quelle qu'en fût sa provenance, obéissait aussi à des logiques internes qui commandaient la succession des plans et les choix qu'opéraient les caméramans. Il ne s'agit pas de revenir, ici, sur une évidence – à savoir que le système de représentations du social dans lequel baignaient ces individus et qu'ils alimentaient par leurs images guidait leur démarche –, mais de souligner trois choses : le film dépendait, tout d'abord, des conditions de sa fabrication et donc des moments pendant lesquels il avait été tourné ; la très grande majorité des adeptes de ce loisir coûteux accumula, ensuite, des séquences avec parcimonie, parce que la durée de la bobine – entre une et trois minutes – les contraignait à tenir compte d'un temps pelliculaire non extensible et, au demeurant, onéreux (un élément à prendre en compte pour comprendre le rythme saccadé afférent à la plupart des productions) ; enfin, l'acte même de filmer procédait de ce que ces amateurs et les destinataires de ces images voulaient voir apparaître au moment où seraient projetés, en famille ou entre amis, ces instants glanés. Part prépondérante dans les opus conservés à la Cinémathèque de Bretagne, la représentation de la période des vacances répondait ainsi au mieux aux attentes des « filmeurs » et des filmés, et aux contraintes – techniques et économiques – auxquelles les premiers étaient confrontés. En ce sens, le travail que réalisa Marcel Grégoire, en 1939, peut apparaître comme une des expressions les plus achevées de la mise en scène de ce temps par le biais de l'image animée. Né en 1905, ce commerçant en matériel cinématographique à Liège participa

---

36. Pierre Bourdieu soulignait : « La photographie qui substitue à l'incertitude fugace des impressions subjectives, la certitude définitive d'une image objective, est prédisposée à servir de trophée. » Dans BOURDIEU, Pierre (dir.), *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, op. cit., p. 60.

37. En jouant tout autant sur les effets de réel que sur des formes fictionnalisées (combien de films de famille servirent de prétextes à des mises en scène et à des scénarios en tous genres).

activement aux activités de CINEAL, le club des cinéastes amateurs de la ville. Tourné en couleur au cours de son deuxième voyage dans la péninsule armoricaine, quelques mois après que la version définitive de la pellicule Kodachrome fut disponible (1938), *Huit jours en Bretagne*<sup>38</sup> proposa une promenade touristique à travers huit séquences rythmées par autant de vignettes intercalaires – sur chacune d'elle, une animation matérialisait le déplacement d'une automobile et ses différents arrêts depuis le Mont-Saint-Michel jusqu'à Ploërmel en passant par Camaret et Quiberon. Condensé pour les besoins d'un montage qui se plut à envisager les vacances sous la forme d'une balade balisée par la scansion de chaque journée, ce carnet d'un touriste proposait une version du temps des loisirs au diapason de l'image que la plupart de ses contemporains s'en faisaient : tempo familial assurant la linéarité du voyage – omniprésents, la femme et l'enfant du réalisateur tissaient, à eux deux, la trame spatio-temporelle du déplacement –, valorisation d'un étirement des heures entre l'hôtel et la découverte du site pittoresque – les remparts de Saint-Malo ou la pointe du Raz, par exemple –, contemplation quasi exclusive d'un littoral montré comme un espace vierge à l'anthropisation plutôt exceptionnelle, fugacité des images consacrées aux hommes qui y étaient domiciliés (à part quelques plans du port de Douarnenez et des filets séchant sur les bateaux attendant dans le port, les activités humaines furent presque complètement réduites à néant).

Seconde observation – et nous nous bornerons, ici, à faire de rapides suggestions – : le film amateur participa à l'élaboration d'un régime temporel propre à l'univers de l'image animée pour deux raisons au moins. Parce qu'il véhicula une perception d'un temps éminemment saccadé, l'empilement des plans et le rythme de déroulement des images se coulant dans ce que « l'invention de la vitesse » avait par ailleurs fabriqué : une réinterprétation du monde à l'aune des nouveaux mouvements qu'avaient induits les modes de transport de la société industrielle<sup>39</sup>. Parce qu'il tendit à reproduire la représentation du temps telle qu'elle se donnait à voir au cinéma<sup>40</sup> – nombre de productions imitèrent, par exemple, la scansion des

38. Cinémathèque de Bretagne, 148 FS 0001.

39. STUDENY, Christophe, *L'Invention de la vitesse*. France, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle, Paris, Gallimard, 1995. Voir surtout l'ouvrage de Marc DESPORTES, *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace*, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle, Paris, Gallimard, 2005, p. 260-270 en particulier ; évoquant le cinéma dans les années 1920, l'auteur rappelle : « Enregistrement du mouvement, montage des vues, objectivité, toutes ces caractéristiques expliquent que le cinéma ait été considéré comme le moyen apte à rendre compte du spectacle de la ville moderne, tant par les cinéastes tels que Ruttmann ou Vertov que par les urbanistes tels que Giovanoni, ou encore par les écrivains tels que Cendrars ou Soupault. Pour eux, le cinéma offre une transcription fidèle parce que mécanique, objective, impersonnelle de l'univers machinique qu'est devenue la ville. Pour eux, le cinéma, c'est l'image-mouvement par excellence, comprise à la fois comme image du mouvement dans l'espace urbain et image perçue par celui qui est lui-même en mouvement. » (p. 264-266).

40. Rappelons, par exemple, que la seule ville de Brest comptait cinq grands cinémas en 1920 et une vingtaine en 1939 ; voir, à ce propos, l'article de Jacques DENIEL et Michel LAGRÉE, « Le cinéma en Bretagne rurale : esquisse pour une histoire », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, tome 92, n° 3, 1985, p. 257-288, p. 293 ; pour de plus amples infor-

Actualités Gaumont ou Pathé en « traquant », à côté des scènes familiales, l'« événement », quand bien même il était de nature exclusivement locale.

Il nous reste, au terme de ce questionnement certainement fastidieux – mais comment pourrait-il en être autrement, à moins de voir dans l'image animée le seul décalque visuel d'un certain nombre de réalités que de nombreux historiens continuent d'examiner presque exclusivement à partir des archives écrites –, à proposer une grille de lecture qui permettrait de discerner, dans les productions des amateurs, des indices susceptibles d'enrichir notre connaissance des temporalités exprimées et exprimables dans les sociétés observées à travers les viseurs des caméramans. Comme toutes les grilles de lecture, elle ne demande qu'à être amendée et transformée en fonction des critiques qui lui seront apportées. Elle repose sur un rejet et suppose que deux niveaux de lecture soient pris en compte. Le rejet : il concerne l'optique défendue par les sémiologues qui, en considérant tout film comme une addition de signes dont le sens dépend du seul système de références que constituerait précisément le film, font l'impasse sur son historicité et sur sa dimension éminemment sociale. Les deux niveaux de lecture entendent, quant à eux, se croiser et s'imbriquer pour essayer de faire de toute production cinématographique non professionnelle un objet passé au tamis des opérations historiennes et susceptible, ce faisant, d'apporter quelques éléments de réponse à la question qui nous occupe, celle des représentations et des expériences du temps. Premier niveau : il s'agit d'envisager tout film comme une succession de séquences que l'historien peut individualiser à sa guise en fonction de ses propres interrogations. Fondée sur un découpage temporel, cette lecture n'apporte, en général, qu'un supplément d'information à la somme des connaissances accumulées sur des objets variés. La période des vacances à la mer n'a pas attendu de bénéficier des avancées en matière d'analyse de l'image animée pour être réifiée. Cette lecture, descriptive si l'on veut, comporte, en outre, des risques : un séquençage qui, en adoptant celui qu'impose implicitement le déroulement du film, incite à endosser le point de vue de celui qui, en étant derrière la caméra, maîtrisait le temps ; une attention à la captation du réel – dans ce qu'il avait, évidemment, de représentable – qui aurait par trop tendance à évacuer la question de la production dudit réel ; et, au final, une analyse qui, à force de privilégier l'incarnation du monde tel qu'il se donne à voir à l'écran, risque de demeurer toujours au seuil de l'interprétation. Second niveau : il s'agit bien plus de considérer le film pour ce qu'il a toujours été, une juxtaposition de moments dans le cadre d'une durée définie par un début et par une fin – une juxtaposition qui est aussi un télescopage de réalités. En le tenant pour un récit et en rompant avec le choix d'isoler

---

mations, on pourra se reporter à l'étude monographique de Jacques DENIEL, *Histoire du spectacle cinématographique dans le Finistère, 1900-1984*, mémoire de maîtrise d'histoire (SORLIN, Pierre [dir.]), Université Paris 8, 1984. Christian-Marc Bosséno note que le public passe de 150 millions de spectateurs en 1929 à 234 millions en 1931, « La place du spectateur », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 46, avril-juin 1995, p. 143-154, p. 151.

artificiellement telle ou telle séquence, l'on se propose d'examiner ce qui semble briser sa cohérence et tenir lieu d'irrégularité. Fidèle à l'approche de Daniel Arasse, qui suggéra naguère de faire du détail un élément déterminant du commentaire iconographique<sup>41</sup>, cette lecture qui promeut les effractions et les perturbations de la narration entend aller au-delà de la simple transcription langagière des temps perceptibles à l'écran. C'est cette dernière que nous allons essayer désormais d'appliquer à l'analyse de la société littorale telle qu'elle se refléta dans les travaux des caméramans qui parcoururent la Bretagne des années 1920 et 1930.

Une application : filmer la société littorale,  
ou comment édulcorer le temps

Si tous les films racontent leur propre histoire, force est de constater que leur mise en série contraint le spectateur à y voir, pour les raisons que nous avons évoquées plus haut, une addition de répétitions et comme une somme de mini-variations exécutées à partir d'une version commune. La représentation et la recomposition des temps du littoral à travers les regards des caméramans amateurs n'échappèrent pas à cette dynamique implicite.

Lecture 1. Un supplément d'information : le temps du bonheur

Après avoir multiplié les visionnages, une dimension saute aux yeux qui n'apparaît pas toujours dans les analyses consacrées au « désir de rivage » : le littoral a été un lieu d'expression et d'expérimentation d'un temps à part, le temps du bonheur<sup>42</sup>. Mais, quoi de plus normal après tout ! Pour ces bourgeois villégiateurs qui se servaient de leur caméra au moment des congés, et au cours de la scansion estivale en particulier, la plage redevenait, saison après saison, cette parenthèse paradisiaque inventée par leurs ascendants – il n'est qu'à regarder les tableaux que Maurice Denis consacra à l'éstran de son Perros-Guirec d'adoption<sup>43</sup>. Reste que ce littoral figuré – ou, plus exactement, transfiguré – devait répondre à trois critères au moins. Il était tout d'abord supposé reproduire un espace de l'entre-soi qui saurait suggérer l'appartenance à une classe de loisir dont les membres avaient en commun de vivre selon un même tempo. Réceptacles et pres-

---

41. Daniel ARASSE soulignait que « le détail constitue, pour l'historien, le lieu d'une "expérience" qui n'est secondaire qu'en apparence. Dès lors qu'il est pris en considération, le rapport de détail renouvelle toute une part de la problématique historique établie. » Dans *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs », 1996 [1992], p. 6.

42. De manière plus générale, Alain CORBIN rappelle que, « Très tôt, le temps libre a été perçu, non pas tant comme un moyen d'instruction que comme la voie d'un certain bonheur. » Dans *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, op. cit., p. 13.

43. Voir l'ouvrage édité à la suite de l'exposition conçue en 1997 au Musée Départemental Maurice Denis « Le Prieuré » (Saint-Germain-en-Laye), *Lumières de Sable. Plages de Maurice Denis*, Paris, Éditions Somogy, 1997, p. 8-12 et p. 14-31 en particulier.

criptrices de ce temps à part, la plage – et non la grève – et la cité balnéaire furent au cœur du dispositif cinématographique, même si des variantes étaient toujours possibles. Aussi, n'est-il pas étonnant de constater que la géographie des tournages épousa celle des stations les plus en vue sauf lorsque certains réalisateurs, attachés à une tradition de migration estivale vers une maison de famille, s'employèrent à retranscrire l'atmosphère d'un espace maritime demeuré toujours à l'écart des circuits touristiques<sup>44</sup>. Le littoral devait contribuer, ensuite, à magnifier cet objet qui fixa (presque) toutes les attentions des caméramans : la famille, nucléaire ou élargie aux oncles et aux tantes, aux cousins ou aux grands-parents. Arrière-plan des retrouvailles, décor des effusions sentimentales – les gestes de tendresse ne furent pas occultés –, ce territoire du plein (de gestes, de sourires, de corps en mouvement, de groupes ou d'individus posant pour une fraction d'éternité) qu'inventèrent, à leur manière, ces hommes à la caméra, se devait d'abriter des scènes qui sauraient attester, pour la postérité, l'intensité des relations à l'intérieur d'un univers domestique saisi dans un contexte particulièrement favorable à son expressivité. Filmé pour être montré et ne pas être oublié, le rivage put enfin prendre, quelquefois, la forme du pittoresque ou de la nature ensauvagée – une dimension du sublime<sup>45</sup> – parce qu'il recelait cette capacité – forgée par une histoire du regard – de déclencher, chez certains cinéastes, le désir de le soumettre à des intentions, un traitement et des gestes artistiques<sup>46</sup>. Dimension facultative, liée à une excursion sur un site réputé pour l'étendue et la beauté de son panorama,

44. À l'instar d'André Péron filmant Brignogan aux alentours de 1932 (Cinémathèque de Bretagne, 474 FN 0019).

45. CORBIN, Alain, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)*, op. cit., p. 148-149 ; une déclinaison régionale du pittoresque et du sublime dans l'ouvrage de Karine SALOMÉ, *Les îles bretonnes. Une image en construction (1750-1914)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 178-193 ; pour une comparaison, voir GUILLET, François, *Naissance de la Normandie. Genèse et épanouissement d'une image régionale en France, 1750-1850*, Caen, Fédération des Sociétés Historiques et Archéologiques de Normandie-Annales de Normandie, 2000, p. 476-483.

46. Cette dimension artistique doit être prise en compte dans l'analyse, ainsi que le rappelle Howard S. Baker à propos de la photographie : « Le désir de faire de l'"art" peut conduire les photographes à supprimer des détails qui entrent en contradiction avec leur conception artistique. [...] L'intention artistique entre en conflit avec l'usage documentaire de la photographie car elle affecte le choix et la présentation des détails, de telle sorte que certaines choses ne sont pas montrées, que certains détails sont accentués au détriment d'autres, suggérant ainsi certaines relations et certaines conclusions sans réellement donner de raisons d'y croire ; par le choix de la lumière ou le type de tirage, les détails sont présentés de manière à évoquer une ambiance plutôt qu'une autre. Prendre une photographie, que ce soit dans un but artistique ou pour présenter une preuve devant un tribunal, implique de faire tout cela. Il y a donc bien un problème, mais c'est un problème qui se pose à tout utilisateur de photographies. De surcroît, n'importe quel matériau verbal pose les mêmes problèmes, car la production d'un témoignage écrit ou oral est également façonnée par le public visé, ce qui oblige à interpréter ou à comprendre ce témoignage en conséquence. Ainsi, savoir que le photographe a des intentions artistiques ne disqualifie pas son travail en tant que preuve : on peut encore décider qu'une conclusion est vraie. », « Les photographies disent-elles la vérité ? », *Ethnologie française*, tome 37, n° 1, 2007, p. 33-42, p. 38.

la halte se métamorphosait alors, visuellement parlant, en un moment de contemplation esthétique de la côte et de l'horizon, une esquisse de la suspension d'un temps que venait concrétiser la fixité des plans dévolus à l'immensité de l'océan et à l'appel du large.

Entremêlement de la quintessence d'une temporalité familiale et d'un espace littoral qui aurait été seul à même de la susciter aussi profondément, ce temps du bonheur s'exprima sur les écrans avec autant de force pour plusieurs raisons. Parce qu'une foule de détails le rendaient perceptible. Parce que les contraintes techniques – le zoom n'existait toujours pas – conjuguées à la pauvreté du lexique cinématographique – le travelling était rare – conférèrent au plan fixe, ce plan dont on sait qu'il donne à éprouver l'écoulement des instants, une place de choix. Parce que cet ensemble de procédés et d'intentions œuvra en permanence en faveur d'un exhaussement du bien-être – l'on pourrait presque parler autant de béatitude – à la mesure de la place que les réalisateurs lui assignèrent d'occuper dans l'entrepôt de la mémoire qu'ils contribuaient, film après film, à fabriquer. Ainsi en alla-t-il de la valorisation de ces moments récurrents (jeux de plage, pêche à pied, régates, baignades, pitreries et facéties devant la caméra, visages heureux cadrés plein champ) qui assurèrent, au rythme de scènes décousues, cette fluidité d'un temps sans accroc que rien ne semblait devoir perturber.

Produit d'un système de représentations qui attribuait un prix incommensurable à la manifestation du bonheur privé, ce temps de la félicité arrimé au littoral fut à ce point exclusif dans les réalisations des amateurs qu'il conditionna toutes les autres formes de représentation du temps dans ce territoire donné. Significatifs sont, à cet égard, les plans qui procédèrent, dans certains films, d'une déshumanisation volontaire du rivage. Réduite à n'être qu'une cité fantôme où pas une âme ne vivait, la station de Binic apparaît, dans le long panoramique que lui consacra Pierre Galbrun en 1929<sup>47</sup> – la caméra embrassa les villas maritimes surplombant la plage puis la jetée avant de plonger vers la mer –, tel un théâtre de pierres attendant la société balnéaire pour s'animer et enfin exister. À l'exception des quelques rares productions qui s'appliquèrent à poser un regard quasiment ethnographique pour témoigner d'une situation sociale dans un contexte donné – pensons, par exemple, aux images que réalisa le chanoine Henri Tessède aux environs de 1930 dans les îles d'Ouessant, de Sein et d'Yeu<sup>48</sup> –, la plupart des productions orchestrèrent une mise à distance de la société locale. Lorsque le caméraman se détournait volontairement de la contemplation paysagère ou de l'intimité familiale, quand il ne reproduisait pas à travers fêtes et pardons<sup>49</sup> la mise en scène de l'« événement » à laquelle l'avaient

47. Cinémathèque de Bretagne, Breizh 1929 : de Saint-Brieuc à Paimpol, 8 FN 0005.

48. Cinémathèque de Bretagne, Sainte-Anne-la-Palud, Ouessant, Sein, Yeu, 212 FN 0002.

49. ÉVEILLARD, Cécile, « Le regard des cinéastes amateurs sur les pardons », dans Hauts lieux du sacré en Bretagne (MILIN, Gaël, GALLIOU, Patrick [dir.]), Kreiz, n° 6, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique-Université de Bretagne Occidentale, 1997, p. 121-130, p. 122.

habitué les Actualités projetées dans les salles obscures<sup>50</sup> – la scénarisation des « nouvelles » participa incontestablement à l'élaboration d'une culture visuelle du cadre, du montage et du champ qui imprégna l'approche des réalisateurs –, les images des individus qu'il tenait dans son viseur ressemblent à ces archétypes modelés par la littérature, la peinture ou le cinéma<sup>51</sup> : femmes en coiffe se précipitant à la messe, bateaux au retour de la pêche, homme feignant d'imiter, comme dans ce mélange de plans essentiellement maritimes – sortie du canot de sauvetage, pêche à la ligne en mer – que tourna André Péron du côté de Brignogan vers 1932<sup>52</sup>, les gestes imaginés des naufrageurs du Pays pagan. Divaguant de la plage au port et du visage d'un enfant aux silhouettes des pêcheurs, au gré d'une sorte de déambulation dans un espace ouvert sur l'océan, le film amateur se condamnait finalement à épouser les segments d'une temporalité du littoral à ce point stéréotypée – réduite surtout au balnéaire – qu'elle en masqua ses formes constitutives et sa singularité.

Une hypothèse semble s'imposer au terme de cette lecture essentiellement descriptive. Filmé par les caméramans des années 1920 et 1930, le rivage de la Bretagne – à l'instar des autres rivages, fort vraisemblablement – se résuma, pour beaucoup d'entre eux, à cet espace borné par un ensemble de codifications qui évacuait la part du social dans ce qu'il avait d'hétérogène et de stratifié. Territoire clos par l'image, replié sur un champ de vision pour le moins étroit, quand bien même certains plans s'ouvraient sur de plus vastes horizons, ce littoral n'aurait-il été que le réservoir d'un temps lissé par une bourgeoisie incapable – pour toutes sortes de raisons – de rendre compte de ses aspérités ? C'est cette question que le second niveau de lecture nous permettra de discuter plus précisément.

## Lecture 2. L'interstice : pour un supplément d'interprétation

En décidant de considérer le film comme un récit maîtrisé et, partant, d'être attentif au détail qui en trouble la cohérence, en isolant des fragments<sup>53</sup> qui paraissent relever tout autant de la maladresse du réalisateur que d'une intention divergeant subitement de toutes celles qui avaient

---

50. Voir, par exemple, l'article de Jean-Jacques MEUSY, « La diffusion des films de "non-fiction" dans les établissements parisiens », 1895, n° 18 : Images du réel. La non-fiction en France (1890-1930), été 1995, p. 169-199, et le bilan de François DE LA BRETEQUE, « Les actualités filmées », Vingtième Siècle. Revue d'histoire, n° 50, avril-juin 1996, p. 137-140, p. 138 en particulier.

51. Dimitri Vezyroglou souligne que « les années 1927-1928 représentent un moment charnière, où le cinéma est l'objet, semble-t-il, d'une reconnaissance sociale, qui passe par son intégration dans les loisirs de l'élite culturelle. », *Essence d'une nation. Cinéma, société et idée nationale en France à la fin des années vingt*, doctorat d'histoire (ORY, Pascal, dir.), 2 volumes, Université Paris 1, 2001, volume 1, p. 72.

52. Cinémathèque de Bretagne, Brignogan, 474 FN 0019.

53. Voir, pour un complément méthodologique, l'article de Catherine RÉMY, « Ni cliché, ni séquence : s'arrêter sur l'image », *Ethnologie française*, tome 37, n° 1, 2007, p. 89-95, p. 91-92 en particulier.

assuré jusque-là la continuité de ces images animées – un lapsus visuel, en quelque sorte –, l'on peut espérer affiner l'analyse. Aussi, prendrons-nous trois exemples qui, reliés les uns aux autres, nous aideront un peu plus à la résolution de la question que nous venons de formuler à la suite de notre première lecture.

Premier exemple : Binic 1926<sup>54</sup> – c'est le titre qui lui a été donné a posteriori – n'aurait été que la énième version d'une chronique d'une famille aisée à la plage si quelques plans n'étaient venus perturber l'ordonnement habituel des séquences. Réalisé à 48 ans par Joseph Garnier, un industriel installé à Fougères – il fut un des premiers habitants de sa ville à posséder une caméra qu'il acheta en 1922 –, le film laisse surgir un laps de temps improbable entre deux séries d'images consacrées entièrement aux plaisirs de l'éstran. Fait, en effet, soudainement irruption une scène champêtre qui dure à peine trente secondes. Mal cadrée, comme saisie à la volée, incohérente si l'on considère qu'elle brise une trame narrative à laquelle était habitué le spectateur qui visionnait une retranscription des vacances, la scène est exceptionnelle : on y discerne quelques travailleurs; certains s'affairent sur et autour d'une charrette pour vider le foin tandis que d'autres se pressent autour d'une fermière qui leur tend une cafetière. Incongru, le moment – on pourrait parler plus exactement d'instantané – l'est à plus d'un titre : il rompt l'unité d'un lieu et d'un temps marqués par l'omniprésence du balnéaire; il donne corps furtivement à ces hommes que l'on ne voit presque jamais, ces paysans au travail qui vivaient à quelques encablures du lieu de résidence et regard du caméraman amateur; il en dit long surtout, parce qu'il semble surgir de nulle part, ne possède pas de dimension folklorique et a été très rarement enregistré, sur la mise à distance spatiale et temporelle de tout ce qui contrevenait à l'esthétique d'un littoral sanctuarisé par et pour les vacanciers. En faisant une place – quand bien même elle était minime – à cette dimension sociale frappée d'occultation, un point aveugle d'un paysage humain s'imprimait subitement sur la surface de la pellicule. Comme une effraction d'un réel demeuré invisible qui, en s'incarnant dans quelques plans, vient conférer à une incohérence filmée une fantomatique – et énigmatique – présence.

Binic 1926 – scène 1 : la plage; scène 2 : les foins;  
scène 3 : retour à la plage



54. Cinémathèque de Bretagne, 178 FN 0006.

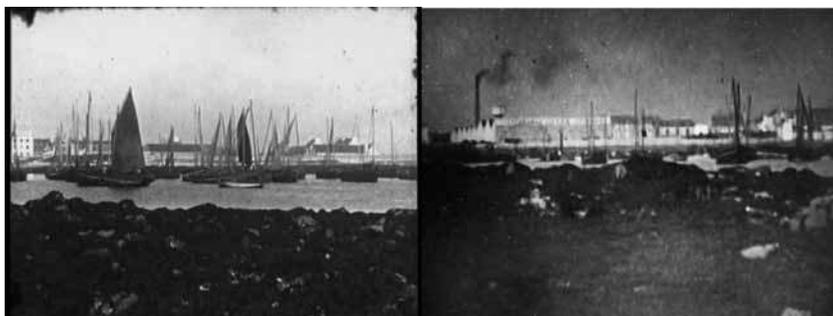
Les deux autres détails proviennent d'un seul et même film<sup>55</sup>. Ils confortent cette analyse. Né en 1891, André Bogrand, qui était fondé de pouvoir à la banque Mirabeau (Paris), avait acheté une maison à Saint-Guérolé (commune de Penmarc'h) au début des années 1920. Agencées dans un film de 13 minutes, les images qu'il tourna au début de la décennie suivante font apparaître un intérêt prononcé pour l'environnement immédiat dans lequel il évolua : cortège d'un mariage bigouden, scènes de danse, procession au cours d'une fête religieuse se succèdent avant que la mer n'occupe pleinement l'écran. Repérables pendant cette seconde partie que le réalisateur consacra à la mer et aux activités littorales, deux détails viennent alors témoigner, en creux, d'un déni visuel tout à fait suggestif. Tandis que Bogrand semble s'abîmer dans une longue contemplation de la mer à travers une succession de plans qui la mettent en scène pendant six minutes, un geste trahit brutalement, à mi-parcours, ce qu'il souhaita ne pas enregistrer. Au loin, sur un rocher, une silhouette s'est, en effet, furtivement glissée dans le champ de la caméra. Sa course s'arrête à l'instant même où le réalisateur qui l'a aperçue dans son viseur décide de ne plus filmer. Le plan suivant est identique aux précédents, n'était que l'ombre de la présence humaine a entièrement disparu. Brisée un instant, la très longue variation sur la mer, la houle et la vague peut reprendre plus intensément. Le second détail intrigue davantage. Après avoir délibérément cherché à capter une étendue océanique vidée de toute trace de vie, Bogrand s'est intéressé aux activités du port de Saint-Guérolé. Filmés en plans serrés, pêcheurs s'employant sur les bateaux à des besognes quotidiennes et voiles entrant ou quittant le havre par la passe viennent rompre la lancinante litanie aquatique. Le port semble alors se résumer aux mouvements des hommes et des cotres près des quais. Une impression d'autant plus fortement ressentie que l'inscription dans l'image de ce périmètre borné par des mâts et des ouvrages maçonnés a été subitement perturbée par l'introduction, en contrepoint, d'un plan furtif prompt à perturber l'homogénéité de la scène. Entre un bateau rentrant au port et des pêcheurs débarquant sur un quai, quelques images laissent entrevoir ce qui a été jusque-là masqué : les cheminées fumantes des conserveries qui bordaient l'anse de Saint-Guérolé.

Ces fragments peuvent apparaître comme purement anecdotiques sauf qu'ils introduisent des failles qui, assemblées, mises bout à bout pour les besoins du questionnement, sont autant d'indices d'un système de représentations spatio-temporel du littoral auquel adhèrent les caméramans amateurs et qu'ils contribuèrent à produire et à construire au cours de leurs emmagasinages. Chez André Bogrand comme chez la plupart de ses contemporains, la lecture cinématographique du rivage obéit, d'une certaine manière, à la lecture qu'en avaient donnée les élites depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle : entre reflet propice à la méditation océanique et espace social réductible à la figure ulysseenne du pêcheur, le littoral demeura ce territoire du presque vide peuplé d'archétypes, un territoire éternellement

---

55. Cinémathèque de Bretagne, 754 FN 0003, Mariage, danses et pardon bigouden.

Mariage, danses et pardon bigouden – scène 1 : bateaux rentrant au port ;  
scène 2 : cordon usinier de Saint-Guérolé



stable privé des pulsations de ses sociétés et comme débarrassé du temps de l'histoire des hommes qui le peuplaient.

Lecture descriptive et lecture fragmentaire du film amateur nous auront conduit à faire une constatation : alors même que la pratique cinématographique non professionnelle permettait, en théorie, d'enregistrer des réalités composites et leurs temporalités sous-jacentes, c'est bel et bien à un appauvrissement de l'espace et du temps qu'elle contribua plus évidemment – et à leur mise en ordre, de la même façon<sup>56</sup>. Objet d'un désir filmique pour les raisons sociales et culturelles que nous avons avancées plus haut, le littoral apparaît alors comme un excellent point d'observation pour analyser la manière avec laquelle des hommes qui appartenaient au groupe social dominant le condamnerent à n'être, à travers leurs images animées, que le réceptacle d'une somme d'instantanés ressortissant soit au bonheur, soit à la méditation. En escamotant le temps des populations côtières, par cécité, « impensé » ou par incapacité à le retranscrire, les réalisateurs de ces images si fréquemment stéréotypées participèrent un peu plus à la neutralisation d'un espace que les élites avaient produit pour goûter aux plaisirs balnéaires des heures perdues. En ce sens, l'éradication visuelle de l'homme sur le rocher et la perte de vigilance scopique qui conduisit André Bogrand à filmer un cordon usinier ou encore l'irruption incongrue du temps du labeur paysan sous le regard de Joseph Garnier attestent, au-delà de leurs cas respectifs, la perpétuation d'une logique sociale qui accula le rivage à n'être sur les écrans qu'un bloc de temps sublime parce que sublimé.

---

56. Roger Sue soulignait : « La structure des temps sociaux offre une certaine image de l'ordre social. Les temps sociaux traduisent et contribuent à la mise en ordre de la société. D'une manière générale, le temps est toujours un principe d'organisation, organisation qu'il reflète et qu'il constitue dans un jeu dialectique. » Dans *Temps et ordre social*. Sociologie des temps sociaux, Paris, PUF, 1994, p. 30.

## RÉSUMÉ

Filmé abondamment après la Première Guerre mondiale par la fraction bourgeoise d'une société qui céda de plus en plus au tropisme balnéaire, le littoral des cameramans amateurs apparaît principalement comme un territoire éminemment clos à l'abri des regards et des intrusions extérieurs. Lieu de la félicité familiale sous l'œil de ces producteurs d'images à usage privé et à vocation mémorielle, il fut figé pour ce qu'il était censé être – la condensation d'un moment de bonheur d'une civilisation des loisirs – dans une mise en scène qui, en proscrivant toute rupture de ton, ne cessa de suggérer la perpétuation d'un ordre social qui couronnait l'existence de hiérarchies ô combien rigides.

## ABSTRACT

Abundantly filmed after the Great War by the bourgeois part of a society more and more attracted by the bathing tropism, the littoral of amateur cameramen mainly appears like an enclosed territory protected from external glances and intrusions. A place of private bliss under the gaze of cameramen preoccupied with the generation of a visual memory, the littoral was ossified in a production which always suggested the perpetuation of a social order that crowned the existence of rigid hierarchies.

