1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

70 | 2013
varia

Myriam Juan, Christophe Trebuil (dir.), « Publics de cinéma. Pour une histoire des pratiques sociales », *Conserveries mémorielles*

N° 12, 2012

Valérie Pozner

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4714>

DOI : 10.4000/1895.4714

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 218-222

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valérie Pozner, « Myriam Juan, Christophe Trebuil (dir.), « Publics de cinéma. Pour une histoire des pratiques sociales », *Conserveries mémorielles* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 15 avril 2014, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4714> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4714>

images, la diversité et l'évolution de leurs usages – qui se poursuit bien au-delà de la séquence qui se clôt en 1946. C'est sans doute le seul point légèrement problématique, si l'on met de côté l'aspect répétitif, sinon lassant, du style anglo-saxon : j'annonce de quoi je vais parler, j'énonce et j'argumente, puis je reprends synthétiquement en conclusion ce que je viens de dire ! À Olga Gershenson on reprochera les développements « bateau » et peu éclairants sur le « réalisme socialiste » au compte duquel elle attribue le rejet ou la censure d'un grand nombre des projets et films analysés. Enfin, le lecteur sera parfois un peu agacé par sa façon de se mettre en scène, et l'exagération (à destination du lecteur occidental béotien) des « difficultés d'accès » aux documents qu'elle met au jour... exagération qui rappelle certains ouvrages écrits à l'époque de la guerre froide ! Mais il s'agit là de griefs vraiment mineurs pour deux ouvrages qui feront date.

Valérie Pozner

Myriam Juan, Christophe Trebuil (dir.), « Publics de cinéma. Pour une histoire des pratiques sociales », *Conserveries mémorielles*, n° 12, 2012

CE NUMÉRO COORDONNÉ PAR MYRIAM JUAN et Christophe Trébuil se situe dans un champ de recherche en plein essor, dont l'historiographie française, bien que récente, est fournie : aux études consacrées à la cinéphilie « savante » (Christophe Gauthier, 1999) ont succédé des travaux sur la cinéphilie « populaire », principalement autour de « l'école de Metz » (Fabrice Montebello, 2006, Jean-Marc Leveratto, 2010 ; voir le « Point de vue » qui ouvre le présent numéro). Et pourtant, la lecture de cet ensemble produit une indéniable impression d'air frais. Le texte introductif opère tout d'abord un premier décentrement en ciblant les « publics », ce qui a pour effet de nous éloigner des questions liées aux « spectateurs » traditionnellement abordées dans les études sur la réception et le rapport aux images. Le second décentrement consiste à placer l'accent, dans

le syntagme « pratiques sociales », sur le terme « pratiques », qui désigne ici les actes, gestes, comportements liés de la manière la plus concrète au cinéma. Or ces pratiques posent un redoutable défi à l'historien dans la mesure où elles ne laissent que très peu de traces écrites et ont, de surcroît, été très peu décrites par les contemporains. L'hypothèse des auteurs est que l'effort de normalisation des publics de cinéma, mené notamment au cours des années 1920, aurait porté ses fruits, et aurait conduit à un relatif désintérêt de la part des critiques qui se seraient alors reportés sur un unique objectif : celui d'énoncer le beau et le bon en matière de 7^e art.

Certaines de ces pratiques ont pour intermédiaire l'écran, ainsi les gestes, démarches (comme celle des fameuses infirmières décrites par Marcel Mauss dans ses « Techniques du corps » [1936]), modes vestimentaires, etc., empruntées aux personnages écraniques, puis mises en œuvres par les individus. D'autres, non, comme les pratiques ludiques des « photographies reconstituées » proposées par *Ciné-magazine* au début des années 1920.

Pour investiguer ces nouveaux terrains, les coordinateurs suggèrent de s'appuyer sur des propositions laissées en friche par des sociologues et anthropologues des années 1930. Dans le champ du cinéma, ils rappellent les pistes ouvertes par les « Payne Fund Studies », et notamment Paul Cressey qui se proposait d'étudier la contribution du cinéma au fait social total (1938). Dans le champ de la littérature, où ces pistes semblent mieux travaillées, ils citent l'article suggestif de Perrec « Lire : esquisse socio-physiologique » (1976), lui-même renvoyant à Mauss, et plus près de nous, l'étude d'Anne-Marie Thiesse sur le roman-feuilleton à la fin du XIX^e et au début du XX^e (2000).

Ainsi s'esquissent les contours d'un vaste champ de recherches que les études réunies explorent chacune à sa façon. Certes, peu sont celles qui arpentent résolument les voies tracées dans l'introduction, mais en mettant au jour de nouvelles sources, elles posent des questions souvent inédites à l'histoire du cinéma. La structure du numéro (qui réunit des travaux de doctorants comme de professeurs plus titrés) produit

l'effet d'un zoom arrière qui progressivement nous fait passer de l'intérieur de la salle et des comportements aux effets de la programmation sur la fréquentation, puis cible certaines périodes de transition, ou certains groupes particuliers, pour terminer sur les tentatives de formatage des publics. Ce faisant, le lecteur passe de l'Inde actuelle à l'URSS des années 1950, ou de la Chine des années 1920 à la France des années 1970-1980. Certains articles exploitent des données très factuelles, d'autres reposent sur une base théorique forte, mais même dans ce cas, les auteurs reconnus sont cités à bon escient, sans révérence particulière, et uniquement parce qu'ils fournissent un appui pour investiguer des terrains inconnus.

Dès la première étude le numéro s'ancre résolument dans l'inédit, avec l'analyse que signe Claude Forrest des stratégies de placement des spectateurs dans la salle de cinéma. Fondées sur un relevé précis (entrepris grâce à l'aide de quelques étudiantes) effectué dans plusieurs salles de Paris et de la banlieue parisienne, ses conclusions sont pour le moins déroutantes : les spectateurs n'occupent jamais prioritairement les places qui procurent les meilleures conditions visuelles et sonores, le contraire paraît s'imposer. Pire, les règles et stratégies d'occupation des sièges répondent davantage à des distinctions de sexe et d'âge et rappellent le comportement des primates, tel qu'il est décrit par les spécialistes !

Jean-Baptiste Massuet, dans la même section, repart de la notion désormais classique d'« attraction » pour étudier le comportement des spectateurs de *Capt'ain Eo* (Francis Ford Coppola, 1986), diffusé au parc Disneyland Paris, dont l'attrait repose non pas sur l'absorption diégétique mais, à l'inverse, sur une confrontation des corps – celui du public dans la salle et celui de Michael Jackson à l'écran. Le dispositif 3D, certes vieilli, est associé à des effets spéciaux comme les mouvements de la plate-forme des sièges qui rythment l'action et les chansons ou la lumière rallumée à de brefs instants qui sort le spectateur de l'immersion et lui fait prendre conscience de la dimension collective du spectacle. Outre la dimension rythmique, tactile (le fantasme

du contact avec l'image/l'idole), et collective du *show*, l'analyse des réactions sur internet permet à l'auteur de montrer sa dimension nostalgique qui permet aussi aux spectateurs/adulateurs de la star de transmettre leurs émotions à la jeune génération.

Anne Kerlan analyse la stratégie d'une salle de cinéma pékinoise au cours des années 1920, pensée pour être un laboratoire d'apprentissage de la modernité. De la programmation de films occidentaux aux règles de bienséance édictées pour le public, en passant par l'organisation de l'espace, le style architectural, le design et l'équipement dernier cri (ventilation, toilettes « à l'occidentale », éclairage électrique, projecteur américain, écran au mercure...), rien ne fut laissé au hasard par le propriétaire qui se considérait investi d'une mission civilisatrice. Cette utopie sociale, notons-le en passant, était largement partagée par certains administrateurs de salles moscovites exactement à la même période. Mais à Pékin, la salle Lumière véritable n'était accessible qu'aux élites urbaines éduquées. De plus, vers la fin de la décennie, les films occidentaux furent de plus en plus assimilés à des armes d'invasion économique et culturelle, ce qui limita d'abord, puis mit un terme à cette expérience.

Wendy Cutler propose d'examiner le comportement des publics de cinéma en Inde aujourd'hui, dont elle souligne l'aspect rituel et la dimension physique de contact maximum avec l'écran. Au pouvoir des images s'ajoute un pouvoir du public sur l'industrie cinématographique. Celle-ci, répondant à la demande, fabrique des produits populaires transposant les mythes anciens... invitant le spectateur à entrer et rester dans l'univers mythologique. Chacun est ainsi à la fois émetteur et récepteur de ce jeu interactif.

Dans la deuxième section, Valentin Stimpfl étudie la programmation parisienne de la saison 1929-1930, à partir d'un relevé effectué sur cinq établissements distincts par leur situation géographique, leur taille, leur appartenance ou non à un circuit de distribution, leur orientation (salle d'exclusivité pour le Paramount, avant-garde pour le Vieux Colombier) – saisis à un moment clé, marqué par la disparition progressive de la notion même de « saison cinématographique » et la

transition au sonore. L'analyse minutieuse de l'ensemble de la programmation permet de mettre en évidence des stratégies hétérogènes qui reflètent des habitudes spectatoriennes spécifiques à chaque salle. Certes en voie de standardisation, le spectacle cinématographique parisien apparaît encore d'une très grande diversité.

Portant sur la même période, à peine élargie (1929-1932), l'article de Marilyn Marignan démontre que l'arrivée du parlant / sonore n'eut pas de conséquence néfaste sur la fréquentation des théâtres lyonnais, contrairement aux plaintes et récriminations des directeurs des deux plus grandes salles. Son étude très fine des tarifs, du placement des spectateurs, des statuts et de l'emplacement des salles de cinéma montre l'émergence d'une diversification dans les publics qui permet au cinéma de rejoindre le fonctionnement du théâtre comme marqueur social. Cette légitimation du cinéma fut accompagnée par la presse locale et conduisit à ériger le cinéma comme lieu permettant l'affichage de la distinction sociale. Irina Tcherneva déplace la perspective en analysant les discours produits par les différentes instances en charge de la production et de la diffusion du cinéma dans les années du « Dégel » en URSS. Les tentatives de réformes dont la visée est avant tout économique (le système est alors reconnu comme intégralement déficitaire et on découvre qu'au lieu des 18 fois par an, le spectateur soviétique ne va au cinéma que 2-3 fois au maximum) produisent un flot de papier qui renvoie à une diversité de figures du public selon les positions. Les choix faits par le ministère et le Gosplan imposent une concurrence entre les salles d'État et le réseau syndical, chargé d'assurer les tâches éducatives mais aussi de réaliser les objectifs du Plan en termes de recettes, deux objectifs difficilement conciliables. Ces contradictions et tensions aboutissent à des aberrations : les nouveaux films ne sont distribués qu'un ou deux jours dans une même ville. Sans aucun moyen d'appréhender les films thématiquement ou stylistiquement, faute de publicité, les spectateurs se ruent dès la sortie, car dès que la fréquentation baisse, le film est aussitôt retiré, les exploitants redoutant de ne pouvoir remplir les

objectifs du Plan. Les cinéastes dont le travail manque de visibilité se plaignent de cette logique de rentabilité. En parallèle, les tentatives de mettre en place à partir de 1961 des mécanismes liant la production à la diffusion en pénalisant les studios dont les films ne marchent pas sont mises en échec par ces mêmes cinéastes, qui imposent des critères artistiques pour établir avant la sortie des « catégories » aux films (dont dépend le nombre de copies). Des expériences seront néanmoins menées à Moscou entre 1965 et 1976 (au sein du studio Expérimental) afin d'introduire une incitation matérielle, en accordant un pourcentage sur les recettes au-delà du retour sur investissement. Parallèlement, l'État met en place des formes d'organisation des spectateurs (ciné-organisateurs, spectateurs-activistes, etc.) afin de « booster » la diffusion, ce qui donnera naissance aux ciné-clubs. Parallèlement, les cinéastes, notamment via l'Union des cinéastes et le « Bureau de la propagande du cinéma » (mais pas seulement) organisent des rencontres avec les auteurs et les publics. Le cinéaste s'affirme dès lors comme auteur, face à un public cinéophile qui se spécialise, en fonction des orientations du studio local : friand de documentaires et de films de vulgarisation scientifique à Sverdlovsk, il apprécie davantage les documentaires sociaux à Riga. Peu à peu ces publics se différencient, loin de l'image homogénéisante qui continue de dominer dans les salles d'État et les instances ministérielles.

Se plaçant davantage sur un plan épistémologique, l'étude due à Emmanuel Plasseraud examine les textes théoriques français consacrés au cinéma depuis les années 1910 jusqu'à la fin des années 1920 et montre comment on passe de la notion de foule à celle de public. Chez Canudo, puis Delluc, Gance, Epstein, la « foule » renvoie à l'utopie du cinéma comme langage universel, mais aussi comme lieu propice à l'oubli de la personnalité, fondue dans un tout collectif, ou comme lieu d'une nouvelle spiritualité. C'est chez Germaine Dulac qu'émerge la notion de « public », avec la diversité qui lui est consubstantielle, notion qui intervient en France beaucoup plus tardivement qu'aux États-Unis, plus

pragmatiques. Et c'est alors pour pointer le divorce entre les cinéastes d'avant-garde et la majorité non éduquée.

L'une des études les plus pertinentes est due à Fanny Beure qui analyse le fonctionnement des cercles de fans de la comédie musicale hollywoodienne classique dans la France d'aujourd'hui à travers les nouveaux outils de communication et réseaux sociaux. Ces cyber-cinéphiles constituent un cas particulier de la cinéphilie étudiée par Leveratto et Jullier dans leur ouvrage (2010). Beure analyse successivement les sites, blogs, forums, listes de diffusion, pages Facebook, distincts tant par leur contenu informatif que par le public ciblé, même s'ils sont parfois tenus par les mêmes personnes, souvent de très jeunes fans. À l'intérieur de ces micro-communautés, l'auteur présente les différents niveaux d'intégration et de degrés d'expertise des membres, depuis l'entre-soi des experts jusqu'à la naïveté des néophytes. En allant jusqu'à retrouver plusieurs de ces acteurs, Beure propose une analyse sociale très complète des profils. Elle montre comment le cyber-espace ouvre à une mise en scène particulière du moi et, en offrant des outils de légitimation de goûts relativement peu partagés à ce niveau aujourd'hui, permet à des jeunes en décalage par rapport à leur univers de référence, de dépasser l'isolement. Cette étude des usages nouveaux d'un genre montre comment la comédie musicale peut encore devenir modèle de vie.

Émilie Tullio et Marion Froger proposent une étude des spectateurs lorrains issus d'une même famille d'origine italienne (celle de l'une des deux auteures), immigrants de la seconde génération, comblant ainsi les travaux de Fabrice Montebello (portant sur les années 1950) et ceux de Leveratto (portant sur les années 1970-1980). Nées en France entre 1950 et 1965, les onze personnes interrogées font partie du même groupe social visé par les études antérieures, à savoir en majorité des ouvriers. Mais l'objectif ici n'est pas tant de dresser un portrait du groupe investigué que de montrer l'importance de l'expérience sociale dans les préférences cinéphiliques. Ce groupe se montre ainsi particulièrement sensible aux

inclusions/exclusions sociales et aux discriminations. Le cinéma est également investi d'enjeux de mémoire et de transmission à l'intérieur du clan familial, et fonctionne comme médium mémoriel entre les générations. La question se pose néanmoins de savoir si ce fonctionnement est véritablement spécifique aux familles issues de l'émigration.

La dernière section aborde les tentatives de formatage des publics : par les catholiques dans l'étude de Mélisande Leventopoulos, et par les laïcs des Offices dans l'étude de Pascal Laborderie – deux entreprises de propagande concurrentes visant l'encadrement des loisirs des adolescents et des adultes en France. On est frappé par les similitudes : mêmes difficultés pour cibler ces publics dont les acteurs avaient souvent une représentation assez lointaine et plutôt floue, même variété de dispositifs envisagés pour s'adapter à leur diversité. Et mêmes difficultés pour l'historien qui cherche à mesurer leur efficacité. Laborderie examine les méthodes pédagogiques innovantes élaborées dans le cadre scolaire en s'appuyant sur le cinéma, mais souligne le décalage entre cette vision éducatrice et les attentes du public populaire, tournées plutôt vers la distraction. Sa conclusion est que les Offices ont constitué surtout un cadre ayant favorisé le rapprochement de laïcs de différents horizons de la gauche. Leventopolous suit pour sa part les paroisses catholiques de Paris, au sein desquelles le cinéma se généralise à partir de la fin des années 1920. Elle montre de manière convaincante comment on passe de l'encadrement des projections à l'émergence de prêtres experts choisissant les programmes. À partir de 1932, le périodique *Choisir* propose des repères confessionnels pour répondre aux besoins d'une partie du public qui s'oriente de plus en plus vers les cinémas commerciaux, les salles paroissiales étant restées au muet. Le milieu des années 1930 voit la mise en place d'un système de cotes émises par la Centrale catholique du cinéma et l'organisation d'un circuit visant à faire pression sur les producteurs pour une moralisation des contenus. À partir de 1938, au lieu de regrouper ou de fédérer les fidèles, le diocèse édicte des règles de conduite. En signant *la Promesse* (1939), les fidèles s'engagent à ne pas voir de films

cotés « à proscrire », et des tableaux d'affichage sont mis en place dans les lieux de culte, notant les films diffusés dans le quartier, afin que le public catholique milite activement en faveur des films « sains ». Toutes ces actions renvoient à une entreprise d'instrumentalisation croissante du cinéma.

Les deux coordinateurs complètent ces études en introduisant de nouvelles sources : Trébuil réunit et commente intelligemment les mentions du cinéma dans les œuvres d'Emmanuel Bove (1924-1933), où les espaces fréquentés par les personnages, comme leur monde intérieur apparaissent contaminés par le cinéma, tandis que Juan offre une sélection d'extraits de mémoires de spectateurs conservés par l'Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique (APA) d'Ambérieu-en-Bugey, qui fourmillent de détails savoureux montrant les mille et une manières dont, dans l'entre-deux-guerres, le cinéma s'inscrit dans le quotidien.

Valérie Pozner

Décadrages. Cinéma, à travers champs, n° 23-24, printemps 2013, « Le doublage », 180 p.

DANS UNE SÉQUENCE DE *MONKEY BUSINESS* (Norman Z. McLeod, 1931), les frères Marx tentent d'entrer frauduleusement sur le territoire américain en se faisant passer pour le chanteur français Maurice Chevalier. L'épisode est célèbre. Chacun des frères entonne un couplet de la chanson *You Brought a New Kind of Love to Me*, tirée du film récent, *The Big Pond* (Hobart Henley, 1930), pour parfaire la ressemblance. Il est assez paradoxal que ce soit le muet Harpo qui reproduise à merveille la voix du chanteur, provoquant une brève sidération alentour. Mais le tour est vite dévoilé. Harpo doit remonter en effet, dès que la vitesse de rotation du disque ralentit dangereusement, la clé du pantin, c'est-à-dire la manivelle du phonographe dissimulé dans son dos. Cette séquence hilarante accuse le lien entre doublage et vol d'identité. Peut-on emprunter légalement la voix d'un autre ? Le doublage relève-t-il de l'usurpation d'identité ? En interprétant la chanson en

play-back, en empruntant la voix de son maître, Harpo inquiète la propriété et le nom propre (on peut d'ailleurs remarquer que Maurice Chevalier ne figure pas au générique du film). Qui parle ? Le propre s'appartient-il ?

La question du doublage fait retour aujourd'hui. Les dispositifs du *play-back* sont devenus des figures familières du cinéma contemporain (il suffit de penser aux films de David Lynch). Sans doute ce retour est-il dû à la métamorphose du médium, caractérisée par son devenir numérique, l'essor des jeux vidéo et des images de synthèse, qui suppose le recours à la voix humaine comme facteur d'animation et ravive, ce faisant, la mémoire du trauma de l'arrivée du parlant. On trouvera de nombreuses pistes de réflexion sur ce sujet dans le dossier passionnant consacré au doublage, dirigé par Alain Boillat, auteur d'un livre remarqué sur le sujet (*Du bonimenteur à la voix-over, Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2007), dans le numéro double 23-24 de la revue suisse *Décadrages*. Connue pour la qualité et l'originalité de ses dossiers (citons les dossiers monographiques dédiés à Stephen Dwoskin, Fredi M. Murer, Raoul Ruiz, Mario Ruspoli ou Peter Watkins, mais également les dossiers sur les relations entre l'art et le cinéma contemporain à travers Ana Sanders Films, les abîmes de l'adaptation ou le cinéma élargi), la revue propose cette fois-ci un ensemble critique autour du doublage à travers les querelles de la traduction, l'influence des contextes linguistiques, la tradition orale dans l'histoire du cinéma, la réception des films, les effets de la censure, la pratique du détournement artistique. On ne peut que se réjouir de cet intérêt pour le doublage qui souffre, on le sait, d'un profond discrédit de la part des cinéphiles, épris des versions originales sous-titrées, défaveur qui aura sans doute retardé l'étude systématique des versions doublées et l'analyse théorique du doublage lui-même. S'intéresser au doublage, comme le rappelle Boillat dans son article « Le doublage au *sens large* : des voix déliées », suppose de suspendre l'intérêt critique porté sur l'exercice de la seule mise en scène, selon le credo de la « politique