

(A)MATEUR

Mater est un art. Mater est une pratique amateur. Voir est un état de contentement, de plaisir et de douleur.

Une personne qui regarde le paysage ou les étoiles depuis sa fenêtre ou sous les jupes d'une fille s'adonne à un art d'agrément sans en faire profession, sans but utilitaire, destiné au seul plaisir, à son seul plaisir. La réflexion proposée sous le titre générique d'*Alchimicinéma* tente de situer l'axe d'observation de l'image en mouvement dans le territoire des mateurs anonymes, des inconnus qui considèrent, comme les hédonistes, que les passions et le plaisir sont naturels à l'homme, des sans-grade qui matent en filmant ou qui filment en matant, naturellement, par passion et par plaisir.

L'*Alchimicinéma* adopte les contours d'un regroupement familial d'un type singulier. Les familles filmiques y sont constituées de rejetons qui, *a priori*, ne disposaient d'aucune chance de se retrouver un jour ensemble. La famille des films amateurs s'y accouple avec celle des films d'observation scientifique, celle des films de cinéma avec celle des vidéos de surveillance. Ce nouveau foyer, organisé au sein d'une salle de projection, unit ses sujets par un rapprochement dans le noir, un côté à côté dans un espace partagé. Ces films sont autant de bourgeons, de sans-nom ou de pas encore de noms qui, depuis l'avènement de l'image, répondent pourtant à une activité concrète, historiquement déterminée : une pratique filmique que l'on peut définir comme un art de l'agrément.

Je ne me livrerai pas, ici, à une énième définition du point de vue, pas plus que je ne me lancerai dans une nouvelle tentative pour délimiter le territoire du filmeur. Je me garderai tout autant de tomber dans des considérations relatives à la définition de l'artiste ou de l'auteur, du film ou du visuel, du genre ou du style, du majeur ou du mineur. Sans prétendre, par ailleurs, que tous les films se valent, qu'il s'agit là de la simplification généralisée d'un usage, d'un nivellement étendu arbitrairement à tout ce qui ressemble, de près ou de loin, à une image. Le filmeur est, pour moi, un mateur ordinaire, et l'élément capital de sa

pratique est bien l'identification de la tonalité affective qui préside à son activité. L'image en mouvement et le son qui ne l'est pas moins (en mouvement), sont donc à définir et à observer dans les variétés, les incohérences, les divergences de *leurs pratiques ordinaires*.

Le territoire du mateur, souvent anonyme, est très vaste. Le filmeur est partout. Sa pratique est folklorique et chacun y a d'abord accès par la tradition de l'oralité. Nous avons tous quelque chose à dire sur l'image, nous disposons tous d'un point de vue critique, depuis le photographe amateur, qui vante la technique de son dernier appareil, jusqu'au chauffeur de taxi, qui explique la manipulation dont sont victimes les spectateurs de télévision.

Le pratiquant d'image est sûr de son fait. Il ne doute pas de sa technique de faire et de dire.

Je me suis toujours demandé comment, dans le temps, le filmeur avait fini par supplanter l'accordéoniste. L'accordéon fut le premier instrument industriel fabriqué en série au dix-neuvième siècle. Si la caméra et l'accordéon ont vécu une révolution numérique, seul le joueur d'images envahit encore les réunions au coin du feu, les mariages, les pots de départ à la retraite et les plages de Vendée. Le filmeur est toujours là, derrière ou au-dessus de vous, envahissant l'espace public en sa totalité.

Ce qui reste à l'appréciation est toujours assujéti aux critères du jugement esthétique. L'ordinaire n'échappe pas aux normes de la belle image, du beau cadre et des beaux effets spéciaux : par défaut, puisque l'ordinaire ne possède pas, justement, ces qualités. Ce négatif n'aurait pourtant d'intérêt que dans la mesure où il remettrait en cause une approche critique qui, depuis des siècles, juge de la beauté en s'appuyant positivement sur lui. En observant concrètement l'activité des filmeurs ordinaires, il est possible de bousculer certains critères d'identification d'un film, dans un précipice proche de celui creusé par Marcel Duchamp avec son ready-made, dans un renversement de l'édifice qui nous oblige à repenser la définition de l'image en mouvement et nous permet de casser les hiérarchies. Cette exigence est nécessaire si l'on veut observer différemment les films : de façon oblique, aurais-je envie de dire. Depuis

Marcel Duchamp, personne ne peut plus faire l'économie d'une telle réflexion, ce qui explique probablement qu'aujourd'hui on ne s'intéresse plus tant à l'esthétique – qui fixe des règles, donne des solutions –, qu'à l'« ontologie » d'une œuvre – le comment et le pourquoi d'un objet, son passage du non-art à l'art. Cette question, qui est celle de la transfiguration d'un état à un autre, est le grand chantier de l'*Alchimicinéma*.

Le film *Alchimicinéma* sort donc du cadre de l'image pour s'affirmer comme objet, objet trouvé, objet involontaire ou ready-made. Dans la continuité de mes célèbres prédécesseurs (Breton, Duchamp) qui ont tenté de définir l'objet en relation au Beau, mon terrain d'analyse sera celui du Moyen, en m'y fixant pour définir une panoplie du moyen, j'écarte donc toute envolée lyrique vers le nul ou le meilleur, le pas bon ou le merveilleux, pour dresser une gamme de moyen-moyen, plus que moyen, passablement moyen... Ainsi, j'ai pu définir assez précisément deux cas de film *Alchimicinéma*, le premier comme un objet *Grand Nain*, le second comme un *Petit Géant*. Cette vision qualitative réglée sur la norme définit ainsi l'objet Alchimicinéma : un objet ordinaire, dans la norme, c'est-à-dire un objet moyen qui pourtant est identifiable par le potentiel Nain d'une race mutante.

Qui s'intéresse à ces images mal foutues, mal cadrées, tremblantes, dont l'équilibre tient à l'assiette de deux jambes gauches, le point de vue à une molette d'effets de rapprochements et d'éloignements successifs, dont les sujets ne concernent que celui qui filme ? Oui, qui s'intéresse vraiment à un film amateur ? J'avais été ébahi, lors d'une projection chez un inconnu, par un film Super-8 consacré à son mariage. Je ne connaissais aucun membre de la famille filmée et j'assistais donc à l'ineptie, au degré zéro du vouloir dire quelque chose, à la nullité de vivre un quoi que ce soit. Devant ces films de famille, qui exhibent avant tout leur propre inanité, plus rien ne peut se raconter. On s'interroge, alors. Pourquoi un film ? Pourquoi une projection de ce film ? Personnellement, je suis fasciné par ces situations où je me sens aspiré par le vide et la stupidité, une attraction atterrante puisque soumise à la gravité. Mais la question reste entière. Pourquoi donc entretenir un tel intérêt pour ces projections qui investissent les longues soirées en famille et ne peuvent être comprises

que par les hôtes du foyer, tout autre convive étant plongé brusquement dans un profond état de consternation ? Je crois que ce qui m'intéresse, en premier lieu, dans ces situations familiales et ces expériences populaires, c'est leur nature contradictoire : il s'agit de reproduire une salle de cinéma dans une salle à manger, en inventant une disposition hybride dont l'écho est immédiatement perceptible dans la restriction apportée à cette séance collective en termes familiaux et donc intimes. Entre sphère publique et sphère privée, la monstration de l'image éprouve ici des changements importants. Elle en a d'ailleurs vécu depuis son avènement. Le cercle familial fut l'un de ses premiers promoteurs.

Il est intéressant d'observer le mouvement d'ensemble du cinématographe de 1895 à nos jours, son mouvement opératoire, sa conduite intérieure. Pour cela, l'exemple des projections électroménagères est instructif. Le Super-8 est entré dans les ménages en même temps que le coupe-légumes électrique. Dans le commentaire qu'il produit pour accompagner les films lors de leurs projections, lequel fournit des précisions sur les lieux – « là c'est l'église de Carsac-Aillac » – et étiquette des noms sur les personnes inconnues – « le cousin Robert de Vallière, à côté de ta mère, t'as vu, il est venu ! », le commentateur-filmeur se transforme en guide pour une visite de l'image. Son attitude rappelle les débuts du cinéma, quand dans les cinémas forains et dans les églises (ce qui est moins connu : des films racontaient l'histoire du Christ, dans la tradition directe de l'art des vitraux), un conférencier – qu'on appelle parfois un bonimenteur, un beau parleur, un acteur né, un colporteur à la sauvette, un théologien en chaussettes – en bas de l'écran, s'exclamait : « Attention ! Regardez ça, regardez là-bas, vous voyez ? » Il pouvait ainsi raconter une histoire et mettre des paroles dans la bouche des personnages. Cette instance, décisive dans l'évolution de l'image en mouvement vers la sonorisation, pose une question critique, celle du statut de l'interprète, cette personne qui explique et éclaircit le sens d'un film.

Autre technique conférencière dont je me suis beaucoup inspiré : le *benshi*. Apparu dans le théâtre *bunraku* – un théâtre de poupées géantes qui vient d'Osaka, où les manipulateurs, habillés généralement de noir, portent de grandes poupées qui sont censées se parler l'une à l'autre –, le *benshi* est un narrateur assis à côté de la scène, excessivement éclairé et mis en

évidence, dont les propos sont accompagnés d'un instrument à cordes. Sa voix exprime toute la violence des textes, tandis que les poupées impavides bougent à peine, hochant la tête.

Le cinéma muet japonais a importé du théâtre ce rôle de l'interprète, le *benshi*, avec sa voix qui raconte ce qu'il faut voir dans les images. De sorte que celui-ci est devenu l'attraction du spectacle cinématographique jusqu'en 1920 au Japon. Les spectateurs allaient au cinéma entendre tel ou tel *benshi* plutôt que voir tel ou tel film. Le *benshi* prenait des libertés absolument extraordinaires avec l'histoire du film qu'on lui avait communiquée. Il en influençait le ton, le genre, en proposait, selon sa spécialité, des versions comiques ou mélodramatiques.

Tout comme notre anonyme avec son film de mariage, le *benshi* développe quelque chose qui lui appartient spécifiquement. Il se débarrasse de Dieu ou de ses médiocres hypostases : la totalité, l'unité, la vérité. Le cinéma muet japonais déplace donc, tout comme la projection du film de famille, le récit hors écran, à côté, et l'incarne dans une voix vivante, présente *in situ*. Cette voix dispense ces films de raconter une histoire à l'écran, de faire un montage au service d'une narration. Le film seul, sans cette voix, proposerait une obscure logique d'organisation, de l'ordre du chaos.

Si l'image en mouvement est en désordre, il faut un acte d'interprétation qui en dénoue le sens, qu'il s'appelle *benshi*, commentateur, exégète, spectateur avant tout. Notre présence est indispensable devant ou à côté du film pour faire connaître les sentiments et les volontés d'un autre. L'*Alchimicinéma* privilégie ces fouillis extraordinaires, ces films éloignés de toute orthodoxie, qu'elle soit celle des genres et des styles, de la grammaire du cadre, du montage, de l'éclairage, censée tout ordonner. Par l'action du *benshi* – seul médiateur, maître de cérémonie, premier spectateur, véritable auteur d'un film éphémère – s'opère une régulation du chaos. La règle est celle de l'improvisation : il faut être en phase non pas avec le film, mais avec le lieu et le spectateur, ce qui demande une grande réactivité, une prise sur le direct. Il faut vivre et anticiper le film. Un commentateur ou un *benshi* sont nécessairement asynchrones, à l'exact inverse d'un chanteur de karaoké, à la recherche d'une synchronie impossible.

De Jean-Luc Godard à Jean Nolle

Ceci est un appel à Jean-Luc Godard, comme on appelle l'ascenseur pour ne pas rester bloqué au rez-de-chaussée. L'amateur a besoin d'ascension, il doit s'élever dans les étages, se départir des qualités péjoratives qui lui sont associées depuis toujours dans le domaine de l'image en mouvement. J'en appelle à Jean-Luc Godard parce qu'il est le seul susceptible de combiner à la fois les qualités de professionnel et d'amateur. Et si j'en appelle à lui, c'est pour lui demander comment il fait pour partager son temps entre son métier de cinéaste – quand il fait *Je vous salue Marie* – et son hobby – quand il tourne, auparavant, la version pilote (de démonstration) du même film destinée au producteur. J'en appelle encore à Jean-Luc Godard pour lui demander officiellement de m'autoriser à montrer ses films amateurs à l'Alchimicinéma. J'en appelle enfin à Jean-Luc Godard, pour une ultime raison : qu'il m'explique pourquoi il choisit de montrer au spectateur *Je vous salue Marie* plutôt que *Le film de présentation de 'Je vous salue Marie'* ?

Ce que l'on peut savoir des films cachés de Jean-Luc Godard nous est rapporté, entre autres, par son sacristain Alain Bergala : « *Godard filme sans exigence, ce sont les vidéos de présentation de ses projets de film, où l'on trouve des plans incroyablement amateurs (...) comme quelqu'un qui filme dans sa maison avec un petit Caméscope, qui cherche à travers le viseur et qui fait des plans hésitants* » (A. Bergala, *Professionnels et amateurs : La maîtrise. L'acte cinématographique*, Collège d'histoire de l'art cinématographique à La Cinémathèque française (recueil n° 6, Cinémathèque française, 1993/1994). Si je demande autant de sollicitude à JLG, c'est pour mieux débloquer la version officielle des statuts du filmeur et de l'image amateur à travers le paradoxe Godard. Il est, pour cela, nécessaire de sortir d'une opposition classique en observant l'ambidextre Godard, celui qui peut avec facilité passer du statut de cinéaste amateur, pour son plaisir, à celui de professionnel, pour son art, voire son métier. Celui qui considère la non-maîtrise de l'image comme fait de l'amateur, et la conscience de la mise en scène comme fait du professionnel, dans une opposition simplement stylistique.

Être professionnel, ça se mérite. Au contraire, l'amateur serait dépourvu de qualités intellectuelles et morales particulièrement estimables. Ces deux notions ne pourraient donc coexister sans se nuire. Comment expliquer, dès lors, le cas Godard, partagé entre deux tendances opposées : l'une, amateur, qui l'orienterait du côté primitif, l'autre, « auteuriste », vers le modernisme.

L'ordre des choses veut que l'on commence amateur pour finir professionnel. L'inverse est rarement vrai. En quoi l'amateur JLG se distingue-t-il du professionnel JLG ? Pas par ses initiales. Par l'esthétique de ses films, plutôt, si l'on en juge par la description des pilotes faite par Alain Bergala : image hésitante, mal foutue... Et pourtant, on pourrait objecter à ces considérations esthétiques que la scène de l'entrée des croisés à Constantinople dans *Passion* est tout aussi mal fichue, mal cadrée ; le plan démarre bien, très pro ; le mouvement est fluide, puis d'un seul coup, il stoppe net : Godard a perdu les jeunes femmes. Constatant cette erreur, il veut recadrer, mais il se trompe et au lieu d'aller chercher les filles vers la droite, il part vers la gauche. Il s'aperçoit, dans le viseur, de cette erreur et repart dans l'autre sens pour enfin les cadrer maladroitement. Cette description strictement technique prouve que le *pilote* de *Passion* et le *film Passion* ne peuvent être distingués selon des critères strictement esthétiques. Ce qui m'évitera de disséquer tous les films, de Cassavetes à Rohmer, pour établir un inventaire formaliste du style amateur : je ne veux pas envisager l'image en mouvement dans ses tics de langage. Le rapport de l'amateur au professionnel n'est donc pas satisfaisant selon cette approche. Si Godard distingue ces deux pratiques, c'est dans une revendication d'*intentionnalité*. Entre, d'un côté, un film considéré par Godard comme un véritable film et, de l'autre, un film qui n'en serait pas un, ou pas complètement un, puisque Godard en a décidé autrement. La question serait peut-être, alors, comment distinguer une esquisse d'un tableau ? Par la signature ? Non ! Le peintre signe et expose les deux. Au cinéma, cette distinction entre aperçu de l'œuvre à faire et œuvre finie impliquerait les notions de *film* et de *rush*, qui marquent une différence entre ce qui a été retenu et ce qui a été écarté. Tout repose en réalité sur cette logique de l'exclusion définitive ; le choix est la raison unique de l'auteur. Le *film* est la signature

professionnelle, le premier choix ; le *rush* est une tentative amateur, un second choix.

La scène de l'entrée des croisés à Constantinople, qui a nécessité un plateau de tournage suréquipé (des figurants, des décors...) accouche d'une indécision, d'une non-maîtrise stylistique, d'un ratage. Godard réalise vingt-trois prises pour viser à une certaine perfection (jeu d'acteurs, cadrage, lumière), lui à la caméra, pour à la fin choisir la scène la plus mauvaise et la monter. Il met en place un dispositif, non pas pour anticiper une idée ou une image de l'œuvre telle qu'elle devrait être une fois le travail achevé, mais pour mettre en action un principe générateur, une « amateurisation » du processus professionnel. Cette fusion des genres est rendue possible par le fait que Godard, dans ce hangar de Boulogne-Billancourt, a décidé d'être le cadreur de la scène, en « amateur de service ». Il discrédite le professionnel image (le chef opérateur), comme il a toujours discrédité le professionnel acteur. Il conteste cette « professionnalisation » du cinéma par ses métiers : le métier vise les choses bien faites, le professionnel entretient une répulsion pour le *mal fait*. (La flexibilité du temps du travail propre au cinéma, où le moment de l'expectative est supérieur au temps d'ouvrage, a aussi pour effet de dramatiser exagérément l'acte de faire du métier.) Godard nous dit que la nuance est toujours à chercher du côté des intentions de création.

La distinction entre amateurs et professionnels s'est opérée entre deux classes : ceux qui font des films le dimanche et ceux qui travaillent le lundi. Ici, le cas Godard fait retour : comment être le prêtre de la mise en scène en semaine, à Rolle, et le bedeau le week-end à Saint-Marc à Loubaud ?

Les films vidéo de présentation, comme le pilote de *Je vous salue Marie*, constituent une première version des vrais grands films de JLG. Ce ne sont pas des rushes mais une sorte d'esquisse du film : ses premiers traits, sa ligne de force, sa direction, la présentation des acteurs, le ton des dialogues, les visées dramaturgiques... bref, une ébauche, une première tentative qui marque une séparation entre le temps de la conception et celui de la réalisation de l'œuvre, et distingue un espace pour

l'amateurisme d'un espace pour le professionnel. Il faudrait donc distinguer entre deux étapes, et les énoncer à l'aide de différents termes : rush, essai, vidéo de présentation, pilote, film de préparation, repérage filmé, *making off*...

Pourquoi, cependant, ne pas réaliser une ébauche de film avec la même volonté de maîtrise que celle d'un grand film ? Pourquoi ne pas considérer une ébauche comme un grand film ? Pourquoi l'ébauche, comme première forme que l'on donne à une œuvre filmique, devrait-elle toujours ressembler à un film amateur ? Cette forme pourrait bien supporter la rigueur et l'excellence de toute autre œuvre...

Dans les bonus de DVD, le *making off* est toujours réalisé par un amateur ou un débutant. Il n'est pas un outil documentaire qui éclaire la fiction, comme on pourrait le croire : il porte une distinction amateur/professionnel et observe des critères stylistiques, mal fait/bien fait.

Si le pilote de JLG dépasse, comme je le pense, l'opposition amateur/professionnel, c'est parce que l'esquisse, enfin, ne se distingue plus de l'œuvre. On considère désormais l'*improvisation* comme temps unique de la création filmique. Il existe, heureusement, d'autres cas où le réalisateur assume l'intérêt de ces essais : les repérages de *L'Évangile selon Saint-Matthieu*, de Pier Paolo Pasolini, sont un chef-d'œuvre : *Sopralluoghi in Palestina*.

J'aimerais refaire *le Salon des films refusés* en utilisant les rushes (134 prises) du tournage de la publicité pour L'Oréal où Claudia Schiffer répète 134 fois « Parce que je le vaux bien », avec la première version de *La Sortie des usines Lumière*, qu'on a cachée derrière la troisième version pendant cent ans, un home movie de Hitchcock filmant en touriste sa famille à Rushmore Mountains, avec les rushes du *Don Quichotte* de Welles, et les vidéos de présentation de projets de films de Jean-Luc Godard.

L'image en mouvement n'a jamais été totalement professionnelle. Pour le comprendre, un détour par le bridge (le jeu de cartes) et la fonction qu'il assigne au « mort » pourra s'avérer pertinent. On pourrait en effet

considérer l'amateur comme le « mort » du professionnel, c'est-à-dire comme son partenaire dans le jeu. Au bridge, dans les premiers temps du jeu, celui des enchères, les joueurs sont face à face et effectuent des déclarations qui les renseignent sur le contenu de leur main : c'est le moment où ils envisagent le jeu de l'autre. Le « mort » est celui dont le jeu n'est pas assez bon pour continuer à jouer. Il dispose certes d'un jeu complémentaire, mais uniquement au regard de celui qui reste. On est toujours le « mort » de quelqu'un. L'amateur est le partenaire du professionnel, son alter ego. Il dispose d'un statut singulier, puisqu'il est inactif pendant la phase où le professionnel est, lui, en action. Il ne participe qu'à la première phase des enchères. Quand celle-ci se termine, il dépose ses cartes sur la table, devient le « mort ». Commence alors la deuxième phase, qui laisse le professionnel seul, libre de manipuler les deux jeux (composer, transformer). Le « mort » n'intervient pas, il regarde et apprend, il aimerait être à la place de son partenaire qui ne le laissera jamais jouer. Il est concentré sur sa technique.

Si le jeu du professionnel se fait avec celui de l'amateur, leurs pratiques sont totalement distinctes et même séparées jusqu'à un point où elles ne se rencontreront jamais. Je ne compte pas apporter de l'eau au moulin de cette soi-disant mixité des pratiques, à cette théorie des ensembles en deux patates à l'intersection desquelles se déterminerait une nouvelle figure de filmeur, avec son hybridité des images, avec, finalement, ses découpages de vrais et de faux, des purs amateurs et de semi-professionnels... J'affirme, à l'inverse, que l'amateur n'est pas une individualité distincte, mais un groupe qui vaut par son référent : le professionnel. L'amateur, c'est l'*autre*. Cet autre si différent et si proche, un contretypé, un négatif. L'autre, c'est celui qui fait des films que l'on ne voit jamais dans les circuits de diffusion de la télé ou du cinéma. Il agit dans le camp d'en face, de l'autre côté, et s'amuse à faire comme de ce côté-ci. Il imite, singe, copie, « contrefaçonne » le professionnel.

Lorsqu'on parle de l'autre, l'un revient systématiquement comme modèle et comme référent du métier. Ce n'est jamais l'un ou l'autre, c'est l'autre au regard de l'un, l'un au regard de l'autre. C'est pourquoi la notion d'amateur n'existe que par celle de professionnel, et l'inverse est vrai.

Jean Nolle est un prototype de l'amateur. Son film *Las Vegas 24/24* a été découvert par Jean-Pierre Melville dans un festival : « *Je crois que proportionnellement, il n'y a peut-être pas davantage de mauvais cinéastes chez les amateurs que chez les professionnels. Prenons l'exemple de Jean Nolle, qui est l'auteur d'un reportage sur Las Vegas, il est sans doute l'un des meilleurs documentaristes français actuels, et personne ne le sait. (...) C'est prodigieux qu'un monsieur comme Jean Nolle fasse un tel cinéma parce que cela lui plaît. Il m'arrive souvent de me demander s'il existe dans ma profession l'équivalent d'un Nolle. (...) Je crois que certains professionnels au niveau d'un cinéma d'auteur, autonome et souple, auraient beaucoup à apprendre des vrais amateurs.* »

Le cinéaste amateur filme pour son plaisir, il profite de cette jouissance de l'image sans préoccupation de ce qu'elle pourrait susciter chez autrui. Quand Jean Nolle réalise ses quatre-vingt dix films à travers le monde en tant qu'amateur, il ne se préoccupe pas une seconde de l'image qu'il va donner de lui aux autres cinéastes. Ce qui lui importe est de montrer ses films à sa sœur, à sa mère et à quelques voisins, au milieu des meubles de sa salle à manger. Le cinéma amateur de Jean Nolle est affranchi. Comme toute création importante, il peut s'exposer partout. Il n'est pas conformiste.

Pourquoi le cinéma amateur est-il toujours considéré comme cet Autre ? Parce que le cinéma professionnel a généralisé le principe de l'*imago* à toutes les pratiques d'image en mouvement (amateurs, publicitaires, institutionnelles...). L'*imago* notre représentation n'existe que par rapport à l'autre, agit sur le cinéaste professionnel comme un intermédiaire qui lui permet d'appréhender autrui. La nouvelle vague a créé son *imago*, une première nouvelle vague avec Dreyer, Delluc, Gance... Le professionnel crée son amateur. Mais Jean Nolle, à l'inverse, est un cinéaste qui sait tirer profit de sa situation d'amateur, sans famille, sans imaginaire, sans narcissisme.

« *Moi, je voulais être un paysan, j'ai toujours voulu être un paysan, le destin en a voulu autrement. À la fin de la guerre, nous étions ruinés, ma mère, ma sœur et moi. Nous n'avions plus qu'un immense champ de patates. Alors j'ai utilisé la seule chose qui me restait, qu'on ne m'avait pas prise, ma matière grise.* »,

nous dit Jean Nolle. Cette matière grise, il l'utilise tout d'abord au profit de l'invention de machines agricoles. Il fut l'inventeur d'une arracheuse de pommes de terre qui pouvait aussi déterrer les betteraves. Persuadé que les paysans ne pourraient pas tous se munir de tracteurs, il modernise les machines à traction animale. La promotion de ces inventions lui permet de faire le tour du monde. C'est en voyant les petits cultivateurs au travail sur les machines de son invention que sa vocation de cinéaste lui vient : « *La matière grise nécessaire pour faire marcher mes appareils agricoles est la même que pour écrire des vers ou faire du cinéma... alors je peux tourner des films !* »

Faire des films comme des machines à traction animale, réduire le film à un appareil : nous sommes dans une genèse où l'invention de l'image est liée à l'invention d'une machine agricole. (Nicéphore Niépce parlait de « notre dernière machine » pour qualifier son invention sur la fixation d'une image, une vue du *gras*, dans sa ferme de Saint-Loup-de-Vareennes...) Les films de Jean Nolle portent une utopie avant tout politique. Il crée ses machines à traction animale en partant de vieilles charrues appartenant à d'autres époques, parce qu'il veut le bonheur des paysans par la modernité, le confort, et des machines abordables financièrement. Utopie du bonheur, dix-neuviémiste, soutenue par l'idée d'une justice économique et sociale réalisée.

Le chemin est escarpé, qui conduit de la science à l'utopie. Jean Nolle l'emprunte avec ses machines et ses films, puisqu'il considère la machine cinéma comme un moyen de transport vers le bonheur et la jouissance. La dimension critique de ses films, sur un plan social et politique, est réelle. De l'Afrique à l'Amérique, sous des allures de documents de voyages, les sujets retenus disposent d'une aptitude à dire ce qui fonde l'authenticité d'une société. Jean Nolle est pourvu d'un esprit de libre examen des réalités qu'il traverse. Il s'élève contre les conditions de vie des paysans en Afrique. Il parodie les rituels des contes africains. Il est prompt à blâmer l'escroquerie du tourisme au Colorado. Et pourtant, tout cela est terriblement lié à lui, le touriste, lui le paysan et surtout, lui qui nous commente ses images de vive voix à la manière d'un griot. Jean Nolle, l'amateur, fait corps avec son art.

Il réalisera quatre-vingt-dix films comme autant de machines agricoles. Dans *Welcome to Arizona* (1959), il part en vacances avec sa sœur dans le Colorado, et s'amuse de son statut de touriste en lisant à toute vitesse les textes des dépliants touristiques. L'art de Jean Nolle est un art du commentaire, voici celui qui accompagne le début du film : « *Welcome to arizona, Bienvenue en Arizona, l'État aux 5 merveilles du monde* (musique). *The évidemment spectacular display petrified wood in the world, vous avez bien compris, le plus grand étalage de bois pétrifié dans le monde. Et c'est vrai. Ah, Ah...* ». *In the Word, the more fabulous spectacle, et c'est vrai, c'est bien le plus merveilleux spectacle du monde. Splendor of the nature* (musique country). (...) *Et c'est ce qui explique les paroles historiques que j'ai prononcées, à cet endroit même, le vendredi 7 août 1959, à 14h32 exactement. Ma petite sœur. Un peu de silence dans la salle, s'il vous plaît. Ma petite sœur, devant le plus beau panorama du monde, on ne bouffe pas, on regarde. (...) Welcome to Arizona, l'État qui possède la plus belle collection de cailloux in the worrrrld. Et c'est vrai.* »

Le film *Las Vegas 24/24* est une carte postale de la ville envoyée à ses voisins de la Beauce. Adoptant un point de vue presque ethnologique, Jean Nolle est le témoin et le complice de son temps, juge et partie : « *Toutes les heures sont vécues à Las Vegas, la seule ville où les hommes ont voulu abolir le temps. Il est minuit, j'arrive et dès le premier instant, je crois entendre sa fabuleuse histoire (...) 8 h30, du matin, je fouine rue Frémont pour retrouver les séquelles de la nuit (...). Des joueurs qui se sont consolés dans l'alcool. Toujours ces publicités qui trouvent des slogans invraisemblables. Et je pense en voyant le flux et le reflux, des derniers et des premiers joueurs, je pense au temps précieux que j'ai dû gagner tout à l'heure, seconde par seconde pour mieux le perdre sans doute quelques heures après. J'aperçois, dans le cœur de la ville, ceux qui n'ont plus de quoi se payer une chambre, ni même de quoi rentrer chez eux.* »

Jean Nolle, inventeur-paysan, observe le monde qui l'entoure avec l'acuité d'un anthropologue-agriculteur tout comme Étienne-Jules Marey, inventeur-médecin, observe le vol des oiseaux avec une caméra fusil, geste pour lui naturel, il adopte la posture la plus juste pour la circonstance d'un chercheur-chasseur.