



HAL
open science

Du "cinéma amateur" à "l'amateur en cinéma" ou prolégomènes à un paradigme

Valérie Vignaux

► To cite this version:

Valérie Vignaux. Du "cinéma amateur" à "l'amateur en cinéma" ou prolégomènes à un paradigme. Valérie Vignaux; Benoît Turquety. L'amateur en cinéma. Un autre paradigme : histoire, esthétique, marges et institutions, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), pp.7-15, 2016, (Histoire culturelle), 2370290102. <hal-04710581>

HAL Id: hal-04710581

<https://normandie-univ.hal.science/hal-04710581v1>

Submitted on 6 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Valérie Vignaux

Du « cinéma amateur » à « l'amateur en cinéma » ou prolégomènes à un paradigme

Cet ouvrage rassemble les interventions d'un colloque international¹ ayant eu lieu les 23 et 24 juin 2015 au Centre d'études supérieures de la Renaissance de l'université de Tours. Codirigé avec Benoit Turquety, cette manifestation scientifique poursuivait des réflexions engagées dès 2003, lors de la publication d'un numéro thématique de *1895 revue d'histoire du cinéma* intitulé « Archives »² et prolongées lors d'une précédente rencontre conduite avec Clément Chéroux à l'université de Tours, les 29 et 30 mai 2008³, où étaient associés photographie et cinéma amateurs. Si les déclarations inaugurales de 2003 ne sont pas restées « lettres mortes », la problématique s'est néanmoins déplacée puisqu'à l'expression usuellement employée de « cinéma amateur » s'est substituée celle d'« amateur en cinéma ». Inversion terminologique dont la simplicité n'est qu'apparente car elle atteste d'une indéniable transformation méthodologique influant sur la compréhension et l'appréhension de ce champ spécifique du cinéma. Les propositions de 2015 continuent donc les travaux menés dès la fin

1. Ce colloque a bénéficié du soutien de l'université de Tours, à travers l'équipe de recherche InTRu (EA 6301), du service des Relations internationales et du Service culturel, mais aussi du Conseil général de la région Centre et de l'Agence régionale pour le livre et l'image, CICLIC. Je remercie tout particulièrement Martine Pelletier, Jocelyn Termeau, Julie Guillaumot et Anna Briggs.

2. Cf. Valérie Vignaux (dir.), « Archives », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 41, octobre 2003. Le numéro est épuisé mais disponible en ligne : <https://1895.revues.org/245>. Il comprend plusieurs contributions en lien avec le cinéma amateur : Agnès Deleforge, « La Mémoire de Haute-Normandie : "Le film d'amateur ou filmer pour le plaisir" », <http://1895.revues.org/593> ; Régis Latouche, « Le Conservatoire régional de l'image et la décentralisation culturelle en Lorraine », <http://1895.revues.org/573> ; Gilbert Le Traon et Gaël Naizet, « La Cinémathèque de Bretagne, production et vente d'images », <http://1895.revues.org/267> ; Yves-Henri Nedelec, « Archive professionnelle et archive amateur : quel statut juridique ? », <http://1895.revues.org/543>.

3. Le programme de 2008 comprenait cette courte présentation : « La photographie et le cinéma amateurs sont dorénavant reconnus comme une part importante du patrimoine culturel du xx^e siècle : des archives en France et à l'étranger collectent, conservent et valorisent ces images produites hors des circuits professionnels. Au cours de ces deux journées de colloque des chercheurs et des conservateurs montreront, à partir de leurs expériences respectives, comment ces images ou ces objets sont en train de modifier nos regards – valorisation de l'intime et du privé – mais aussi nos savoirs – représentations nouvelles des événements historiques et sociaux ».

des années 1980 par Roger Odin, mais s'en distinguent aussi et c'est ce dont témoigne l'interrogation : « l'amateur en cinéma : un autre paradigme ? ».

Du « cinéma amateur » à « l'amateur en cinéma »

Le cinéma amateur a principalement été envisagé en fonction de catégories génériques : le film de famille *versus* le film de club et ces distinctions ont entre autres permis à Roger Odin d'énoncer une théorie reposant sur la notion d'espace de communication. Outillage conceptuel qui a fait florès comme en atteste sa reprise par de nombreux auteurs ; il circonscrit cependant l'étude des films à leurs inscriptions au sein de situations médiatiques. Or, en 2003, lors de la réalisation du numéro « Archives » avec le soutien de la Fédération française des cinémathèques de France, j'interrogeai les dimensions patrimoniales de ce cinéma. En jouant sur la polysémie du vocable, dans un désir de mise en perspective, cet ouvrage collectif associait sans pour autant les confondre, l'archive comme document et les centres de conservation. La pluralité était érigée en méthode d'investigation car en agrégeant des documents filmiques généralement pensés en distinction : cinéma de fiction, documentaire, amateur, expérimental, archives privées ou publiques, nationales ou locales, j'évoquai d'autres modalités de constitution des corpus et, à partir de la diversité des situations, il me semblait qu'on pouvait questionner les transformations historiographiques ou sociétales en cours, générées par les archives filmiques y compris amateurs. Comment la numérisation des documents filmiques ou non filmiques et leurs mises en œuvres par l'entremise de base de données influe-t-elle sur leur possible sollicitation à des fins de compréhension du fait cinématographique ? Comment l'émergence de sources nouvelles, dont l'accessibilité est grandement facilitée par les numérisations, à l'instar du cinéma amateur, peut contribuer à l'écriture d'une autre histoire du cinéma ? Comment une interrogation sur les gestes et les mises en formes – écritures filmiques ou activités de médiation employant les archives – conduit à repenser l'historiographie du cinéma elle-même¹ ? Porosités inhabituelles, générées par la

1. « Les expériences muséographiques qui associent les objets dans des parcours définis par la recherche et visant à la restituer, ou les expériences de réalisations à partir des archives, ne s'emploient-elles pas à écrire par les moyens du cinéma, c'est-à-dire à représenter "le déroulement de la vie même avec les faits extérieurs qui se succèdent et le mouvement d'esprit qui les cause" ? », Valérie Vignaux, « Des archives et de l'historien ou "comment chaque époque rêve la suivante" », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 41, *op. cit.*, <https://1895.revues.org/2223>.

confrontation des documents et des situations qui, il me semblait, pouvaient s'avérer génératrices de sens :

Ces initiatives singulières suggèrent que les Archives cinématographiques se transforment et qu'avec elles, l'objet cinéma se redéploie dans un autre temps où les frontières précédemment établies par la tradition, sont en train d'être transgressées. Si les rencontres entre les disciplines sont souhaitables, car elles prennent en compte des pratiques et des points de vue qui peuvent s'éclairer mutuellement [...] il s'agit comme l'affirme les auteurs ici rassemblés, que ce cinéma patrimonial demeure une histoire vivante, pour que chaque jour s'inventent ces actes producteurs de sens, ces formes grâce auxquelles une époque se contemple¹.

Le chantier paraissait ouvert et la publication concomitante ou ultérieure² de plusieurs ouvrages consacrés aux archives montrait la vitalité de la question. Pourtant force fut de constater en 2008, qu'en dépit des travaux pionniers de Roger Odin³, les recherches cinématographiques sur le cinéma amateur peinait à se continuer en France. Les chercheurs qu'Odin avait su réunir s'attachaient à présent à d'autres objets médiatiques – Laurence Allard⁴ portait ses regards sur le téléphone portable ou le web ; ils étaient revenus à leurs premières amours – Alain Bergala reprenait ses travaux sur Jean-Luc Godard ; ou n'avaient pas rejoint une institution d'enseignement ou de recherche aidant à la poursuite d'investigations scientifiques – Gabriel Ménager⁵ a soutenu en 1996, une des premières thèses sur le sujet. Ainsi, malgré le dynamisme des Centres de conservation en charge du patrimoine amateur, les investigations en cinéma paraissaient bien moins développées qu'en photographie. Les historiens de la photographie bénéficiant de la légitimation inférée par la publication de deux

1. *Ibid.*

2. Cf. Michel Serceau et Philippe Roger (dir.), « Les archives du cinéma et de la télévision », *CinémAction* n° 97, 4^e trimestre 2000 ; Valérie Vignaux (dir.) « Archives », *1895 revue d'histoire du cinéma*, n° 41, octobre 2003 ; Laurent Véray, *les images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Chasseneuil-du-Poitou/Paris, Scérén/Cndp-Crdp, 2011 ; Frédérique Berthet, Marc Vernet (dir.), « L'Humain de l'archive, qui trouve-t-on dans les archives », *Textuel*, n° 65, 2011 ; Éric Le Roy, *Cinémathèques et archives du film*, Paris, Armand Colin, 2013 ; Christa Blümlinger (dir.), « Attrait de l'archive », *Cinemas*, n° 2-3, printemps 2014, <https://www.erudit.org/revue/cine/2014/v24/n2-3/> ; Giusy Pisano (dir.), *L'Archive-forme, création, mémoire, histoire*, Paris, L'Harmattan, 2014.

3. Roger Odin (dir.), *le Film de famille ; usages privés usages publics*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995 ; Roger Odin (dir.), « le Cinéma en amateur », *Communications*, n° 68, 1999 ; Roger Odin, *les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011. On trouvera en fin d'ouvrage une bibliographie plus détaillée.

4. Laurence Allard, Roger Odin et Laurent Creton (dir.), *Téléphone mobile et création*, Paris, Armand Colin, 2014.

5. Cf. Gabriel Menager, « Un exemple de publications spécialisées : la presse à destination des cinéastes amateurs », thèse de doctorat sous la direction de Roger Odin, Université Paris 3, 1996.

ouvrages majeurs, rédigés par des auteurs reconnus par l'université, à savoir *la Chambre claire*¹ de Roland Barthes et *Un art moyen*² de Pierre Bourdieu, s'intéressaient à plus d'un titre aux productions amateurs. Ils en retraçaient l'histoire³ en s'attachant aux Clubs⁴; les sollicitaient comme sources pour une histoire des pratiques ordinaires⁵ ou produisaient une sorte de hors champ, à travers l'étude de l'album d'Auschwitz⁶ ou les photographies des appelés de la Guerre d'Algérie⁷. Par contre, si ce n'est les travaux consacrés aux expérimentateurs – scientifiques confirmés employant en amateur le matériel cinématographique – tel Marey ou Demenÿ⁸ ou des investigations portant sur les lettres filmées envoyées par les soldats du contingent lors de la guerre d'Algérie⁹, les recherches en études cinématographiques n'avaient pas encore pris la mesure des immenses corpus d'images animées rendus accessibles par l'entremise des Centres de conservation¹⁰. Ensembles d'images mouvantes qui en l'absence de regards demeuraient désespérément « inédits »¹¹. Si la confrontation entre les

1. Roland Barthes, *la Chambre claire*, Paris, Gallimard/Cahiers du cinéma, 1980.

2. Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965.

3. Cf. Clément Chéroux, *Vernaculaires : Essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg, le Point du jour, 2012.

4. Christian Joschke, « Miniaturisation, démultiplication, appropriation – les amateurs et la culture artistique au tournant du siècle », communication non publiée, colloque international Université de Tours, 29-30 mai 2008.

5. Ilse About, « Images du monde ordinaire, la photographie amateur, une source pour l'histoire » et Nora Mathys, « Signe d'amitié dans la photographie privée », *Ibid.*

6. Florent Brayard, « "Le bon temps". La banalité du mal revisitée à travers les albums de famille », *Ibid.* L'Album d'Auschwitz rassemble près de 200 photos, prises par des SS en mai et juin 1944, lors de la déportation massive des Juifs de Hongrie à Birkenau. Découvert en 1945 par une rescapée du camp, Lili Jacob, il constitue un document de référence car il s'agit des seules photos existantes témoignant du processus d'extermination des Juifs au camp d'Auschwitz-Birkenau. Il a été publié en 2005, en coédition par la Fondation pour la Mémoire de la Shoah et les Éditions Al Dante.

7. Marie Chominot, « Mise en perspective des pratiques de la photographie amateur au cours du conflit France-Algérie », communication non publiée, colloque international Université de Tours, 29-30 mai 2008.

8. Laurent Mannoni, « Histoire des techniques amateurs », *Ibid.*

9. Jean-Pierre Bertin-Maghit, « Lettres filmées et guerre d'Algérie », *Ibid.* Recherches qui ont donné lieu à la publication d'un ouvrage : Jean-Pierre Bertin-Maghit, *les Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2015.

10. Étaient présents Agnès Deleforge – Mémoire de Haute Normandie; Alain Esmerly – Forum des images; Gaël Naizet – Cinémathèque de Bretagne; Serge Necker – Conservatoire régional de l'image de Nancy; Jocelyn Termeau – Pôle Patrimoine de la région Centre et Vincent Vatrican – Archives audiovisuelles de Monaco.

11. Inédits est le nom de l'association qui regroupe à l'échelle européenne, les centres d'archives amateurs, <http://www.inedits-europe.org/>.

deux mediums rendait patent le peu de travaux historiques concernant le cinéma amateur, elle permettait aussi d'interroger les assertions de Pierre Bourdieu faisant de la photographie amateur l'acmé du conformisme et importées telles quelles dans le champ du cinéma. Il apparaissait en effet, qu'à l'encontre de l'arrêt photographique, le flux cinématographique donne à voir dans l'image d'après les conventions et lorsque la pose se délite s'instaure de fait une distance critique qui se joue des arrangements. Photographie et cinéma amateurs sont à l'évidence intimement liés mais leurs différences n'en sont pas moins fondamentales et c'est cette spécificité que permet d'explorer le renversement terminologique qui conduit à substituer à l'expression « cinéma amateur » celle d'« amateur en cinéma ». Plutôt que les cadres dans lesquelles les images sont produites – familles ou clubs – observons les gestes ou les regards afin d'interroger cette relation singulière qu'entretiennent les hommes avec les représentations. Enregistrements du monde – de soi et des autres – dont l'histoire argentine et/ou vidéographique se constitue comme un temps en soi – une période d'avant le basculement numérique – ce saut technologique qui nous fait passer du xx^e au xxi^e siècles.

L'amateur en cinéma : un autre paradigme ?

Si la recherche française a un temps semblé en peine, les contributions réunies dans cet ensemble et les publications issues des pays anglo-saxons¹ confirment la vitalité du champ. Les études présentées au cours de ce colloque par des chercheurs étrangers – Canada, Italie, Suisse, États-Unis – ont montré que des interrogations analogues innervent les réflexions de part et d'autre. Tandis que les travaux présentés par de jeunes chercheurs découvraient des acteurs ou des objets généralement laissés en marge, donnant ainsi à entendre

1. Parmi les ouvrages étrangers on citera Patricia R. Zimmerman, *Reel Families: a Social History of Amateur Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1995 ; Karen I. Ishizuka, Patricia R. Zimmermann (dir.), *Mining the Home Movie*, Oakland, University of California Press, 2007 ; Ian Craven (dir.), *Movies on Home Ground: Explorations in Amateur Cinema*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009 ; Alice Cati, *Pellicole di ricordi: film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Milan, Vita et Pensiero, 2009 ; Sonja Kmec, Viviane Thill (dir.), *Private Eyes and the Public Gazes: the Manipulation and Valorisation of Amateur Images*, Trèves, Kliomedica, 2009 ; Thomas Perret, Roland Cosandey, *Paillard-Bolex-Boolsky*, Yverdon-les-Bains, Éditions de la Thièle, 2013 ; Laura Rascoli, Gwenda Young, Barry Monahan (dir.), *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, Londres / New-York, Bloomsbury, 2014 ; Siegfried Mattl, Carina Lesky, Vrääh Öhner, Ingo Zechner (dir.), *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms*, vol. 25, 2015, FilmmuseumSynemaPublikationen ; Charles Tepperman, *Amateur Cinema, The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*, Oakland, University of California Press, 2015.

des renouvellements méthodologiques et des problématiques inusitées. Autant d'investigations qui posent la question de l'amateur et de l'amateurisme dans une perspective écartant enfin ! les hiérarchies esthétiques et sociétales prévalant à partir de la fin des années 1960. Pour rendre compte de ces avancées, l'ouvrage a été organisé en quatre temps : tout d'abord est posée la question du paradigme, puis comment ces sources conduisent à l'écriture d'une autre histoire du cinéma, avant d'étudier plus précisément des individualités amateurs et enfin, comment ces matériaux filmiques peuvent être sollicités à des fins d'histoires culturelles ou sociales.

L'Amateur en cinéma un paradigme réunit quatre approches distinctes de la notion de paradigme. La première due à Roger Odin emploie la notion de paradigme comme un outil heuristique et l'envisage à l'aune du concept d'espace de communication. Je retrace dans la seconde, l'historicité d'un discours et en montrant la labilité d'une notion, je questionne en le faisant émerger le basculement sémantique qui a conduit à la dévalorisation des pratiques cinématographiques amateurs. François Albera pour sa part, à partir de la notion de dispositif interroge comment le cinéma amateur aurait proposé un modèle individualisé, en réseau, préparant possiblement l'émergence des discours aujourd'hui rattachés aux nouvelles technologies. Anne Gourdet-Mares restitue de manière très précise les différents moments qui ont vu la conception d'un appareillage destiné aux amateurs, à savoir le Pathé-Baby, et montre ainsi comment des critères technicistes ou industriels ont créé des usages.

Les contributions réunies dans la seconde partie intitulée *L'Amateur une autre histoire du cinéma* participent d'une approche renouvelée dédiée aux usages « non commerciaux » et ayant donné lieu ces dernières années à la publication de plusieurs ouvrages de référence¹. Les études, qui couvrent une

1. Intitulé qui fait référence au statut du cinéma non commercial publié le 21 septembre 1949 et qui regroupe les usages éducateurs, amateurs et militants. Trois catégories d'usages qui ont fait l'objet de recherches approfondies et on peut citer à titre indicatif et par ordre chronologique de publication : Christophe Gauthier, *La Passion du cinéma, Cinéphiles ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 1929*, Paris, AFRHC-Écoles des Chartes, 1999 ; Christel Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; Valérie Vignaux, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie, une histoire du cinéma éducateur*, Paris, AFRHC, 2006 ; Roxane Hamery, *Jean Painlevé le cinéma au cœur de la vie*, Rennes, PUR, 2009 ; Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en Mai 68*, Paris, Nouveau Monde, 2008 ; Mélisande Leventopoulos, *les Catholiques et le cinéma : la construction d'un regard critique (France, 1895-1958)*, Rennes, PUR, 2015 ; Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie, Léo Souillès-Debat (dir.), *la Ligue de l'enseignement et le cinéma, Une histoire de l'éducation à l'image (1945-1989)*, Paris, AFRHC, 2016 et Léo Souillès-Debat, *la Culture cinématographique du mouvement ciné-club : une histoire de cinéphiles (1944-1999)*, Paris, AFRHC, 2017.

périodisation étendue des années 1920 à 1980, ont été organisées chronologiquement afin de rendre patente l'amplitude du champ. Teresa Castro à partir des cahiers et du film réalisé par Marcel Borle en Angola en 1928-1929, restitue cette figure de l'amateur éclairé. On y découvre à la fois la relation très singulière entretenue par un homme curieux de connaissance avec le matériel cinématographique, mais aussi la mise en œuvre de discours distinctifs destinés à fonder scientifiquement une discipline, à savoir l'anthropologie visuelle. Louis Pelletier s'interroge sur l'absence du Service de Ciné-photographie créé en 1941 par le gouvernement de la province du Québec, des histoires générales du cinéma canadien, au profit de son équivalent fédéral l'Office national du film du Canada. Les raisons qui ont selon lui, prévalu à cette relégation sont liées au statut amateur des cinéastes, en majorité des prêtres, mais aussi à leur rapport paradoxal à la modernité. Il remarque pourtant, que les emplois qui furent faits de la pellicule couleur, parce qu'ils sont contraires aux critères hollywoodiens, peuvent être dits modernistes. Roxane Hamery restitue quelques-unes des contradictions perceptibles dans les discours qui accompagnent le cinéma amateur, dans le courant des années 1950 à 1960, en étudiant les revues des deux principales fédérations habilitées à diffuser le cinéma dans le secteur dit non commercial, soit la Fédération française des ciné-clubs (FFCC) et l'Union française des œuvres laïques pour l'éducation par l'image et le son (UFOLEIS). Sébastien Layerle envisage pour sa part les usages des formats réduits au sein du groupe breton TORR E BENN dans le courant des années 1970 et réintroduit ainsi l'amateur dans le champ du cinéma militant. Mélisande Leventopoulos, à partir des expériences menées au sein de l'université Vincennes dans le courant des années 1970 à 1980, interroge les possibles emplois didactiques et collectifs du cinéma en amateur dans le cadre d'une pédagogie à visées égalitaires. Autant d'interventions qui, une fois écartés les critères distinctifs, esthétiques ou institutionnels, conduisent « une autre histoire du cinéma » et suggère l'abondance des recherches encore à mener.

Présences de l'amateur réunit des contributions où l'amateur, qu'il soit fameux ou anonyme, est envisagé au singulier, non pas au regard d'un contexte mais à partir de l'étude des œuvres filmiques afin de restituer ce que ce geste de l'enregistrement du monde en images recouvre. Cécile Tournéur s'est attachée à la compréhension de l'amateurisme telle qu'elle est énoncée dans les écrits de trois figures majeures du cinéma expérimental américain : Maya Deren, Jonas Mekas et Stan Brakhage. Boris Lehman rappelle son trajet de cinéaste pour proposer une définition de l'amateur comme liberté, liberté de penser et d'agir : « Ni règles ni échéances si sanction ni jugement de valeur. Juste de la liberté

(narrative et formelle) et du plaisir»¹. Juliette Goursat confronte les œuvres filmiques de Boris Lehman et Dominique Cabrera pour analyser ce que l'autobiographe et l'amateur ont de commun et de différent. Dominique Bluher à partir de l'œuvre de Joseph Morder propose la notion de Filmateur : « un cinéma d'amateur d'auteur. Un amateur de cinéma qui connaît et dépasse les conventions et contraintes des productions standardisées afin d'inventer son propre style »². Mais l'amateur n'est pas simplement cinéaste, il peut aussi être acteur comme le rappelle Caroline Zéau, à propos du cinéma documentaire. Et pour interroger la présence des amateurs mais aussi la validité des modalités de leurs participations dans le cadre de la mutation numérique, elle entreprend l'étude du programme interministériel de lutte contre la pauvreté *Société Nouvelle / Challenge for Change*, initié au Canada au sein de l'Office national du film en 1967. Guiseppina Sapio s'intéresse pour sa part aux films de famille et en empruntant à Roger Odin sa notion d'espace de communication, elle distingue trois temps – réalisation, projection, réception – afin de mettre en évidence trois situations : ludique, taxonomique et autoréflexive, qui selon elle, concourent à la constitution de ce qu'elle désigne comme meta-famille. Présence de l'amateur que Chiara Rubessi observe quant à elle, à travers les dispositifs d'exposition de films amateurs mis en place à l'échelle de la ville de Bologne. Elle décrit en particulier, le développement d'applications de géolocalisation qui, en permettant de visionner sur site des vues amateurs, participent d'une nouvelle spatialisation des temps ou d'historicité des lieux.

L'amateur une figure de l'histoire, dernier ensemble de cet ouvrage, revient sur le statut des films amateurs et leur possible usage pour l'histoire du xx^e siècle. Julie Guillaumot s'intéresse à un corpus d'œuvres réalisées en province à la Libération et propose le concept de Film-Monument. Beatriz Rodovalho qui a étudié les films de voyage d'Alain Cachia, observe ce qui se joue dans l'enregistrement de territoires et des images de l'autre, et montre comment cette géographie devenue intime fabrique pour l'amateur de l'histoire au temps présent. Vivien Sica et Stéphane Gérard en décrivant l'œuvre du cinéaste Lionel Soukaz, l'érige en matériau pour une histoire de l'homosexualité en France dans le second xx^e siècle. Réflexion sur les sources qu'opère également Claire Scopsi lorsqu'elle interroge le statut des témoignages oraux mis à disposition sur le web qui certes donnent à entendre une parole historique mais dont le tissu est essentiellement mémoriel.

1. Cf. Boris Lehman, « L'amateur de cinéma », *infra*, pp. 192-197.

2. Cf. Dominique Bluher, « Joseph Morder, le filmateur », *infra*, pp. 212-227.

Le récit de l'amateur en cinéma, comme le montrent les contributions rassemblées, a changé. La pratique est à présent pleinement intégrée au champ des études cinématographiques. Les œuvres filmées sont réattribuées à leurs auteurs, qu'ils soient fameux ou anonymes. Et les images animées produites par des amateurs sont dorénavant des sources pouvant concourir à une connaissance élargie du cinéma ou employées à des fins d'histoire sociale ou culturelle. Le cinéma amateur propose donc à la réflexion *un autre paradigme* au sens où il redistribue les catégories de pensée et ainsi conduit une interrogation sur le sens. Comme le souligne Beatriz Rodovalho : « À travers le temps, le film amateur en déplacement, devenant archive, peut démonter des récits totalisants et des notions fixes à propos de l'expérience du monde »¹, ou du cinéma lui-même.

1. Beatriz Rodovalho, « Mal du pays : réflexion sur le film de famille en déplacement », *infra* pp. 282-297.