

En Env@r

revue d'histoire contemporaine en Bretagne

11

Gilles OLLIVIER



Bretagne 1958. La Bretagne des années 1950-1960 au miroir des écrans



Scène de tournage dans les années 1950. *American Cinematographer*.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans un strict cadre pédagogique, après autorisation sollicitée auprès de l'association *En Envör*, l'histoire contemporaine en Bretagne. En conséquence, et conformément aux dispositions du code de la propriété intellectuelle, seule est permise l'utilisation pour un usage privé sous réserve de dispositions différentes, voire plus restrictives, du code de la propriété intellectuelle. Il est cependant interdit à l'utilisateur, en dehors de cet usage, de copier, modifier, distribuer, transmettre, diffuser, représenter, reproduire, publier, concéder sous forme de licence, transférer ou exploiter de toute autre manière les informations présentes sur le site enenvor.fr. Dès lors, toute autre utilisation est constitutive de contrefaçon et sanctionnable au titre de la propriété intellectuelle, sauf autorisation préalable et écrite de l'auteur ainsi que de l'association *En Envör*, l'histoire contemporaine en Bretagne, société éditrice d'*En Envör*, revue d'histoire contemporaine en Bretagne.

Les opinions exprimées dans cet article sont propres à leur auteur et n'engagent par l'association *En Envör*, l'histoire contemporaine en Bretagne, éditrice d'*En Envör*, revue d'histoire contemporaine en Bretagne.

Pour citer cet article: OLLIVIER, Gilles, « Bretagne 1958. La Bretagne des années 1950-1960 au miroir des écrans », *En Envör*, revue d'histoire contemporaine en Bretagne, n°11, hiver 2018, en ligne. ISSN 2266-3916.

Bretagne 1958. La Bretagne des années 1950-1960 au miroir des écrans

Bretagne 58. Cela pourrait être le titre d'un film cherchant à montrer le visage disparate d'un territoire et d'une population¹. La période 1950-1964, entre le redémarrage et la prospérité économiques, se caractérise par l'expansion rapide du bâtiment et des travaux publics, des industries liées au tourisme et de la branche laitière ; par la déconcentration d'entreprises qui viennent en Bretagne pour profiter du calme social et politique. Sous la IV^e République française, dans le contexte de la création de la Communauté économique européenne (CEE) en 1957, puis face au pouvoir jacobin de la V^e République qui s'installe à partir de 1958, le Comité d'études et de liaison des intérêts bretons (CELIB) insiste sur le « problème breton » et développe par son action non négligeable en matière d'équipement de la Bretagne un régionalisme de notables, soutenu par le Mouvement pour l'organisation de la Bretagne (MOB), créé en 1957. L'exode rural est le moteur de l'émigration bretonne : « Entre 1954 et 1962 plus d'un demi-million de personnes, le quart de la population primitive, ont quitté leur commune de résidence », écrit le géographe G. Le Guen en 1965 à partir du dernier recensement² ; « les 2/3 de cette masse humaine se sont

déplacés dans les limites de la région économique », ce qui profite aux villes bretonnes. Le reste de l'émigration est en partie tournée, selon les territoires, vers l'agglomération parisienne³, l'Aquitaine et l'étranger. Dans ce contexte, la Bretagne bénéficie en 1956 du premier plan de développement régional, bien qu'imparfait. La culture bretonne, quant à elle, s'engage peu à peu vers une renaissance beaucoup plus marquée à partir des années 1960, dans une période d'expansion économique et de contestation sociale⁴.

En 1958, année par définition nationale du fait de la guerre d'Algérie et du passage constitutionnel de la IV^e à la V^e République, des acteurs d'origine bretonne sont à l'écran. Parmi eux deux rennais : Charles Vanel a déjà bien entamé sa carrière d'acteur (il a alors 66 ans) tandis que celle de Marcel Bozzuffi, dans des seconds rôles, est relativement récente. Le malouin Alain Cuny est à l'affiche dans le sulfureux *Les amants* de Louis Malle alors que Daniel Gélin, malouin d'adoption et jeune premier,

³ *Ibid.*, p. 278, 295.

⁴ « L'évolution de la Bretagne depuis 1945 », *La Bretagne au XX^e siècle, Histoire de la Bretagne et des pays celtiques*, t.5, Morlaix, Skol Vreizh, 1983, p. 188-194. Plus récemment, chez le même éditeur : MONNIER, Jean-Jacques et CASSARD, Jean-Christophe (dir.), *Toute l'histoire de la Bretagne. Des origines à nos jours*, 2012, p. 741-752 et 755-760.

¹ L'auteur de l'article s'inspire ici du titre *Boccaccio 70*, film à sketches franco-italien sorti en 1962.

² « Les migrations bretonnes récentes (1954-1962), *Norois*, vol. 47, n°1, juillet-septembre 1965, p. 277-295.

commence à être éclipsé par la Nouvelle vague. L'actrice Yvonne Clech, née à Saint-Brieuc, tourne dans *La moucharde* de Guy Lefranc, dans lequel on trouve aussi le confirmé Noël Roquevert, de Douarnenez. Le morlaisien Julien Guiomard est encore au théâtre de Jean Vilar. Jean Rochefort, d'une famille liée à Dinan et à Saint-Lunaire, débute à peine. Le brestois Pierre Brice fait de brèves apparitions dans *Les tricheurs* de Marcel Carné ; il sera bientôt beaucoup plus connu par le public allemand que par le public français pour son rôle récurrent de l'indien Winnetou. Le nantais Jacques Demy s'installe peu à peu dans le cinéma français, d'abord comme réalisateur de courts métrages tels que le beau documentaire *Le sabotier du val de Loire* (1955) et *Le musée Grévin* qu'il tourne en 1958, « fantaisie cinématographique » sur un scénario de Jean Masson qui ne l'inspire pas⁵. Le vannetais Alain Resnais est connu comme réalisateur de documentaire : après *Nuit et Brouillard* sorti en 1956, il sort en 1958 *Le chant du styrène*, film de commande du groupe Péchiney, mais très esthétique. Le fougerais Georges Franju, après des courts métrages réussis, tourne son premier long métrage, *La tête contre les murs*. Philippe Durand, rappelé pour la guerre d'Algérie et blessé, s'apprête à tourner le court métrage *Secteur postal 89098*, censuré en 1961, tandis que le directeur de la photographie né à Brest, Yann Le Masson, est sur le tournage de *La récréation* de Paul Carpita, court métrage de réflexion sur l'inutilité des guerres coloniales. L'allemand Volker Schlöndorff, futur réalisateur du *Tambour* en 1979, a quitté Vannes, où il avait suivi sa famille et son père médecin quelques années auparavant, pour Paris et l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), la grande école du cinéma. Le décorateur nazairien Bernard Evein vient de travailler avec Louis Malle et Claude Chabrol et s'apprête à le faire avec François

Truffaut⁶. Si ces quelques trajectoires individuelles ne peuvent suffire à cerner continuités et ruptures en ce qui concerne le rapport entre la Bretagne et le cinéma autour de 1958, elles s'inscrivent pourtant déjà dans un jeu d'échelles. Les trajectoires individuelles engendrent des trajets entre les territoires car il s'agit bien de « monter à Paris », elles supposent des désirs de filmer et de jouer, quitte à ce que cela ne soit pas en Bretagne. Parfois, certains y reviennent dans le cadre de leur métier : Charles Vanel, Jean Grémillon. Or, en matière d'histoire régionale, notamment sociale et culturelle, c'est plus le va-et-vient, « le principe de la variation qui compte, non le choix d'une échelle particulière⁷ ». Variation dans le temps et l'espace, variation des regards et des représentations aussi.

L'article de l'organe de presse *Breiz* du 15 novembre 1957, intitulé « Pour le cinéma la Bretagne est encore une terre à découvrir » pose la problématique suivante : la Bretagne est-elle une terre de décors ou un territoire d'une création respectueuse de la réalité bretonne, qu'elle soit le fait de Bretons ou pas ? Dans les années 1950 c'est une question chère aux trois frères Caouissin, cinéastes semi-professionnels, qui réalisent en 1952 *Le mystère du Folgoët*, fresque historique autour du saint Salaün ar fol, persuadés que le cinéma peut saisir l'âme et le visage du peuple breton⁸. Qu'en est-il, en 1958, des rapports entre le cinéma et la Bretagne (dans une définition historique, Loire-Atlantique comprise) ? Cinq axes peuvent être envisagés en intégrant quelques exemples de films : 1958 est l'année culminante de la distribution de films dans les salles bretonnes par l'intermédiaire du Groupement des associations familiales de l'Ouest

⁵ BERTHOME, Jean-Pierre, *Jacques Demy et les racines du rêve*, Nantes, L'Atalante, 1996, p. 85-89.

⁶ Une grande partie de cet inventaire volontairement partiel a pour source GAUTIER, Gérard-Louis, *Dictionnaire cinématographique de Bretagne*, Rennes, Tétragram éd., 1995.

⁷ REVEL, Jacques, « Micro-analyse et construction du social », *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Le Seuil/Gallimard, 1996, p. 19.

⁸ CAOUISSIN, Herry, « L'âme et le visage d'un peuple par le cinéma », *Cahiers d'Histoire et de Folklore*, n°2, 1956, p. 54-62.

(GASFO) ; la Bretagne est utilisée comme décor dans le film *Les Vikings* ; les Bretons sont cependant au cœur du dispositif cinématographique avec le documentaire *La mer et les jours* ; les films amateurs⁹ sont de plus en plus nombreux, des films de famille aux reportages ou documentaires voire aux fictions. Ces films sont réalisés, dans le cadre d'une pratique culturelle ordinaire, en individuel ou par des citoyens aisés dans un club. Le milieu et les films amateurs témoignent-ils d'une spécificité socio-culturelle ou non par rapport au tissu français¹⁰, dans leur rapport à la télévision, au cinéma d'ailleurs avec le Festival national amateur de Saint-Cast ? Il y a un lien entre l'histoire locale et l'histoire locale du cinéma. Celles-ci participent de la tendance notée par Richard Rorty visant à réintroduire dans l'histoire « des existences et des singularités¹¹ ». Pour autant, ces

⁹ Pour l'essentiel conservés à la Cinémathèque de Bretagne, Brest (avec les antennes de Haute-Bretagne à Rennes et de Loire-Atlantique à Nantes).

¹⁰ Il est possible de ne pas limiter l'histoire sociale du cinéma à celle de la cinéphilie, de la diffusion et de la réception. Or le champ du cinéma amateur est encore particulièrement négligé en France par les historiens, y compris du cinéma. Pourtant, si « le cinéma amateur constitue non seulement un champ aux limites incertaines et mouvantes, mais aussi un champ extrêmement hétérogène », il existe « différents espaces amateurs qui ont chacun leur mode de communication spécifique », en particulier celui du film de famille et celui des clubs de cinéma amateur, a écrit Roger Odin, selon une démarche sémiopragmatique, dans « Il cinema amatoriale », *Storia del cinema mondiale* (a cura di Gian Piero Brunetta), t.4, Torino, Giulio Einaudi ed., 2001, pp. 319-354. Roger Odin a déjà abordé cette distinction dans « La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion », *Le cinéma en amateur, Communications*, n°68, n°1, ODIN, Roger (dir.), Paris, Le Seuil, 1999, p. 47-89, et plus récemment dans « De quelques formes de créativité dans le cinéma amateur », in LECLERC, Olivier (dir.), *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?*, éd. Science et Bien Commun, Québec, p. 53-80 et ODIN, Roger, « De quelques formes de créativité dans le cinéma amateur », in LECLERC, Olivier (dir.), *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?*, Editions sciences et bien commun, en ligne.

¹¹ « Quatre manières d'écrire l'histoire de la philosophie », in VATTIMO, Gianni (dir.) *Que peut faire la philosophie de son histoire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 58-94.

histoires ne correspondent pas nécessairement à une « histoire en miettes » sans lien avec l'histoire nationale¹². Enfin, cinquième axe, le regard partisan sur la guerre d'Algérie avec *Algérie en flammes* de René Vautier confirme l'engagement politique et culturel d'un cinéaste breton par et dans un cinéma immersif et « d'intervention ».

1958 : l'apogée du GASFO

Depuis 1949, date de sa création sous forme de coopérative catholique, le Groupement des Associations Familiales de l'Ouest (qui succède à la Fédération des Associations des Cinémas de l'Ouest de l'avant-guerre), dont le siège est à Rennes, ne cesse de se développer face aux distributeurs nationaux et au Cinéma Éducateur de la Ligue de l'Enseignement. Le nombre de salles affiliées est dense : 220 salles en 1951, 320 en 1958. Toutefois, le groupement est peu ou pas présent dans le centre des grandes villes. La concentration des salles se fait dans les quartiers périphériques des villes (Rennes, Nantes, Quimper, Saint-Brieuc, Brest, Lorient, Vannes), les petites villes et les bourgades rurales (dans les cinq départements de la Bretagne historique et dans celui de la Mayenne). Ce qu'on y appelle le « bon film », selon une cote en vigueur, repose sur les critères suivants : la poésie, la morale et l'aspect commercial. Ainsi, la « Nouvelle vague » du cinéma français est refusée car considérée comme « cinéma de l'immoralité qui ne met en scène que des voyous et des délinquants »¹³.

¹² Contrairement à ce qu'écrit Roger Odin reprenant l'expression de DOSSE, François (*L'histoire en miettes*, 1987), « il cinema amatoriale », *art. cit.*, p. 21 et p. 23.

¹³ DENIEL, Jacques, *Histoire du spectacle cinématographique dans le Finistère, 1900-1984*, mémoire de maîtrise, 1 vol. dactyl., Université Paris VIII, 1984, 200 p.

Les films de la Semaine

AU ROYAL •

Du Jeudi 20 au Mercredi 26
Février :

« Portrait d'un aventurier ».

AU PARIS

Du Jeudi 20 au Lundi 24 Fé-
vrier :

« Alerte au 2e Bureau ».

Du Mardi 25 au Mercredi 26
Février :

« Eléna et les hommes ».

AU FAMILY •

Le Samedi 22 en Soirée et
le Dimanche 23 Février en ma-

tinée et en soirée :

« La Grande bagarre de Don
Camillo ».



A côté du GASFO, les ciné-clubs ruraux confessionnels de l'association Film et Culture (25 en 1957), liée à la Jeunesse Agricole Catholique (JAC) et plus spécialisée dans les films à interrogation rurale, permettent un peu plus de liberté dans le choix des films à projeter. Film et Culture, dont le siège est à Quimper, est aussi au service des Directions de l'enseignement catholique des évêchés de Quimper et de Vannes. Fort de son succès, Film et Culture crée en 1958 quelques ciné-clubs en ville sous l'appellation de ciné-clubs populaires (entre autres dans un café de Lorient-Keryado, dans trois quartiers de Brest dont celui de Lambézellec, à Quimper¹⁴). Cependant, du milieu des années 1950 au milieu des années 1970, le Finistère perd 40 salles, la Loire-Atlantique 36, le Morbihan 6 et les Côtes-du-Nord 4¹⁵. Fabrice Montebello a montré en quoi 1958 peut être « comprise comme date de remise en cause du mode de consommation des films en salles¹⁶ » En 1957, 411 millions de spectateurs français sont comptabilisés, dont près de 5 millions en Bretagne, alors qu'une ville comme Rennes est encore dotée de 13 cinémas¹⁷ ! Depuis la

baisse du nombre de spectateurs et de salles est générale. Plus particulièrement, Michel Lagrée a écrit une synthèse éclairante sur la crise du cinéma de patronage de la fin des années 1950 : « Alors que la télévision fixait à domicile le public adulte ou âgé, l'exode rural et la mobilité nouvelle (cyclomoteurs, voitures) drainaient les jeunes vers les salles commerciales de centre ville, plus attractives et confortables, bénéficiant de l'exclusivité des nouveaux films et des progrès technologiques (cinémascope, etc.). D'ailleurs l'évolution des mentalités, marquée en Bretagne par une rapide émancipation religieuse et culturelle, aboutissait à une dépréciation du cinéma paroissial en tant que tel auprès de son propre public. Ce phénomène a coïncidé, selon l'intéressante hypothèse de J. Erhel-Lamandé, avec la loi Debré sur l'enseignement privé, et la suppression d'une finalité essentielle pour le cinéma de patronage : le financement de l'école catholique. Enfin la raréfaction du clergé conduisait à un abandon progressif des charges non directement pastorales, et à la relative clôture d'un cycle d'activisme social dans les *Œuvres* ouvert dans les années 1890. De 1958 à 1963, le nombre des salles paroissiales du GASFO, dans l'Ouest, passa de 320 à 195. Encore était-on loin ici des déserts cinématographiques comme la Lozère (4 salles) et la Creuse ou le Cantal (6 salles). Le cinéma de patronage avait vécu, et avec lui le grand projet de mariage de l'image lumineuse et de la pastorale catholique, conçu dans les années 1930¹⁸. » Toutefois, le GASFO se réorganise en Société Rennaise de Diffusion Cinématographique en 1968, ce qui ralentit plus ou moins le déclin de certaines salles.

En 1958, l'abbé Joseph Lemarchand, dit Jean Sullivan, anime depuis dix ans le ciné-club rennais *La chambre noire*, un des plus

cinéma de Brest du début du siècle aux années 60 », *Les cahiers de l'Iroise. Spectacles et musiques en Bretagne*, Brest, Société d'Études de Brest et du Léon, n°173, janvier 1997, p. 29-44.

¹⁸ LAGREE, Michel, *Religion et modernité. XIXe-XXe siècles*, Rennes, PUR, 2003, p. 202.

Cité dans LAGREE, Michel, *Religion et modernité. XIX^e-XX^e siècles*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 191-202.

¹⁴ DENIEL, Jacques et LAGREE, Michel, « Le cinéma en Bretagne rurale : esquisse pour une histoire », in *Annales de Bretagne et des pays de l'ouest*, vol. 92, t.3, 1985, p. 257-288, plus particulièrement p. 265-271 et note 22, p. 286.

¹⁵ *Ibid.*, p. 275.

¹⁶ MONTEBELLO, Fabrice, *Le cinéma en France*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 66 sq.

¹⁷ BOIREAU, R., *Guide pratique de Rennes, 1957*, cité dans *Tous de sortie(s). Rennes 1900-1970*, Rennes, Écomusée du pays de Rennes, 2016, p. 43. Pour une mise en perspective de l'histoire des salles de cinéma en Bretagne : PERRON, Tanguy, *Le cinéma en Bretagne*, Plomelin, Éd. Palantines, 2006, p. 10-21 ; AUMONT, Yves et DAGUIN, Alain-Pierre, *Les lumières de la ville, un siècle de cinéma à Nantes*, Nantes, Éd. L'Atalante, 1995, 160 p. ; TATARD, André (coord.), *Rennes et le 7^e art. 1896-1996 : cent ans de cinéma à Rennes*, Rennes, Terre de brume, 1996 ; BLANCHARD, Maurice, PERRICHOT, Marcel et PICCAND, Jean, *Les cinémas se racontent en Ille-et-Vilaine*, Saint-Jacques-de-la-Lande, 2002 ; DENIEL, Jacques, *op. cit.* ; LE GOUALC'H, Jean, « Du termaji au cinémascope. L'histoire des salles de

importants ciné-clubs de province, haut lieu de cinéphilie qui se réunit dans la salle de cinéma *Le Français*. Cela continue encore dix ans jusqu'au départ de l'abbé pour Paris¹⁹. Les séances se multiplient dans la semaine, entre 1957 (ciné-conférence du réalisateur américain Preston Sturges : *Hollywood cinéma*) et 1960 (ciné-conférence intitulée *Jean Grémillon. Cinéaste de l'équilibre symphonique*)²⁰. Ce ciné-club qui entame sa marche vers le cinéma Art et essai est à cette époque de plus en plus prisé par les intellectuels rennais à la culture littéraire comme en témoigne le lien avec la librairie réputée *Les nourritures terrestres*, la première à réserver à Rennes un rayon entier aux ouvrages sur le cinéma²¹. *La chambre noire* est une référence pour le Cinéma éducatif, créé par la direction diocésaine de l'enseignement catholique au début de l'année scolaire 1957-1958 et qui concerne les élèves de collège²². Mais les militant-e-s de la Jeunesse Ouvrière Catholique (JOC) trouvent les débats de *La chambre noire* trop intellectuels et créent leur propre ciné-club, *Voir et Juger*, en 1950, dans les locaux du GASFO puis dans la Maison du peuple. Jugé à son tour trop cinéphile, ce ciné-club disparaît en 1957²³. Dans la Bretagne de 1958, il y a bien longtemps que la domination de l'Église est un fait : elle n'est concurrencée que par le goût de spectateurs tournés vers les films sentimentaux ou comiques et non vers les films catholiques, moralisateurs, les films éducatifs ou à l'esthétique exigeante. Tangui Perron note « des retards laïcs » et des « tentatives ouvrières », faute notamment de « la faiblesse du mouvement ouvrier²⁴ ». Une exception cependant : l'Office régional des œuvres laïques de l'enseignement par

l'image et par le son (OROLEIS), dont le siège est à Rennes et qui organise des séances scolaires et post-scolaires dans cette académie²⁵. Le chef-lieu du département d'Ille-et-Vilaine est d'ailleurs un lieu d'éducation cinématographique laïc auprès des jeunes dès 1922, avec le Cercle Paul-Bert dont l'installation puis la rénovation d'une salle de cinéma associatif est soutenue par la municipalité (1922 et 1945)²⁶. La section cinéma amateur du cercle Jules Ferry est créée à Saint-Malo en 1957²⁷. Ainsi, des instituteurs, comme des prêtres, filment les événements festifs et le quotidien locaux.

Une Bretagne-décor ?

Dans le mensuel *Breiz* du 15 novembre 1957, F. Choquet publie l'article « Pour le cinéma la Bretagne est encore une terre à découvrir ». *Breiz* est l'organe de presse de Kendalc'h, confédération culturelle créée en 1951, qui regroupe la BAS constituée des musiciens traditionnels des bagadou, Ar Falz, organisation laïque pour l'enseignement du breton, le Bleun Brug, association culturelle et sociale catholique et la Jeunesse étudiante bretonne (JEB). Par une mise en perspective des représentations de la Bretagne au cinéma depuis l'entre-deux-guerres, période pendant laquelle les cinéastes viennent tourner en Bretagne des extérieurs dans les décors

¹⁹ GAUTIER, Gérard-Louis, *op. cit.*, p. 85-86 et 386.

²⁰ TATARD, André (coord.), *Rennes et le 7^e art. 1896-1996 : cent ans de cinéma à Rennes*, Rennes, Terre de brume, 1996, p. 81.

²¹ *Ibid.*, p. 79. Pour plus de détails sur *La chambre noire*, voir TATARD, André (coord.), *op. cit.*, p. 74-83 et surtout « Jean Sullivan et le cinéma : passer la ligne », *Rencontres avec Jean Sullivan*, n°6, Association des Amis de Jean Sullivan, 1992.

²² *Ibid.*, p. 90.

²³ TATARD, André (coord.), *op. cit.*, p. 84-85.

²⁴ PERRON, Tanguy, *op. cit.*, p. 26.

²⁵ *Ibid.*, p. 206.

²⁶ TATARD, André, *op. cit.*, p. 29-30.

²⁷ Entretien de l'auteur de l'article avec Léon Lorier, initiateur de la section, 01 juillet 1998. Lors de l'assemblée générale du cercle en juin 1957 on compte 16 licenciés dans la section photo-ciné contre 175 au basket et 30 au ping-pong ! La section disparaît en 1965 faute de production intéressante.

naturels, l'article s'intéresse aux « possibilités cinématographiques » de la Bretagne²⁸. Ainsi on peut lire :

« Ces possibilités qui n'en dresserait tout de suite l'inventaire : grandioses paysages maritimes, décors champêtres plein de caractère, ports colorés, vieilles villes, traits humains demeurés d'une vigoureuse originalité, là même où la langue et le costume ont disparu. Terre foisonnante de richesses pour la caméra, la Bretagne n'a pourtant guère inspiré de grands films comme, par exemple, la Provence. »

Dans une production médiocre, voire injurieuse selon le journaliste, seuls deux réalisateurs, non « bretons cinéastes », mais « cinéastes bretons »²⁹ (pas nécessairement d'origine bretonne mais qui donnent à la Bretagne de belles expressions cinématographiques), trouvent grâce aux yeux de l'auteur : le polonais Jean Epstein avec *Finis terrae* (1929) et *Mor vran* (1930), qui « rudes et dépouillés, ont précédé d'une quinzaine d'années le néo-réalisme. » ; le normand Jean Grémillon avec *Tour au large* (1927), *Gardiens de phare* (1929), *Remorques* (1939-1941), encore diffusés dans les ciné-clubs et à la télévision à cette époque. F. Choquet espère en l'avenir, à propos de *Lancelot du lac*, que prépare Robert Bresson. « Le réalisateur du *Journal d'un curé de campagne* serait venu discrètement en Bretagne cet été pour y rechercher, avec sa minutie habituelle, l'âme de Brocéliande dans les paysages de notre pays et les visages de ces habitants. » Finalement, il faudra attendre 1973 pour le tournage de ce film, à Noirmoutier en Vendée ! Un petit encart est consacré à un film sous le titre « On va tourner en Bretagne *Les naufrageurs* ». Le tournage est prévu pour 1958 par Charles Brabant, ce

²⁸ Pour une mise en perspective de la création cinématographique en Bretagne, BERTHOME, Jean-Pierre, « Cent ans de création cinématographique en Bretagne », in BERTHOME, Jean-Pierre et NAIZET, Gaël, *Bretagne et cinéma*, Rennes/Brest, Éd. Apogée/Cinémathèque de Bretagne, 1995, p. 5-31.

²⁹ Pour reprendre la distinction de *Ibid.*, p. 29.

qui n'emballa pas F. Choquet, qui reconnaît toutefois intéressant que le scénariste soit Roland Laudenbach, sensible à la Bretagne. En fait, Roland Laudenbach se charge de l'adaptation et des dialogues (le scénario est de Gwenn-Aël Bolloré, d'Ergué-Gabéric, homme d'affaire et producteur du film³⁰). Dany Carrel, Charles Vanel, Renée Cosima, épouse de Gwenn-Aël Bolloré, sont parmi les acteurs de ce récit de naufrage provoqué en 1852 par des îliens affamés. Le tournage a lieu du 13 mai (!) au 23 juillet 1958 dans le Finistère : à Tronoën, où le village fictif du film est entièrement reconstitué « en dur » autour de l'église et du calvaire, à Kéarity-Penmarc'h pour les scènes d'intérieurs dans les grottes et maisons de pêcheurs ; à Bénodet pour le naufrage de la goélette³¹. L'actrice Dany Carrel se souvient d'un tournage festif et des difficultés rencontrées par le réalisateur pour tourner avec des figurants bretons la scène du pardon breton. Après une nuit particulièrement alcoolisée, certains des figurants tombaient au cours de la procession, « perdues dans les brumes du chouchen³². » La première mondiale a lieu à Quimper le 18 novembre 1958³³.

³⁰ Le finistérien Gwenn-Aël Bolloré (1925-2001) s'engage à 17 ans dans les Forces Françaises Libres (FFL) et débarque en Normandie en juin 1944 avec les commandos Kieffer. Après la guerre, il publie de nombreux ouvrages de différentes natures et produit au cinéma des courts métrages et le long métrage *Les naufrageurs*. Également homme d'affaires, il est très actif dans les Papeteries Bolloré, de 1952 à 1974, et aux éditions de La Table Ronde pour lesquelles Roland Laudenbach est son collaborateur. Tout comme celui-ci, il s'oppose à la politique du général de Gaulle pendant la guerre d'Algérie.

³¹ BERTHOME, Jean-Pierre et NAIZET, Gaël, *op. cit.*, p. 133. BLANCHARD, Nolwenn et Maria, *La Bretagne au cinéma*, Paris, Riveneuve éd., 2015, p. 74-75.

³² CARREL, Dany, *L'Annamite*, Paris, J'ai lu, 1993, p. 249-251.

³³ Au même moment Gwenn-Aël Bolloré fait paraître le livre *Moïra, la naufrageuse* aux éditions de La Table ronde dirigées par Roland Laudenbach. Le récit y est différent du scénario. En ligne, avec photos de tournage prises par Etienne Le Grand, photographe à Quimper, conservées au Musée de Bretagne, Rennes.

Le journaliste de *Breiz* poursuit son tableau sur la Bretagne au cinéma avec les courts métrages, pour lesquels il est plus clément, le vrai visage de la Bretagne y apparaissant davantage : par exemple dans *Pêcheurs de goémons* de Yannick Bellon (1948), *Prélude à la Bretagne* d'Etienne Lallier, récemment présenté aux Journées du cinéma de Rennes, et *Penn ar bed* du breton Roger Moride. Bien entendu l'association cinématographique, folklorique et culturelle Brittia Films, créée en 1952 par les frères Caouissin, qui tente « avec courage de créer un véritable cinéma breton », est citée à propos du mystique *Mystère du Folgoët*, reconstitution historique de 1953, tournée en Bretagne, dans les paroisses du Léon, avec de nombreux figurants et Jarl Priel, acteur professionnel dans le rôle du saint breton Salaün ar fol. Le film est vu par près d'un million de spectateurs. Pourtant, vers 1956-1957, Brittia Films n'existe plus vraiment malgré des productions aussi disparates que *Le camp de Conlie* (en hommage aux Bretons du général de Kératry, parqués en 1870 dans la boue du camp par le républicain Gambetta) ou *La côte de granit rose*³⁴. C'est la fin du rêve d'un cinéma culturel breton indépendant envisagé dans les années quarante³⁵, à cause d'un amateurisme économique et technique trop prégnant. Perig Caouissin fait ainsi le bilan :

« Mon expérience de cinéaste amateur au Club des cinéastes amateurs de Brest m'a aidé, mais nous nous sommes lancés dans une aventure un peu au-dessus de nos forces. C'était du professionnel, notamment sur les plans technique et financier. C'est là que le saut a été difficile. Ça n'avait plus rien à voir avec l'amateurisme. Tous nos ingénieurs de son, nos monteurs étaient des professionnels. C'était très dur. Je ne connaissais pas, et pour cause, le montage du son : il y

³⁴ AUBERT, Alain avec le concours de la MJC de Douarnenez (coord.), *La Bretagne, Cinéma des régions, CinémAction*, n° 12, Automne 1980, Paris, Papyrus éd., p. 83-84.

³⁵ PERQUIS, J., « Pour un cinéma breton », in *Archives de l'Institut celtique de Bretagne*, cahier 3, Brest, Éd. de Bretagne, mai 1944, p. 26-28.

avait trois bandes, celle de la musique, celle du dialogue, celle du bruit. Et il fallait mettre tout cela en route ! J'avais abandonné mon métier, je travaillais jusqu'alors avec mon frère Ronan qui avait une imprimerie-librairie à Landerneau. Nous nous sommes dit que nous allions faire du cinéma breton et qu'on essaierait de vivre avec cela. Herry faisait le scénario, Ronan faisait le régisseur et moi j'avais la caméra 16 mm. Nous avons surmonté ainsi les difficultés pendant quatre ans. À l'auditorium parisien où nous montions nos films, une fois la curiosité passée, les professionnels nous aidaient. Il faut dire que nous payions cash. Dans l'ensemble, les relations avec les professionnels ne se passaient pas trop mal. Les ingénieurs du son travaillaient sérieusement. Nous, nous voulions un bon son et puis c'est tout. Nous voulions être des cinéastes indépendants, nous ne faisons pas partie du cinéma professionnel de Paris. Ceci dit, le cinéaste amateur est beaucoup plus libre que le cinéaste professionnel. Le cinéaste amateur fait ce qu'il veut. »³⁶

Et F. Choquet de conclure que les

« devis considérables et la concentration de l'industrie cinématographique à Paris permettent de mesurer les difficultés qu'il y aurait à mettre en œuvre à partir de chez nous un grand film qui honorerait la Bretagne dans son authenticité et serait susceptible de couvrir le marché français et étranger. C'est le seul rayonnement de notre pays qui peut aujourd'hui attirer spontanément un producteur, un réalisateur, un scénariste et faire naître une idée de film. »

Par là, il est acté que la vaine opposition entre cinéma breton et films tournés en Bretagne, pour suivre Jean-Pierre Berthomé, pourrait

³⁶ Entretien avec l'auteur de l'article, 19/02/1999.

être dépassée. C'est qu'il « n'est pas nécessaire d'être breton pour s'inscrire intimement dans la Bretagne et en exprimer la singularité »³⁷.

En 1958, six films sont réalisés en Bretagne. Quatre longs métrages de fiction : *Les naufrageurs* (Charles Brabant), *Pêcheur d'Islande* (Pierre Schoendoerffer), *Tant d'amour perdu* (Léo Joannon pour une adaptation libre d'*Eugénie Grandet* de Balzac par Roland Laudenbach une nouvelle fois) et *Le voyage en ballon* (Albert Lamorice pour un tour de France en ballon qui permet de voir la rade de Brest, Locronan et Carnac vus du ciel³⁸) ; deux courts métrages documentaires : *De mon temps* de Claudine Lenoir³⁹, dont le commentaire qui s'adresse à une vieille bretonne nostalgique tente de montrer le caractère immuable de la Bretagne à partir de la confrontation d'images de l'époque et des années vingt, comme si le cinéma pouvait ralentir la course du temps ; le lyrique *La mer et les jours* (de Raymond Vogel et Alain Kaminker sur le thème des relations des habitants de l'île de Sein à la mer⁴⁰). Deux fictions tournées en 1957 sortent sur les écrans en 1958⁴¹ : *Une vie* (d'Alexandre Astruc, adaptée de l'œuvre de Guy de Maupassant, entre autres par... Roland Laudenbach), pour laquelle le lieu de tournage de la baie de Saint-Brieuc évoque la Normandie, et *Les Vikings* (de Richard Fleischer).

L'année ne fait pas exception à la tendance repérée sur le temps long : le net déséquilibre entre l'Armor (le littoral) et l'Argoat (l'intérieur). Comme l'écrit Jean-Pierre Berthomé :

³⁷ BERTHOMÉ, Jean-Pierre, « Cinéma », in CROIX, Alain et VEILLARD, Jean-Yves (dir.), *Dictionnaire du patrimoine breton*, Rennes, Éd. Apogée, 2000, p. 245.

³⁸ BERTHOMÉ, Jean-Pierre et NAIZET, Gaël, *op. cit.*, p. 133, 142-143, 162, 182.

³⁹ Noir et blanc, production Les films du Sagittaire, 17 minutes, sur une musique originale interprétée par Marcel Le Guevel, animateur du Cercle celtique de l'Ouest parisien Kornog.

⁴⁰ BERTHOMÉ, Jean-Pierre et NAIZET, Gaël, *op. cit.*, p. 20-21.

⁴¹ *Ibid.*, p. 171, 178-179.

« Comment s'en étonnerait-on ? Pour le meilleur comme pour le pire, la Bretagne des cinéastes reste celle de ce qui fait sa différence visible, son imaginaire pittoresque qu'on vient justement solliciter : ports, plages, îles ou rochers fouettés par la mer⁴². »

Cela est d'autant plus vrai que le tourisme balnéaire se développe en Bretagne. Le film éducatif *En Bretagne*, daté de 1958, résume bien cela : au gré des images, les rares commentaires disent : « Les paysans vivent pauvrement », « Beaucoup de Bretons sont pêcheurs » et « La Bretagne est surtout le pays de la mer. Les côtes sont célèbres pour leur beauté », « Pendant les vacances beaucoup de gens viennent en Bretagne » et « Pendant l'été hôtels et commerces profitent du séjour des baigneurs »⁴³. Ainsi, *Pêcheurs d'Islande*, réalisé par Pierre Schoendoerffer, est la troisième adaptation du roman de Pierre Loti, après celle de 1924 par Jacques de Baroncelli et de 1933 par Pierre Guerlais. Le film de 1958, produit par Georges de Beauregard et dont la photographie est celle de Raoul Coutard⁴⁴, n'est pas tourné à Paimpol, mais à Concarneau et à Beg-Meil. De plus, le film se caractérise, dans un souci commercial, par un *happy end* pour les amants, loin du sort tragique initial. Charles Vanel, qui incarnait en 1924 le jeune marin Yann, se voit confié alors le rôle de l'armateur, Mével, père de la jeune paimpolaise Gaud !

The Vikings, film de l'américain Richard Fleischer, distribué par The United Artists, sort sur les écrans le 17 décembre 1958. Adapté d'un roman, ce film est produit par la Bryna Prod de l'acteur Kirk Douglas, qui y

⁴² *Ibid.*, p. 29.

⁴³ Présenté par le International film bureau, 13 minutes 26. Visionnable sur YouTube, TravelFilmArchive.

⁴⁴ Raoul Coutard (1924-2016) est devenu chef opérateur en 1957 après avoir été photographe et reporter en Indochine pour les magazines *Paris-Match* et *Life*. A partir des années 1960, il travaille beaucoup avec les cinéastes de la Nouvelle Vague dont Jean-Luc Godard.

LA SOCIÉTÉ NOUVELLE
DE CINÉMATOGRAPHIE présente

**JEAN CLAUDE
PASCAL
JULIETTE
MAYNIEL
CHARLES
VANEL**

dans



**PÊCHEUR
D'ISLANDE**

INSPIRÉ DU ROMAN DE PIERRE LOTI
Adaptation et Dialogues de
PIERRE SCHOENDOERFFER et ANDRÉ TABET

Directeur de la Photographie
RAOÛL COUTARD

**DYALISCOPE
EASTMANCOLOR**

UN FILM DE
PIERRE SCHOENDOERFFER
PRODUCTION
GEORGES DE BEAUREGARD



avec
**GEORGES POUJOLY
JOELIE BERNARD
MICHEL GARLAND
ALBERT DINAN
MAG AVRIL
MOUSTACHE
et ALAIN SAURY**
Musique de

Pêcheur d'Islande de Pierre Schoendoerffer d'après le roman de Pierre Loti. Collection particulière.

joue le rôle principal, Einar, aux côtés de Tony Curtis et de Janet Leigh. Sur fond de razzia au X^e siècle, le film brutal, aux couleurs sanguines dues au talentueux directeur de la photographie Jack Cardiff, raconte la lutte fratricide entre les deux personnages masculins. D'avril à septembre 1957, l'équipe de tournage se rend à Bergen (Norvège), à Munich, à Fort-la-Latte et au Cap Fréhel, dans les Côtes-du-Nord. Plus précisément, les extérieurs de la dernière séquence, celle du combat entre les deux hommes, au sommet du château du roi anglais de Northumbrie, sont tournés à Fort-la-Latte⁴⁵. Ce n'est pas la première fois que les studios d'Hollywood se délocalisent en Bretagne à la recherche de décors extérieurs. Dès 1953, Raoul Walsh est venu à Concarneau pour réaliser *Sea devils (La belle espionne)*, film d'espionnage sous Napoléon 1^{er} avec Rock Hudson et Yvonne De Carlo. Le critique américanophile Jacques Lourcelles, auteur d'un subjectif *Dictionnaire du cinéma* en 1992, tient *Les Vikings* comme « le chef-d'œuvre de Fleischer, non surpassé depuis par lui ou par quiconque⁴⁶ ». Le grand spectacle hollywoodien est sur l'écran, mais n'est pas en reste au moment du tournage qui dure trois semaines durant le mois de juillet⁴⁷. L'équipe est constituée de 500 personnes au total. Deux DCA 4, dont un présente l'inscription « The Vikings Special », transportent les hommes et le matériel. Plus d'une centaine de figurants de Plévenon et du pays de Dinan regrettent le manque de communication en dehors du fameux « Action ! ». Pourtant, le dimanche 14 juillet se tient à Lamballe le gala des Vikings, soi-disant offert par les vedettes internationales du film. Se succèdent des numéros de hache, d'armes

⁴⁵ BERTHOME, Jean-Pierre et NAISET, Gaël, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁶ Cité par JOUBERT-LAURENCIN, Hervé, BERTHOME, Jean-Pierre et NAISET, Gaël, *op. cit.*, p. 179. LOURCELLES, Jacques, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, t. 3, Paris, R. Laffont, 1992.

⁴⁷ Un film amateur 8 mm couleur non sonorisé de Jacques Bernard, alors en vacances, donne une idée de l'occupation du site du fort lors du tournage, Cinémathèque de Bretagne.

blanches, d'arcs et de lasso⁴⁸. La force est exaltée à l'image de celle qui se dégage dans le film. En 1980, la critique régionaliste verra dans le bélier en carton-pâte, construit pour l'occasion et que l'on peut alors encore voir sur le site, « le symbole pourrissant d'un pays relégué à l'état de studio, puis de poubelle...⁴⁹ », mais gageons que la plupart des spectateurs de l'époque y ont vu un spectacle d'aventure divertissant et pourquoi pas parfois une certaine beauté lyrique à laquelle les à-pics bretons et la mer grondeuse ont contribué.

La mer et les jours ou mourir pour des images

Dans les années cinquante, les courts métrages documentaires, éducateurs, promotionnels, artistiques font florès. La télévision n'est pas encore dans de nombreux foyers. Aux yeux des historiens et cinéphiles bretons on compte deux courts métrages qualifiés de chefs-d'œuvre dans les années 45-60 : l'un d'eux⁵⁰ est *La mer et les jours*, documentaire en noir et blanc d'une vingtaine de minutes, réalisé par Raymond Vogel en collaboration avec Alain Kaminker⁵¹ et dont les images sont d'André Dumaitre⁵², habitué des tournages de courts métrages sur la Bretagne et la mer. En 1950, le long métrage *Dieu a besoin des hommes* de Jean Delannoy⁵³ a

⁴⁸ *Ouest-France, Dinan*, juillet 1957. Cité dans OLLIVIER, Gilles, « Prochainement dans cette salle... », *Le Pays de Dinan*, t. VI, 1986, p. 80.

⁴⁹ AUBERT, Alain avec le concours de la MJC de Douarnenez (coord.), *op. cit.*, p. 20.

⁵⁰ L'autre est *Goémons*, plus ancien (1947), réalisé par la jeune Yannick Bellon, qui décrit le travail quotidien des journaliers isolés de l'île de Béniguet, recrutés sur le continent. Les images sont déjà d'André Dumaitre. Voir PERRON, Tanguy, *op. cit.*, p. 65-66.

⁵¹ Frère de l'actrice Simone Signoret déjà célèbre.

⁵² PERRON, Tanguy, *op. cit.*, p. 67.

⁵³ D'après le roman *Un recteur de l'île de Sein* d'Henri Queffélec (1944).

contribué un peu plus à faire connaître l'île, bien que le tournage ne se soit pas toujours bien passé entre l'équipe et les habitants. Le documentaire est sombre tant par la mort omniprésente dans le quotidien des pêcheurs de l'île de Sein que dans la lumière captée par le chef opérateur Dumaitre. La mort d'Alain Kaminker pendant le tournage, emporté par une lame lors d'une tempête, contribue un peu plus à cette ambiance. Ainsi, dès le début du film les dédicataires sont les marins de l'Anne-Gaston, péris en mer le 15 novembre 1958, et Alain Kaminker, « qui filma leur naufrage et participa au sauvetage des survivants, péri en mer le 11 décembre 1958 en achevant cette chronique⁵⁴ ». Les dures journées s'égrènent, au fil des plans et séquences montés par Henri Colpi et Jasmine Chasnay, accompagnés par la musique de Georges Delerue et le texte de Chris Marker. Avec réalisme, entre documentaire et fiction, entre « l'intimité des morts » et la pudeur des vivants, le film magnifie les vies minuscules des îliennes, dans l'attente du retour ou veuves : « les petites filles savaient qu'elles trouveraient la mer toujours devant elles, que leur vie serait toujours modelée par la mer et menacée par elle ». Il magnifie aussi les vies des îliens, Lech Richard et Henri Le Gall notamment, sur la mer ou la scrutant tels des « sentinelles de la mer » pour savoir s'ils vont sortir. Trois séquences sont particulièrement fortes : celles des « exercices d'acrobatie » des gardiens de phare d'Ar Groac'h (La Vieille) et d'Ar Men, transbordés par la Velléda, vedette des Ponts-et-Chaussées ; celle de la tempête dans laquelle est pris le canot de sauvetage qui emmène sur le continent une petite fille qui a une fracture du crâne et qui endure une traversée de trois heures ; celle des corps des deux marins pêcheurs noyés de l'Anne-Gaston, dans la mer puis sur leur lit de mort. Pas de voyeurisme pour autant, la caméra est respectueuse et

⁵⁴ On peut voir le film sur un DVD édité par la Cinémathèque de Bretagne et intitulé *Enez Sun*, du nom du ravitailleur entre Audierne et l'île de Sein. Sur ce support on peut aussi voir trois films réalisés en amateur par Roger Dufour en 1957-1958. *Pour la mer et les jours*, un dossier de Serge Steyer figure sur le webmédia KUB Kultur Bretagne.

le commentaire sobre. Porter la voix des plus défavorisés dans un respect et une estime mutuels : c'est le sens de l'hommage rendu par René Vautier dans son documentaire 16 mm en noir et blanc de 1971 *Mourir pour des images*, premier film de l'Unité de production cinéma Bretagne (UPCB), cofondée avec la photographe Nicole Le Garrec : l'équipe du tournage, Alain Kaminker en particulier, a su s'intégrer aux Sénans et partager leur vie quotidienne. André Dumaitre voulant abandonner le tournage, les marins du canot de sauvetage l'ont retenu : « il faut qu'on termine le film, on va t'aider, il ne faut jamais laisser la mer gagner. » Alain Kaminker est enterré dans le cimetière de l'île, avec sur sa tombe l'inscription « Péri en mer⁵⁵ ».

La comparaison avec le film amateur sonore couleurs tourné en 16 mm la même année par le médecin parisien Roger Dufour, fils d'armateurs dunkerquois⁵⁶, mérite qu'on s'y arrête un instant. *Ar Groac'h* raconte pendant 15 minutes 30 la vie quotidienne des gardiens du phare au large de l'île de Sein⁵⁷. L'année précédente, il a tourné *Finis Terrae*, « avec ceux de Sein et des feux du Raz », où il aborde déjà le ravitaillement et la relève des phares⁵⁸. Dans *Ar Groac'h*, filmé en mars 1958, on retrouve H. Le Gall, le patron de la Velléda, mais c'est aussi l'occasion de faire connaissance, entre autres, avec Messieurs Lazbleiz, gardien-chef du phare et Poullinec, ancien ravitailleur. Comme *La mer et*

⁵⁵ VAUTIER, René, « Mourir pour des images », in *Caméra citoyenne. Mémoires*, Rennes, Ed. Apogée, 1998, pp. 221-223. Il est à noter que Raymond Vogel et André Dumaitre ont été des compagnons de route de René Vautier : le premier l'a assisté pour *Afrique 50* et André Dumaitre a fait partie du Centre audiovisuel d'Alger que René Vautier avait créé en 1961.

⁵⁶ Il tourne en amateur, en 8 mm puis très vite en 16 mm, de 1954 à 1970. Source : Cinémathèque de Bretagne.

⁵⁷ On peut le voir sur le support DVD *Enez Sun* ou encore dans la collection Mémoire du travail sur le site www.cinematheque-bretagne.fr (avec découpage des séquences et photogrammes).

⁵⁸ Couleurs, sonore, 28 minutes. On peut le voir sur le DVD *Enez Sun* déjà signalé.

les jours, *Ar Groac'h* s'inscrit dans un cinéma éducateur, mais dans des cercles amical et associatif, à la diffusion limitée aux échelles des espaces amateurs (du club local au groupement régional⁵⁹, les festivals nationaux, les festivals internationaux). Le commentaire insiste beaucoup sur l'amitié entre les quatre hommes. Ainsi, à l'intérieur du phare, sur l'image du docteur mangeant du pain et levant son verre de vin, on peut entendre « Invité par mes amis, je partage avec joie leur repas ». Il s'en félicite même : sur l'image du retour du phare, focalisée sur le canot à l'arrière du bateau qui s'éloigne, il commente :

« Cette vie pour eux est celle qu'ils ont choisi. Peu de gens la connaissent. J'ai cette chance et celle de compter parmi leurs amis. »

L'intérêt du film, au demeurant classique dans sa conception pour le milieu amateur de club (entre reportage et documentaire, avec fond musical permanent et commentaire explicatif plutôt abondant), réside dans le fait d'entendre les voix enregistrées, au fort accent, des hommes, qui se contentent souvent de confirmer dans leurs réponses les informations de la question posées par le respecté R. Dufour, « sur les lieux mêmes où se situe l'action⁶⁰ ». Elle réside aussi dans l'évocation par Monsieur Poullinec d'un sauvetage en mer effectué en 1926. Le film devient alors pleinement « lieu de mémoire » d'une parole conservée, projeté dans les clubs d'amateurs. Le film insiste sur le courage et l'exploit au quotidien des hommes, et contrairement à *La mer et les jours*, la mort n'y est pas abordée : le naufrage de 1926 se termine bien. Il ne s'agit absolument pas d'opposer *La mer et les jours* à *Ar Groac'h*. Ces deux films de qualité sont les deux faces d'un même milieu représenté, centré sur la mer et ses dangers, vécu au quotidien, dans des dispositifs social et

⁵⁹ Le groupement régional de l'Ouest incluant la Bretagne est créé en 1950, *Ouest-France*, 14 décembre 1950. Ce que la Fédération Française des Clubs de Cinéma d'Amateurs appelle la 4^e région va de Brest à Poitiers et du Mans aux Sables d'Olonne.

⁶⁰ Cela est précisé pour les enregistrements à la fin du film.

artistique de tournage différents qui génèrent deux points de vue différents. En 1959, le médecin obtient des premiers prix au festival international du cinéma amateur de Carcassonne, au festival national du film amateur de Saint-Cast. Toujours en mars 58, son amour pour l'île amène R. Dufour à mettre en images, avec pour actrice Marguerite Goachet, le poème *Mère noire*, ode à la femme sénégalaise, dont le portrait apparaît souvent en gros plan, qui regarde le cimetière des hommes entre l'île et la pointe du Raz⁶¹.

Avant Télé Bretagne

Le nombre de téléviseurs passe de 600 000 en 1957 à 2 500 000 en 1961⁶² ! Il faudra attendre 1964, l'année de naissance de l'ORTF, pour qu'une télévision régionale, *Télé Bretagne*, soit créée. Dans *La mer et les jours*, si les images de tempête sont spectaculaires, il est à noter que le son du vent déchaîné et de la mer qui se brise sur les rochers sont issus d'une émission de la Radiodiffusion-Télévision Française (RTF), *Là où finit la terre*⁶³. A propos de la Bretagne, la télévision aborde beaucoup le thème de la mer. Cinq épisodes du *Tour de la France par deux enfants*, adapté par Claude Santelli à partir du livre de G. Bruno, concernent la Bretagne (Saint-Nazaire, Saint-Malo) et sont diffusés à la fin de l'année 1958 : tout en gardant l'aspect pédagogique de l'ouvrage scolaire de la fin du XIX^e siècle-début du XX^e siècle, le feuilleton hebdomadaire a l'allure d'un récit d'aventure autour notamment d'un

⁶¹ Couleurs, sonore, 3 minutes 40, une ode tirée du recueil de poèmes *Aux cent routes du Ponant* de Louis Le Cunff. Sur le DVD *Enez Sun*.

⁶² CRUBELLIER, Maurice, *Histoire culturelle de la France XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Armand Colin, 1978, p. 272.

⁶³ Des remerciements apparaissent à la fin du film, notamment pour le journaliste et écrivain breton Louis Le Cunff, Pierre Fromentin, Georges Blanc et Marguerite Tareyre.



naufrage sur des récifs⁶⁴. Des reportages sont aussi consacrés au monde de la mer dans des magazines : « Le centre nautique des Glénans » dans *Aux quatre coins du monde*⁶⁵, « A Concarneau » dans *Répondez Monsieur X*⁶⁶. L'industrie est tout de même abordée avec « Les chantiers navals » dans *Travail des hommes*⁶⁷. De plus, les journaux télévisés comme *Les Actualités françaises*, au cinéma, permettent de couvrir d'autres sujets⁶⁸. Après 1958, dans un contexte économique et social évolutif, entre réussite et crise, la Bretagne des terres apparaît un peu plus : par exemple dans le magazine *Cinq colonnes à la une*, avec le portrait d'Édouard Leclerc de Lanerneau en 1959 et le portrait d'une agricultrice en 1960⁶⁹.

A la fin des années cinquante, la télévision reste, comme à ses débuts, une aventure qui rassemble des hommes, des cameramen, venus de tous les milieux. A la télévision on tourne alors en 16 mm. En 1958, le *Journal télévisé* cherche, dans chaque département, des amateurs susceptibles d'être désignés comme « correspondants » avec mission de filmer des actualités locales. Le remboursement de la pellicule et le paiement de 400 francs par mètre de film passé sur l'antenne en sont les conditions⁷⁰. Marcel Jouanneau, libraire, un des fondateurs du Club des Cinéastes Amateurs de Brest en 1949, a ainsi travaillé, comme *pigiste*,

pendant de nombreuses années pour la Télévision Française et occasionnellement pour la chaîne américaine CBS. L'amateur raconte :

« Paris m'appelait pour me demander de couvrir tel ou tel incident, catastrophe, ou évènement marquant de la région, parfois jusqu'à Pontivy. Le montage se faisait à Paris, puis à Rennes à partir de 1964, lors du lancement du journal télévisé régional. Les équipes de Paris ne se déplaçaient que pour des évènements inhabituels comme la venue du Président de la République ou pour des reportages de plusieurs jours pour lesquels le son demeurait indispensable. »

Dans ce contexte de recrutement télévisuel, la Fédération Française des Clubs de Cinéma d'Amateurs (FFCCA), méfiante, écrit dans le mensuel *Ciné Amateur* de mars 1958 : « [...] des règlements peuvent être imposés, soit à nos clubs, soit à nos amateurs, pour délimiter leur champ d'action, les empêcher de filmer des reportages, empêcher même la projection de tels films dans nos clubs ou nos concours, nous attirer une surveillance de la part de la T.V.F. ». Et de conclure :

« Nous devons rester *amateurs* dans toute la force du terme, c'est-à-dire libres et sans recherche d'un but lucratif (...) Il va sans dire que les amateurs devenus *correspondants* seront immédiatement radiés de nos concours. »⁷¹

Cela ne sera pas systématiquement suivi d'effets.

⁶⁴ Épisodes 33 à 37 de 24 mn 55, réalisation William Magnin, site Institut national de l'audiovisuel (INA).

⁶⁵ 16 avril 1958, 9 mn 51.

⁶⁶ 11 octobre 1958, 14 mn 49, une émission de Pierre Tchernia et Claude Mionnet, réalisation Yves Le Ménager.

⁶⁷ Le chantier naval de Penhoët à Saint-Nazaire, 27 juillet 1958, 13 mn 14, réalisation Roland BERNARD.

⁶⁸ Par exemple, en Loire-Atlantique. Pour la RTF : « Le dernier voyage du tramway à Nantes », 25/01/1958, et « La démolition du pont transbordeur de Nantes », 22 mai 1958 ; aux *Actualités françaises* : « La Mi-Carême à Nantes », 19 mars 1958.

⁶⁹ *L'Ouest en mémoire*, site de l'INA Atlantique ; site de l'INA.

⁷⁰ *Cinéma Amateur*, mars 1958, p. 55.

⁷¹ *Ibidem*.

Le cinéma amateur, un cinéma des villes ?

Dans les années cinquante, à la fin de la période de reconstruction et au début des Trente glorieuses, l'augmentation progressive du niveau de vie et l'ouverture sur la civilisation du loisir, ou tout au moins le loisir de masse, cause et conséquence du développement de la consommation tout en rendant possible l'expression personnelle⁷², explique l'essor du cinéma amateur. Les caméras 9,5 mm Pathé, alors en déclin, 8 mm Kodak, principales concurrentes, sont très maniables. Le 16 mm, format semi-professionnel, peut être acquis par des catégories sociales aisées (médecins, professions libérales par exemple)⁷³. En 1950, « la plus faible mise initiale de fonds atteint encore environ trois fois le salaire minimum vital »⁷⁴. Si la pratique du cinéma amateur n'égalait pas en nombre celle de la photographie en amateur, si les amateurs font d'abord et surtout des films de famille, et si l'enregistrement sonore est une difficulté majeure, les clubs d'amateurs affiliés à la FFCCA connaissent malgré tout un certain essor.

⁷² Pour reprendre les expressions du sociologue Joffre Dumazedier. Lire DUMAZEDIER, Joffre et RIPERT, Aline, *Le loisir et la ville-1. Loisir et culture*, Paris, Seuil, 1966, p. 41-46 (les valeurs culturelles intérieures au loisir : les caractères libérateur, gratuit, hédonistique et personnel), p. 195-200 (les artistes amateurs) ; RAUCH, André, *Vacances en France de 1830 à nos jours*, Paris, Hachette, 1996, p. 129-130.

⁷³ Rappelons ici que le 9,5 mm Pathé apparaît sur le marché en 1923 ainsi que le 16 mm de la Victor Animatograph Company ; le 8 mm Kodak en 1932.

⁷⁴ FAVEAU, Pierre, « Bilan 1950 », *Ciné Amateur*, décembre 1950, p. 46.



Figure 1 : Caméras 9,5 mm de Pathé. Collection particulière.

En 1958, il existe en Bretagne historique 16 clubs amateurs⁷⁵. C'est une période unique en matière de répartition sur le territoire breton car les nombreuses créations de clubs des années 60 et 70 concerneront surtout Nantes et Rennes tandis que dans les années 80 les ateliers vidéo se répandront surtout dans de petites communes. Si la section nantaise du Cinamat, club parisien, est attestée dès 1933 et la section cinématographique de la Société photographique de Rennes dès 1938 (peut être 1934 selon les sources orales), le premier club de cinéastes amateurs à part entière est né à Quimper, en 1939. Mais la déclaration de guerre ne permet pas au de commencer ses activités.

⁷⁵ Si l'on met à part les deux sections ciné amateur des deux cercles laïcs déjà cités et le Photo ciné club créé à Paris en 1952 par Herry Caouissin et Pierre Galbrun entre autres (Préfecture de police de Paris, Bureau des associations). En outre, tous les amateurs ne sont pas bien entendu membres d'un club.

Tableau des caméra-clubs créés dans la Bretagne historique entre 1945 et 1960⁷⁶

1945 : le Club des cinéastes amateurs nantais

1946 : la Société dinannaise de photo et de cinéma

1946-1947 : le Club ciné photo de la côte d'Amour (Saint-Nazaire)

1949 : le Club des cinéastes amateurs de Brest (CCAB), dont le président est Corentin Beauvais, pharmacien

1950 : - le Club des cinéastes amateurs de Cornouaille. C'est sa deuxième naissance

- le Club des cinéastes amateurs de Lorient

- le Ciné amateur club SNCF de Rennes

- le Caméra club de Saint-Brieuc, dont le président est Léon-Jean

⁷⁶ Sources : préfecture des départements concernés sauf *Ouest-France, Dinan*, 25 octobre 1946 ; Saint-Nazaire : témoignage d'Yvon Macé auprès de l'auteur de l'article, 28/09/1996 ; Lorient : André Malvaux, « Lettre de Lorient », *Ciné Amateur*, mars 1954, n. p. ; Rapport sur l'Association artistique et intellectuelle des cheminots rennais pour le comité d'établissement SNCF de Rennes, 1991-archives privées de René Legemble ; *Ouest-France, Paimpol*, 20 juin 1952 ; Fougères : témoignage de Maurice Dinard auprès de l'auteur de l'article, 23 avril 1996 ; Saint-Servan : lettre du caméra-club au Ciné club vitréen du 19 juin 1957-archives privées de G. Soyer ; Assemblée générale du Ciné-club concarnois du 18 mars 1957 (f°3r), Archives Ville de Concarneau ; Caméra club nantais-archives privées de Pierre Guérin ; Admission en 1958 du club de Paimboeuf, registre d'admission des clubs de la Fédération, 1957-1985, archives de la FFCCA. Seule Vannes, en tant que ville moyenne, ne semble pas compter alors de club. Il n'y a aucune trace dans les archives de la préfecture du Morbihan avant 1963 avec le Photo caméra club de Vannes.

Dechartre, ingénieur en génies électrique et mécanique

1952 : - le Caméra club de Paimpol

- le Ciné club vitréen, dont le président est Alain Soyer, chirurgien dentiste

1953 : le Club des cinéastes et photographes amateurs de Morlaix

1954 : l'Écran fougerais

1955 : le Club des amateurs cinéastes de Rennes (CACR), ancienne section de la Société photographique de Rennes, dont le président est le docteur Louis Cathala⁷⁷

1956 : - le Caméra club de la Côte d'Émeraude est attesté sous l'appellation du Cercle Jean Charcot (Saint-Servan)

- le Caméra club nantais naît à partir de l'équipe du film amateur *Le baladin*, fiction rendant hommage à l'humour de Charlot et de Buster Keaton, de Pierre Guérin, dessinateur aux Ponts et chaussées

1957 : - le Caméra photo club de Concarneau

1958 : - le Ciné club de Paimboeuf

1959 : le Groupe des amateurs brestois cinéastes (A.B.C.)

1960 : premiers films de Treger Film, fondé par Roger Laouenan, clerk de notaire, qui réalise des actualités bretonnes hors du circuit télévisuel et les projete dans la campagne trégoroise lors de veillées⁷⁸ !

⁷⁷ Pour une mise en perspective du cinéma amateur à Rennes : OLLIVIER, Gilles, « Quand les amateurs prenaient la caméra », *Place publique Dossier quand les Rennais font leur cinéma*, n° 33, 2015, p. 9-16. Pour appoint : TATARD, André, *op. cit.*, p. 108-111.

Les pôles urbains, du grand au petit, sont les lieux de naissance de ces caméra-clubs. Nantes compte même deux clubs lors de la décennie 1950, dont le plus récent, moins bourgeois, va devenir une référence en matière de dynamisme et de production⁷⁹. Les clubs des trois grandes villes bretonnes disposent d'un bulletin d'information interne, qui rend compte régulièrement des activités (séances de visionnement, séances techniques, galas) et des réflexions sur le cinéma amateur : *Le cinéaste brestoïse* à partir de 1950, à Rennes au moins dès 1952, le *Flash* du Caméra club nantais à partir de 1958⁸⁰. Ces clubs, qui ont entre une centaine et une dizaine d'adhérents⁸¹, ne peuvent compter que sur un petit noyau de membres vraiment actifs. Dans cet univers masculin, les femmes sont en très grande majorité assistantes de leur mari, colleuses, monteuses, comédiennes. Les dirigeants sont issus de la bourgeoisie urbaine comme en attestent leur profession : médecins et dentistes, pharmaciens, ingénieurs, directeurs d'entreprise, commerçants, notaires notamment. S'ils affirment ainsi une distinction sociale, d'autant plus qu'ils utilisent le 16 mm plutôt que le 9, 5 mm et le 8 mm, ils cherchent à développer le cinéma plus en tant que cinéastes qu'en tant que cinéphiles. La plupart du

⁷⁸ OLLIVIER, Gilles, « Le cinéma amateur : pratiques, patrimoine et identité bretonne », in DUGALES, Nathalie, FOURNIS, Yann, KERNALEGENN, Tudi (dir.), *Bretagne plurielle. Culture, territoire et politique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p.82-85.

⁷⁹ Pour une mise en perspective des cinémas amateurs nantais et nazairien : OLLIVIER, Gilles, « Le cinéma amateur à Nantes/Saint-Nazaire, un patrimoine vivant », *Place publique Nantes*, n°51, mai-juin 2015, p. 98-103. A propos de la création du Caméra club nantais : OLLIVIER, Gilles, « Pierre Guérin, amateur de cinéma et cinéaste amateur », in ODIN, Roger (dir.), *Communications, Le cinéma en amateur*, vol. 68, n°1, 1999, p. 239-243.

⁸⁰ Conservés à la Cinémathèque de Bretagne, Brest. Signe du rayonnement du Caméra club nantais, dynamique et inventif, *Flash* deviendra la revue mensuelle du cinéma non professionnel de la Région Atlantique.

⁸¹ 96 membres pour le CACR, compte rendu de l'assemblée générale du 06 octobre 1958, archives privées René Durox (dernier président du CACR en 1992).

temps, les clubs sont affiliés à la FFCCA, qui a pour but d'« encourager le goût et l'art cinématographique dans l'amateurisme en favorisant la formation de réalisateurs par le développement de la culture, de la technique et du sens artistique cinématographiques ». À ce titre, une lettre de l'Inspection générale de la Direction générale de la jeunesse et des sports (qui dépend du ministère de l'Éducation nationale) de 1950 reconnaît la FFCCA comme « un ferment essentiel des recherches artistiques les plus hardies et les plus utiles. » Elle ajoute : « Dans ces clubs le cinéma est un moyen d'expression culturelle au sens où nous l'entendons dans les perspectives de l'Éducation populaire⁸². »

Les films réalisés dans les clubs sont surtout des reportages ou documentaires, parfois un peu trop proches des films de vacances, mais aussi des fictions (appelées scénarios) et des chansons filmées. Pour la saison 1957/1958, citons parmi les films réalisés et remarquables : *Rouzig, l'île aux oiseaux* de Louis Guezenec (Caméra club de Saint-Brieuc), *Argile, terre vivante* d'Adolphe Kerisit et Alain Henriot (la fabrication de la faïence, Club des cinéastes amateurs de Cornouaille), *Rivages lusitaniens* d'Albert Deval (les pêcheurs de Nazaré, Caméra club nantais), *Vent sous vergues* de Corentin Beauvais, Ernest Le Bozec et René Pluet (le départ de la course-croisière de grands voiliers, Club des cinéastes amateurs de Brest⁸³), *La crique du pirate* de Jean Le Goualc'h (scénario sur le thème de la chasse au trésor avec de nombreux plans sous-marins, idem⁸⁴) :

⁸² Archives nationales (Centre des Archives contemporaines de Fontainebleau), 860430/6, dossier relatif à l'agrément accordé à la FFCCA, rapport du 20 avril 1950. En complément on peut lire OLLIVIER, Gilles, « 1928-1959 : idéologies, structures et évolution des clubs de cinéastes amateurs », in *Archives*, n°40, Institut Jean Vigo-Cinémathèque de Toulouse, avril 1991, 12 p.

⁸³ Ouest-France, Brest, 1959.

⁸⁴ Pour le découpage du film : LE GOUALC'H, Jean, « La crique du pirate », *Ciné caméra huit*, n°15, 3^e année, mars avril 1960, p. 102-104.

« J'ai réalisé ce film, se souvient l'amateur, avec mon fils qui avait alors huit ans. À ce moment-là, nous plongeons avec des bouteilles. La principale difficulté était la clarté de l'eau. Il fallait tenir compte de la marée. Les scènes de *La crique du pirate* ont été tournées à cinq, six mètres de profondeur, mais sans lumière artificielle. »⁸⁵

Citons enfin *Môssieu Imbu*, satire politique du briochin et comédien Louis Le Meur (alors membre du Club des Amateurs Cinéastes de France-Paris), d'après l'écrivain anarchiste Gaston Couté :

« La scène dont je suis le plus fier, dira-t-il, est celle du 14 juillet. A Pordic, un copain a filmé depuis le premier étage d'un bistrot le défilé autour du monument aux morts. J'ai regroupé les acteurs devant le monument aux morts de Saint-Brice-en-Coglès et ils ont été filmés. J'ai ensuite fait le montage des différents plans. »⁸⁶

Les clubs participent tout autant à l'approche folkloriste des traditions bretonnes qu'ils permettent de voir d'autres horizons de la Bretagne, lors de leurs galas notamment. Ils font ainsi le lien entre le tissu socio-économique local auquel ils sont alors parfaitement intégrés⁸⁷ et l'extérieur : s'ils n'ont pas vraiment de légitimité cinématographique, ils ont alors une légitimité culturelle par les actualités⁸⁸, comme à Vitré, ou

⁸⁵ Entretien avec l'auteur de l'article, 30 juillet 1997.

⁸⁶ Entretien avec l'auteur de l'article, 24 mai 1997.

⁸⁷ Les sièges sociaux de certains clubs sont le Syndicat d'initiative ou l'Hôtel de ville voire l'Automobile club de l'Ouest pour le CCAB ; deux sont rattachés à leur création à des ciné-clubs déjà existants, à Concarneau et Nantes. Le Caméra club nantais, d'abord section du Cercle nantais du cinéma, deviendra indépendant en 1964, archives privées de Pierre Guérin et archives du club.

⁸⁸ Les actualités locales filmées sur formats réduits, montées et titrées, peuvent aussi être le fait, tant pour des raisons commerciales et publicitaires que culturelles, de photographes revendeurs. Tel est le cas des Studios Blat à Pontivy, qui entre 1952 et 1958, présentent tous les ans en projection les grandes fêtes de

les reportages tournés lors de fêtes ou d'événements locaux. Les clubs participent à la vie locale en filmant des images que l'on ne voit pas au cinéma plutôt focalisé sur la mer, stéréotype visuel de l'époque. Dès lors, par leur pratique de production culturelle et en rendant compte, même auprès d'un public limité en nombre, de l'évolution et de la diversité de la réalité économique et sociale bretonne, les cinéastes amateurs regardent et reproduisent une autre réalité, qui s'ajoute et complète la représentation dominante. Si certains documentaires professionnels comme *Penn ar bed* (1953)⁸⁹ ou *La Bretagne* de Raymond Bricon (1959)⁹⁰ s'intéressent à côté de la mer, toujours très présente, à d'autres éléments de la réalité bretonne et en particulier à l'Argoat, les sujets sont généralement rapidement passés en revue. Ainsi, les amateurs travaillent l'identité bretonne⁹¹. Marcel Réaubourg, prothésiste, Léon-Jean Dechartre, ingénieur, et Yves Blin, photographe, tous trois du Caméra club de Saint-Brieuc, réalisent en 1953 *Chair de poule* (20 minutes, 16 mm, couleur) sur le thème des premiers élevages intensifs de poussins en Bretagne, près de Quintin, qu'ils dénoncent sur un ton ironique. En 1957, Marcel Réaubourg et Yves Blin s'en prennent à la *Mi-carême de Saint-Brieuc* (18 minutes, 16 mm, couleur) dans ce qu'elle occulte ou récupère

Tréleau organisées par la Commune libre du quartier populaire de la ville. C'est à la demande du comité des fêtes de Tréleau que Monsieur Blat filme la fête toute la journée ainsi que le lendemain avec la rituelle visite des chars de Tréleau au centre-ville.

⁸⁹ Auquel collabore le cinéaste amateur Perig Caouissin.

⁹⁰ Le premier en noir et blanc, 18 minutes ; le second en couleurs, 15 minutes, tourné pour le commissariat général au tourisme.

⁹¹ On s'inspire ici de SORLIN, Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977, p. 33, et de LE COADIC, Ronan (dir.), *Identités et démocratie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 23. Pour une mise en perspective en ce qui concerne la Bretagne, des rapports entre le cinéma amateur, le patrimoine et l'identité : OLLIVIER, Gilles, « Le cinéma amateur : pratiques, patrimoine et identité bretonne », *art. cit.*, p. 69-94.

de la spécificité bretonne⁹². Cette dimension critique qui interroge l'évolution de la Bretagne et les choix économiques est nouvelle et dépasse l'humour bonhomme du cinéma amateur des classes aisées. On retrouve cela dans le cinéma breton militant de gauche des années 1970, quitte à dénoncer un cinéma amateur en partie indolent et bourgeois, au nom d'une liberté dont il ne profiterait pas⁹³. Il est tout de même frappant de constater que F. Choquet dans l'article de *Breiz*, considérant « le court métrage authentiquement breton » cite sept exemples dont un de Brittia Films, le professionnel Roger Moride pour cinq amateurs, membres de clubs (Ange Vallée du CACR, Louis Le Meur, le quimpérois Le Grand, Louis-Jean Dechartre, et Pierre Galbrun, photographe d'origine parisienne mais très impliqué dans le mouvement folkloriste breton⁹⁴), auxquels il ajoute quelques lignes plus tard le brestois Pierre Perron avec le film d'animation *Tonnerre de Brest*⁹⁵.

Sous l'effet de l'individualisme montant dans la société française, la commercialisation du format Super 8, meilleur marché et plus facile d'utilisation, et de la difficulté des clubs à se rendre attirants, le nombre d'adhérents des associations stagne puis décline au cours des années 1960. Pourtant, la politique culturelle de certaines villes comme Rennes, sous l'effet de la petite bourgeoisie locale, membre d'associations

⁹² AUBERT, Alain (coord.), *La Bretagne, op. cit.*, p. 83 et p. 86.

⁹³ OLLIVIER, Gilles, « Le cinéma amateur : pratiques, patrimoine et identité bretonne », *art. cit.*, p. 85-89. Lire aussi LAYERLE, Sébastien, « Une mémoire populaire des luttes : modalités d'appropriation militante du Super 8 selon le groupe de réalisation breton Torr E Benn (1972-1975) » in *L'amateur en cinéma. Un autre paradigme*, VIGNAUX, Valérie et TURQUETY, Benoît (dir.), p. 149-165. Plus précisément voir l'exemple de *Bretonneries pour Kodachrome*, Jean-Louis Le Tacon, 1974, dossier Prises (de vue) de Serge Steyer sur le webmédia KUR Kultur Bretagne.

⁹⁴ Au près de la Fédération des cercles celtiques.

⁹⁵ *Art. cit.* Le film est consacré à des personnages typiques du quartier de La Recouvrance.

devenue responsable municipale, cherche à émanciper l'ensemble de la population, en particulier les couches populaires qui se développent dans la ville en expansion, en matière de cinéma comme dans d'autres activités⁹⁶. A Brest, le Groupe A.B.C. est créé dans l'esprit de tourner des sujets simples avec peu de moyens et grâce à des films-clubs mobilisant cinq personnes au plus⁹⁷. Durant la décennie 60, les clubs connaîtront aussi une contestation intérieure, la politisation et l'érotisation de certains films amateurs se développeront jusqu'à l'anticonformisme : elle sera le fait de quelques membres, particulièrement à Nantes et à Saint-Nazaire, en lien avec un cinéma indépendant.

Le festival de Saint-Cast (1953-1966) : du cinéma amateur au cinéma africain

Le festival a été l'initiative du castin passionné, Léon-Jean Dechartre, président du Caméra club de Saint-Brieuc. En 1955, il a été l'initiateur de *Sur le sable de la dune*, moyen métrage collectif de 55 minutes, en 16 mm couleurs, auquel participèrent les membres du Caméra club. Ce film retrace l'histoire de la région de Saint-Cast, du débarquement anglais de 1758 au milieu des années 50. Des centaines de figurants locaux vinrent aux nombreuses

⁹⁶ M. Leroux, adjoint au maire de Rennes (Henri Fréville du Mouvement républicain populaire-MRP-, parti centriste), « Pour une politique culturelle de la ville de Rennes. Ligne générale », début avril 1959, cité dans HUET, Armel, *Rapports de classe et politique socio-culturelle dans une métropole régionale, Rennes*, Thèse de doctorat de 3^e cycle de sociologie, Paris X-Nanterre, p. 239-241. C'est ainsi que l'Association des cinéastes amateurs de Rennes (ACAR) sera créée en 1968 dans le quartier populaire de Maurepas par des transfuges du CACR.

⁹⁷ Entretien de Claude Herle avec l'auteur de l'article, 06 octobre 1997.

reconstitutions, notamment celle de la spectaculaire bataille de Saint-Cast et celle de l'époque 1900, époque des premiers trains départementaux⁹⁸.

Chaque année, de 1953 à 1966, pendant cinq jours aux alentours du 14 juillet, le Festival National du Film Amateur de Saint-Cast est le lieu de rencontre de centaines de cinéastes amateurs, avant de se déplacer à Dinard en 1967 (en tant que Journées internationales du film d'expression française) puis de devenir le Festival International du Film et d'Échanges Francophones ouvert aux jeunes professionnels. Les bénévoles du Caméra club de Saint-Brieuc projettent d'abord dans le grand salon de l'hôtel Ar Vro, puis au Palais des Fêtes inauguré en 1957 :

Années	Nombre de films ⁹⁹	Années	Nombre de films
1953	50	1960	107
1954	80	1961	120
1956	91	1962	125
1957	120	1963	107
1958	120	1965	105
1959	107	1966	93

A chaque fois, les rencontres se déroulent sous la devise *Loyauté, Amitié*, vieux principe des caméras-clubs. Les cinéastes viennent donc de

⁹⁸ *Ouest-France, Côtes-du-Nord*, 28 novembre 1955 et 4 février 1956.

⁹⁹ *Ibidem*, 13 et 14 juillet 1953 ; 7 juillet 1954 ; 5 juillet 1956 ; 20 et 21 juillet 1957 ; 16 juillet 1958 ; 13 et 14 juillet 1959 ; 12 juillet 1960 ; 5 juillet 1961 ; 3 juillet 1962 ; 2 juillet 1963 ; 13 et 14 juillet 1965 ; 4 juillet 1966.

Bretagne, de Paris, de Mulhouse, de Boulogne-sur-Mer, de Limoges, de Strasbourg, Montbéliard, Reims, Saint-Etienne et de la France d'Outre-Mer. Il s'agit de permettre aux cinéastes de valeur de confronter leurs techniques et aux débutants de se faire une idée des possibilités du cinéma, qu'ils soient membres d'un club ou indépendants on compte 30 % d'indépendants au festival de 1956¹⁰⁰. Afin d'améliorer la technique des cinéastes amateurs, les membres des jurys ont ainsi l'idée d'établir des fiches d'appréciation remises aux concurrents¹⁰¹. De plus, comme le rappelle le journaliste de *Ouest-France* en 1959, ce festival « a été créé dans un but de propagande cinématographique et culturelle et, par conséquent, toutes les séances de projection sont entièrement libres et gratuites, le but étant de présenter à un grand public les meilleures productions des cinéastes amateurs français »¹⁰². Le public reste toutefois restreint, puisqu'il passe d'une dizaine de spectateurs en 1953 à plus d'une centaine par la suite. Pourtant, grâce à la qualité sans cesse accrue des films projetés, dont fait état un article paru le 13 juillet 1966 dans *Le Monde*, de nombreux représentants de l'État et du cinéma acceptent de faire partie du jury : André Cornu, Secrétaire d'État aux Beaux-Arts et sénateur des Côtes-du-Nord, et René Pleven, Ministre de la Défense, député des Côtes-du-Nord et Président du CELIB, en 1953 ; le représentant du Ministre de la France d'Outre-Mer à partir de 1954 ; Pierre Cardinal de l'IDHEC en 1957, Monsieur Martin de la Direction de la Jeunesse et des Sports en 1959 ; Monsieur Esnault, historien du cinéma et ancien collaborateur d'Abel Gance, en 1960 ; Jean Mitry, historien du cinéma, critique, réalisateur, professeur à l'IDHEC, président du festival en 1961. Enfin, les réalisateurs Jean-Pierre Melville et Marcel Carné participent respectivement en 1964 et 1966. Initiative privée, le festival de Saint-Cast ouvre le cinéma d'amateur au grand public, aux autorités, et permet des rencontres sérieuses avec des cinéastes professionnels, ce

¹⁰⁰ *Ibid.*, 5 juillet 1956.

¹⁰¹ *Ibid.*, 20 et 21 juillet 1957.

¹⁰² 6 juillet 1959.

que le concours national, toujours organisé par la fédération française, ne réalise jamais ou peu. La réussite de Léon-Jean Dechartre, organisateur de talent, est de faire reconnaître l'existence de cinéastes amateurs de qualité, capables de réaliser de bons films éducatifs, touristiques ou autres. Mais dès lors, l'image de l'amateur s'adonnant à sa passion sans vouloir faire de profit, diffusée jusqu'alors par les clubs, est en train d'éclater.

L'originalité de l'idée de Léon-Jean Dechartre réside cependant dans l'élaboration d'un concours spécialement réservé aux films venus de la France d'Outre-Mer, alors en pleine turbulence. Dix-sept des 120 films présentés en 1957 viennent des colonies, notamment de Lomé, Nouméa et Tamatave¹⁰³. Le festival apparaît donc aujourd'hui comme un terrain culturel, fertile en mots d'ordre politiques, diffusés par les médias, journaux et RTF. En pleine guerre d'Algérie, lors de la clôture du festival de 1957, Monsieur Jean Berauld, délégué du Ministre de la France d'Outre-Mer, déclare son souhait de voir les amateurs se tourner vers les préoccupations matérielles de la France en outre-mer. « Au moment où notre pays est si injustement attaqué, continue-t-il, il faut grouper les efforts développés par notre nation dans les pays sous-développés dont nous avons la charge. »¹⁰⁴ Dans un discours prononcé le 20 août 1958 sur le stade de Tananarive, le général de Gaulle définit la Communauté française, regroupant les territoires encore français et les États nouvellement indépendants. Du coup, lors du festival de 1959, le concours de la France d'Outre-Mer devient celui de la Communauté. En 1960, alors que les drapeaux du Congo, du Gabon, du Tchad, du Niger, de la République Centrafricaine, du Mali, de la Haute-Volta, de la Côte-d'Ivoire, du Dahomey, de la Mauritanie et de Madagascar flottent dans le ciel castin, une douzaine de films sont présentés au concours de la Communauté, devant un jury présidé par Monsieur Charpentier du

Secrétariat d'État à la Communauté, et auquel participera le capitaine Prunac, directeur du journal *Le Soldat d'Outre-Mer*. Il y aura même, cette année-là, un exposé du chargé de mission, auprès de la présidence de la Communauté, du Mali, indépendant depuis peu. Ainsi, après le temps de la compréhension mutuelle entre les peuples colonisés et la métropole, vient celui de l'amitié entre les pays africains indépendants et la France. A partir de 1961, deux jurés noirs figurent aux décisions prises au concours de nouveau appelé d'Outre-Mer, du fait de la présence accrue des DOM-TOM. A l'issue du festival, tous deux, dont le camerounais N'Dongo, délégué de l'Association des Étudiants Africains, émettent le vœu qu'à l'avenir des courts métrages soient présentés par les Africains eux-mêmes¹⁰⁵. Jusque alors, trois types de films sont réalisés, comme en 1958 : le premier consacré à la vie coutumière agricole de l'Africain, le deuxième aux coutumes et aux traditions, le troisième enfin aux voyages et aux reportages touristiques. Seuls les Français, touristes ou résidents en Afrique, tournent ces films. Ce n'est que huit ans après la création du festival d'Outre-Mer que Saint-Cast accueille le premier auteur africain à présenter un film africain en France. Le nigérien Moustapha Alassane¹⁰⁶ reçoit le prix du film ethnographique pour *Aoure (Mariage)*. Festival national du cinéma d'amateur, le festival de Saint-Cast apparaît également peu à peu comme le lieu où le cinéma africain se révèle à la France. Le festival accompagne l'Afrique qui regarde alors de plus en plus vers l'indépendance, parfois au prix du sang comme en Algérie.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 8 et 9/07/1961.

¹⁰⁶ Moustapha Alassane (1942-2015) a d'abord été mécanicien avant de découvrir le cinéma avec l'ethnologue et cinéaste Jean Rouch. Réalisateur de nombreux courts métrages, il réalise ce qui est considéré comme le premier dessin animé africain, *La mort de Gandji* (1965), et le long métrage *F.V.V.A. Femmes, voitures, villas, argent* (1972). Il a été acteur dans *Petit à petit* de Jean Rouch (1971). Son influence cinématographique en Afrique dépasse le Niger.

¹⁰³ *Ouest-France*, 16 juillet 1957.

¹⁰⁴ *Ibidem*, 22 juillet 1957.

René Vautier en Algérie

Dans l'Algérie de 1958, des colons tels que Albert Weber filment en amateurs. Entre 1937 et 1963, des Monts Ouled-Naïls à la vallée du M'Zab, il enregistre la présence et l'influence métropolitaines et il observe la culture de la minorité mozabite¹⁰⁷. Pendant ce temps, entre mai 1957 et juin 1958, le médecin colonial Louis Derriennic filme et monte des images d'Aïn Lina dans le Constantinois. On y voit la guerre : une mechta qui brûle au loin, trois hommes exécutés par l'armée française portés à dos d'ânes. Le film, monté et titré *Mission de pacification* est projeté à l'automne 1961 dans une salle de la mairie de Dinan lors d'une séance de la Société Photo Cinéma. Micro à la main, le réalisateur commente en édulcorant la réalité brutale pour ne pas malmener le public et les appelés qui partent encore¹⁰⁸.

Le breton René Vautier, résistant dès l'âge de 16 ans puis diplômé de l'IDHEC et cinéaste engagé au PCF, tourne *Algérie en flammes*. Il est alors âgé de 29 ans. S'il n'est pas cité par F. Choquet dans l'article de *Breiz*, il faut dire que le cinéaste professionnel camarétois n'a alors tourné qu'un film en Bretagne, *Un homme est mort*, en 1951¹⁰⁹. Ses autres films concernent la colonisation, tels que *Afrique 50*, considéré comme le premier film anticolonialiste français, violente dénonciation du colonialisme français en Afrique noire, dont la première projection publique a lieu dans le gymnase municipal de Quimper, et qui lui vaut un an de prison. Hormis *Un homme est mort*, ses films engagés sur les luttes

¹⁰⁷ Cinémathèque de Bretagne, 16 et 9,5 mm.

¹⁰⁸ Entretien avec l'auteur de l'article, 27/02/1998.

¹⁰⁹ Sur le thème de la présence militaire et policière dans le port de Brest et de l'enterrement d'un ouvrier du port tué par balles par les forces de l'ordre lors d'une manifestation. Signalons l'histoire de ce film perdu dans l'album de bande dessinée KRIS et DAVODEAU, Etienne, *Un homme est mort*, Paris, Futuropolis, 2006.

sociales bretonnes ne datent que de la naissance de l'UPCB, à partir de 1970¹¹⁰. « J'ai commencé à m'intéresser à la situation de l'Algérie en 1953 », a pu dire René Vautier. Dans le commentaire du film *Une nation l'Algérie*, réalisé en 1954 à partir de textes et d'images sur les débuts de la colonisation en Algérie trouvés à la BnF,

« je disais que l'indépendance des trois départements français d'Algérie était inéluctable, et qu'il était grand temps de discuter des termes de cette indépendance avant que trop de sang ne coule de part et d'autre de la Méditerranée¹¹¹ [...] A partir de 1957, je me suis retrouvé aux côtés des maquisards algériens, dans les montagnes des Aurès [les Aurès-Nementchas, à la frontière algéro-tunisienne, près de la ligne Morice électrifiée et minée] où j'ai tourné un premier film, *Algérie en flammes*. Je leur donnais la parole pour qu'ils expliquent pourquoi ils se battaient et l'image témoignait de leur combat. »¹¹²

Il réalise encore dix films au sujet de l'Algérie, entre 1961 et 1988 (la plupart des documentaires), dont en 1972 *Avoir vingt ans dans les Aurès*, fiction à partir de témoignages d'appelés¹¹³. Si *Algérie en flammes* est un montage des premières images de l'intérieur des maquis algériens, il s'agit pour le cinéaste, blessé trois fois lors du tournage, dont la dernière fois à la tête où se loge définitivement un morceau de caméra¹¹⁴,

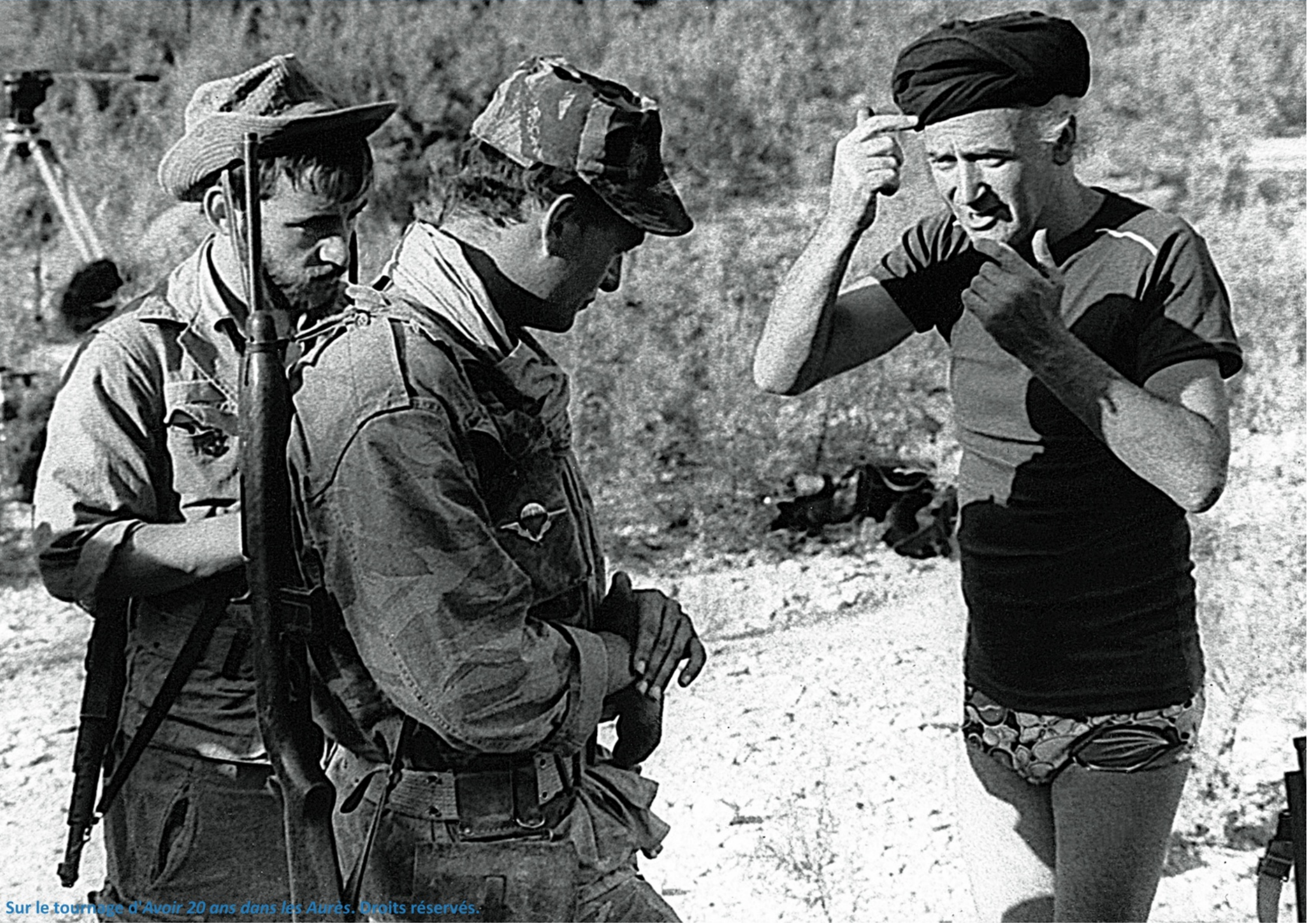
¹¹⁰ Tanguy PERRON, « René Vautier, rouge breton », *op. cit.*, pp. 108-109. Cet historien est le rédacteur de la biographie de René Vautier dans le Maitron, *Dictionnaire biographique mouvement ouvrier mouvement social*, Ivry-sur-Seine, Éd. de L'Atelier, 2016.

¹¹¹ Cela lui a valu une poursuite pour « atteinte à la sûreté intérieure de l'État ».

¹¹² Entretien avec René Vautier, livret *René Vautier en Algérie*, p. 5, avec DVD de 15 films de R. Vautier 1954-1988, *Les Mutins de Pangée*.

¹¹³ Pour une analyse comparée de *Algérie en flammes* et *Avoir vingt ans dans les Aurès* : RAYMOND, Hélène, « René Vautier, l'arpenteur », *Décadrages*, n°29-30, 2016, p. 76-86.

¹¹⁴ VAUTIER, René, *op. cit.*, p. 151.



Sur le tournage d'Avoir 20 ans dans les Aurès. Droits réservés.

de poser les bases d'un dialogue pour la paix et l'indépendance entre Français et Algériens en montrant la proximité de l'Armée de Libération Nationale (ALN) et du peuple algérien. Le film, support de reconnaissance de la légitimité du Front de Libération Nationale (FLN), est diffusé à travers le monde (800 copies en 17 langues différentes) excepté en France (la première projection a lieu en 1968, dans la Sorbonne occupée¹¹⁵). C'est le fait que le Parti communiste ait voté les pleins pouvoirs au Président du conseil SFIO (socialiste) Guy Mollet qui révolte René Vautier et l'amène à rejoindre les maquis du FLN via la Tunisie, au départ pour quelques mois, laissant femme et enfants en Seine-et-Oise et bravant les risques, dans l'idée de montrer les images dans les réunions des comités pour la paix en Algérie. Il tourne auprès des combattants de la zone V, wilaya 1, avec l'aval d'Abbane Ramdane¹¹⁶, responsable de l'information du FLN. Le film est monté en RDA, dans les studios de la Defa, à Berlin Est. Si la version française est sous la responsabilité de René Vautier, la version arabe, assurée par son protecteur, est rédigée dans le but de mobiliser les peuples arabes autour des objectifs du FLN. En mai 1958, une projection est organisée au Caire, mais en l'absence d'Abbane Ramdane, exécuté par d'autres membres du FLN. René Vautier écrit :

« Après les félicitations collectives pour les qualités du film, je suis arrêté et transféré, dans la malle arrière d'une Opel, du Caire à Tunis, où je suis incarcéré dans une prison du FLN, au Mornag puis à Denden. En juillet 1960, je suis libéré avec les excuses du GPRA [Gouvernement provisoire de la République algérienne], et une grande projection d'*Algérie en flammes* est organisée, en ma

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 150.

¹¹⁶ Abbane Ramdane (1920-1957) est surnommé « l'architecte de la révolution » algérienne lors de la guerre de libération face à la France coloniale. Il organise ainsi le Congrès de la Soummam, à l'origine du Conseil national de la révolution algérienne, organe central pour l'indépendance de l'Algérie avec primauté du politique sur le militaire. Il est assassiné au Maroc dans un contexte de rivalité politique au sein du FLN.

présence, dans un cinéma de l'avenue Bourguiba à Tunis. Pendant tout ce temps, j'étais recherché en France par la police française, en Algérie par l'armée française, pour aide au FLN.»

Le nouveau Ministre de l'Information algérien explique alors le sort du cinéaste par une intoxication des services secrets français qui auraient fait passer l'homme pour un agent de Moscou (au moment où le FLN cherchait le soutien des États-Unis à l'ONU)¹¹⁷.

Le film, par le commentaire et les images, s'inscrit dans une culture cinématographique communiste basée sur les notions de peuple en lutte, de solidarité et de fraternité, d'adresse au peuple de France et d'apport de preuves, élaborée dès les années trente lors de la guerre d'Espagne. Mais à l'origine du film on trouve l'initiative d'un homme à la forte personnalité, pas d'un groupe ni d'un appareil politique. Pourtant, aucun nom n'apparaît au générique du film, c'est un film collectif présenté comme « né de la collaboration entre l'état-major de l'Armée de libération algérienne nationale et du collectif Defa Studio für Wochenshau auf Dokumentarfilme ». Très vite, sur des images de combattants de l'ALN, le commentaire annonce : « Aux côtés de l'Armée de libération nationale le peuple algérien lutte pour sa liberté et sa dignité contre la brutalité des envahisseurs français dont la domination coloniale s'exerce depuis 150 ans ». Étudiants, paysans, maçons sont ainsi rassemblés dans les montagnes pour lutter et envisager la construction des lendemains. A la fin du court métrage, les deux plans du paysan qui laboure la terre avec en arrière plan les soldats de l'ALN, qui se recueillent sur les morts au combat, sont encore le symbole de l'armée et du peuple qui ne font qu'un. L'unanimité, la solidarité sont aussi portées par les images fortes

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 135-136. Pour plus de détails lire dans cet ouvrage : « Caméra entre deux feux », p. 141-144 ; « Abbane Ramdane », p. 145-150 ; « Algérie en flammes », p. 151-156 ; « Réflexions en isolement », p. 161-163. Voir aussi : le documentaire du cinéaste algérien Nacer GUENIFI, *René Vautier, le maquisard à la caméra*, 59 mn 18, You Tube.

de la présence des femmes dans l'ALN, des réfugiés, dont les images des victimes du bombardement aérien français sur le village tunisien de Sakiet Sidi Youssef, le 8 février 1958. Ces images légitiment celles des combats qui les précèdent et les suivent. Les plans des réfugiés qui fuient les camps de regroupement, des civils morts, de l'hôpital de campagne ainsi que la pellicule qui saute lorsque René Vautier est blessé, ce qui l'empêche de filmer la prise du fort français attaqué, apportent le réalisme dont le cinéma militant a besoin. Le film commence quasiment par le sabotage d'un train qui n'est pas sans rappeler les actes des résistants face à l'occupation nazie en Europe ; ce déraillement est d'ailleurs repris comme dernier plan. Réalisé dans des conditions difficiles avec une caméra 16 mm, avec des images inédites du maquis algérien, si le film peut être qualifié, comme *Afrique 50*, de film collectif car réalisé à l'écoute des gens, tentant de comprendre ce qu'ils veulent montrer d'eux¹¹⁸, il n'en véhicule pas moins le discours du FLN-ALN. Que dire de cette fraternisation entre soldats de l'ALN et soldats algériens de l'armée française qui ont déserté, en partie mise en scène ? La réalité de la guerre est plus complexe, l'histoire que l'on écrit, même immédiatement, aussi. Le discours contre-propagandiste, parfois lyrique, face à une désinformation officielle, se sert des images de contre-information qui se suffiraient à elles-mêmes car s'il est vrai que dans la wilaya 1 on reconnaît l'ALN, c'est beaucoup moins le cas pour le FLN et le jacobinisme d'Abbane Ramdane¹¹⁹.

Au nom du collectif, certaines images serviront de *stock shot* et seront utilisées pour d'autres films. Ce sera le cas pour *Djazairouna*, premier film produit en 1961 par le service cinéma du Gouvernement

¹¹⁸ Pour reprendre les propos de l'historienne du cinéma Nicole Brenez dans le documentaire de Richard Hamon, *Le petit homme blanc à la caméra rouge*, Vivement lundi !, 2007.

¹¹⁹ MEYNIER, Gilbert, « Le PPA-MTLD et le FLN-ALN, étude comparée », in HARBI, Mohammed et STORA, Benjamin (dir.), *La Guerre d'Algérie*, Paris, Pluriel, 2005, p. 445.

provisoire de la République algérienne (GPRA) et projeté à l'ONU¹²⁰. En 1963, dans la première partie de *Peuple en marche*, réalisé par le Centre audiovisuel d'Alger, centre de formation des futurs cinéastes algériens créé par René Vautier, de nombreuses images d'*Algérie en flammes* sont reprises, notamment celles des réfugiés (avec en voix off la parole d'une paysanne chassée de son village) et des morts de Sakiet Sidi Youssef. La mémoire des morts sert de support à l'histoire officielle du FLN. Avec *Algérie en flammes*, René Vautier, caméra au poing, au nom de l'émancipation, s'est situé entre images à prendre coûte que coûte et idéologie, convaincu de la force de la masse organisée. Mais ne fallait-il pas « essayer de faire quelque chose » ?¹²¹ Le documentaire *Guerre aux images en Algérie*¹²², produit en 1985 par la Radio Télévision algérienne et la Coop ouvrière Ciné Océanique (Bretagne), éclaire un peu les motivations et les conditions du tournage. Le cœur de ce film est la reprise dans son intégralité d'*Algérie en flammes* dans sa version arabe,

¹²⁰ CHOMINOT, Marie, « René Vautier. L'Algérie au cœur », livret *René Vautier en Algérie*, p. 9, avec DVD de 15 films de R. Vautier 1954-1988, *Les Mutins de Pangée*.

¹²¹ GODARD, Jean-Luc, VAUTIER, René, « Au nom des larmes dans le noir. Échange sur l'histoire, l'engagement, la censure » (2002), in BRENEZ, Nicole, FAROULT, David, TEMPLE, Michael, WILLIAMS, James E. et WITT, Michael, *Jean-Luc Godard : Documents*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2007, p. 398-403 cité in SCHAEPELYNCK, Valentin, « René Vautier : esthétique et politique de l'intervention », *Décadrages*, op. cit., 2016, p. 45-59. Dans le même numéro dans lequel un dossier est consacré à René Vautier, citons aussi VOLTZENLOGEL, Thomas, « Un morceau de caméra dans la tête : esth/éthique des films anticolonialistes de René Vautier », p. 102-115 ; BOVIER, François et FLUCKIGER, Cédric, « René Vautier et le cinéma ouvrier : l'UPCB, une structure de production au service des colonisés de l'intérieur », p. 116-141 ; BRUN-MOSCHETTI, Oriane, « Filmographie de René Vautier », p. 177-196.

¹²² On peut aussi visionner *Peuple en marche* et *Guerre aux images en Algérie* sur le DVD René Vautier en Algérie, op. cit.

commentée en off par le cinéaste. Il affirme : « j'ai essayé de faire passer l'impression qu'était la mienne », « sans tromperie ». Il poursuit, lui qui n'a jamais porté d'autre arme que sa caméra : « J'ai partagé les marches, les attentes des combattants algériens et je l'ai fait, je dois le dire, sans aucun problème de conscience » car montrer par l'image c'était sa façon à lui de hâter la prise de conscience de l'opinion publique la plus large possible d'une indépendance algérienne irréversible malgré la répression, de « hâter la paix ». Des faits, rapportés au début ou à la fin du documentaire, permettent de préciser les relations entre les chefs du FLN-ALN et René Vautier, partagé entre idéalisme et réalisme : le fait que des soldats français soient épargnés lors du déraillement s'expliquerait par un imprévu de dynamitage selon le chef de la wilaya et non par « humanisme » comme le dit le cinéaste. Pour autant, ce dernier ne s'autocensure pas, alors que le lui suggère un responsable FLN, à propos des plans montrant des soldats ALN pleurer à la mémoire de leurs morts ; de même, il n'est pas dupe du discours du ministre algérien minimisant son emprisonnement. Si 1957-58 sont bien des années de répression du pouvoir colonial français pour garantir des images au service de sa présence en Algérie, à laquelle René Vautier échappe, au final le militant cinéaste, sincèrement acquis à la nécessité de l'indépendance du peuple algérien, donne à voir des images dans un esprit que le FLN-ALN n'a pas ou plus¹²³.

En 1974, dans la fiction inspirée de faits réels, *La folle de Toujane*, produite par l'UPCB, René Vautier intègre de nouveau des plans des victimes du bombardement du village tunisien de Sakiet Sidi Youssef. Il fait le récit d'un jeune instituteur breton, qui, témoin des luttes pour l'indépendance tunisienne et algérienne, prend conscience de la nécessité de la lutte culturelle et économique des « colonisés de l'intérieur » face à un État parisien centralisateur. Le contexte aidant, le cinéaste ajoute au

¹²³ MEYNIER, Gilbert, art. cit., p. 433-436 (sur le refus de révolution et la mise à l'écart des femmes).

cinéma anticolonialiste le cinéma régionaliste, tout en développant « le cinéma d'intervention sociale »¹²⁴, qui consiste à « filmer ce qui est pour agir sur le développement de cette réalité »¹²⁵. La démarche de l'utilisation de la caméra réside dans « Je dis ce que je vois, ce que je sais, ce qui est vrai », formule citée quasiment au début de *Peuple en marche*. L'esprit du « cinéma d'intervention sociale » est déjà dans *Afrique 50* puis dans *Un homme est mort*. C'est lors du tournage dans le maquis algérien en 1958 que René Vautier envisage la mise à disposition de la caméra aux personnes concernées par le film, les soldats de l'ALN, qui ne filment pas pour *Algérie en flammes*, mais auxquels le cinéaste donne une rapide formation pendant le tournage¹²⁶. C'est dans les années 1970 qu'il donne aux ouvriers bretons la possibilité de filmer leurs propres images pour les intégrer dans les films qu'il réalise alors pour l'UPCB¹²⁷.



Dans un article annonciateur et publié en 1958 dans les *Annales*, l'historien Robert Mandrou, qui appelle de ses vœux une histoire sociale du cinéma, écrit que « les mentalités des hommes du XX^e siècle sont directement et de plus en plus- filles du cinéma ; de ses mirages ; de ses réalismes¹²⁸. » C'est pourquoi il

¹²⁴ Cette expression est appliquée à René Vautier sans qu'il en soit à l'origine. Par contre, il l'a explicitée.

¹²⁵ Livret *René Vautier*, op. cit., p. 7. Voir René Vautier, *Le film d'intervention sociale*, entretien filmé par Loïc Chapron, septembre 2007, 15 mn 19, YouTube.

¹²⁶ René Vautier, op. cit., p. 150.

¹²⁷ Transmission d'expérience ouvrière en 1973 et Quand tu disais Valéry en 1975.

¹²⁸ « Histoire et cinéma », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, année 1958, vol. 13, n°1, p. 140.

souligne l'aspect novateur de *Le cinéma ou l'homme imaginaire*¹²⁹ du jeune sociologue Edgar Morin, à la recherche d'une sensibilité cinématographique collective. Selon l'historien, il semble encore « possible d'affirmer que l'homme de cinéma reste encore, chez nous, aujourd'hui, le cinéma des grandes villes »¹³⁰. Il poursuit : « C'est la grande ville qui suscite *la consommation* la plus importante, avec des salles bien équipées qui offrent aux spectateurs un choix, toujours apprécié, sans parler des études et rétrospectives de ses ciné-clubs »¹³¹. Cependant, bien que Robert Mandrou¹³² fasse état de « l'insuffisance de l'équipement électrique » qui expliquerait une « résistance » bretonne au cinéma, cela ne convient pas, ou plus, à la Bretagne de 1958.

Certes la localisation des clubs de cinéma amateur, auxquels Robert Mandrou ne s'intéresse d'ailleurs pas, dans les grandes villes et villes moyennes de la Bretagne, va dans son sens. Toutefois, on l'a vu, l'historiographie récente montre que le réseau des salles, de patronage et laïques, contribue à la diffusion de l'imaginaire cinématographique dans les campagnes. En outre, les amateurs, s'ils réalisent des films qui reprennent, plus ou moins adroitement, ce qui domine la production professionnelle des fictions et documentaires¹³³, sont aussi porteurs d'images et de voix qui complètent, nuancent voire critiquent les images de la Bretagne souvent mises en avant par les professionnels. La télévision, dans un souci de proximité avec un public qui ne cesse de croître, va même se rapprocher à partir de la décennie 1960 des images subjectives des documentaires amateurs. Mais elle ne diffusera tout de même pas, au début de cette décennie, les images de contre-information

¹²⁹ MANDROU, Robert, *Essai d'anthropologie sociologique*, Paris ; Éditions de Minuit, 1956.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, p. 148.

¹³³ SLUYS, Colette, « Cinéaste du dimanche. La pratique populaire du cinéma », *Ethnologie française*, 1983, t. 13, n°3, p. 301.

tournées par Treger Film, sous le coup de poursuites du Centre National du Cinéma pour projection illégale, puis, dans les années 1970, celles des ouvriers bretons auxquels René Vautier confie la caméra...

Gilles OLLIVIER

**Agrégé d'histoire-géographie au lycée Chateaubriand (Rennes).
Chercheur-associé à la cinémathèque de Bretagne.**