Ce que fait la pratique au spectateur. Enquêtes dans des salles de cinéma Art et Essai de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur

Michael Bourgatte

▶ **To cite this version:**

Michael Bourgatte. Ce que fait la pratique au spectateur. Enquêtes dans des salles de cinéma Art et Essai de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur. Sciences de l'Homme et Société. Université d'Avignon, 2008. Français. ⟨NNT : ⟩. ⟨tel-00369730⟩

HAL Id: tel-00369730

https://theses.hal.science/tel-00369730v1

Submitted on 20 Mar 2009

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

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

HAL Authorization

UNIVERSITE D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

ÉCOLE DOCTORALE
483 Sciences sociales

Thèse de doctorat en :

SCIENCE DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

MICHAËL BOURGATTE

CE QUE FAIT LA PRATIQUE AU SPECTATEUR

Enquêtes dans des salles de cinéma *Art et Essai* de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur

Sous la direction de Monsieur le Professeur Emmanuel ETHIS

Soutenue le 3 décembre 2008

Jury :

Monsieur le Professeur Emmanuel ETHIS, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Monsieur le Professeur Daniel JACOBI, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Monsieur le Professeur Jean-Marc LEVERATTO, Université Paul Verlaine, Metz (rapporteur)
Monsieur le Professeur Yves WINKIN, École Normale Supérieure L.S.H, Lyon (rapporteur)
Monsieur Vincent THABOUREY, Coordinateur, *Cinémas du Sud*

MICHAËL BOURGATTE

CE QUE FAIT LA PRATIQUE AU SPECTATEUR

Enquêtes dans des salles de cinéma *Art et Essai* de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur

Directeur de thèse : Monsieur le Professeur Emmanuel ETHIS

Mes remerciements vont :

À mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Emmanuel Ethis.

Aux membres du jury, Messieurs les professeurs Daniel Jacobi, Jean-Marc Leveratto et Yves Winkin. Monsieur Vincent Thabourey.

Aux membres et aux adhérents de l'association *Cinémas du Sud*, à la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, à l'ADER Paca, aux membres et aux adhérents de l'Association Française des Cinémas d'*Art et Essai* et à ceux du Groupement National des Cinémas de Recherche.

À Yves Jeanneret, Jean Davallon, Cécile Tardy, Emilie Flon, Agnès Devictor, Geneviève Landié, Virginie Spies, Jean-Christophe Vilatte, Jean-Louis Fabiani, Pierre-Louis Suet, Marie-Hélène Poggi, Hana Gottesdiener, Joëlle Richetta, Damien Malinas, Marie-Pierre Fourquet Courbet, Jacques Téphany, Paul Tolila, Stéphane Dufour, Shayne Girardin, Caroline Angé, Louis Basco, Laurent Sébastien Fournier, Olivier Thévenin, Olivier Moeschler, Frédéric Gimello-Mesplomb, Jacques Pierre, Yves Bergeron, Raymond Montpetit, Ian Charles Jarvie, André Gaudreault, Françoise Thébault, Nathalie Petiteau, Paul Payan, Joël Augros.

À Gaëlle Lesaffre, Camille Jutant, Anne Watremez, Céline Schall, Tanguy Cornu, Olivier Lefalher, Fanchon Deflaux, Sophie Marino, Johanne Tremblay, Bessem El Fellah, Soumaya Gharsallah, Marie Lavorel, Marie-Elizabeth Laberge, Amélie Giguère, Pauline Grison, Céline Calif, Juliette Dalbavie, Anne Laforêt, Yvan Clouteau, Fabien Labarthe, Olivier Zerbib, Raphaël Roth, Mylène Costes, Maud Cappatti, Valérie Vitalbo, Jason Luckerhoff, Perrine Boutin, Aude Seurrat, Laurent Kasprowitz, Jean-Bernard Cheymol, Cheikhouna Beye, Emilie Pamart, Caroline Bergeron, Bruno Boucart, Yann Kilborne.

À Bernadette Boissier, Adèle Assen A Zang, Pascale Di Domenico, Françoise Arfelli, Mireille Nicolas, Patrick Liné, Martine Boulangé, Jean-Louis Marangon, Isabelle Abad, Ghislaine Wagner.

À Hécate… À nos échanges et nos dicussions, du réveil au couché et même au milieu de la nuit… Autour d'un café ou au téléphone… À Avignon, Montréal, Paris, New York, Québec, Barcelone, Villacourt, Athènes et Skopelos.

À mon entourage et à toutes les personnes que j'ai rencontrées, pour leur écoute, leur compréhension, leurs encouragements et parfois même, leur aide : David Chauvet, Prune Galeazzi, Marianne Castan et Harry Toudert, Laurent et Mélissa Ruggeri, Chloé, Gaspard et Benoît Grillet, Aurore Duprey, Zélie, Léandre et Marc Bienaimé, Maud Grillet, Line, Arthur et Brice Albernhe, Anaïs Bourgeois et Arnaud Giroud, Marie, Anna et Stéphane Larue Lucas, Françoise, Piéric, Yann et Daniel Decaesteker, Sonia, Diane, Emilie et Frédéric Rossi, Sandrine, Marco, Tom et Yannick Pagès, Christelle et Raphaël Messina, Dominick Breuil, Christiane, Angélina et Frédéric Vienot, Emilie Fléchaire, Patrick Turini et Maïa Heinz, Véronique, Emilie et Frédéric Giovannini Lacroix, Heejin et Thomas Scelo, Tyfenne Perroux, Angeline et Emmanuel Picaud, Coline Galeazzi et Lionel Petit, Marko Stoehr, Malika Aït Gherbi, Anne-Claire Andrault, Anne-Cécile Corneillet, Mélanie Berta, Damien, Louis et Dominique Delerue, Laurène, Chloé et Vincent Portefaix, Jérôme Derbes, Charlotte Lefevre et Romain Sémédar, Géraldine Brochon, Alexandra, Vassili et Kostas Vergopoulos, Elodie et

Jérémie Martinez, Annabelle, Raphaël et Frédéric Ruggeri, Stéphanie, Chantal, Nicolas et Serge Grillet, Marie-Josée et Alain Ruggeri, Alexandra Duplan, Sophie Biraud, Gilles De La Buharaye, Laurette et Marc Castan, Stéphanie, Lila et Fabien Maniaci, Karine Chauvet et Alex, Eve Chauvet et Bertrand, Jany Cianferani, Simone Lancelot, Micheline Gardez, Evelyne Buzzacaro, Patrick Brouiller, Mikhaïl Bakolas, Detlef Rossmann, Yonnick Flot, Marie-Noël, Léane et Damien Doutouma, Dominique et Marc Galeazzi, Marjolaine et Laurent Souchon, Yann Gaude-Gourret, Caroline et Jean-Christophe Scottis, Marie Jouffret, Benjamin Mouchez, Julie Ouzeneau et Benoît Pithon, Benjamin Ricaud, Laurianne Sitbon, Delphine Moraleda, Cédric Courtois, Véronique De Montety, Aurélia Battesti, Thierry Garaix, Audrey Parat, Céline Etre, Boris Bontoux, Christophe Servan, Mohamad Al Jezzini, Maud Robert, Philippe Roussel, Anne Woelfel et Denis Chanteloup, Michelle et Daniel Villaume, Christiane Jaillet, Amandine Akouka, Matthieu Navarro, Christine Bevilacqua, Bruno Chomel, Nadia Crespin, Eva Brucato, Patrick Guivarch', Roman Lepareur, Roger, les 2 Pascal, Cécile et toute la tribu Utopia *passé, présent et futur*, Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet, Delphine Bachacou, Guillaume Sauvageot, Edith et Jacques Lechat, Lucie Brémond, Axelle Auzas, Sophie Mirouze, Stéphane Bénard, Hugues Poirrier, Pierre Dauvergne, Mme Loze, Jean-Louis Meunier, Christian, Khroutchev et *feu* Kennedy, Bruce Springsteen, The Arcade Fire, Rhesus, IamX et Mogwaï.

À mes parents, Christiane et Christian Bourgatte, mon frère Cyril, Isabelle, Sabrina, Linda, Sarah, Lana, Anaïs, Céline, Franck, Xavier, Francis, Marilyne, Manu et René, Ginette et Robert, ma grand-mère Odette.

À Carole Brugger et Nikoleta Georgieva pour leur contribution au traitement des données.

À tous les spectateurs qui ont participé à l'enquête ainsi qu'aux exploitants et personnels des cinémas ayant collaboré à la bonne marche de cette étude.

Aux étudiants croisés ici ou là, au détour d'un couloir, sur la terrasse d'un bar ou au milieu de la foule dense des concerts de rock qui souvent nous unissent d'une autre manière… Et notamment ceux dont j'ai tutoré les mémoires : nos échanges m'ont beaucoup apporté.

À ma vieille *Casio* qui a encore été ma compagne de calcul et à mon *Mac* qui a rendu les armes cinq jours avant le dépôt de cette thèse.

Aux éternels oubliés des pages de remerciements.

Enfin, une pensée pour Pierre Todeschini.

Cette thèse a reçu le soutien de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Les traitements de données et les analyses ont été réalisés avec le logiciel MODALISA (société KYNOS).

Sommaire

Introduction 15

Partie 1 : OSER UNE SOCIOLOGIE DE LA PRATIQUE CINEMATOGRAPHIQUE 47

I. AUX FONDEMENTS D'UNE SOCIOLOGIE DE LA PRATIQUE 49
1.1 La question de l'activité spectatorielle et des publics 49
1.2 La place de la pratique dans la sociologie du cinéma 54
1.3 La pratique cinématographique dans les approches communicationnelles 60

II. DÉFINIR LA PRATIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE COMME OBJET DE RECHERCHE 68
2.1 La pratique cinématographique entre savoir et social 68
2.2 Le cas des films et des salles *Art et Essai* 74
2.3 Au cœur de la pratique, le pratiquant 78

III. POSTURE MÉTHODOLOGIQUE POUR UNE SOCIOLOGIE DE LA PRATIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE 83
3.1 Point de vue sur la méthode : une analogie avec *Le mystère de la chaloupe verte* 83
3.2 La posture de recherche : application au champ du cinéma d'*Art et Essai* 88
3.3 Un choix méthodologique : l'enquête par questionnaire 95

IV. LA SAISIE EMPIRIQUE DE L'OBJET « PRATIQUE » 99
4.1 Le concept de goût 99
4.2 Le concept de savoir 104
4.3 Mesurer et qualifier les concepts outils sur le terrain 110

V. LA PRATIQUE ET L'OBJET CULTUREL 117
5.1 Le film et le spectateur 117
5.2 La notion de public est-elle opératoire ? 122
5.3 L'objet culturel comme vecteur d'analyse de la constitution d'ensembles de pratiquants 127

VI. LA PRATIQUE ET L'ESPACE CULTUREL 131
6.1 La pratique et la question de la fidélité 133
6.2 L'espace culturel et sa construction identitaire 136
6.3 Pratique, représentation et partage de valeurs 140

Partie 2 : LA CIRCULATION DU SYMBOLIQUE ET LE SYSTE-ME DE LA VALEUR DANS LE CHAMP DU CINEMA 147

I. L'ART ET ESSAI : NAISSANCE D'UN GENRE 149
1.1 L'art mis à l'essai 150
1.2 Le cinéma « alternatif » et la grande cour des miracles 155
1.3 Constitution de la norme alternative 161

II. L'ART ET ESSAI : UN CINÉMA D'AUTEUR ? 167
2.1 L'*Art et Essai* : le film, le lieu 167
2.2 L'impalpable légèreté de la notion d'auteur au cinéma 171
2.3 Le pouvoir symbolique du statut auctorial 176

III. RECONNAISSANCE ET INSTITUTIONNALISATION D'UNE ÉCHELLE DE VALEUR PROPRE AU CINEMA 181
3.1 L'aide aux structures 181
3.2 L'éducation à l'image 184
3.3 Le cinéma et la question du patrimoine 191

IV. LES CRITÈRES DE LA VALEUR 195
4.1 L'auteur : sujet de caution, sujet à caution 200
4.2 Marqueurs critiques, marqueurs authentifiants, marqueurs symboliques 204

4.3 La valeur entre jugement et point de vue 206

V. QUESTION D'ESTHÉTIQUE ET RAPPORT AU FILM 212
5.1 Le beau et le social 212
5.2 Le film et le lien social 204
5.3 La place de l'œuvre dans la sociologie des publics 220

VI. LE FILM COMME DISCOURS SOCIAL 225
6.1 La thématique cinématographique de la métamorphose de l'homme en animal 226
6.2 Approche sémiotique et portée sémantique 229
6.3 Le film ou la stigmatisation des tensions sociales 235

Partie 3 : GÉRER LE SAVOIR, FAIRE CORPS COMMUNAUTAIRE 241

I. L'OBJET CINÉMATOGRAPHIQUE COMME OBJET DE SOCIALISATION 246
1.1 La socialisation et les médias filmiques 246
1.2 Le cas spécifique de la salle de cinéma 251
1.3 La constitution (sociale) d'une identité (sociale) de spectateur 253

II. LES VOIES DE LA SOCIALISATION ET LA GESTION DU SYMBOLIQUE EN SALLE 261
2.1 Le cinéma, un espace complexe et polysémique 261
2.2 Physionomie de la pratique dans les salles *Art et Essai* 266
2.3 Autopsie du rapport des spectateurs aux films *Art et Essai* 271

III. COMPRENDRE LA SOCIALISATION EN SALLE À LA LUMIÈRE DU CONCEPT DE COMMUNAUTÉ 277
3.1 La communauté et le social 277
3.2 La communauté entre partage et distinction 281
3.3 Portée du concept de communauté, ou comment lutter contre les lieux communs de la recherche en sociologie du cinéma 287

IV. LA SALLE ET L'ÉPREUVE DE SOI : UNE DISCIPLINE COMMUNAUTAIRE 295
4.1 Pratique et prise de risque 295
4.2 La sortie en salle et la discipline corporelle 300
4.3 La pratique et la discipline herméneutique 306

V. L'ŒUVRE DE LA COMMUNAUTÉ, LA PART DE LA FRICTION 311
5.1 La communauté fait débat 311
5.2 Les Établis, les Marginaux 316
5.3 Différenciation des pratiques communautaires 322

VI. COMMUNAUTÉ, AJUSTEMENTS ET SOCIALISATIONS 328
6.1 La communauté : un espace social d'ajustements 328
6.2 À la rencontre de son « être social » 333
6.3 La communication interindividuelle ou l'« être communautaire » 337

Conclusion 345

BIBLIOGRAPHIE 371

SOURCES 393

FILMOGRAPHIE 397

ANNEXES 401

Sommaire des annexes 403

« Nous ne vivons que de peu de chose, à chaque instant, de ce que l'instant nous propose. Et pourtant tout ce que nous en vivons est l'instant lui-même, et l'instant lui-même n'est que ce que nous en vivons ».

Jean Lescure

Introduction

Le cinema retient l'attention car il est un objet de partage. Pas une conversation, ou presque, dans laquelle il n'est question de cinéma ou, du moins, dans laquelle une référence au cinéma ne soit faite… Un téléphone cellulaire sonne et quelqu'un ne manquera pas de le signifier par un « Téléphone Thérèse ! » en référence au *Père Noël est une ordure.* Une soirée crêpes entre amis : parions que quelqu'un fera allusion à la célèbre réplique tirée des *Bronzés font du ski* : « Vous avez d'la pâte, vous avez du suc' ?! Alors avec la pâte vous faites une crêpe, et puis vous mettez du suc' dedans ». Et que dire des attitudes adoptées en fonction de nos *héros* cinématographiques : parodier, en soirée, la danse atypique d'Uma Thurman dans *Pulp fiction* en faisant passer ses doigts devant ses yeux et en s'accroupissant le nez bouché. Ou encore, surprendre son ami(e) sous la douche en rejouant la célèbre scène de *Psychose*, bras levé, un couteau imaginaire dans la main et sifflotant le non moins célèbre thème musical composé à partir de crissements de violons stridents[1]. Les exemples pourraient être démultipliés car nous avons tous une anecdote à propos du cinéma et une relation particulière à certains faits cinématographiques qui font écho à quelque chose de notre propre expérience.

Le cinéma a quelque chose d'attrayant. On aime en parler. C'est là un de ses mystères ou plus prosaïquement : sa force. Nous n'aurons pas la prétention de généraliser notre expérience de recherche, mais pour en avoir parlé avec d'autres chercheurs (ou apprentis chercheurs) qui sont dans la même situation, on se permettra de faire remarquer une chose : nous sommes souvent sollicités pour une expertise que nous sommes censés avoir, a priori, mais surtout pour recueillir des histoires personnelles dont nos interactants peuvent être sûrs qu'elles nous intéresseront puisqu'elles parlent… de cinéma. En colloque, notamment, mais plus généralement, en situation d'échanges, cette expertise, réelle ou présumée, est sollicitée. Le plus souvent, cela se fait sur la base de petites incompréhensions intelligemment posées qui mettent à l'épreuve les raisonnements et invite aussi à être réactif. On a essayé de tirer parti de cela dans la structuration même de cette recherche. Ceci nous a offert une vue particulière sur deux questions fondamentales qu'il est important de mettre en relation : d'une part, la circulation de la valeur et du symbolique dans le champ du cinéma et, d'autre part, la manière dont se sociabilisent les individus autour de cet objet.

[1] Films POIRE Jean-Marie. *Le Père Noël est une ordure.* 1982, LECONTE Patrice. *Les bronzés font du ski*. 1979, TARANTINO Quentin. *Pulp* Fiction. 1994 et HITCHOCK Alfred. *Psychose*. 1960.

Deux exemples parmi d'autres éclairent l'un et l'autre de ces points. Le premier renvoie à une double question qui nous a été posée à l'issue d'une communication. Cette question peut se résumer en ces termes : lorsque je décide d'aller au cinéma avec mon fils, pourquoi sommes-nous obligés de discuter des qualités présupposées du film ? Et pourquoi, ensuite, sommes-nous amenés à débattre du lieu dans lequel nous irons le voir, multiplexe ou salle *Art et Essai* ? On voit, ici, que la question de la valeur est soulevée : valeur du film, valeur du lieu et valeur véhiculée par leur interconnexion (l'image que la salle fait porter au film et celle que le film donne de la salle). Un second exemple fait référence à un collègue peu familier des multiplexes qui nous raconta avoir pris récemment la décision d'aller y voir un film avec son petit-fils. Il constata, étonné, que la plupart des spectateurs entraient dans la salle avec de grands sachets de pop-corn et autres boissons gazeuses qu'ils déposaient ensuite dans un trou de l'accoudoir de leur fauteuil prévu à cet effet. À l'inverse, l'enfant, coutumier de ce type de pratiques, rassura son grand-père : « tu sais, c'est la culture du cinéma aujourd'hui ». On voit, dans cet exemple, que les arrangements se font beaucoup plus simplement que dans l'exemple précédent, l'enfant acceptant plus docilement la proposition de l'adulte. Mais ce qu'il faut surtout retenir de cette histoire, c'est qu'elle renvoie à une relative absence de maîtrise du lieu de la part de l'adulte quand l'enfant, pour s'y être déjà rendu, est à son aise.

De façon transversale, ces deux exemples renvoient, l'un comme l'autre, à la question de l'image et de la valeur des films et des lieux. Ils témoignent également des différentes façons qu'il y a de se sociabiliser en portant spécifiquement sur des questionnements d'ordre générationnel et transmissionnel. Mais plus généralement, ils se réfèrent à la pratique du cinéma en salles. C'est elle qui est au centre de cette étude. Il s'agira de voir comment l'expérience de la salle – et plus encore de la salle *Art et Essai* – se modélise mais aussi comment les sujets se reconnaissent comme pratiquants en fonction des connaissances qui sont les leurs, des règles et des contraintes qu'ils ont intégrées. Finalement, c'est la corrélation entre leurs savoirs, les normes de la pratique qu'ils ont assimilées et leur subjectivité qui retient l'attention et dessine les contours de leur rapport au cinéma.

L'étude de « la pratique » comme modus operandi

> *« Les objets semblent déterminer notre conduite, mais notre pratique détermine d'abord ces objets. Partons donc plutôt de cette pratique même, de telle sorte que l'objet auquel elle s'applique ne soit ce qu'il est que par relation à elle ».*
>
> Paul Veyne[2]

Lorsque nous avons écrit les lignes qui suivent, nous nous souvenons avoir longuement observé la pochette de l'album *Nebraska* de Bruce Springsteen : elle offre, dans un magnifique noir et blanc granuleux, une vue prise depuis l'intérieur d'une voiture. Une route telle que l'Amérique en connaît des milliers et que le cinéma en a donné à voir à peu près tout autant, se profile devant la calandre du véhicule. Elle trace une ligne vers l'horizon et se confond avec lui jusqu'à se perdre. Le contraste brutal du lointain avec le ciel laiteux nous fit alors prendre du recul et réfléchir sur notre posture de recherche. Cette confusion de deux espaces, la terre et le ciel, nous permit surtout de prendre conscience de quelque chose de fondamental, à la fois inquiétant mais aussi extrêmement stimulant : une production scientifique est un état de recherche mais surtout une porte ouverte sur un espace des *possibles*. C'est une vue dans laquelle vont venir s'insinuer d'autres vues. Maurice Blanchot le souligne dans *L'espace littéraire* :

> *« l'écrivain écrit un livre, mais le livre n'est pas encore l'œuvre, l'œuvre n'est œuvre que lorsque se prononce par elle, dans la violence d'un commencement qui lui est propre, le mot être, événement qui s'accomplit quand l'œuvre est l'intimité de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit »*[3].

Sans avoir nécessairement de prétention littéraire, la production scientifique est elle aussi soumise à cet effet[4]. Elle envisage le traitement de concepts et la résolution de problèmes sur le modèle de la proposition. Elle nous invite à s'investir dans un cadre et à rendre active une offre théorique, empiriquement éprouvée. En somme, si rien ne peut faire sens de manière

[2] VEYNE Paul. « Foucault révolutionne l'histoire ». In *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Le Seuil, 2007 [1978]. p. 396.
[3] BLANCHOT Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 2000 [1955]. p. 15.
[4] On entend par là que l'écriture scientifique ne s'attarde pas sur la dimension proprement esthétique du texte. Elle se concentre davantage sur la précision de ce dernier. Elle peut, toutefois, développer des intrigues ayant pour fonction de problématiser le sujet (cf. VEYNE Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Le Seuil, 2007 [1978]. 438 p.).

univoque, chaque proposition ouvre la voie à une intelligibilité particulière du monde. Ceci résulte de la posture scientifique qui place le chercheur à la fois comme un *auctor* et un *lector*[5]. Il produit et fait autorité parce qu'il offre une vue intelligible. Mais il se positionne aussi par rapport à d'autres vues qu'il commente, enrichit, réfute ou s'approprie.

Un dernier élément mérite d'être souligné : celui de l'historicité du propos. Une proposition traverse un chenal dans lequel d'autres propositions vont et viennent de façon continue et incessante, modifiant sans cesse l'espace des savoirs. Cette image relève d'une gageure : il s'agit de mettre en lumière le processus de circulation des connaissances entre la masse des savoirs auxquels le chercheur a accès, l'investissement d'une part d'entre eux et leur usage dans le cadre précis de son travail.

Cette recherche se présente donc comme une vue sur un concept qu'elle tente de théoriser : celui de « pratique », pensé non pas comme un « moyen d'usage » mais comme un « processus dynamique » de mise en relation des individus avec des objets, des lieux et d'autres individus. En effet, la pratique est manipulée de diverses manières en sciences sociales (et notamment en sociologie) sans qu'elle ne soit jamais pleinement investie en tant qu'objet. Elle est, le plus souvent, réduite à une activité humaine définie comme un geste d'appropriation des objets culturels alors qu'elle renvoie tout autant à un geste de constitution (de la valeur) des objets eux-mêmes. C'est l'association de ces deux approches qui nous intéresse et permet d'envisager la pratique à la fois comme un mécanisme de constitution d'identités individuelles et collectives, et à la fois comme un mécanisme révélant les représentations qui circulent dans l'espace social.

En ce sens, la pratique renvoie précisément au dispositif tel qu'il a été défini par Michel Foucault :

> *« [ce "réseau" que l'on peut dessiner entre les différents éléments d'un] ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit »*[6].

[5] BOURDIEU Pierre, CHARTIER Roger (Débat). « La lecture : une pratique culturelle ». In CHARTIER Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*. Paris : Payot, 2003 [1985]. p. 278. La parole est ici à Pierre Bourdieu.
[6] FOUCAULT Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris. Gallimard, 1994 [1975]. p. 299.

La pratique fabrique donc un entrelacs avec chacune des branches de ce réseau qu'elle rend, de ce fait, dynamique. Elle est ce qui lie chacun des éléments du dispositif les uns avec les autres. Mais dans le même temps, la pratique se soustrait au dispositif car elle est dotée d'une autonomie conceptuelle. Ceci provient du fait qu'elle soit éprouvée empiriquement et qu'elle édifie, a posteriori, des (inter)relations entre différents éléments étudiés. Elle entend donc, comme concept, laisser le champ ouvert aux hypothèses de recherche : ceci explique pourquoi elle relève pleinement d'une pensée sociologique. Le dispositif, lui, pose un cadre d'analyse théorique, a priori, qui renvoie davantage à des méthodes de recherches documentaires. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard qu'il a été posé par Michel Foucault au sein d'une réflexion dotée d'une dimension historique.

Les sciences de l'information et de la communication prennent en charge, peut-être plus encore que d'autres disciplines, cette addition entre un savoir expériencé sur le terrain et sa théorisation car elles se trouvent au carrefour de différentes sciences : et c'est d'ailleurs pour cette raison qu'elles se sont vues qualifiées d'« interdisciplinaires ». Pourtant, elles sortent leur épingle du jeu : la spécificité des sciences de l'information et de la communication réside dans ce que Jean Davallon et Yves Jeanneret ont appelé la « construction de l'objet » ou, pour parler plus simplement : la prise en charge de son propos par le chercheur[7]. Construire son objet ce n'est donc pas fabriquer de toutes pièces ce dont on souhaite parler. Ce n'est pas non plus isoler un objet qui serait proprement communicationnel. Cela revient davantage à construire un regard disciplinaire sur un objet que l'on interroge au regard des compétences communicationnelles et interactionnelles dudit objet. Car quand bien même on ne voudrait parler que de « communication », on reviendrait à l'étude d'un dispositif. Or, l'étude de la pratique renvoie davantage à la compréhension des interactions qui ont cours entre chacun des éléments du réseau posé par Michel Foucault.

Par ailleurs, la « construction de l'objet » renvoie à la portée de ce qu'énonce le chercheur qui ne réside pas dans un « dire » mais dans un « savoir dire ». Ceci permet, d'une part, de maintenir les spécificités de l'objet étudié et, d'autre part, de favoriser la généralisation car une chose qui est énoncée n'est jamais pleinement la chose *telle qu'elle est*[8]. Ce « savoir

[7] DAVALLON Jean, JEANNERET Yves. « La posture épistémologique, un geste pratique ». In CHEVALIER Yves (dir.). *Questionner les pratiques d'information et de communication : agir professionnel et agir social. Actes du XVI^e Congrès de la SFSIC, Bordeaux, 10-12 mai 2006*. Paris : Jouve/SFSIC, 2006. p. 203-210.

[8] DERRIDA Jacques. « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement ». In DERRIDA Jacques et alii (dir.). *Dire l'événement, est-ce possible ?* Paris : L'Harmattan, 2006. p. 79-112.

dire » doit notamment apporter un éclairage neuf sur la thématique abordée (ici, la pratique du cinéma en salles) ou résoudre un problème. La difficulté principale qui se présente à nous dans le cadre de cette étude tient en l'existence de représentations véhiculées dans l'espace social et qui déterminent les modalités d'organisation de la pratique. En effet, cette étude porte sur la pratique des salles *Art et Essai* qui sont des établissements cinématographiques dotés d'une valeur sociale en ce qu'ils proposent des programmations autour de films reconnus comme ayant une valeur : les films *Art et Essai*. Pourtant, le statut attribué à ces films et à ces salles ne repose sur rien d'autre de tangible qu'une circulation médiatique et interactionnelle de la valeur, relayée *in fine* par les institutions : on ne peut donc pas pleinement attester de sa teneur. « Savoir dire » quelque chose de cette situation constituera une première réponse à cette problématique. Ceci nécessitera d'adopter une attitude à la fois constative et performative – pour faire référence aux deux attitudes fondamentales de l'acte de langage définies par John L. Austin[9] – autour de deux questions fondamentales : pourquoi il en est ainsi et comment cette situation se modélise-t-elle ?

Pour qu'un tel projet puisse se réaliser, il convient d'abord de porter attention sur la spécificité de l'objet : le cinéma d'*Art et Essai*. Celui-ci n'est pas doté d'une définition stable. Il renvoie cependant à un ensemble de films et de lieux reconnus comme ayant une valeur dans la mesure où ils bénéficient d'une reconnaissance au sein de l'espace social. Il revient ensuite de porter attention sur les conditions de la rencontre des spectateurs avec celui-ci. En effet, des individus fréquentent ces lieux et affectionnent ce cinéma. Par leur pratique, ils font exister la notion d'*Art et Essai* et en formalisent la teneur. Ces deux paramètres nécessitent donc d'être mis en tension pour parvenir à une étude théorisée de la pratique. Car la théorie ne peut être disjointe d'une approche pragmatique. Il revient cependant de garder tendu le fil de l'analyse pour asseoir son cadre conceptuel. On s'emploiera donc, dans cette étude, à décrire des processus de mise en relation interindividuels et médiatiques, comme nous invitent à le faire les sciences de l'information et de la communication. Ainsi, l'analyse sera relative aux logiques externes de la pratique qui participent à la constitution de sa dimension intrinsèque, dimension d'ordre éminemment sociologique.

Cependant, la sociologie traite d'abord la pratique par le prisme des objets et non pas pour ce qu'elle représente en tant que système. On le voit dans la plupart des ouvrages abordant cette

[9] AUSTIN John L. *Quand dire c'est faire*. Paris : Le Seuil, 2002 [1962]. 202 p.

question des pratiques culturelles. Ceux de synthèse mettent clairement ce problème en évidence. Dans sa *Sociologie des pratiques culturelles* Philippe Coulangeon organise sa proposition autour d'objets concrets : la télévision, la lecture, la musique, la photographie, l'écriture, le cinéma, le théâtre ou encore les visites patrimoniales et muséales[10]. D'autres ouvrages, plus théorisés, sont aussi marqués par ce rapport à l'objet : on le voit très bien dans *L'invention du quotidien* où Michel de Certeau découpe son propos en fonction d'objets pratiqués : la marche pour la ville, l'écriture pour l'écrit, la lecture pour le livre[11]. Il s'agira donc pour nous de réinvestir la pratique comme objet de cette recherche dans une perspective proprement communicationnelle.

D'autre part, l'espace de la recherche, s'il est rempli de savoirs, est aussi encombré de préconçus. Ce champ d'investigation n'en est pas exempt, bien au contraire, et c'est précisément pour cette raison que nous l'avons choisi comme champ de recherche. En effet, le cinéma d'*Art et Essai* véhicule une force symbolique et des représentations qu'il est nécessaire d'intégrer pour aborder la question de la pratique.

La pratique se doit donc d'être repensée comme un espace de communication entre des « champs référentiels » propre à chaque individu, mais surtout comme un espace dans lequel se jouent des interactions entre les individus. Ce premier niveau, qui a participé à l'émergence des théories individualistes, fait écho à la complexité des statuts de chacun. Il renvoie pourtant aux petits arrangements que nous concédons tous au moment où nous sommes amenés à interagir avec autrui. Ceci nous conduit donc directement au deuxième niveau de la proposition qui explicite davantage ce phénomène comme processus d'imitation ou de mise en accord entre les individus. Car « les actions humaines ne sont pas provoquées par des motifs immédiats, mais toujours plus ou moins par des motifs idéels, et s'expliquent d'abord par le fait que les êtres humains possèdent la faculté de la représentation mentale »[12]. La pratique des salles *Art et Essai*, mise au centre de la réflexion, se présente, par conséquent, comme un moyen permettant aux spectateurs de s'insérer dans un dispositif communicationnel et d'y participer de façon plus ou moins active selon leur statut et leur motivation. Ce dispositif doit être envisagé comme une plateforme d'interactions : c'est un

[10] COULANGEON Philippe. *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris : La Découverte, 2008 [2005]. 123 p.
[11] CERTEAU Michel (de). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 2005 [1990]. 349 p.
[12] PARK Robert E. *La foule et le public*. Lyon : Parangon, 2007. p. 70.

espace de circulation des savoirs, de mise en commun des compétences mais aussi de formation des représentations.

Le pari de cette recherche est donc d'envisager la pratique des salles de cinémas *Art et Essai* de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur comme un « processus dynamique » faisant la liaison entre, d'un côté, la pratique pensée comme une activité d'intégration de valeurs véhiculées dans l'espace social, et d'un autre côté, la pratique pensée comme activité de fabrication du social. Conceptualiser la pratique du cinéma revient ainsi à la définir comme un acte en mouvement perpétuel, mais dans le même temps, à la rendre observable à travers l'étude de ses objectifs.

Pratique et sociologie de la pratique cinématographique

> *« Faut-il rappeler que la signification n'existe pas dans la chose lue, mais qu'elle a, ici comme ailleurs, la modalité de la conscience intentionnelle qui la constitue ? ».*
>
> Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron[13]

> *« Le public n'est pas une cire molle sur laquelle s'impriment les messages des communications de masse, il y a le tissu complexe des relations sociales qui interfèrent dans le rapport émetteur-récepteur ».*
>
> Edgar Morin[14]

Dire que l'on fait une « sociologie de la pratique cinématographique », c'est entrevoir cette acception autrement que dans sa dimension disciplinaire. C'est saisir le sens social de cette pratique en plaçant l'individu au centre d'un système. Cela revient à signifier que l'on porte son attention *sur* et *en dehors* des logiques d'acteurs. Ainsi, différentes disciplines (au sens strict) peuvent apporter leur contribution à cet édifice qui se situe à un carrefour de savoirs.

[13] BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude. « Sociologues des mythologies et mythologies des sociologues ». *Les temps modernes*, vol. XIX, n° 211, 1963, p. 1002.
[14] MORIN Edgar. *L'esprit du temps*. Paris : Armand Colin, 2007 [1962]. p. 202.

La sociologie, au sens strict, cherche à comprendre et à expliciter l'impact des phénomènes sociaux sur les représentations et sur les comportements des individus. Ces dernières années, les théories de la réception ont favorisé une avancée notable de ces réflexions en repositionnant l'individu non plus comme un être subissant les affres de son habitus, mais comme un acteur du monde social. Reste que, faire une « sociologie de la pratique cinématographique » nécessite aussi de prendre en compte les dispositions dans lesquelles l'individu évolue et d'évaluer la manière dont il modèle ses propres comportements et ses propres représentations, en fonction de son expérience. Faire une sociologie de la pratique cinématographique, ce n'est donc pas se contenter d'une étude des comportements ni d'une étude des représentations, à la manière dont le Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) envisage les enquêtes de publics autour des taux de fréquentation, des préférences accordées à certaines formes culturelles et des caractéristiques sociales des individus. Il s'agit davantage de porter son attention sur la manière dont les individus opèrent des ajustements pour eux-mêmes, entre eux et vis-à-vis des dispositifs dans lesquels ils s'inscrivent, ou peut-être devrions-nous dire, vis-à-vis des dispositifs qu'ils pratiquent.

Comme Michel Foucault, on souhaite « [s]'arrêter devant cette notion si quotidienne, si récente »[15] de « pratique » du cinéma en portant notre attention sur ce que font les individus et qui la rend intelligible. Dans un premier temps, nous nous accorderons avec Pierre Bourdieu qui, dans une visée sociologique, nous dit à propos de la lecture (mais sa proposition est tout à fait transposable au cinéma) :

> *« En fait, évidemment, la plus élémentaire interrogation de l'interrogation sociologique apprend que les déclarations concernant ce que les gens disent lire sont très peu sûres en raison de ce que j'appelle l'effet de légitimité : dès qu'on demande à quelqu'un ce qu'il lit, il entend : qu'est-ce que je lis qui mérite d'être déclaré ? C'est-à-dire : qu'est-ce que je lis en fait de littérature légitime ? Quand on lui demande : aimez-vous la musique, il entend : aimez-vous la musique classique, avouable. Et ce qu'il répond, ce n'est pas ce qu'il écoute vraiment ou lit vraiment, mais ce qui lui paraît légitime dans ce qu'il lui arrive d'avoir lu ou d'avoir entendu. Par exemple, en matière de musique, il dira : "J'aime beaucoup les valses de Strauss". Donc les déclarations sont extrêmement suspectes »*[16].

Mais plus largement, si l'on s'accorde sur cette vue, elle ne doit pas être envisagée comme un échec inaliénable de l'enquête de publics. Elle doit plutôt être saisie comme un savoir avec

[15] FOUCAULT Michel. *Histoire de la sexualité. 2. L'usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 1984. p. 9.
[16] BOURDIEU Pierre, CHARTIER Roger (Débat). « La lecture : une pratique culturelle ». *op. cit.* p. 284. La parole est ici à Pierre Bourdieu.

lequel il faut composer. En d'autres termes, on s'accordera sur le fait qu'une enquête sociologique des publics doit être, en réalité, perçue comme une enquête communicationnelle sur des discours de publics. Tout individu construit des représentations qui participent à la formation de son identité. Par conséquent, son identité n'est pas réductible à une réalité effective de sa pratique : il y a aussi tout ce qu'il sait, imagine et présuppose vis-à-vis du cinéma. Et à ce titre, la position de Pierre Bourdieu ne saurait être réduite à celle d'un chercheur légitimiste car il souligne très bien cela lorsqu'il écrit que « nous devons poser la question des conditions dans lesquelles se produit [un] besoin » de cinéma[17].

L'hypothèse centrale que nous formulerons à ce stade de notre réflexion se pose en ces termes : les individus qui fréquentent les salles *Art et Essai* n'ont pas tous la même vision de ce que drainent ces lieux et surtout, cette notion. Par contre, ce qui les caractérise, c'est qu'ils légitiment leurs pratiques en pratiquant. Détachés de tout déterminisme, ils fabriquent des représentations du monde et des objets qui y circulent. Puis ils se réapproprient ce matériau pour s'assurer du bien-fondé de leur pratique. Le cas du cinéma d'*Art et Essai*, bien qu'excessivement complexe, est aussi un champ d'investigation privilégié pour saisir ce dont il est question ici. Cette notion renvoie autant à des objets qu'à des lieux. Par ailleurs, elle fait le va-et-vient entre, d'une part, son statut d'objet cinématographique et donc d'objet populaire, et d'autre part, son statut d'objet légitime porté par une somme incommensurable de préconçus. Or, il s'agit précisément de se demander d'où viennent et comment circulent ces pré-jugés qui sont au fondement de la notion de valeur dans le champ du cinéma et qui vont dans le sens de ce que dit Pierre Bourdieu, l'auteur qui a incontestablement le plus fouillé, de façon transversale, les questionnements qui animent cette recherche :

> *« Pendant des années, j'ai fait une sociologie de la culture qui s'arrêtait au moment de poser la question : mais comment est produit le besoin du produit ? J'essayais d'établir des relations entre un produit et les caractéristiques sociales des consommateurs (plus on s'élève dans la hiérarchie sociale, plus on consomme des biens situés à un niveau élevé de la hiérarchie des biens, etc.). Mais je ne m'interrogeais pas sur la production de la hiérarchie des biens, et sur la production de la reconnaissance de cette hiérarchie. Ou, du moins, je me contentais de la nommer sans plus, alors qu'il me semble que le propre des productions culturelles est qu'il faut produire la croyance dans la valeur du produit, et que cette production de la croyance, un producteur ne peut jamais, par définition, en venir à bout tout seul ; il faut que tous les producteurs y collaborent, même en se combattant »*[18].

[17] *Ibid*. p. 286.
[18] *Ibid*. p. 288.

Le cas du cinéma d'*Art et Essai* est le témoin privilégié, dans le champ des pratiques culturelles, pour saisir cette échelle de valeur définie institutionnellement et transitant au sein de l'espace social comme un modélisateur du bon goût de certains individus face au mauvais goût d'autres. Il s'agira donc d'employer pleinement cette notion comme un indicateur de compréhension de la pratique du cinéma. Il s'agira également de faire démarrer nos interrogations sur la question qui marque le point d'arrêt de l'approche sociologique de la pratique : « comment est produit le besoin du produit ? ».

Faire une « sociologie de la pratique cinématographique », c'est tout à la fois traiter la question des rapports sociaux définis dans le film et par le film, dans le lieu de diffusion du film et par ce même lieu de diffusion. Il aurait été tout à fait possible de traiter du rapport à cet objet dans d'autres espaces, par le biais des usages de la télévision (ou tout autre dispositif technique que nous possédons aujourd'hui : Internet, vidéoprojection, etc.), mais cela serait revenu à porter son attention sur le cinéma en tant qu'objet. Or, cette recherche se propose de penser la relation d'un individu à une pratique et non à un objet. Par ailleurs, ce choix nous permet de penser la salle comme un lieu de socialisation à part entière au contraire des formes d'appropriation domestique du cinéma plus réductrices. À la maison, on engage uniquement des formes de socialisation familiale ou amicale ; on ne pratique pas avec des inconnus.

Par ailleurs, la pratique du cinéma dans une salle s'inscrit aujourd'hui dans un faisceau ouvert de pratiques audiovisuelles alors même qu'elle était impensable et tautologique avant les années cinquante puisque la pratique était forcément localisée en salle. Mais à partir de ces années, elle se mue en un concept autonome, au moment précis où elle devient multiple dans ses modalités d'existence : le cinéma ne se pratique plus seulement en salles, mais aussi à la maison. Elle est alors en rapport avec différents supports et s'insère dans un champ de pratiques autour du film. La « pratique du cinéma en salle » devient une forme de pratique du cinéma au sein d'une typologie de pratiques cinématographiques qui ne va qu'en s'allongeant, avec la montée récente de nouvelles façons de "voir du cinéma", notamment avec les baladeurs et autres téléphones numériques (Iphone ©, Ipod ©, Smartphone, etc.). Le fait que cette pratique soit aujourd'hui multiforme invite à porter à nouveau son attention sur le rapport spécifique que les individus entretiennent avec le cinéma dans ce que beaucoup de personnes appellent son *espace privilégié de diffusion*, du moins son *premier espace de diffusion* : la salle de cinéma.

On dit souvent que la « démarche scientifique procède fatalement par un *découpage de la réalité* »[19]. Une telle assertion est à la fois vraie et fausse. Si l'on ne peut réellement pas atteindre l'ensemble des couches signifiantes pour éclairer l'organisation d'un fait social, on œuvre, toutefois, dans le sens d'une observation qui atteint sa plénitude symbolique parce qu'elle est, justement, délimitée. Ce travail se positionne à deux niveaux. Dans un premier temps, toute démarcation est logique parce qu'elle est disciplinaire. Concernant la pratique du cinéma en salle, les vues sociologiques l'ont appréhendée par le prisme des déterminations sociales : habitus, position dans l'espace, position vis-à-vis de la pratique elle-même. Ce sont donc les individus qui sont au centre de l'attention. Une visée communicationnelle concentrera davantage son attention sur les médiations et la circulation des savoirs. Par conséquent, elle prendra en compte les modalités d'acquisition des informations par les individus et la charge signifiante que ces derniers leur attribuent. Dans un second temps, le pré carré que dessine le chercheur correspond à un espace d'action qui doit répondre à un certain nombre d'exigences visant à favoriser l'intelligibilité de son propos. En somme, il faut qu'il soit convaincant dans un champ circonscrit. Pour cela, le terrain de recherche doit être un cas (ou un exemple) significatif d'une actualité de recherche. Ensuite, le chercheur doit marquer une distance vis-à-vis de l'objet de sa recherche : celle-ci participera à sa légitimation.

Cette recherche prend appui sur deux enquêtes par questionnaire menées en Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et interroge le rapport entretenu par les personnes interrogées avec le cinéma d'*Art et Essai* : le film et son lieu de diffusion. Elle soulève un double questionnement quant au choix de la méthode de recueil des données elle-même ainsi qu'à la pertinence des informations recueillies. En effet, il n'est pas aisé de dessiner les contours d'un travail empirique répondant aux objectifs qui sont ceux d'une recherche en sciences de l'information et de la communication, et il s'agit, à plusieurs titres, de justifier ces choix et engagements méthodologiques. Il ne faut voir là aucun enjeu disciplinaire ni même aucune forme de revendication, seulement le désir d'éclairer une approche mise en œuvre dans un champ particulier. Plus encore que l'enquête sociologique, qui oriente son propos sur la compréhension des individus, leurs déterminations et leurs pratiques, l'enquête en sciences de l'information et de la communication se doit de construire un cadre de réflexion et de

[19] REZSOHAZY Rudolf. *Théorie et critique des faits sociaux*. Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1971. p. 68.

compréhension des systèmes d'édification d'une identité d'individu, de détermination des pratiques et des normes. On voit donc que l'enquête en sciences de l'information et de la communication concentre ses objectifs sur l'ensemble des médiations en jeu dans la pratique cinématographique, la fréquentation des salles de cinéma et la relation entretenue avec le film.

Mais on ne peut pleinement se contenter d'une entrée par l'enquête de publics pour satisfaire les attentes d'un tel projet. Ceci nous a donc conduit à diversifier les terrains d'études, notamment par des recherches documentaires visant à inscrire la recherche dans une perspective diachronique, par un travail d'analyse de critique de presse (autour du magazine *Télérama*), du programme d'un cinéma (*Utopia* à Avignon), mais aussi des analyses socio-sémiotiques de films. Ces travaux connexes favorisent, de façon plus générale, la lisibilité et la compréhension de notre objet de recherche qui porte sur la valeur que véhicule la terminologie de *cinéma d'Art et Essai* dans le champ des productions et de l'exploitation cinématographiques, mais aussi sur la manière dont elle circule dans l'espace social.

Tout ceci doit nous permettre de réfléchir à la question de l'attachement d'individus aux salles et aux films *Art et Essai* à partir d'un schéma communicationnel, défini selon quatre instances de détermination. Il y a, d'abord, le lieu d'accomplissement de la rencontre entre le public et le film ; il y a ensuite le rôle et la place d'autrui dans cette rencontre ; puis il y a l'ensemble des médiations à l'œuvre, qu'elles soient produites par le lieu, les spectateurs ou qu'elles soient connexes et/ou incitatives (les médias : presse, télévision, Internet, etc.). Il y a, enfin, l'ancrage sociospatial dans un lieu de vie donné. Il ne s'agit donc pas d'envisager *l'acte de lire*, pour parler comme Wolfgang Iser, comme une action offrant à l'œuvre sa plénitude[20]. Il s'agit, davantage, de saisir la manière dont l'activité spectatorielle est activée en prenant en compte les normes ainsi que les valeurs sociales et culturelles mobilisées par les spectateurs. Il s'agit également de prendre en compte les normes de chacun des producteurs de médiations, autres que les spectateurs eux-mêmes, au premier rang desquels on retrouve : les pouvoirs publics, les critiques de presse et les exploitants de salles.

[20] ISER Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Mardaga, 1985 [1976]. 398 p.

Les limites des cadres sociaux d'interprétation

> *« Juger les gens sur leurs actes, c'est ne pas les juger sur leurs idéologies ; c'est aussi ne pas les juger sur de grandes notions éternelles, les gouvernés, l'État, la liberté, l'essence de la politique, qui banalisent et rendent anachronique l'originalité des pratiques successives ».*
>
> Paul Veyne[21]

« La pratique du cinéma d'*Art et Essai* » est l'objet de cette recherche. C'est aussi un élément de compréhension des représentations et des interactions constituant ce champ de l'*Art et Essai*. On a notamment introduit l'idée que l'étude de « la pratique des salles » devait être envisagée comme un processus de mise en relation entre des individus, des objets et des lieux. On a ensuite montré que *faire une sociologie de la pratique cinématographique* ne revenait pas à s'inscrire précisément dans une pensée sociologique mais plutôt à adopter une vue sur son objet en le prenant conjointement sous les angles de l'analyse de la réception, de la production et de la circulation des discours. Il importe maintenant d'expliciter en quoi un dépassement des positionnements de recherche jusqu'alors empruntés en sociologie de la pratique devient nécessaire.

L'usage d'indicateurs en rapport avec la position socioprofessionnelle des individus dans l'espace social est l'élément principal qu'il convient de discuter. Ces indicateurs ont largement été employés dans le champ du cinéma, peut-être plus encore que pour d'autres pratiques culturelles comme la lecture, l'opéra ou le théâtre. En effet, le cinéma est, de toutes ces pratiques, celle qui touche le plus largement les individus. La grande enquête nationale sur *La culture cinématographique des Français* révélait, en effet, que 97 % des Français y étaient allés au moins une fois dans leur vie[22]. Les millions d'entrées qu'enregistrent les salles chaque année en témoignent aussi : depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, la fréquentation

[21] VEYNE Paul. « Foucault révolutionne l'histoire ». In *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Le Seuil, 2007 [1978]. p. 395.
[22] GUY Jean-Michel. *La culture cinématographique des français*. Paris : La Documentation Française, 2000. p. 40.

nationale oscille entre 170 millions et 190 millions d'entrées annuelles, soit une moyenne théorique correspondant, plus ou moins, à trois entrées annuelles par habitant[23].

Pour saisir la structuration des publics du cinéma, les études ont donc le plus généralement, concentré leur attention sur les catégories socioprofessionnelles des individus, leur provenance sociale et/ou leur niveau de diplôme. Cette procédure d'analyse des publics du cinéma résulte de deux choses : la persistance d'une posture épistémologique héritée des travaux de Pierre Bourdieu et une fracturation du champ des productions cinématographiques en deux. Il y a, tout d'abord, une tradition analytique en sociologie, datant globalement des années soixante, qui pose la compréhension de la société, d'une part, sur les modèles du capital, de l'héritage, de la transmission et de l'autonomisation des individus, et d'autre part, sur l'intensité des pratiques. Il y a, ensuite, un exercice de bipartition du champ du cinéma entre films *légitimes* et films *illégitimes*.

Les personnes issues des classes sociales dites supérieures (CSP+) ont une appétence marquée pour des objets que l'on considère, par conséquent, comme ayant de la valeur. Les individus composant les couches inférieures de la société (CSP–), eux, portent davantage leur attention sur des objets ordinaires, dits de consommation, et étrangers à la culture légitime. Un autre indicateur venant distinguer ces deux groupes d'individus et confortant, de ce fait, les positions adoptées par les pouvoirs publics sur cette question, est celui de l'importance quantitative des pratiques culturelles. Les personnes issues des CSP+ se rendant plus que celles appartenant aux CSP– dans les théâtres ou les musées, lisant beaucoup plus ou participant davantage à des actions culturelles, sont considérées comme expertes. Du fait de leur expertise présumée, on accorde plus de légitimité à leurs pratiques et, par conséquent, aux objets qu'elles affectionnent. Pourtant, l'expertise ne repose pas simplement sur la redondance et la multiplication des confrontations à un objet. C'est une posture très largement biaisée qui a été discutée dans de nombreuses recherches ces dernières années par les tenants d'une sociologie de la réception inspirée par les travaux de Hans R. Jauss, Wolfgang Iser ou encore Stanley Fish[24]. L'objectif de ces travaux est de montrer qu'une pratique, quelle qu'elle soit, est avant tout dotée de valeur pour celui qui s'y adonne dans le sens où elle lui apporte quelque chose dans sa vie qu'il juge intellectuellement et socialement gratifiant.

[23] Sources : CNC. Nous précisons là qu'il s'agit d'une « moyenne théorique » car il y a des individus qui fréquentent intensément les salles de cinéma et d'autres pas du tout.
[24] Sur cette question, nous renvoyons notre lecteur à la lecture de : ESQUENAZI Jean-Pierre. *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte, 2003. 122 p.

Cette approche partitionnant le champ des productions cinématographiques, mais aussi celui des publics, en deux catégories opposées, a entraîné la montée d'une notion politisée : celle de « démocratisation culturelle » dont la définition oscille entre une volonté d'offrir, à tous, un accès à la culture et de fournir, à tous, les moyens d'un accès à la Culture *légitime*. Ce projet politique a été impulsé en 1958 par le ministre délégué aux Affaires Culturelles, André Malraux, et a été consacré par diverses actions visant à rendre les arts plus accessibles. L'initiative la plus célèbre, malgré son échec relatif, reste celle des « Maisons de la Culture », lieux dédiés aux pratiques culturelles qui sont censés concrétiser ce projet de « démocratisation culturelle » en lui offrant un espace réel d'existence.

Dans le champ du cinéma, la question se pose davantage au niveau d'un soutien à la « diversité », l'État s'engageant, à compter de la fin des années cinquante, début des années soixante, à aider les lieux programmant des films qui ne bénéficient pas d'une grande visibilité. Cette politique de soutien à la « diversité culturelle » a, depuis, progressivement pris le pas sur celle de la « démocratisation culturelle ». On peut en prendre la mesure avec la montée, ces dernières années, de la Coalition Française pour la Diversité Culturelle[25] ainsi que les actions de l'UNESCO dans le cadre de la « Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles »[26] auquel participe activement le réseau *Art et Essai* par le biais de son organe international : la Confédération Internationale des Cinémas d'*Art et Essai*[27]. Ce projet se pose en ces termes :

> *« Renforcer les cinq maillons inséparables de la même chaîne, à savoir la création, la production, la distribution/diffusion, l'accès et la jouissance des expressions culturelles véhiculées par les activités, biens et services culturels.*
> *En particulier, la Convention entend notamment :*
> *- Réaffirmer le droit souverain des États d'élaborer des politiques culturelles*
> *- Reconnaître la nature spécifique des biens et services culturels en tant que porteurs d'identité, de valeurs et de sens*
> *- Renforcer la coopération et la solidarité internationales en vue de favoriser les expressions culturelles de tous les pays*
> *Cette convention constitue - après la Convention de 1972 concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel et celle de 2003 pour la*

[25] Cf. www.coalitionfrancaise.org
[26] Cf. portal.unesco.org/culture/fr (module : diversité culturelle/diversité des expressions culturelles).
[27] Cf. www.cicae.org

sauvegarde du patrimoine culturel immatériel - l'un des trois piliers de la préservation et de la promotion de la diversité créatrice »[28].

Ce texte est porteur de principes considérés comme fondamentaux pour le maintien d'une diversité de l'offre culturelle, mais c'est bien la terminologie de « protection et promotion de la diversité des expressions culturelles » qui retient l'attention tant elle exprime précisément cette volonté de préserver les formes et expressions minoritaires face aux grands mouvements culturels et artistiques. Dans le champ du cinéma, cette problématique est saillante : les productions hollywoodiennes dominent l'ensemble du marché international. Ceci conduit donc directement au deuxième élément sur lequel il est nécessaire de porter son attention pour comprendre la manière dont sont appréhendés les publics du cinéma : celui de la bipartition du champ des productions.

Il existe, en effet, une dichotomie très marquée dans le champ des productions cinématographiques entre, d'une part, des films légitimes (et/ou légitimés) et, d'autre part, des films illégitimes, ce qui entraîne une segmentation des publics en deux groupes distincts. Le premier groupe de productions est constitué des films dits « recommandés *Art et Essai* ». Ce sont tous les films qu'une commission d'experts, composés de professionnels de la culture et du cinéma, considère comme étant *de qualité* et *œuvrant au renouvellement et la vivacité du champ des productions cinématographiques*. La « recommandation » agit comme un label : plus un cinéma programmera des films recommandés, plus il aura des chances de se voir attribuer des aides pour une action allant dans le sens d'une découverte de la pluralité des formes cinématographiques[29]. Par opposition, le second groupe se compose des films ne bénéficiant pas de « recommandation » : on parle généralement de films populaires, commerciaux, hollywoodiens ou de blockbusters[30]. Le plus généralement, ce sont des films américains ou français à gros budget, faisant appel à des acteurs vedettes.

[28] Texte fondateur de la « Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles ».

[29] L'attribution des aides et la labellisation des salles en bénéficiant dépend de calculs mathématiques effectués en fonction du taux de programmation de films recommandés, de la taille de l'établissement ou encore de son lieu d'implantation (selon que le cinéma soit implanté dans une grande agglomération ou dans une commune rurale).

[30] Nous proposons de définir un blockbuster comme une (super)production marquée par l'importance des investissements encourus et les attentes qui en découlent en termes de retombées économiques. Il se caractérise par des effets spéciaux souvent nombreux et la présence d'un ou plusieurs acteurs connus (voire de renommée internationale). Il repose enfin sur un principe d'inondation des marchés, autant du point de vue de sa campagne publicitaire que de son occupation des écrans, ceci ayant pour fonction principale de rentabiliser ses coûts de production en attirant massivement les publics. Les blockbusters sont le plus généralement issus des studios hollywoodiens.

Les individus les plus diplômés et ceux occupant les plus hautes fonctions dans la société préfèrent les films légitimes ou, devrait-on dire, légitimés institutionnellement, quand les moins diplômés et ceux qui exercent des fonctions subalternes se tournent plutôt vers des films qui ne sont pas labellisés par les instances gouvernementales et/ou médiatiques. Du moins, c'est la vue que nous offre les enquêtes conduites par le Centre National de la Cinématographie (CNC), le DEPS ou des instituts de sondages comme l'Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE). On voit donc que dans le champ du cinéma, c'est d'abord la hiérarchisation des films qui dicte la manière dont les publics se répartissent. Les taux de fréquentation, quant à eux, jouent de manière différente sur l'appréhension des qualités filmiques : ce sont, en effet, les films non recommandés qui attirent le plus massivement les publics, affirmant leur force et leur légitimité, d'une autre manière. On parle, à ce sujet, de « grands succès populaires » pour évoquer leur potentialité de rassemblement.

Cette partition institutionnalisée du champ des productions cinématographiques est une spécificité qui n'a pas d'égal par ailleurs. On retrouve seulement des segmentations qui sont matérialisées de manière sensible dans d'autres domaines, comme celui de l'opéra qu'a étudié Emmanuel Pedler. Ce dernier y partitionne l'espace des créations entre, d'un côté, celles qui ont de la valeur, et sont novatrices, et d'un autre côté, les mises en scène classiques ou mineures (comme les opérettes)[31]. Cependant, ce sont les déterminations sociales des publics qui permettent au chercheur de faire cette proposition de segmentation du champ des créations. Il n'y a aucune législation venant entériner ce positionnement. Le cinéma permet de repenser cela. Or, il est le grand oublié des travaux en sociologie de la réception de l'après-guerre à l'aune des années deux milles, période au cours de laquelle il n'a pas été envisagé comme un sujet digne d'intérêt. Il a le plus souvent appréhendé de manière uniforme, comme un objet populaire et peu signifiant malgré l'existence de plusieurs réflexions théoriques parues entre les années trente et soixante : celles d'Erwin Panofsky, de Siegfried Kracauer ou d'Edgar Morin, pour ne citer que les précurseurs.

[31] PEDLER Emmanuel, DJAKOUANE Aurélien. « Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités des transmissions culturelles en questions : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires ». In DONNAT Olivier, TOLILA Paul (dir.). *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003. Volume II (Cédérom). p. 203-214.

En 1979, Pierre Bourdieu parle du cinéma en ces termes : c'est un « art en voie de légitimation ». Il introduit ainsi l'idée que cette forme n'a pas atteint la respectabilité, mais montre aussi qu'un substrat d'expressivité y est en germe. Il soulève, par conséquent, quelque chose d'important dont la recherche se fait largement l'écho aujourd'hui : l'abandon d'une réflexion normée et comparatiste des formes culturelles et artistiques au profit de la prise en considération des processus d'appropriation, autant dans une perspective diachronique qu'institutionnelle. Mais ce qui est beaucoup plus déterminant, c'est qu'en écrivant cela, il pose le cinéma comme une expression singulière et uniforme, et n'introduit aucune gradation qualitative entre les films alors que des aides sont déjà attribuées par les pouvoirs publics aux salles *Art et Essai* depuis vingt ans[32]. Par conséquent, on peut déplorer que les études de réception n'aient pas porté leur attention sur le cinéma plus tôt car elles auraient sans doute permis de nuancer davantage les grandes fractures sociologiques qui existent entre objets légitimes et objets illégitimes, œuvres savantes et objets populaires ou commerciaux.

Ce travail cherche donc à se distancier de la sociologie en ce qu'elle confond, à la suite de Pierre Bourdieu, l'étude du social avec celle des déterminations sociales. Par contre, elle investit pleinement la notion bourdieusienne de « champ », comme espace de circulation des pratiques. Cette notion renvoie à l'idée d'un individu agissant et intégrant des compétences dans un espace donné. Ce dernier est attiré par la force du champ qu'il perçoit comme un vecteur d'émancipation sociale et de construction d'une identité ; dans le même temps, en s'adonnant aux pratiques qui viennent définir le champ, il participe à son rééquilibrage, un champ nécessitant d'être en mouvement perpétuel pour exister en tant que tel[33]. Cette notion de « champ » semble d'ailleurs devoir être préférée à celle de « monde » d'Howard S. Becker qui est plus restrictive pour ce sujet, car délimitant un espace des *possibles*. La notion de « monde » est, à ce titre, davantage envisagée du point de vue des instances de production du discours. Celle de « champ » laisse plus d'espace pour penser la circulation des savoirs et des représentations.

Certains travaux ont tenté de s'extraire de cette approche portant sur l'étude des faits socioculturels par le prisme des déterminations sociales. Mais ils échouent par une volonté de rompre trop brutalement avec elle, sans en tirer parti. De la même manière qu'on a

[32] BOURDIEU Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 2007 [1979]. p. 96.
[33] BOURDIEU Pierre. « Quelques propriétés des champs ». In *Questions de sociologie*. Paris : Minuit, 2006. p. 113-120 (Exposé fait à l'École Normale Supérieure en 1976).

précédemment discuté le rapport de la pratique avec des objets, nous prendrons là aussi deux exemples. Le premier est plutôt synthétique ; le second développe un positionnement théorique fort sur la façon dont on peut penser la société. Dans *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Laurent Fleury pose la pratique dans une perspective diachronique mais aussi en fonction de l'avancée de la notion de « démocratisation culturelle ». La question des publics est, quant à elle, traitée sur la base des déterminations sociales avec lesquelles l'auteur essaie de rompre par l'introduction d'un questionnement autour du concept de goût, souvent employé dans des travaux de type individualiste. Il tente ainsi de se soustraire de la synchronie de l'approche bourdieusienne qui est au cœur des notions d'habitus, de violence symbolique et de champ[34]. Mais il ne fait que réemployer cet outillage conceptuel dans une perspective historique.

Bernard Lahire s'attaque, lui aussi, à cette question dans sa *Culture des individus*. Il cherche à montrer la complexité des profils culturels qui transitent dans l'espace social et semble ainsi se faire le défenseur de l'individualisme. Il a la volonté déclarée de mettre en lumière la porosité des frontières entre « haute culture », « sous-culture » ou « simple divertissement ». Or, l'ensemble de ses propositions renvoie à cette dichotomie, ancrée socialement, qui existe entre culture populaire et culture élitaire. Les pratiques sont, en effet, éclairées à l'aune d'une segmentation de la culture entre ce qu'elle a, d'une part, de légitime et ce qu'elle a, d'autre part, d'illégitime. Et c'est essentiellement le vocabulaire dont il fait usage qui en témoigne. L'auteur parle, en effet, de la « dissonance » et/ou de la « consonance » des profils qui associent des pratiques culturelles légitimes et d'autres illégitimes. Cependant, considérer qu'il y a des pratiques qui sont harmonieuses entre elles et d'autres qui font mauvais ménage les unes avec les autres, renvoie à penser qu'il y a des pratiques qui sont censées aller précisément ensemble quand d'autres ne s'accordent pas. Pourtant, la seule chose que l'on doit retenir, c'est la cohérence des profils pour les individus eux-mêmes et pour ceux qui les entourent. En d'autres termes, si la thèse de Bernard Lahire est très riche, il faut tout de même faire preuve de précaution à l'égard de sa terminologie[35].

Ces approches critiques du modèle de la légitimité témoignent de la prise en compte par les auteurs d'un autre positionnement scientifique qui s'est développé à la suite de la théorie de la

[34] FLEURY Laurent. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris : Armand Colin, 2006. 128 p.
[35] LAHIRE Bernard. *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris : La Découverte, 2004. 777 p.

légitimité culturelle : celui de l'autonomisation du spectateur, ou pour le dire plus sèchement, celui de la montée de l'individualisme. Dans le champ de la culture, les spectateurs y sont envisagés comme des entités complexes et distinctes que l'on ne peut agglomérer les unes aux autres. Or, ce "nouveau" modèle résulte d'une production intellectuelle qui raisonne par opposition à une pensée de classe. Cette approche ne peut donc pas être pleinement investie car il apparaît qu'une pratique comme celle de la sortie au cinéma reste, avant tout, un acte d'intégration à un collectif. La diversification des moyens d'accès au film ainsi que la baisse du temps de travail, l'avènement des loisirs et l'aménagement progressif des temps chômés dans la vie des individus le montrent et nécessitent de réinterroger continuellement la question des appartenances de classes comme celle de l'intégration à des collectifs.

Ceci doit d'autant plus être fait que la montée de cette approche individualiste a dissous l'appareillage intellectuel de la notion de *mass-media* apparue pour parler des moyens de communication *de masse* auxquels étaient attachés les concepts de « classes sociales » et de « légitimité culturelle ». Si le déni d'une culture de masse globale est fondé, envisager la disparition des groupes sociaux n'en est pas pour autant pertinent, d'autant plus que toutes les approches s'accordent sur l'existence de *sous-cultures*[36]. Des regroupements existent autour d'une somme de normes et de références que ses membres ont en commun : la relation aux salles et aux films *Art et Essai* en constitue un. En définitive, le spectateur de cinéma est-il pavlovien, c'est-à-dire, répond-il à un conditionnement ? Ou est-ce lui, par sa pratique, qui conditionne l'offre ? Il ne fait guère de doute que ces deux interrogations interagissent car, « dans la vie moderne, le cinéma, c'est ce que la plupart des autres formes d'art ont cessé d'être : non pas un ornement mais une nécessité »[37]. Le cinéma est, en effet, un diffuseur de formes et de normes symboliques qui circulent et s'offrent aux individus pour saisir le monde et se comporter dans le monde.

[36] GANS Herbert J. *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*. New York, Basic Books, 1999 [1970]. 248 p.
[37] PANOFSKY Erwin. « Style and Medium in the Motion Pictures ». In LAVIN Irving. *Three Essays on Style*. Cambridge : Mass MIT Press, 1995 [1947 pour le present article. 1936 pour la première version titrée "On movies"]. Traduction : « Style et matière du septième art ». In *Trois essais sur le style*. Paris : Le Promeneur, 1996. p. 139.

Se détourner du populaire entendu comme vulgaire

L'étude des pratiques culturelles est un champ d'action politique. Dans ce sens, on peut souvent reprocher à cette recherche de s'intéresser à une pratique élitaire et légitime à un moment où il est davantage bienséant de porter attention aux cultures dites populaires, bien que ce type de recherches ne soient pas récentes ; elles sont, en effet, contemporaines des *Cultural Studies*[38]. Ce reproche provient de la représentation élitiste que véhicule le cinéma d'*Art et Essai*. On parle souvent de ces films comme des films *de niche*, aux intrigues complexes ou entretenant une (trop) grande proximité avec la réalité. Ceci produit un effet intellectualisant du cinéma qui perd ainsi, pour certains, toute valeur d'*entertainment* au sens littéral de « loisir » ou de « distraction », quand il faut l'entendre au sens anglo-saxon de « culture commune et massive »[39]. Pourtant, la labellisation d'un film au titre de *film Art et Essai* ne rompt pas avec une volonté d'accessibilité de l'œuvre au plus grand nombre. De récents succès, pour ne prendre que deux exemples, comme *Les choristes*[40] ou *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*[41], témoignent de cela. Ils ont tous les deux enregistrés entre 8 et 9 millions d'entrées en salles. Le premier n'a pas bénéficié de recommandation quand le second s'affiche comme un film emblématique des grands succès de l'*Art et Essai*.

Il est vrai, cependant, que la plupart des films *Art et Essai* enregistrent moins d'audience que les films non recommandés. Il n'empêche qu'ils ont aussi des objectifs de rentabilité et ont aussi été réalisés pour qu'ils soient vus par le plus grand nombre d'individus possibles. L'*Art et Essai* ne peut donc pas simplement être opposé au cinéma populaire. De plus, la dichotomie établie entre cinéma populaire et cinéma élitiste ne tient pas. On ne peut pas dire que les premiers sont réalisés en fonction d'un canevas standardisé (présence de stars, d'une intrigue amoureuse, de rebondissements et d'un happy end) tandis que les seconds s'émancipent de toute contrainte et s'évertuent à innover[42]. L'industrie cinématographique sous toutes ses

---

[38] Ce courant de recherche apparaît en Angleterre, dans les années 1960, avec la fondation du Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) de Birmingham par Richard Hoggart. Son ouvrage le plus représentatif est *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life* (Traduit en français par Jean-Claude Passeron sous le titre : *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*).
e) date de 1957. Stuart Hall marquera l'histoire de ce mouvement à la suite de Richard Hoggart.
[39] GANS Herbert J. *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*. *op. cit*.
[40] Film BARRATIER Christophe. *Les choristes*. 2004.
[41] Film JEUNET Jean-Pierre. *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. 2001.
[42] Cette partition fait déjà l'objet d'un traitement en 1947 dans l'*Histoire économique du cinéma* de Peter BAECHLIN (Paris, La Nouvelle Edition, 125 p.), alors même qu'aucune forme d'institutionnalisation du cinéma n'existe (seulement quelques réglementations).

formes (du système de production des studios hollywoodiens jusqu'aux films quasi artisanaux de pays faibles producteurs de cinéma) doit se renouveler, partout et tout le temps. Elle nécessite, par conséquent, d'être créative, ce qui est un objectif commun à l'ensemble de la profession, pour parvenir à toucher un public le plus large possible (qui dépasse largement des objectifs de rentabilité pour certains). Ainsi, on peut s'accorder avec Edgar Morin quand il nous dit que « le cinéma, depuis le règne du long-métrage, tend au syncrétisme »[43].

Les salles classées *Art et Essai* véhiculent, elles aussi, une image de lieux clos quand elles sont, le plus souvent, des salles de proximité pour une grande part de la population et que leurs propositions sont hétérogènes : peu d'entre elles, sauf dans les grandes centres urbains, se contentent de projeter des films recommandés *Art et Essai*. Elles doivent, en effet, être en mesure de répondre aux attentes de leurs publics lors de grandes sorties nationales (sur)médiatisées, parfois attendues de longue date. Elles doivent aussi répondre à des exigences d'ordre économique, certains films leur assurant une rentabilité parce qu'ils attirent massivement les jeunes (comme les comédies américaines) ou les familles (comme les Walt Disney). Le public de l'*Art et Essai* est donc beaucoup plus hétérogène qu'il n'y paraît. L'enquête nationale conduite par le CNC en 2006 le confirme. C'est surtout au niveau des films vus que l'écart se creuse entre CSP+ et CSP–, mais pas tellement au niveau de la fréquentation des salles. Par ailleurs, le balancement entre le public du cinéma en général et celui de l'*Art et Essai* s'opère davantage entre les jeunes et les CSP+ :

Catégories socioprofessionnelles des spectateurs du cinéma

	Public du cinéma en général	**Public des salles *Art et Essai***	**Public des films *Art et Essai***	**Public des autres films**
CSP+	21,5%	32,7%	41,1%	28,4%
CSP–	23,4%	22,7%	20,1%	24,2%
Écoliers, collégiens, lycéens, étudiants	40,5 %	27,2 %	18,3 %	33,4 %
Autres inactifs	14,6 %	17,3 %	20,5 %	14,0 %
TOTAL	**100,0 %**	**100,0 %**	**100,0 %**	**100,0 %**

Source : CNC, Le public des salles Art et Essai, Enquête 2006, p. 17.

Pourtant, l'image d'un public homogène, surreprésenté par les classes socioprofessionnelles dites supérieures perdure. On parle aussi de spectateurs ayant de forts taux de pratiques culturelles qui sont, par ailleurs, diversifiées. On apparente la pratique du cinéma d'*Art et*

[43] MORIN Edgar. *L'esprit du temps*. *op. cit.* p. 48.

Essai à d'autres pratiques comme celle de l'opéra, depuis longtemps considérées comme réservées aux couches supérieures de la population.

Or, on ne peut pas se permettre de manifester et de légitimer un intérêt de recherche pour les cultures dites populaires sous prétexte qu'il y aurait une dissolution constatée de la société de classes. Cette vue est incontestablement biaisée quand on voit le succès d'une formule politique comme celle de « fracture sociale » initiée par l'ancien Président de la République Française, Jacques Chirac, qui renvoie directement à un thème toujours d'actualité dans les débats : celui de l'égalité des chances. On voit aussi que des partis politiques dits d'*extrême* (gauche ou droite) continuent à faire de bons résultats et maintiennent un discours contestataire, dans les termes de ce qu'avait énoncé Karl Marx autour de la lutte des classes pour les premiers, quand ils reposent davantage sur des thématiques sécuritaires et nationalistes pour les seconds. En effet, après une période de creux marquée par le recul du Parti Communiste Français, on a vu ces dernières années une poussée des mouvements d'Extrême Gauche au premier rang desquels Lutte Ouvrière et la Ligue Communiste Révolutionnaire, rebaptisée récemment Nouveau Parti Anticapitaliste[44]. À Droite, c'est le Front National qui a montré sa capacité de rassemblement sur le modèle de la préférence aux établis et le rejet des nouveaux venus qui constituent potentiellement une menace pour le bien-être social : qualité de vie et employabilité[45]. On voit ainsi qu'il existe une effectivité de la pensée de classes.

Ceci n'autorise pas à porter subitement son attention aux pratiques des classes les moins aisées ou à certains types de pratiques envisagées comme populaires car non identifiées au titre de pratique culturelle (comme c'est le cas pour le théâtre, les beaux-arts, la musique, les lettres, la danse, l'architecture ou le cinéma) et d'en faire des cas d'études exemplaires. Nous renvoyons notre lecteur à des travaux dont on ne manquera pas de noter l'intérêt mais qui posent un certain nombre de problèmes du point de vue de leur positionnement scientifique. Nous prendrons, par exemple, le cas du chercheur américain Richard Shusterman qui prône la défense de « l'art à l'état vif » et le rapprochement entre deux formes de créations qu'il isole

[44] Lutte Ouvrière et sa candidate Arlette Laguiller ont fini 5ème aux élections présidentielles de 2002 avec 5,72 % des suffrages exprimés. La Ligue Communiste Révolutionnaire et son candidat Olivier Besancenot ont enregistré 4,08 % des suffrages à la dernière élection présidentielle de 2007, se classant également au 5ème rang des suffrages.

[45] Si l'on continue à faire usage de cet indicateur des « élections présidentielles » on rappellera que le Front National a fini second aux élections de 2002 avec 16,18 % des suffrages exprimés au premier tour et 17,79 % au second ; il se place en 4ème position aux élections de 2007 avec 10,44 % des suffrages.

préalablement l'une de l'autre pour mieux les joindre ensuite : la création artistique et la création quotidienne (celle des « jeunes de banlieues »). Il œuvre, en somme, pour la légitimation des *sous-cultures* en général et du rap en particulier alors même qu'il s'agit d'une forme de création autonome, légitime en soi et pour ceux qui la pratique[46]. L'intérêt principal d'une étude comme la sienne, dont l'importance ne doit pas être négligée, repose, par conséquent, surtout et avant tout, sur sa capacité à accroître nos connaissances du monde social.

Penser l'existence de cultures dites populaires signifie que l'on pense préalablement l'existence de la Culture ou – pour satisfaire des exigences de lisibilité – de cultures dites bourgeoises, supérieures ou légitimes (puisque l'illégitimité est connexe aux cultures dites populaires, ce qui en fait d'ailleurs leur intérêt scientifique pour les chercheurs y portant leur attention). Si on ne pense pas l'existence de cultures dites populaires alors on ne pense pas l'existence de cultures dites légitimes. À l'inverse, si on pense l'existence de cultures dites populaires alors on doit reconnaître la présence des beaux-arts, des arts savants, dans l'espace social. Se défaire de ce schéma est difficile d'autant plus que l'on continue, malgré les efforts de certains chercheurs, à raisonner dans les termes d'une société de classes. Mais ce qui est le plus étonnant, et qui nous a conduit à réfléchir à cette question, c'est que ce sont les tenants de la culture populaire qui sont les premiers à rejeter cette dichotomie sociale entre riches et pauvres et qui, pourtant, la réhabilitent aussitôt quand ils délimitent et développent leur recherche.

On est très loin de *La culture du pauvre* de Richard Hoggart dont le titre original, (*The uses of Literacy : Aspects of Working-Class Life with Special References to Publications and Entertainments*), sa traduction et encore moins le contenu ne trahissent les objectifs de l'étude portant effectivement sur les pratiques d'une classe sociale identifiée comme laborieuse et non sur des pratiques considérées comme populaires[47]. « La distinction entre art d'élite et culture populaire, largement admise dans nos sociétés [écrit Jean-Pierre Esquenazi] n'a pas cessé de fonctionner comme une barrière »[48]. Restons toutefois attentif au fait que la terminologie de « pratique populaire » recèle un double sens, le premier étant celui de

[46] SHUSTERMAN Richard. *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatique et l'esthétique populaire*. Paris : Éditions de Minuit, 1991. 267 p.
[47] HOGGART Richard. *La Culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre.* Paris : Minuit, 1970 [1957]. 423 p.
[48] ESQUENAZI Jean-Pierre. « Le sens du public ». In BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre et alii (dir.). *Discours audiovisuels et mutations culturelles*. Paris : L'Harmattan, 2002. p. 183-208.p. 187.

« pratiques culturelles des classes inférieures de la population » et le second signifiant : « pratique répandue au sein de toutes les couches de la population ». Mais cette précision ne constitue pas un argument. Tout au plus, elle tempère notre réflexion. En effet, une pratique dite populaire reste, dans les deux cas, une pratique ayant court dans les basses couches sociales et pouvant se répandre parmi les couches aisées de la population. Dans le cas contraire, on parle de démocratisation culturelle, c'est-à-dire d'éveil à la culture des personnes faiblement cultivées compte tenu de leur position sociale.

La question de la légitimité ou de l'illégitimité n'a donc plus à être posée. Les pratiques culturelles doivent être pensées sur un autre registre d'autant plus que la position des spectateurs fréquentant les salles *Art et Essai* est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Pour commencer, ils sont caractérisés par une pratique souvent considérée comme populaire : celle du cinéma. Ensuite, ils sont un sous-effectif de la masse globale des spectateurs de cinéma. Enfin, ils sont caractérisés par des positionnements politiques ou sociaux souvent assimilables à ceux des classes inférieures ou, devrions-nous dire, laborieuse si nous voulions continuer à argumenter dans le sens d'une pensée néo-marxiste. Par ailleurs, ce constat soulève une question de plus grande envergure : comment peut-on parler de culture populaire à l'heure où peu de déterminations permettent de l'identifier ? Les revenus sont globalement peu élevés pour l'ensemble des couches de la population. Le pouvoir d'achat est, par conséquent, réduit. La segmentation entre travail manuel et travail intellectuel s'est considérablement affaiblie ; son rapport avec la masse salariale s'est d'ailleurs modifié, pour ne pas dire inversé, dans certains cas de figure. La question qui se pose alors est celle des usages de la culture et des attentes qui en découlent.

Dès lors,

> *« comment penser un être-en-groupe […] qui ne se replie pas sur lui-même mais dont les praxis soient génératrices d'hétérogénéité et de complexité ; comment former des agencements collectifs d'énonciation qui résistent à la désintégration et surtout opèrent des révolutions politiques, sociales, culturelles, tant à l'échelle de l'individu qu'à l'échelle de la collectivité ? »*[49].

L'étude des pratiques culturelles, et plus encore de la pratique du cinéma, semble vouloir offrir une réponse à ce type d'interrogation.

Les enjeux de la recherche autour de la notion de pratique cinématographique

Pour résumer les points abordés dans cette introduction et les problématiser sous la forme d'une question unique, on se demandera : *que fait la pratique au spectateur ?* A priori, les termes de cette question devraient être inversés : que fait le spectateur de sa pratique ? La réponse à cette question se constituerait alors comme une étude de l'individu en tant qu'il est pleinement engagé dans son activité interprétative de *pratiquant*. Cela reviendrait à porter son attention sur des objets et non sur la pratique elle-même. Si cette interrogation a fait l'objet de nombreuses études (on l'a vu précédemment avec les travaux de Pierre Bourdieu ou encore Herbert J. Gans), la première, bien qu'elle ait été théorisée (notamment par Ian Charles Jarvie et Edgar Morin), n'a pas été traitée empiriquement.

Or, « les objets semblent déterminer notre conduite, mais notre pratique détermine d'abord ces objets. Partons donc plutôt de cette pratique même, de telle sorte que l'objet auquel elle s'applique ne soit ce qu'il est que par relation à elle »[50]. C'est précisément ce qu'on se propose de faire dans ce travail, et c'est ce qui justifie le renversement des termes de la problématique. Mais on ne se limitera pas aux objets. Formulée dans ce sens, *que fait la pratique au spectateur ?*, cette question permet de voir en quoi et comment la pratique agit sur les objets de la pratique, mais aussi sur la condition spectatorielle d'un individu ainsi que sur

[49] LAMARCHE-VADEL Gaëtane. *La gifle au goût du public… et après ?* Paris : Éditions de la Différence, 2007. p. 227. L'auteure cite ici Félix GUATTARI dans *Chaosmose* (Paris : Galilée, 1992).
[50] VEYNE Paul. « Foucault révolutionne l'histoire ». In *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Le Seuil, 2007 [1978]. p. 396.

la construction des espaces de la pratique elle-même. Cette question sera traitée en trois temps.

Il s'agira, d'abord, de définir un cadre de réflexions sur la pratique du cinéma d'*Art et Essai*. Cette approche théorique dépendra pleinement d'une connaissance empirique du champ de recherche dans lequel elle s'insère. Elle débattra aussi des questions épistémologiques qui ont été posées jusqu'à ce jour dans le champ de la sociologie du cinéma. Il s'agira, dès lors, d'emprunter une voie nouvelle, d'où le titre de la première partie : « oser une sociologie de la pratique cinématographique », en éclairant, par le biais d'une approche à la fois diachronique et synchronique, une question complexe mais pourtant fondamentale : qu'est-ce que signifie « pratiquer » le cinéma et, plus précisément, pratiquer le cinéma en salles ? Autrement dit : quel est le sens de la pratique du cinéma en salles et comment la penser ? Qu'est-ce que cela engage au niveau théorique comme au niveau épistémologique ?

La deuxième partie pose la question de la valeur dans le champ du cinéma. L'objectif n'est pas de localiser des différences entre un cinéma commercial qui serait dépourvu de qualité et le cinéma d'*Art et Essai* qui renverrait à un champ doté d'une envergure artistique. Il s'agit plutôt de montrer ce qui caractérise une pratique centrée sur un type de films auquel les institutions reconnaissent de la valeur par l'attribution des recommandations *Art et Essai*. L'ambivalence que génère et véhicule cette notion d'*Art et Essai* conduit à l'émergence de représentations symboliques dans la sphère sociale avec lesquelles les individus doivent composer ; d'où le titre donné à ce deuxième temps de la recherche : « La circulation du symbolique et le système de la valeur dans le champ du cinéma ».

Il s'agira, dans un troisième et dernier temps, de saisir la manière dont les individus se positionnent et réagissent vis-à-vis de cette valeur institutionnalisée. L'enjeu de cette troisième partie consiste à montrer qu'il y a une identité de l'*Art et Essai* autour de laquelle se constitueraient des agglomérats d'individus suffisamment unis dans leur pratique pour envisager l'existence de sous-catégories de pratiquants au sein des publics, assimilables à des regroupements communautaires. En tirant les bénéfices de la dimension marginale et déviante de la notion d'*Art et Essai*, les individus négocient leur rapport aux objets, aux lieux ainsi qu'aux autres dans le but de se re-présenter eux-mêmes au sein d'un système de valeurs partagées. Cette troisième et dernière partie met donc en balance la relation des spectateurs au

savoir symbolique qui circule à propos du cinéma ; d'où son titre : « Gérer le savoir, faire corps communautaire ».

Les réflexions qui vont suivre sont le fruit d'un travail d'ajustement continu entre un niveau empirique et un niveau théorique. Elles résultent d'une approche de terrain, l'enquête par questionnaires, que deux disciplines se partagent, les sciences de l'information et de la communication et la sociologie. Pourtant, leur visée n'est pas la même, la première étudiant la circulation des discours dans le social quand la seconde pense le social au moyen des discours. On voit, cependant, qu'elles ont des points de jonction. Comment, alors, construire l'objet dans cette friction entre deux disciplines ? Négocier son rapport à l'une, à l'autre, et aux deux en même temps ? C'est la question épistémologique qui sous-tend silencieusement l'ensemble de cette recherche.

PARTIE 1 :

OSER UNE SOCIOLOGIE DE LA PRATIQUE CINEMATOGRAPHIQUE

I. AUX FONDEMENTS D'UNE SOCIOLOGIE DE LA PRATIQUE

> *« Je considère le cinéma comme un objet, non pas périphérique, accessoire, voire risible (mes collègues se tordaient quand je disais que j'allais pour "travailler" au cinéma), mais comme un objet privilégié pour une anthropo-sociologie sérieuse, parce qu'il pose un nœud gordien d'interrogations fondamentales ».*
>
> Edgar Morin[51]

1.1 La question de l'activité spectatorielle et des publics

LE LUNDI 28 juillet 2008, l'émission *Cha Cha Tchatche* sur *France Inter* propose un énième sujet, comme on en voit tant, sur la production du cinéma et engage un débat sur les rapports entre réalisations bénéficiant de capitaux et films faiblement dotés. De cette discussion entre les invités découlait, en filigrane, l'idée suivante : les films qui obéissent à des règles de saturation des marchés sont par essence de mauvaise qualité (et donc, ne sont pas identifiables au titre d'œuvre d'art), ce qui est une idée fausse car il n'y a pas incompatibilité entre une prétention artistique et une prétention marchande, surtout dans le champ du cinéma. Soigner sa réalisation, bénéficier d'une campagne de communication d'envergure, occuper le plus possible les écrans et rencontrer un public massif sont les objectifs de tout réalisateur. De cette analyse hâtive (pour ne pas dire orientée idéologiquement) de la saturation des espaces de diffusion par des films de mauvaise facture émane l'idée que les publics subissent, quantitativement, les lois du marché et doivent s'en remettre, docilement, à ce qu'on leur propose dans les salles de cinéma.

À un niveau théorique et pratique, il s'agit là de la question de recherche la plus répandue en matière de cinéma. Ian Charles Jarvie (se) la posait déjà en ouverture de son ouvrage précurseur sur la sociologie du cinéma : est-ce que les publics vont vers ce qu'ils veulent ou

[51] MORIN Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. Paris : Minuit, 2002 [1956]. 250 p.

vers ce qu'on leur sert ?[52] En somme, ont-ils un pouvoir de décision dans leurs pratiques ou celles-ci leur échappent-elles ? Plusieurs éléments de cette question méritent que l'on s'y attarde.

D'abord, il faut la reconsidérer dans un contexte intellectuel et scientifique particulier : celui des années soixante, soixante-dix. Il est, par conséquent, nécessaire de la mettre en relation avec les études conduites par l'École de Chicago ou par les chercheurs associés au courant des *Cultural Studies* qui développent l'approche de la domination des médias sur les individus, de leur pouvoir influent ainsi que du rapport de classes qui en émerge. Bon nombre de ces analyses concluent sur une uniformisation des acquis culturels au sein de la population. Ceci est à mettre en relation avec une standardisation de l'offre qui, par ailleurs, exerce des pressions aliénantes. À partir de là, toute proposition filmique satisfait docilement les publics, bien que la notion de masse pose un certain nombre de problèmes, renvoyant tantôt à la population prise dans son ensemble, tantôt à sa frange dite populaire (autrement dit, les CSP–). Cette approche découle directement du modèle fondamental de la communication décrit par Claude E Shannon. et Warren Weaver[53], selon lequel un message parvient aux individus accompagné de « bruit ». Elle en constitue, en outre, un dépassement, appréhendant ce « bruit » comme un parasitage empêchant toute relation intelligible à l'information. Le film est assimilé à un signal reçu de manière uniforme et en continu par les spectateurs. Cette approche reste influencée par les travaux de Marshall Mc Luhan qui est cité à plusieurs reprises par Ian Charles Jarvie [54].

Par la suite, les travaux de Pierre Bourdieu ont permis d'isoler une série d'indicateurs déterminant les pratiques culturelles, dont la pratique cinématographique qui est constamment revisitée par des enquêtes conduites sous l'égide du CNC. Ces indicateurs que sont le sexe, l'âge, mais plus encore la profession, le capital économique et le capital scolaire se rallient à la thèse de la domination culturelle qui est à mettre en rapport direct avec la domination sociale. Les personnes diplômées et exerçant des professions dites supérieures (intellectuelles ou à forts revenus) ont une capacité d'adaptation et un pouvoir de décision plus grand vis-à-

[52] JARVIE Ian Charles. *Towards a Sociology of the Cinema : A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry*. London : Routledge & Keagan Paul, 1970. 394 p.
p. 6, l'auteur écrit : « I am thinking of questions like : is there a relation between popularity and profit ? – do audiences get what they want or what they deserve ? – and so on ».
[53] SHANNON Claude E., WEAVER Warren. *The Mathematical Theory of Communication*. Champaign : University of Illinois Press, 1998 [1949]. 144p.
[54] Les renvois les plus immédiats à Marshall McLUHAN sont : *The Mecanical Bride* (1951), *The Gutenberg Galaxy* (1962), *Understanding Media* (1964) et *The Medium is the Message* (1967).

vis de leur pratique du cinéma que les personnes les moins pourvues intellectuellement et financièrement[55].

Vient s'ajouter à cela une autre thèse : celle de la distinction qui met en évidence la plus grande aptitude des classes dites supérieures à s'emparer d'objets culturels qu'elles portent au rang d'objets ayant de la valeur. Dans le champ du cinéma – bien que cette forme de création ait souvent été envisagée de manière uniforme –, il existe des moyens de se distinguer, que ce soit par un intérêt prononcé pour des réalisateurs spécifiques, des formes narratives non conventionnelles, des films issus d'aires géographiques à faible taux de production cinématographique, etc. Ces créations atteignent alors un statut d'objets légitimes, un statut d'œuvres d'art, qui se répand dans les représentations collectives et participe, rétroactivement, à la constitution d'une échelle de valeur au sein de la production cinématographique. Dès lors, le capital des individus est à mettre en relation avec leur plus ou moins grande capacité à maîtriser leurs relations aux films. Les classes dites supérieures vont vers ce qui les intéresse quand les classes dites inférieures vont vers ce qu'on leur propose massivement.

Deux paramètres sont à prendre en compte pour mieux appréhender cette théorie de la domination culturelle des classes dites inférieures : celui de la saturation des espaces médiatiques et celui de la saturation des écrans[56], dont la conciliation est l'apanage des blockbusters, films caractérisés par leur forte potentialité économique (autant du point de vue des investissements encourus pour leur réalisation que du point de vue des attentes de retombées financières qu'ils sont en mesure de générer). C'est ce phénomène qui a conduit, notamment, à la représentation dichotomique du champ de la production cinématographique entre des films recommandés *Art et Essai* et des films ne bénéficiant pas de recommandation.

Notons, enfin, que l'usage du pluriel pour parler des publics est déjà acquis et ne fait l'objet d'aucune controverse alors même qu'il est toujours débattu. En témoigne l'organisation d'un

[55] Pierre Bourdieu souligne, par ailleurs, que la domination culturelle rend plus acceptable la domination sociale du fait que les individus issus des classes dites inférieures ont incorporé, socialement, l'existence d'une échelle de valeur des objets culturels au regard de laquelle ils intègrent une conscience de l'illégitimité de leurs pratiques (ce qui n'a aucune consistance en soi, mais que l'école et la société leur ont fait intégrer).

[56] Par « saturation des espaces médiatiques » nous entendons faire référence à une occupation massive des dispositifs autant publicitaires que promotionnels (entretiens avec les réalisateurs, les acteurs, dossiers thématiques autour du film, etc.). La « saturation des écrans », quant à elle, sera comprise comme une stratégie qui revient à tirer un grand nombre de copies du film pour que celui-ci soit visible simultanément dans de nombreux endroits au moment de sa sortie. Un film peut aujourd'hui avoisiner les 1000 copies. Pour un total de 2000 établissements cinématographiques en France en 2007, cela revient à occuper, au même moment, près d'un cinéma sur deux sur l'ensemble du territoire.

colloque sur la question ainsi que la parution d'un ouvrage lui faisant suite et regroupant l'ensemble des communications dont l'intitulé même renvoie à ce débat : *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*[57]. Lorsque l'on conduit une enquête, selon la posture de recherche adoptée, on doit garder à l'esprit qu'il existe plusieurs types de groupes de personnes enquêtées auxquels on peut se voir confronté, conjointement ou séparément. Il y a le « public inventé » ou le « public idéal », celui que l'on espère rencontrer lorsque l'on est chercheur ou professionnel du secteur culturel et qui répondra à nos attentes les plus secrètes. Puis il y a le « public constaté » ou le « public réel » qui correspond à l'état d'une situation *telle qu'elle est* et non comme on pensait la trouver. Cette tension, souvent réduite à une opposition entre, d'une part, une conception fantasmée et holiste (le public est uniforme et indivisible), et d'autre part, une approche individualiste (les publics sont faits d'une multitude d'êtres singuliers), n'est fonctionnelle que si elle réinvestit les apports des deux parties, ne pouvant pleinement nous accorder sur la singularité intégrale d'un public ni sur l'incapacité à opérer quelques regroupements d'intérêts au sein des populations étudiées.

Une autre dichotomie attire l'attention : celle entre public(s) et non-public(s) qui, là encore, a fait l'objet d'un colloque et de publications : *Les non-publics. Les arts en réception*[58]. Ce que nous retiendrons ici, c'est l'incorporation du pluriel censé régler aussitôt le problème précédemment soulevé (l'usage du singulier ne prenant pas suffisamment en compte la complexité des rapports entre spectateurs et créations). Mais l'élément le plus important réside dans le fait que la notion de « non-publics » porte en elle-même une confusion entre *non-réception* et *réception déviante* ; par symétrie, on dira : *non-pratique* et *pratique déviante*.

Une contribution de Jean-Louis Fabiani qui participe d'une réflexion générale sur la question, mais qui ne provient pas de la référence susmentionnée, est très éclairante à cet égard[59]. Il évoque ces usagers indésirables des bibliothèques qui ne correspondent en rien aux lecteurs cultivés et civilisés que l'on imagine trouver dans ces lieux. Il nous parle de ces usagers bruyants, peu enclin au savoir et venant rechercher une forme de socialisation, un peu de chaleur, qui n'est pas réductible uniquement à la chaleur offerte par le bâtiment aux plus démunis d'entre eux. Les individus qui ne participent pas à certaines représentations, qui ne

[57] DONNAT Olivier, TOLILA Paul (dir.). *Le(s) public(s) de la culture : politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de Sciences Po, 2003. 393 p.
[58] ANCEL Pascale, PESSIN Alain (dir.). *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004. Tome I : 272 p. et Tome II : 323 p.
[59] FABIANI Jean-Louis. « Eléments de synthèse ». In DONNAT Olivier, TOLILA Paul (dir.). *Le(s) public(s) de la culture*. *op. cit.* Volume II (Cédérom). p. 309.

voient pas certains films ou expositions ne sont pas plus non-publics que publics dans la mesure où ils peuvent avoir un usage dissident de l'objet étudié ou, par leur ignorance totale sur la question, réinventer d'autres formes d'être-ensemble. Les individus du troisième cercle – tels que les nomme Emmanuel Ethis[60] –, ces personnes confrontées au festival de Cannes *in situ* mais qui n'y participent pas, les badauds en somme, développent des formes de savoir et d'expertise. Plus de la moitié d'entre eux, au moment de l'enquête en 1999, se montre en mesure de formuler un pronostic sur le film qui sera récompensé et le quart de ces personnes enquêtées attribue la Palme d'Or au film qui l'obtient précisément cette année-là[61]. Pourtant, aucun d'entre eux n'a vu les films en question. Cela témoigne de leur « compréhension du dispositif »[62] et de leur capacité à investir pleinement les « seuils de médiation »[63] qui s'insinuent entre la connaissance dudit dispositif et sa pratique. Cela montre également – mais nous surinterprétons peut-être les propos des chercheurs précédemment invoqués – que les individus sont en perpétuel devenir et qu'ils maîtrisent leur rapport aux objets culturels en fonction de l'intérêt qu'ils leur portent et de l'accessibilité qui leur en est offerte.

Ce qu'il faut retenir de cette réflexion générale, et qui constitue une réponse synthétique à la question posée en ouverture de cette partie, c'est que la sociologie de la culture et des œuvres aborde le plus généralement la pratique non pas comme un processus dynamique mais comme un état de fait. C'est ce qui a conduit à l'élaboration d'une sociologie du cinéma en marge de tout apport empirique et à la construction sociale de représentations spéculatives. On peut donc reconsidérer la part de la pratique dans la sociologie du cinéma, autant du point de vue de ses apports conceptuels qu'empiriques, et focaliser son attention sur elle. La pratique, comme concept, établit l'activité spectatorielle qui est désormais un fait incontestable, permet de définir l'usage que les individus font des objets dans l'espace social et témoigne de leur capacité d'émancipation. En relation avec le projet précurseur de sociologie du cinéma défini par Ian Charles Jarvie[64], tant il place l'analyse des pratiques au centre de ses préoccupations, nous proposons de porter notre attention sur quatre axes programmatiques devant, à terme, favoriser la compréhension de l'activité spectatorielle.

[60] ETHIS Emmanuel. « Les non-publics n'existent pas ! ». In ANCEL Pascale, PESSIN Alain (dir.). *Les non-publics : les arts en réception*. Tome II. Paris : L'Harmattan, 2004. p. 231-248.
[61] Film DARDENNE Luc et Jean-Pierre. *Rosetta*. 1999.
[62] *Ibid.* p. 239.
[63] *Ibid.* p. 248.
[64] JARVIE Ian Charles. *Towards a Sociology of the Cinema*. *op. cit.* p. 6-21.

Il s'agit, dans un premier temps, de réinvestir la question des publics comme point de départ de l'analyse et d'interroger la fonction sociale de leur pratique pour aborder, dans un second temps, la question du cinéma en tant que média. Ceci devrait permettre, dans un troisième temps, de reposer la question des interactions entre cinéma et pratiques sociales et de définir, dans un quatrième temps, en quoi ce média a un impact structurel sur la société. En somme, il faut réinvestir la problématique des usages et lui offrir la place centrale qu'a occupé jusqu'à maintenant le film. Il s'agit notamment de reconsidérer les approches à tendances psychologisante ou sémiologique pour réemployer leurs processus d'analyse en se soustrayant à leurs fins. Il faut également reposer la question des publics et de leur apparente division et la mettre en relation avec une idée socialement intégrée : celle de la fracture entre un pan entier de la production cinématographique entendu comme art et un autre pan entendu comme divertissement populaire. Ces questions seront traitées transversalement, et non linéairement, tout au long de cette première partie.

1.2 La place de la pratique dans la sociologie du cinéma

On se mettra d'accord, d'entrée, sur le fait que c'est le regard porté sur le film qui définit ce qu'est la sociologie du cinéma. Toutefois, la plupart des réflexions fondamentales sur la question s'inscrivent dans le sens d'une compréhension du discours filmique comme reflet de la société dans laquelle il a été produit et non comme le résultat d'une lecture analytique des pratiques au titre de processus de mise en relation entre le monde social et le cinéma[65]. Reste que la problématique des publics, bien qu'elle soit marginale, est systématiquement abordée dans son rapport à une industrie de masse et réitère continuellement la question de l'asservissement ou de la liberté des spectateurs.

C'est à Siegfried Kracauer que l'on attribue généralement la paternité d'une approche réflexive sur l'objet filmique. Son ouvrage de 1946, *De Caligari à Hitler. Une histoire*

[65] Sur la question, nous renvoyons le lecteur à : ETHIS Emmanuel. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris : Armand Colin, 2005. pp. 54-72 et ETHIS Emmanuel. « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales ». *Sociétés : revue des Sciences Humaines et Sociales*, n° 96. Paris : De Boeck, 2007/2. p. 9-20.

psychologique du cinéma allemand[66], pose la thèse que le cinéma renvoie à une image descriptive de son contexte de production. Il doit son titre au fait que son auteur y dévoile son hypothèse générale à partir d'une étude du *Cabinet du docteur Caligari*[67] qui montre combien ce film est « symptomatique d'une production qui va accompagner l'avènement d'Hitler au pouvoir »[68]. L'auteur nous invite à entendre par là que les positionnements adoptés par les films et les valeurs qu'ils véhiculent sont conditionnés par leur contexte social de production. Ce livre est la figure de proue d'une longue tradition sociologique dans le champ des études cinématographiques. Il dévoile une mécanique analytique particulièrement habile, invitant à concentrer son attention sur les faits ou les structures sociales dont les films nous renvoient l'image, ce qui n'empêche en rien l'auteur d'émettre quelques hypothèses quant à la question des publics : si les films reflètent la mentalité d'une nation, c'est parce qu'ils sont un produit collectif et s'adressent à un collectif.

> *« On a parfois relevé qu'Hollywood s'arrangeait pour vendre des films qui ne donnaient pas aux masses ce qu'elles voulaient réellement. Selon cette opinion, plus souvent qu à leur tour les films d'Hollywood trompent ou mystifient un public persuadé de sa propre passivité par une publicité irrésistible qui le pousse à accepter ces productions. Néanmoins, l'influence déformante des distractions hollywoodiennes de masses ne doit pas être surestimée […]. Hollywood ne peut s'offrir le luxe d'ignorer la spontanéité du public. Le mécontentement général devient perceptible dans les recettes des box-offices et l'industrie du film, vitalement intéressée par le profit, est obligée de s'aligner le plus près possible sur les modifications du climat mental. Bien sûr, le public américain reçoit ce qu'Hollywood veut bien qu'il veuille ; mais à longue échéance, le public peut déterminer la nature des productions de Hollywood »*[69].

Pourtant, dès 1936, Erwin Panofsky, alors en exil forcé aux États-Unis à la suite de l'avènement des nazis au pouvoir en Allemagne, s'intéresse à la question et a déjà développé la problématique des publics. Dans un texte précurseur intitulé *Style and Medium in the Motion Pictures*[70] l'auteur aborde la question du cinéma en montrant la manière dont les films établissent un contact dynamique entre les instances de production et de réception (l'auteur parle, dans ce texte, de consommation), ce qui n'est alors pas ou plus le cas dans de nombreux autres champs artistiques.

---

[66] KRACAUER Siegfried. *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne : L'âge d'homme, 1973 [1947]. 409 p.
[67] Film WIENE Robert. *Le cabinet du docteur Caligari*. 1919.
[68] Voir sur ce point : ETHIS Emmanuel. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. *op. cit.* p. 55-60.
[69] KRACAUER Siegfried. *De Caligari à Hitler. op. cit.* p. 6.
[70] PANOFSKY Erwin. « Style and Medium in the Motion Pictures ». In LAVIN Irving. *Three Essays on Style*. Cambridge : Mass, 1995 [1947 pour le present article. 1936 pour la première version titrée "On movies"]. p. 93-125.

> *« Que nous les aimions ou pas, ce sont les films qui moulent, plus que n'importe quoi d'autre, les avis, le goût, le langage, la façon de s'habiller, le comportement, et même l'apparence physique »*[71].

Par ailleurs, le cinéma est doté d'un atout qui le distingue des autres formes de création : il a la capacité de toucher un nombre conséquent d'individus. De ce fait, Erwin Panofsky définit le film, au moment où il écrit, comme la seule expression artistique dotée d'une potentialité analytique d'envergure, et donc comme le seul moyen de conduire un examen significatif si l'on veut faire une sociologie de la pratique culturelle et/ou artistique.

Les films reflètent l'état d'esprit dans lequel se trouvent des individus dans des contextes sociogéographiques et temporels particuliers. Ils sont produits à l'adresse d'un collectif saisi par le réalisateur dans la mesure où il est « un homme de son temps », un contemporain de ses spectateurs. Un film porte, en soi, un effort de « dynamisation de l'espace »[72]. Il vise à cerner diverses manifestations à travers un effort de cohésion entre le récit et ce qui est donné à voir.

L'examen qui est le plus couramment effectué s'oriente, peu ou prou, de deux manières en fonction d'une volonté (pré)supposée du producteur du film (ou de son auteur). Soit celui-ci cède à la mise en œuvre d'arrangements visant à faciliter la lisibilité immédiate de l'œuvre, évitant ainsi les détours narratologiques et autres sens cachés ; soit il opte pour des formes d'expressions alternatives dont on ne peut définir les contours autrement que dans une perspective esthétique, et donc, subjective.

Pourtant, concédant qu'il soit nécessaire de réaliser un exercice normatif de fragmentation au sein de la production filmique pour en accroître la lisibilité, ne faut-il pas saisir ailleurs les éléments permettant ce travail ? En effet, la réitération plus ou moins persistante de motifs met en évidence certains groupes de films, mais conduit à des lectures inexactes. On considère en général, dans une perspective linéaire des modèles de diffusion, que les motifs les plus répandus sont des réponses aux attentes du public ; ce sont donc les films qui les mettent en œuvre qui enregistrent – quasi naturellement pourrait-on dire – les plus forts taux de fréquentation. Cependant, ce n'est pas toujours le cas, d'autant qu'un succès peut correspondre à des attentes imprévues. C'est ainsi que l'on est amené à parler de films

[71] *Ibid*. p. 94.
[72] *Ibid.* p. 124-125.

d'auteur *porteurs*, sorte de contrepoint dans la sphère des productions cinématographiques qui vient s'intercaler entre deux ensembles : d'une part, la masse des films dits commerciaux et, d'autre part, celle des films auxquels on reconnaît une valeur artistique[73]. Cependant, ces ensembles ne doivent pas être définis à partir des modes d'existence des films mais de l'intentionnalité qu'on peut y déceler et surtout, des représentations qu'ils véhiculent au sein des publics. Erwin Panofsky, dans son article, se proposait d'ailleurs, en guise de conclusion, de faire adopter à l'industrie hollywoodienne l'axiome « offrons au public ce dont il a envie »[74] (le public étant entendu, ici, dans sa complexité) en lieu et place de celui qui la guide : « *Les attentes du public* sont en accord avec ce que nous lui offrons *(le public* veut *ce qu'on lui donne)* »[75] (ce qui définit Hollywood comme une industrie à prétention universalisante).

Trois éléments issus de cette réflexion méritent une attention particulière. Tout d'abord, les films ont un point de vue critique ou évaluateur sur les faits qu'ils dépeignent. Toute production cinématographique porte donc, au sein de sa structure narrative, les préoccupations de son réalisateur qui ne sont pas nécessairement celles de l'ensemble des membres d'une société. Ensuite, il est important de remarquer que les films portent, en eux, quelque chose des sociétés qui les ont produits. Ceci agit comme une délimitation culturelle qui date les films en fonction de leur contexte sociohistorique de production et leur confère une valeur d'archive ou de document. Enfin, aucun film n'a la capacité de percer l'ensemble des attentes, toutes particulières, des spectateurs. Les films négocient avec les individus dans l'espace social et peuvent être lus selon des voies différentes.

Edgar Morin va souligner cela dans une contribution socioanthropologique qui le positionne aussitôt comme précurseur du champ de la sociologie du cinéma en France[76]. L'auteur identifie l'impossible universalité du discours cinématographique, qui est à mettre en relation avec la pluralité des publics qui y sont confrontés. « Le monde [nous dit-il] se reflétait dans le

[73] Cette valeur artistique est identifiée dans la rareté des motifs invoqués ou leur originalité (c'est-à-dire leur *unicité*). Par ailleurs, ces films étant caractérisés par de faibles taux globaux de fréquentation, ils bénéficient le plus souvent d'aides étatiques au titre, précisément, de leur capacité à innover.
[74] Dans la version en anglais : « Give the public what it wants ».
[75] Dans la version en anglais : « The public wants whatever we give it ».
[76] MORIN Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire. op. cit*. Il est important de souligner que l'auteur ne s'éloigne jamais vraiment de l'idée d'un cinéma comme miroir ou reflet de la société. Il écrit notamment : « le cinéma reflète nécessairement les réalités pratiques et imaginaires, c'est-à-dire aussi les besoins, les communications, et les problèmes de l'individualité humaine de son siècle » ou encore « Le cinéma pose l'un des problèmes humains clé du machinisme industriel », p. 216.

miroir du cinématographe. Le cinéma nous offre le reflet, non plus seulement du monde, mais de l'esprit humain. »[77] Et allant plus avant dans sa réflexion, l'auteur aboutit à une posture fondamentale qui va considérablement affiner les contours de la sociologie du cinéma :

> *« Effectivement, tout entre en nous, se conserve, se prévoit, communique par le truchement d'images plus ou moins gonflées d'imaginaire. Ce complexe imaginaire, qui à la fois assure et trouble les participations, constitue une sécrétion placentaire qui nous enveloppe et nous nourrit. Même à l'état de veille et même hors du spectacle, l'homme marche, solitaire, entouré d'une nuée d'images, ses "fantaisies". Et non seulement ces rêves éveillés : les amours qu'il croit de chair et de larmes sont des cartes postales animées, des représentations délirantes. Les images se glissent entre sa perception et lui-même, elles lui font voir ce qu'il croit voir. La substance imaginaire se confond avec notre vie d'âme, notre réalité affective »*[78].

Il n'adopte cependant pas une posture pleinement individualiste, lorsqu'il aborde son sujet dans une perspective historique :

> *« Cette machine vouée, non à la fabrication de biens matériels, mais à la satisfaction des besoins imaginaires, a suscité une industrie de rêve. Du fait [sic], toutes les déterminations du système capitaliste ont présidé à la naissance et à l'épanouissement de l'économie du cinéma. La genèse accélérée de l'art du film ne peut s'expliquer en dehors de la concurrence acharnée des années 1900-1914 ; les perfectionnements ultérieurs du son et de la couleur ont été provoqués par les difficultés des monopoles d'Hollywood. Plus largement, les besoins affectifs sont entrés dans le circuit de la marchandise industrielle. Du même coup, nous entrevoyons l'objet de nos études prochaines : l'usine de rêve est une usine d'âme, une fabrique de personnalité.*
> *Le cinéma ne peut se dissocier du mouvement révolutionnaire – et des contradictions au sein de ce mouvement – où la civilisation est emportée.*
> *Ce mouvement tend vers l'universalité : les puissances de la technique et de l'économie se déploient sur le marché mondial, et mondial est le théâtre du mouvement universel de l'accession des masses à l'individualité »*[79].

À sa suite, des historiens vont s'emparer du sujet, au premier rang desquels Marc Ferro qui appréhende la valeur socialement intégrante du cinéma à travers les différentes formes de réception que l'on peut relever à propos d'un même film[80]. L'étude porte sur *Le troisième homme*[81], *La grande illusion*[82] et la situation du marché soviétique au cours du XX^{e} siècle.

---

[77] *Ibid*. p. 205.
[78] *Ibid*. p. 210.
[79] *Ibid*. p. 217.
[80] FERRO Marc. « Société qui produit, société qui reçoit ». In *Cinéma et histoire*. Paris : Gallimard, 2005 [1977]. p. 175-208.
[81] Film REED Carol. *Le troisième homme*. 1949.

Elle réussit une synthèse des lectures cinématographiques effectuées jusqu'alors en développant des perspectives autour de la question de la réception, notamment au niveau de l'impact que peuvent avoir les choix narratologiques et stylistiques effectués par les réalisateurs.

À propos du *Troisième homme*, Marc Ferro nous dit que son réalisateur, Carol Reed, voulant simplement émouvoir, finit par politiser son film en effectuant de multiples modifications. Le cinéma soviétique, de son côté, a dû composer avec des pressions étatiques. *La grande illusion*, saluée par la presse de gauche, a, par ailleurs, été au centre de polémiques et a été perçue comme un geste militant, pacifiste voire chauviniste (par les Allemands, les Belges et les Américains) par la mise en scène que ce film offrait, rétroactivement, de la première guerre mondiale. L'auteur note enfin des particularités contextuelles apparemment imprévisibles et que l'on aurait eu peine à révéler si l'on s'était contenté d'une approche spéculative. Ce dernier élément est déterminant tant il dévoile quelque chose de la part active de la pratique cinématographique :

> *« En vérité [écrit-il à propos de la situation russe dans les années vingt], la bourgeoisie cultivée s'est évaporée ou a disparu, victime de la révolution et de la guerre civile. De sorte que le cinéma le plus avant-gardiste du monde s'adresse désormais à un public prolétaire et paysan. Au cinéma, il aime les aventures de Douglas Fairbanks, les westerns, les films de Charlie Chaplin, voire les bonnes comédies du cinéma de genre, les farces héritées de l'avant-veille. Le régime décide de faire précéder le grand film de documentaires éducatifs, passablement didactiques, sur le fonctionnement des machines, sur l'électricité… du coup, le public a vite fait de comprendre qu'il lui suffit d'entrer au cinéma pour la deuxième partie du programme »*[83].

Parallèlement à l'approche développée par Marc Ferro paraît, en France, une première sociologie du cinéma proposée par Pierre Sorlin[84]. Si cette proposition a ouvertement le mérite de poser en termes clairs un programme de recherche allant dans le sens d'une sociologie de la pratique du cinéma, elle se cantonne à en énumérer les pistes sans jamais asseoir empiriquement son propos. Sans doute l'élément le plus déterminant de ce livre, et qui résume ou mieux la pensée de l'auteur, se trouve-t-il dans la petite introduction du deuxième chapitre :

---

[82] Film RENOIR Jean. *La grande illusion*. 1937.
[83] *Ibid*. p. 199-200.
[84] SORLIN Pierre. *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris : Aubier, 1977. 315 p.

> *« Même s'ils n'étaient jamais projetés, les films nous intéresseraient comme point de vue sur une époque, comme témoin d'une mentalité. La présentation en salle leur confère une importance nouvelle : ils deviennent objets d'échange, provoquent des rassemblements, servent de prétexte pour des débats, exercent une influence »*[85].

Ainsi, on voit que l'hypothèse sur laquelle repose cet ouvrage – et qui est à mettre en corrélation étroite avec la proposition de cette recherche – réside dans l'usage qui est fait des productions cinématographiques par les individus : les films constituent pour eux un instrument de repérage au sein de la société. Les goûts des publics dépendent donc de la position du cinéma par rapport aux autres arts, de certains films par rapport à d'autres, mais aussi du degré de légitimité que leur accorde le gouvernement et de la composition des publics. Les catégories d'analyse et de jugement prennent forme à partir d'un ensemble d'œuvres, mais ce goût oriente aussi la programmation de certaines salles (notamment celles qui développent une politique de proximité et d'échanges avec leurs publics). *Être spectateur* nécessite d'acquérir des compétences et d'avoir une affinité intelligible et affective avec des objets ; ceci repose donc sur une capacité minimale à saisir des éléments signifiants lorsque l'on est en situation de pratique. C'est, par conséquent, le *devenir spectateur* qui mérite une attention particulière. Nous voilà revenus à la proposition initiale d'Erwin Panofsky.

1.3 La pratique cinématographique dans les approches communicationnelles

1.3.1 Le développement d'une approche interactionnelle

La contribution fondamentale la plus notable pour une étude compréhensive de la pratique cinématographique – dans la perspective d'un travail qui s'inscrit dans le champ des sciences de l'information et de la communication – demeure incontestablement celle de Ian Charles Jarvie : *Towards a Sociology of the Cinema : A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry*[86]. L'auteur propose de repenser la structure du champ en la repositionnant autour d'un couple « cinéma et société » qui réinvestit la question de la pratique en donnant une place centrale aux publics. C'est la notion d'*entertainment* qui

[85] *Ibid*. p. 115.
[86] JARVIE Ian Charles. *Towards a Sociology of the Cinema. op. cit.*

est la clef de voûte d'un système organisé en quatre parties (celui-ci forme l'architecture de son analyse)[87] : il concentre tout d'abord son attention sur l'industrie cinématographique et se demande si la question de la réception est prise en compte par les acteurs travaillant sur la chaîne de production des films. Ceci lui permet ensuite de porter son attention sur l'activité spectatorielle et le rôle de la sortie cinématographique en tant que vecteur de socialisation, d'acquisition d'expériences et de développement des capacités de jugement. L'ordre dans lequel sont posés les problèmes témoigne d'une progression chronologique (mais aussi d'une progression logique espère Ian Charles Jarvie) de la fabrication d'un film : conception, production, vente, distribution, visionnement et développement de capacité d'expertise de la part des spectateurs.

Par ailleurs, il articule son projet autour de quatre fondamentaux. Il rejette d'abord l'hypothèse d'un cinéma de propagande qui influence le public pour se concentrer sur la double valeur de ce média favorisant, d'une part, l'acquisition de compétences et de connaissances et, d'autre part, la rêverie comme moyen de s'échapper du monde réel. Pour Ian Charles Jarvie, le cinéma a la capacité d'enrichir nos expériences en nous divertissant ; de ce fait, un même film peut faire l'objet de lectures multiples. L'auteur invite ensuite à développer ce champ de recherche autour d'une sociologie plus descriptive c'est-à-dire à multiplier les études de publics. Dans un troisième temps, il nous fait remarquer qu'il y a une tradition ancestrale, dans le champ des études cinématographiques, conduisant à porter son attention sur des objets que les chercheurs considèrent comme dignes d'intérêt (des productions « européennes, russes, japonaises », nous dit-il[88]). De ce fait, ceux-ci se détournent de tout un pan de la production, notamment hollywoodienne, qu'ils considèrent comme sans intérêt. Ian Charles Jarvie propose de réinvestir cet espace car il est indéniable qu'Hollywood a forgé le langage cinématographique et a ensuite instruit le reste du monde. Sa dernière proposition fonctionne comme une mise en garde découlant de ces trois premières réflexions : il est facile de penser qu'il n'y a pas grand-chose à dire ; les idées préconçues sont nombreuses concernant le cinéma et notamment à propos de son influence. Ceci est pourtant un non-sens. Il ne s'agit pas tant d'avoir tort ou raison que d'accroître les apports pour développer des pistes de recherche.

[87] Ces quatre parties sont : « The sociology of an industry : who makes films, how and why ? », « The sociology of an audience : who sees films and why ? », « The sociology of an experience : who sees film and why ? » et « The sociology of evaluation : how do we learn about, and appraise, films ? ».
[88] *Ibid*. p. 13.

Son intention est d'ouvrir différentes voies dans une perspective critique afin de parer à tout sociocentrisme, posture qu'il tient d'un de ses maîtres à penser : Karl Popper[89]. Ian Charles Jarvie considère en effet qu'il y a des régularités observables dans une pratique[90] et que ces régularités sont en connexion avec certains déterminants (comme l'appartenance de classe), mais il considère que le statut social (et, par conséquent, la manière dont on conduit une pratique) n'est pas fixe. Un changement de statut conduit à un changement de paradigme qui nécessite de revoir les liens entre les régularités ou d'en expliquer les relations sur un autre registre. Il considère, par ailleurs, que les conduites psychologiques ou la prise en compte de déterminants biologiques (comme l'a fait Edgar Morin dans une visée anthropologique) ne participent en rien à l'édification de modalités d'existence d'une pratique culturelle. Nous savons bien, dit-il, que les individus ont des besoins psychobiologiques grégaires. Mais selon lui, ces regroupements n'expliquent rien des attitudes adoptées en fonction d'une position sociale. En définitive, son hypothèse est celle d'un individu qui pratique parce qu'il veut atteindre quelque chose : une place dans la société. Cette pratique aura une incidence pour lui et pour les individus l'environnant. Émerge alors une autre hypothèse, encore plus fondamentale : celle de l'existence de communautés de pratiquants.

1.3.2 Les théories de la réception et l'approche médiatique

La voie de l'empirisme méthodologique, dans les recherches sur la culture, a très largement été investie dans les années soixante-dix, période dont on retient l'émergence d'un grand nombre de travaux majeurs. Toutefois, le cinéma n'a pas attiré l'attention, où que ce soit, jusqu'à son réinvestissement récent en France autour d'une série de recherches notables conduites par Jean-Pierre Esquenazi, Emmanuel Ethis, et Fabrice Montebello. Aucun d'entre eux ne s'inscrit dans une filiation claire avec Ian Charles Jarvie – exception faite d'Emmanuel Ethis qui a réinvesti les quelques questions fondamentales posées par l'auteur de *Towards a Sociology of the Cinema*[91] – mais ils ont montré, dans leurs travaux, un certain nombre de liens conceptuels et idéologiques favorisant leur mise en relation et une certaine forme de dépassement sur la question de la pratique cinématographique. On ne se risquera

[89] Les travaux de Ian Charles Jarvie s'inscrivent dans une filiation affichée à Karl Popper dont l'auteur fut le disciple à la *London School of Economics* à la fin des années cinquante, début des années soixante.
[90] Le « *pattern* poppérien » qui devient, ici, le « *pattern* jarvien ».
[91] *Ibid.*

donc pas à une archéologie de l'esthétique de la réception du cinéma et on abandonnera plusieurs approches pour des raisons diverses (le plus souvent, celles-ci ne s'articulent pas autour de travaux d'enquête), sans négliger leurs apports[92].

Dans les approches d'Emmanuel Ethis, la pratique est saisie pour ce qu'elle génère de sensible. Fabrice Montebello, lui, la traite pour elle-même, comme un mode opératoire de mise en relation. Jean-Pierre Esquenazi, dont l'approche est plus généraliste et, par conséquent, moins orientée sur le cinéma, nous éclaire davantage car elle porte expressément sur la structuration des pratiques. Perception, rapport et structuration sont donc les trois espaces de la pratique qui ont été investis par la recherche sur le cinéma.

Emmanuel Ethis, depuis la parution de *Sociologie du cinéma et de ses publics*, se présente comme un des principaux chercheurs ayant contribué à ces réflexions[93]. C'est pourtant la publication des *Spectateurs du temps*[94] qui retient l'attention, ouvrage dont on retrouve certaines traces dans le quatrième et dernier chapitre de sa *Sociologie du cinéma et de ses publics*. L'auteur y développe la thèse d'un apprentissage de la pratique du cinéma qui se définit par la confrontation au film. Celle-ci est élaborée à partir d'un dispositif d'enquête mêlant questionnaires et visionnements de séquences filmiques nous montrant que c'est le rapport au film lui-même qui sous-tend la pratique, le goût, et donc, une manière d'être au monde[95]. Il multiplie ensuite les investigations, notamment en faisant usage de l'entretien, mais son fonctionnement théorique reste le même : on le voit dans une de ses contributions sur la question du choix du film[96]. Emmanuel Ethis y dévoile le rôle central de la sensibilité que l'on a *a priori* vis-à-vis d'un film lorsque l'on ne possède pas d'information à son sujet et pose la question suivante : quels sont les éléments que l'on prend en compte pour décider d'aller le voir ou non ? S'agit-il d'une suite ? Y a-t-il un acteur dans le casting que l'on apprécie particulièrement ? Est-ce un genre qui corresponde à ce que l'on apprécie

[92] Un certain nombre de chercheurs marquent le champ, mais leurs contributions n'offrent pas une place centrale à la question de la pratique. Antoine De Baecque, André Gaudreault, François Jost, Roger Odin ou encore Pierre Sorlin organisent leurs réflexions autour de démarches documentaires et/ou théoriques. D'autres chercheurs comme Nathalie Heinich inscrivent des contributions épisodiques dans le champ. D'autres enfin, comme Laurence Allard, manifestent un intérêt plus grand aux processus médiatiques.
[93] ETHIS Emmanuel. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. *op. cit.*
[94] ——. *Les spectateurs du temps : pour une sociologie de la réception au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2006. 320 p.
[95] La question du « film » pensé comme reflet du monde dans une filiation kracauerienne et celle du « genre » comme *charpente* de l'approche filmique, lorsqu'il s'agit de structurer une argumentation quantitative, font l'objet de nombreuses investigations dans ses travaux.
[96] ——. « La caisse du cinéma : quand il faut décider ». *Communication et Langages*, n° 125, Septembre 2000, p. 44-55.

généralement ? Ses travaux nous renvoient tous à la notion de perception, que l'on retrouve d'ailleurs employée à diverses reprises.

Une de ses plus récentes contributions met encore en évidence la place centrale qu'il offre à cette perception filmique – jusque dans le choix de son titre (« De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales ») – à partir d'une question renouant avec d'anciennes préoccupations et qui porte sur la relation entre réel et fiction : est-ce que *Star Wars*[97] (dont Dark Vador est l'un des principaux personnages) constitue un filtre de compréhension social[98] ? Autrement dit, comment l'une des plus célèbres sagas de science-fiction dans l'histoire du cinéma peut-elle être saisie « comme un documentaire expressif du monde social » ? L'interrogation, atypique, acquiert surtout une profondeur théorique puisqu'elle met en perspective des points de vue sociologique, historique mais encore géographique. Elle invite à réinvestir une logique de la pratique qui est celle d'une « façon de regarder », c'est-à-dire de définir la compréhension d'un film, les modalités de sa sélection ou encore celles de sa transmission dans son entourage à partir d'une analyse des perceptions et ce, en dehors de tout déterminisme (du moins, c'est une des évolutions les plus notables dans ses recherches).

Fabrice Montebello a développé une approche sociohistorique des pratiques cinématographiques originale à partir d'une étude conduite dans le cadre d'une thèse de doctorat sur les publics ouvriers de la ville de Longwy durant l'après-seconde guerre (1944-1960)[99]. Cette entrée participe à la mise à l'écart d'une échelle de valeurs de la qualité filmique qui serait préalablement définie par une appartenance de classe réelle ou présumée des individus. Elle se propose de réinvestir pleinement le discours des habitants qui ont été enquêtés à Longwy. Ceci conduit l'auteur à mettre au jour des niveaux de compétence et d'expertise d'envergure chez ces ouvriers qui maîtrisent leurs propres codes, variables selon les situations d'énonciation mais tous dynamiques. Fabrice Montebello nous montre ainsi comment des individus souvent faiblement sensibilisés à l'art et parfois lourdement handicapés par un travail qui absorbe tout leur temps se socialisent à partir d'échanges autour des films. Son programme est bien d'ouvrir une voie à une sociologie du cinéma qui ne se

[97] Films LUCAS Georges. *Star Wars*. Saga en 6 volets : 1977 (Chap. IV), 1980 (Chap. V), 1983 (Chap. VI), 1999 (Chap. I), 2002 (Chap. II) et 2005 (Chap. III).
[98] ——. « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales ». *op. cit.* p. 16-19.
[99] MONTEBELLO Fabrice. *Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960*. Thèse de doctorat en Histoire à l'Université Lyon 2, 1997.

limite pas à l'étude de la rencontre entre les spectateurs et les films : il s'agit de porter son attention sur la manière dont se construisent des discours sur le cinéma dans l'espace social. Cette approche retient l'attention tant elle apporte un élément déterminant sur la question des pratiques : la place d'autrui dans la formalisation de ces discours et la formation d'ajustements discursifs en fonction de la sensibilité esthétique de ses interlocuteurs.

Deux de ses articles retiennent l'attention : « Usages sociaux et usages populaires du cinéma : La question des amateurs » et « De la réception des films au cinéma des ouvriers » dans lesquels l'auteur nous montre combien les notions d'art, d'auteur, de classique ou de chef-d'œuvre sont absentes du vocabulaire critique de ses cinéphiles ouvriers[100]. Deux éléments déterminants viennent, par contre, rendre compte des critères qu'ils utilisent pour leur propre classification esthétique. Il y a, tout d'abord, la prégnance des productions américaines sur le reste des autres films, notamment français. Il y a, ensuite, la place centrale attribuée à l'acteur, motivant le plus souvent les discussions : on repère leur première apparition à l'écran puis on suit leur carrière ; la présence de tel ou tel acteur dans tel ou tel film participe également à la hiérarchisation des films. L'esthétique, pour Fabrice Montebello, n'est pas tant le beau, le grand art défini arbitrairement selon des systèmes de classement, qu'une démarche qui consiste *à dire* (qu'un film est digne d'intérêt). L'individu *dit* pour montrer son appartenance à un groupe identifiable au moyen de cette variable que serait la valeur accordée à certains objets plutôt qu'à d'autres. Les bons films, finalement, ne s'imposent pas tant par leurs qualités intrinsèques que par la communion qui se crée autour d'une lecture – ou plutôt d'un regard – unifiée et partagée par les interlocuteurs.

Rapport au film, rapport à l'autre : c'est la structure de la pratique et la manière dont se déterminent ces rapports qui intéressent désormais les chercheurs. C'est Jean-Pierre Esquenazi qui est allé le plus avant sur cette question dans le champ des études cinématographiques, bien que son travail s'ouvre plus largement à l'audiovisuel et à la création en général. Il se propose d'élargir l'espace des préoccupations théoriques en se détachant des partitions bourdieusiennes liées à l'habitus, sans pour autant les rejeter. Selon lui, « le public est [avant tout] structuré par des configurations culturelles », c'est-à-dire

[100] ——. « Usages sociaux et usages populaires du cinéma : La Question des amateurs ». *IRIS Revue de théorie de l'image et du son*, n° 17, automne 1994 : « Spectateurs et publics de cinéma / Movie Spectators and Audiences », Paris, p. 25-41. Et « De la réception des films au cinéma des ouvriers ». *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, Volume 2-3, Montréal, 1992, p. 123-148.

des visées qui sont similaires pour l'ensemble de ses membres[101]. Il approche son objet par une entrée macrosociologique sur *un fait national* holistique (l'auteur y montre la relation entre culture, État et territoire)[102], mais qui renvoie au moins à deux éléments en France concernant le cinéma. Tout d'abord, le fait que le doublage en français des films étrangers soit suffisamment intégré pour qu'une large part de la population rejette le sous-titrage alors même que cette pratique du doublage n'est pas répandue dans la plupart des pays de la planète sans qu'aucun individu ne s'en plaigne. Il y a ensuite, l'« exception culturelle française » qui a conduit ce pays à œuvrer pour la préservation et le maintien d'une pluralité des formes culturelles, aussi minoritaires soient-elles. Les dispositions qui ont été prises, dans le cadre de l'Organisation mondiale du commerce, rendent compte de ce statut particulier de la culture qui est à mettre en relation avec un autre concept : celui de « diversité culturelle ». Cet exercice de préservation des particularismes nationaux témoigne de l'engagement de la France dans une action de défense de la culture en général, et du cinéma en particulier, notamment vis-à-vis de l'hégémonie américaine, sans pour autant la rejeter.

Jean-Pierre Esquenazi porte ensuite son attention sur des configurations de pratiquants apparemment instables ou insaisissables, qui, en fait, affinent – et en même temps, complexifient – les structures de pratiques cinématographiques. Ces configurations ne se réduisent pas à une appartenance de classes : l'auteur évoque ainsi la concordance qu'il y a entre une classe d'âge et les productions qui voient le jour en même temps qu'elle. Plus largement, il s'agit d'appréhender la relation que des individus, issus de tous milieux, entretiennent avec des objets signifiants pour eux. Les objets culturels sont donc dotés d'une portée symbolique, ou peut-être, devrions-nous dire, d'une valence, c'est-à-dire d'une valeur relative qui n'est pas intrinsèque mais qui dépend bien de l'attirance ou de la répulsion que les sujets éprouvent à leur égard. C'est ainsi que les individus parviennent à définir des modes relationnels communautaires, variables au sein même des publics, ce qui revient à s'accorder sur le fait qu'il existe toujours plusieurs lectures et usages possibles d'un même film.

[101] ESQUENAZI Jean-Pierre. *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte, 2003. p. 65-79.

[102] On peut percevoir, contrairement à ce qu'il nous dit, un effet très néfaste des stéréotypes culturels : c'est un non-sens de considérer tous les espagnols comme des gens « ombrageux et sombre[s] » ou les allemands comme des gens « rigoureux et dénué[s] d'imagination ». Pourtant, si ces schémas existent, c'est qu'ils sont pourvus d'une raison d'être. C'est leur existence qui détermine, ici, la potentialité de la relation entre culture et territoire. On a vu combien l'Europe s'est fragmentée ces vingt dernières années après la chute du mur de Berlin : parcellisation de l'ancienne Union Soviétique, de l'Ex-Yougoslavie, division de la Tchécoslovaquie, etc. En août 2008, on voit encore de nouvelles fractures se dessiner qui sont liées à des distinctions culturelles. L'Ossétie du Sud, séparatiste et pro-russe, est actuellement intégrée au territoire géorgien. Cependant, elle fait elle-même partie d'une région plus vaste dotée de ses propres particularités, l'Ossétie, dont le Nord est actuellement rattaché à la Russie et qu'elle souhaiterait réintégrer.

Dominique Pasquier nous en a offert une illustration dans *La culture des sentiments*[103], ouvrage dans lequel l'auteur montre que la structure d'une pratique dépend largement de celui ou celle avec qui on pourra parler de l'objet de la pratique et dès lors lui attribuer un statut. On voit donc que les processus d'appropriation sont dynamiques et participent à la mise en œuvre de configurations sociales reposant sur des revendications identitaires. « Entre le produit et la communauté concernée, un jeu de diffractions successives influence le devenir de la seconde et l'interprétation du premier, au point de se répandre et de modifier le regard de publics plus étendus. »[104]

Un des apports essentiels de ces travaux tient en ce qu'ils invitent à se détourner des points de vue sociologiques habitués à penser la réception en fonction de groupes préconstruits, généralement sur la base d'un découpage social lui-même défini en fonction de déterminations comme le sexe, l'âge ou la profession. Ils mettent l'accent sur la formation de socialisations librement consenties. Les pratiques et l'élaboration de règles esthétiques prennent forme autant dans une dimension diachronique que synchronique. Tout film peut faire l'objet d'une pluralité d'emplois et de formes de compréhensions.

[103] PASQUIER Dominique. *La culture des sentiments : L'expérience télévisuelle des adolescents*. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999. 233 p.
[104] ESQUENAZI Jean-Pierre. *Sociologie des publics*. *op. cit*. p. 70.

II. DEFINIR LA PRATIQUE CINEMATOGRAPHIQUE COMME OBJET DE RECHERCHE

> *« Il faut reconnaître à la pratique une logique qui n'est pas celle de la logique pour éviter de lui demander plus de logique qu'elle n'en peut donner et de se condamner ainsi soit à lui extorquer des incohérences, soit à lui imposer une cohérence forcée ».*
>
> Pierre Bourdieu[105]

2.1 La pratique cinématographique entre savoir et social

Dans les années soixante-dix, une partie de la communauté des chercheurs considère les médias de masse comme des éléments de contrôle social : ils fournissent de l'information et font de la propagande ; ils influencent la société et exercent un contrôle comportemental, à l'image des dispositifs normatifs du pouvoir chez Michel Foucault. Mais une autre partie des chercheurs commence à développer une idée forte selon laquelle les individus prennent des décisions, se tournent vers ce qui les intéresse et leur plaît parmi le panel de choix dont ils disposent. Ainsi, les choix d'un individu le positionnent dans la sphère sociale et le lient avec les autres personnes qui portent leur attention sur les mêmes objets – ici des films. Ces objets se constituent alors comme des *points de convergence socioculturels*. Cette distinction par l'activité est une caractéristique du comportement social.

Le travail et les relations entre les hommes sont les axes structurants de toute société. Sans entrer dans le détail, on peut s'accorder sur le fait que le temps de travail a fortement diminué au cours du XX^{e} siècle dans les sociétés occidentales. En France, c'est l'arrivée du front populaire au pouvoir et les premiers congés payés en 1936 qui marquent l'avènement des loisirs au sein des classes laborieuses[106]. À partir de là, la société connaît des modifications fondamentales : la mécanisation croissante de l'industrie qui conduit à un assouplissement des efforts de productivité, une scolarisation toujours plus importante conduisant à un

[105] BOURDIEU Pierre. *Le sens pratique*. Paris : Minuit, 2005 [1980]. p. 144.
[106] Voir CORBIN Alain (dir.). *L'avènement des loisirs : 1850-1960*. Paris : Aubier, 1995, 471 p.

affaissement des différences entre classes ou encore le développement de l'égalité entre hommes et femmes (les femmes acquièrent la citoyenneté par le droit de vote, se voient accorder un droit à disposer de leur corps avec la légalisation de l'avortement et de la contraception, etc.). Si ces changements participent de la possibilité offerte à tous de se cultiver et de se singulariser, cette période a vu aussi se développer une théorie dominante selon laquelle les médias de masse auraient une capacité de contrôle social. Cette lecture propagandiste du discours médiatique auquel le cinéma a toujours été associé, nous l'avons vu, est à mettre en relation avec l'essor de l'ère industrielle durant laquelle la massification de la production et la montée d'une société de classes n'ont pas laissé de place pour la diversité et donc aux points de vue minoritaires.

Ces théories de la culture de masse ont conduit à la conception d'un homme aliéné et ont participé à l'avènement de la dichotomie entre travail et plaisir. Elles reposent sur l'idée que l'urbanisation et l'industrialisation fabriquent des agrégations toujours plus nombreuses de gens en perte de repères culturels. Ils doivent abandonner leurs usages, leurs habitudes et leurs traditions, soit parce qu'ils se déplacent, soit parce qu'ils n'ont plus le temps nécessaire pour les pratiquer. Les médias fonctionnent alors comme un ciment social en leur apportant une nouvelle culture et en les incitant à faire des expériences. Ils offrent ainsi une profondeur à la vie des gens, qu'elle soit historique ou culturelle, comme c'est le cas pour le cinéma avec les westerns dans l'Amérique des années cinquante. On parle de culture de masse car les objets visés sont vus comme négociant avec le plus faible dénominateur commun capable de relier les gens dans leur rapport à l'objet.

Quelles que soient les théories invoquées pour en saisir le fonctionnement, c'est finalement l'impact social qu'a eu l'ère de massification de la culture qui importe. Elle a, en effet, contribué à l'aplanissement des pratiques ou, du moins, favorisé la montée d'une conception égalitaire entre toutes les pratiques culturelles, et a dilué la conception d'une société de classes. Pourtant, les recherches ne sont parvenues à se soustraire que dans de rares cas à un raisonnement en termes de détermination et, par conséquent, à l'édification d'une dichotomie entre arts savants et cultures populaires. Le cinéma, art populaire par excellence, au sens où il s'adresse à l'ensemble des membres de la population, aide à comprendre le phénomène.

Le cinéma, c'est de *l'entertainment* au sens entendu dans le monde anglo-saxon « culture commune et massive ». Si on fait allusion à ce néologisme, c'est qu'il nous éclaire sur le sens

profond de ce qu'est vraiment le cinéma : une forme qui s'adresse à tous et contient suffisamment de ramifications pour unir, potentiellement, tous les membres d'une société, sans exclusion possible (ni économiquement, ni intellectuellement). Ceci nous invite donc à dépasser les termes de « populaire » ou de « divertissement » qui, en français, invitent à concevoir le cinéma de façon dichotomique.

Cependant, tous les films ne sont pas diffusés dans des contextes identiques et tous ne s'adressent pas à tous les individus. Il y a plusieurs raisons venant expliquer ce phénomène. D'abord parce qu'il y a des choix stratégiques effectués par les salles qui sont élaborés en fonction d'une connaissance de ses publics. Ensuite, parce que tous les individus ne sont pas issus du même milieu et n'ont pas les mêmes aspirations sociales. Nous sommes donc obligé de réinvestir la notion de classes à travers la hiérarchie des diplômes et des professions pour approcher cette question.

L'argumentation de Pierre Bourdieu, tout au long de son œuvre, ne laisse guère de doute sur l'existence de variations des pratiques culturelles en fonction des positions sociales et sur l'existence d'une corrélation opératoire entre hiérarchies sociales et hiérarchies culturelles. Mais à cette position radicale et partiellement réductrice – qu'il atténue lui-même[107] – d'un individu faisant des choix culturels corrélés à sa position sociale, on ne doit pas substituer mais bien adjoindre une conception d'un individu plus complexe, dont les dispositions ne viennent pas expliquer de manière cohérente et uniforme l'ensemble des pratiques[108]. Ou peut-être serait-il plus juste de dire – c'est une manière de s'affranchir de ces deux postures théoriques – que les pratiques sont des modalités d'émancipation pour les individus, variables en fonction des objets et des contextes, et maîtrisées en fonction d'affects et d'attentes qui leurs sont propres mais qui ne les conduisent pas pour autant à évoluer seuls en société. Le modèle défini dans *La Distinction* est central et difficile à réfuter, car quand bien même dirait-on que son auteur y opère des (sur)interprétations, on reconnaîtra que ses interprétations sont fonctionnelles et opératoires[109]. La pratique révèle et aiguise cet exercice de distinction qui est un mouvement valable pour tous, quelle que soit l'appartenance sociale. Il faut seulement y

[107] Il va parvenir à réduire les écarts théoriques entre les modèles de la domination et de la reproduction d'une part et la prise en compte des singularités d'autre part, notamment à partir de ses travaux ethnologiques sur la Kabylie et le Béarne qui se distinguent par leur éloignement de la normativité sociologique et composent avec des valeurs symboliques.
[108] Voir LAHIRE Bernard. *La Culture des individus : Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris : La Découverte, 2004. 777 p.
[109] BOURDIEU Pierre. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 2007 [1979]. 670 p.

soustraire le jugement de valeur que les esprits bien pensants ont adjoint aux conclusions de Pierre Bourdieu, souvent beaucoup plus amusées que critiques[110].

Prenons un exemple hors du champ culturel. Dans le passage où il parle de la conduite au café qui « n'est pas un endroit où l'on va pour boire mais un lieu où l'on va pour boire *en compagnie* »[111], il est écrit qu'il y a communion par et dans la pratique parmi les classes ouvrières mais aussi parmi les classes bourgeoises. Leurs modalités d'existence sont juste différentes en fonction d'aspirations que l'auteur rattache à la « profession », cette dernière s'imposant comme un indicateur signifiant pour lire les pratiques. Les premières s'unissent dans la liesse et l'abondance quand les secondes manifestent un *désir d'être* par le respect mesuré et la bienséance. L'analyse et ses conclusions méritent cependant d'être affinées ; pour la rapprocher de notre recherche, on peut revenir sur le cas précédemment évoqué du western qui n'est pas pratiqué par tous – on le sait – de la même manière. Les Jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma*, dans un élan de ferveur à l'égard des productions américaines, en ont repositionné un certain nombre dans le champ des films de qualité à partir d'une distance esthétique que l'on peut éclairer à la lumière de plusieurs paramètres : leur appartenance bourgeoise, leur statut de critique, leur statut de critique aux *Cahiers* ou encore leurs idéaux politiques. Reste qu'ils adoptent ce « détachement de l'esthète » :

> *« qui, comme on le voit dans tous les cas où il s'approprie un des objets du goût populaire, western ou bande dessinée, introduit une distance, un écart – mesure de sa distinction distante – par rapport à la perception de "premier degré" en déplaçant l'intérêt du "contenu", personnages, péripéties, etc., vers la forme, vers les effets proprement artistiques qui ne s'apprécient que relationnellement, par une comparaison avec d'autres œuvres tout à fait exclusive de l'immersion dans la singularité de l'œuvre immédiatement donnée. »*[112]

C'est un type de disposition qui rend compte de la complexité des rapports qu'ont les individus aux objets. S'ils vont naturellement – pourrait-on dire – vers des objets de leur rang (œuvres légitimes pour les personnes issues de classes sociales élevées et/ou diplômées ; œuvres vulgaires pour les CSP–), ils définissent aussi des tactiques de *mise à l'écart* comme

[110] Pierre Bourdieu est un chercheur qui ne semble ni alarmiste, ni désabusé. Il travaille à partir d'un modèle qui met en lumière un certain nombre de phénomènes et qui témoigne de suffisamment d'efficacité pour qu'aucun chercheur ne puisse travailler autrement que sans se déclarer *avec*, *contre* ou *dans la filiation de* l'auteur. Son parcours intellectuel et médiatique est bien éclairé par un film de Pierre Carles au titre évocateur ([Film] CARLES Pierre. *La Sociologie est un sport de combat*. 2001).
[111] *Ibid.* p. 204.
[112] *Ibid.* p. 36.

c'est le cas avec les westerns dans cet exemple. Il s'agit d'éprouver une certaine esthétique à l'aune de ce que l'on connaît des règles du *beau* et de rendre valide l'entrée de l'objet dans le champ de références du groupe. On voit donc que le *beau* kantien n'est jamais dépourvu de sa part fonctionnelle et ce, en toutes circonstances. C'est là que se situe la limite des analyses du rapport esthétique en termes de classes sociales : il n'y a aucune différence entre les individus (contrairement à l'idée répandue d'un détachement contemplatif des CSP+ et d'un rapport pratique à l'art des CSP-). Tout le monde, sans exception, a une pratique fonctionnelle ou, pour parler autrement, *fait usage de sa pratique dans l'espace social* pour y définir sa place.

L'objectif de ce travail n'est donc pas de localiser des différences entre un cinéma commercial et un cinéma doté d'une envergure artistique ; il s'agit bien de montrer ce qui caractérise une pratique centrée sur un type de films auquel les institutions reconnaissent de la valeur par l'attribution de la recommandation *Art et Essai*.

Dans la masse des sorties annuelles françaises, les films classés *Art et Essai* sont majoritaires (on comptabilise généralement 300 à 350 films labellisés *Art et Essai* pour un total de sorties oscillant autour des 500, 550 films aujourd'hui). Cependant, ils concentrent une part minoritaire des entrées. Un cinéma sur deux, en France, se consacre principalement à leur diffusion (ce sont les salles qui bénéficient du label *Art et Essai*, accordé en fonction d'un taux de diffusion de films recommandés *Art et Essai* satisfaisant) pour 15% à 20% de l'ensemble du parc en salles français. Ce sont donc principalement des monoécrans ou de petits complexes. Ils concentrent enfin 15% à 20% de la recette totale issue de l'exploitation. Mais l'intégralité de cette recette n'est pas réalisée sur des films *Art et Essai*.

Dans les faits, ces salles projettent aussi des films non recommandés car elles ont le plus souvent une mission territoriale de proximité avec les publics. Nous voici dans un schéma pleinement wébérien de violence symbolique. Les pouvoirs publics imposent leur conception de la légitimité dans un rapport de force basé sur une définition préalable de la qualité cinématographique. La résistance de son dispositif repose ensuite sur la capacité des groupes dont elle exprime les intérêts à maintenir ce rapport : ce sont les spectateurs fréquentant les salles *Art et Essai* dont il est question dans ce travail.

Cependant, la confrontation n'est pas simplement duale entre ces tenants de la légitimité et les autres ; elle s'opère dans une triangulation qui renvoie aussi à une lutte d'intérêt entre le

pouvoir et les groupes dont il légitime la pratique car l'État, par essence, se place nécessairement dans un rapport de force. Deux événements majeurs en témoignent au cours de ces dernières années : les pouvoirs publics ont d'abord adopté une posture de « laisser faire » face à l'implantation massive des multiplexes sur le territoire français à compter de 1993. Ceci a conduit à une reprise générale de la fréquentation qui a profité aux salles *Art et Essai*, alors inquiètes de ce nouveau contexte concurrentiel. Elles sont même sorties renforcées de cet épisode. Plus récemment, en 2007, les pouvoirs publics ont annoncé leur intention de se désengager largement du système de soutien aux cinématographies les plus marginales. Cette annonce, en dehors de l'inquiétude qu'elle a suscitée, a favorisé la discussion et la montée d'un élan citoyen de la part des spectateurs qui se sont engagés dans un grand débat national[113]. Ceci a conduit au déplacement des représentations liées à l'action du mouvement *Art et Essai* d'une vision légitimiste et vieillissante à une vision active d'un réseau œuvrant pour le maintien de la diversité cinématographique.

L'analyse compréhensive de la pratique des spectateurs peut permettre de dépasser le rapport esthétique aux films – qui en constitue, dans une certaine mesure, la fin, mais sûrement pas la structure – pour la ramener à sa dimension fonctionnelle. En effet, toute pratique se caractérise par l'accumulation de critères pouvant faire l'objet d'assertions dans les conversations qui viennent après les films et devant être compris de tous : connaissance du réalisateur, des acteurs, identification du genre, capacité à définir certains gestes symboliques, etc. C'est l'ensemble de ces éléments qui définit le type de perception du pratiquant et son niveau de compétence. Le plus généralement, le discours tient dans la comparaison avec ce qui est déjà connu et la maîtrise de ce matériau situe alors la place du pratiquant.

Mais à chaque nouvelle confrontation aux films, le pratiquant remet en jeu sa place. Il prend donc certains risques, qui sont dans les faits autant d'atouts pour la suite de sa carrière de spectateur. En effet, plus il va au cinéma, plus il acquiert des compétences et plus il a de l'emprise sur la structure de sa pratique. Il peut, dès lors, moduler sa pratique avec une habileté accrue puisqu'elle est identifiante et distinctive : elle lui permet d'être reconnu par(mi) les autres spectateurs.

[113] Un des effets les plus notables, mais surtout le plus médiatique, qu'a eu cette annonce est la formation d'un groupe de réflexion et la publication d'un rapport dit « Rapport Ferran », du nom de son initiateur, Pascale Ferran, une réalisatrice française (LE CLUB DES 13, *Le Milieu n'est pas un pont mais une faille*, Paris, Stock, 2008, 317 p.).

2.2 Le cas des films et des salles Art et Essai

La pratique cinématographique réside dans le choix qui est fait du film et de son usage au titre de média émancipateur et ce, en fonction de règles préalablement définies mais en constant réajustement au fur et à mesure que la pratique se développe et que les connaissances s'affinent. Elle est donc, par essence, signifiante ; elle est aussi pourvue d'une dimension distinctive, même si ce sont des masses importantes d'individus qui s'y adonnent.

> *« Une fois analysées les images distribuées par la télé et les temps passés en stationnement devant le poste, il reste à se demander ce que le consommateur* fabrique *avec ces images et pendant ces heures. »*[114]

La pratique du cinéma ne peut pas être réduite à la distinction saussurienne entre la langue comme système et la parole comme acte : le système est un espace dans lequel on peut capitaliser du savoir continuellement (autrement dit, accroître son potentiel de vocabulaire – qu'il soit lexical ou cinématographique), ce qui entraîne des modifications dans les usages et les comportements. Ainsi, il y a une dynamique à saisir dans la pratique qui est constitutive de l'hypothèse précédemment soulevée : celle d'une recherche d'intégration dans des collectifs d'individus. Cette dynamique conduit à l'édification de valeurs identitaires, mais aussi à leurs modifications et à des déplacements perpétuels d'individus entre groupes de référence : c'est comme cela que se dessine une trajectoire sociale dont il est nécessaire de préciser qu'elle est autant spatiale que temporelle. En effet, on adapte notre manière d'être en fonction des lieux et des moments, mais pas nécessairement en même temps ; par ailleurs, ces changements peuvent être autant diachroniques que synchroniques.

Une pratique est également contextualisée. Elle suppose un double lien (1) à un lieu[115] et (2) à un principe collectif de gestion de la pratique :

(1) Tout lieu est pourvu d'un capital symbolique et exerce un contrôle sur le fonctionnement de la pratique qui ne peut pas se réaliser, par conséquent, en dehors de cet

[114] CERTEAU Michel (de). *L'Invention du quotidien : 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 2005 [1990]. p. 52-53.
[115] Il est important de préciser que nous utilisons le terme de *lieu*, mais qu'il ne s'agit pas nécessairement d'un espace matériel et situé géographiquement. Il peut aussi s'agir d'un média (télévision, radio, presse, etc.) ou autre.

espace. Mais la pratique étant le principe fondamental de l'autonomisation individuelle, on en conclut qu'il y a un rapport circulaire d'entre-agissements entre un lieu et une pratique.

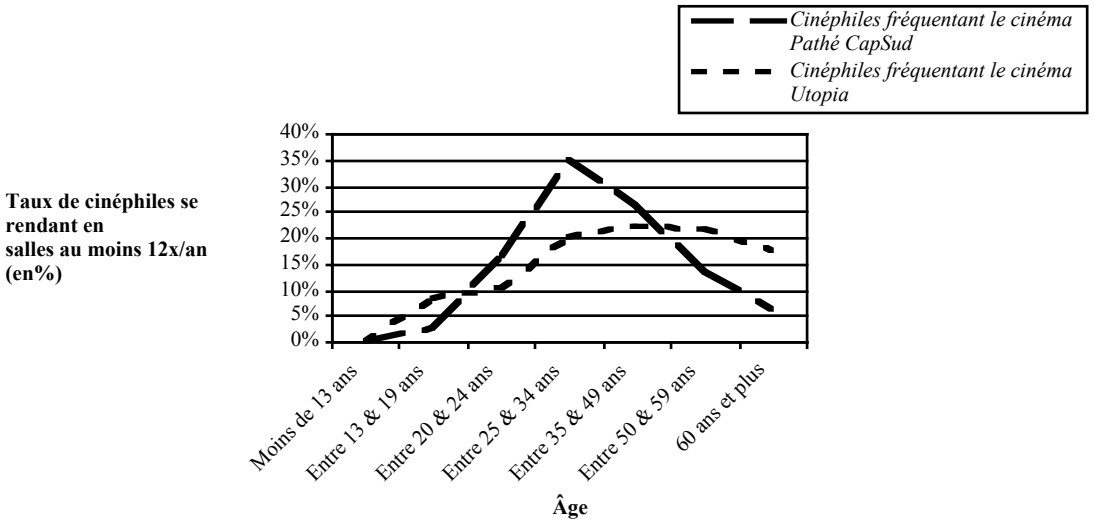
(2) Le rapport aux autres nécessite, quant à lui, de mettre en œuvre des stratégies qui ne se réduisent pas à des choix possibles entre plusieurs voies à emprunter ni même à des choix dotés d'intentionnalité. Ce sont des formes d'ajustements – de corrections – qui sont effectués en fonction d'un « monde présumé » (c'est-à-dire une somme de représentations fluctuantes) et en fonction d'un accroissement du taux des informations sur le lieu, l'objet et le comportement des pairs. L'objectif est de parvenir à un principe d'analogie de la pratique entre les membres pour s'assurer la formation et/ou le maintien du groupe[116].

La pratique est donc ce qui articule l'espace de chaque individu au sein de la société. Son identification nécessite le repérage de régularités mais aussi d'attitudes ou de comportements conjoncturels : ces « états particuliers » qui situent les stratégies d'ajustement des acteurs[117]. Dans les enquêtes statistiques, ce qui structure les pratiques est révélé à l'aide du recueil de données quantitatives ; dans d'autres configurations d'enquête (entretien, observation et même l'analyse documentaire) il est nécessaire de révéler des observables, ce qui conduit également à travailler sur des régularités et des particularités. Ces éléments structurants de la pratique sont donc le plus généralement rejetés au nom d'un type de positionnement théorique, ce qui conduit à se concentrer sur la relation entre les pratiques et les situations. D'un point de vue sociologique, Pierre Bourdieu a abordé la structuration des pratiques en fonction des dispositions qui sont celles des individus, mais aussi de leur capacité à faire cohabiter et interagir leurs expériences. Les pratiques se constituent en fonction de l'habitus et en sont, dans le même temps, un mouvement de détachement.

À titre d'exemple, examinons les résultats de deux enquêtes conduites dans des cinémas avignonnais sur les spectateurs ayant l'habitude de fréquenter assidûment les salles (au moins douze sorties par an au cinéma) et considérés comme des cinéphiles : la première en 2001, au cinéma *Utopia*, un complexe *Art et Essai* du centre-ville ; la seconde en 2004, au multiplexe *Pathé CapSud*[118].

[116] BOURDIEU Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique.* Paris : Le Seuil, 2000 [1972]. 429 p.
[117] *Ibid.*
[118] Ces deux enquêtes ont respectivement été conduites dans le cadre de notre année de maîtrise en Histoire et dans celui de notre année de DEA.

Taux de fréquentation des cinéphiles par classes d'âges et par type d'établissement fréquenté



Source : Enquêtes de Michaël Bourgatte, 2001 & 2004.

En mettant en rapport les taux d'intensité de la fréquentation avec l'âge, on voit que la pratique croît parallèlement dans les deux établissements aux premiers âges de la vie. Celle du multiplexe augmente de manière exponentielle entre la tranche d'âge des 13-19 ans et celle des 25-34 ans, pour s'effondrer ensuite de manière continue. Dans la salle *Art et Essai*, par contre, l'augmentation de la fréquentation est plus progressive, connaît un tassement sur la tranche d'âge des 25-34 ans et un déclin presque imperceptible ensuite qui est à mettre en relation avec l'âge élevé des publics déjà identifié au niveau national[119]. Ce graphique montre que l'incorporation des valeurs relatives à la pratique de la salle *Art et Essai* est plus rapide que dans le multiplexe. Les dispositions relatives au rang font aussi l'objet d'une réévaluation plus grande que dans le complexe de périphérie de ville (pourtant, ceci n'était pas évident, vu que dans les salles *Art et Essai* les publics sont statistiquement plus souvent issus de classes sociales élevées à l'inverse des publics des multiplexes) :

[119] CNC. *Le Public du cinéma Art et Essai*. Rapport d'étude. Octobre 2006.

Répartition des cinéphiles par catégories socioprofessionnelles :

	Taux de cinéphiles fréquentant le multiplexe *Pathé CapSud*	Taux de cinéphiles fréquentant le cinéma d'*Art et Essai Utopia*
Agriculteurs	2,4%	0,2%
Artisans	6,2%	3,2%
Cadres supérieurs, professions libérales	5,3%	11,6%
Cadres moyens, enseignants	15,3%	19%
Employés	29,2%	19%
Ouvriers	4,3%	0,9%
Retraités	7,7%	17,4%
Étudiants, lycéens, collégiens	7,7%	19%
En recherche d'emploi	7,7%	3,7%
Autres	14,4%	6%
TOTAL	100%	100%

Source : Enquêtes de Michaël Bourgatte, 2001 & 2004.

De ce fait, il y a un désir continu de s'adonner à la pratique du cinéma tout au long de la vie tant celle-ci est émancipatrice. Elle favorise l'autonomisation progressive des individus, leur permet de se démarquer vis-à-vis du contexte socioculturel d'où ils proviennent et facilite leur intégration dans d'autres sphères socioculturelles, considérées comme plus élevées. A contrario, la pratique du cinéma dans le multiplexe ne favorise pas le maintien des expériences, ce dont témoigne la chute statistique de la fréquentation des salles après 34 ans.

Ceci permet de conclure sur les interrogations suivantes : le cinéma d'*Art et Essai* n'offre-t-il pas une prise de vue sur le monde ? Ne constitue-t-il pas un vecteur d'apprentissage permanent qui favorise le développement continu des expériences ainsi que le tassement de la domination liée à l'habitus ? Il semble que ce soit le cas car, à l'inverse, la sortie cinématographique non spécialisée ne connaît pas le même sort : elle semble davantage reposer sur une dynamique de l'échappée sociale, autrement dit fuir le poids de ses (pré)dispositions sociales. Et ceci est visible au regard du modèle dominant – non pas d'un point de vue quantitatif mais bien dans l'opérativité de sa structuration – de la pratique de l'*Art et Essai*. Ce phénomène participe, d'ailleurs, au fait que le cinéma d'*Art et Essai* soit perçu comme un cinéma élitiste. Mais la structure de cette pratique des multiplexes, qui est à mettre en relation avec un certain empressement et qui ne parvient pas, de ce fait, à maintenir l'équilibre entre *intériorisation des acquis* et *extériorisation de l'habitus*, se montre inopérante. Rien, aujourd'hui, ne semble pouvoir aller à l'encontre de ces résultats.

La vue nouvelle qui s'offre alors à nous – non pas en remplacement des apports précédemment évoqués[120], mais bien en complément – est à mettre en relation avec l'objet de cette étude : le cinéma d'*Art et Essai*. L'*Art et Essai* renvoie à l'ensemble des films auxquels les institutions accordent une valeur artistique ainsi qu'à l'ensemble des lieux consacrés à leur diffusion. Cette reconnaissance passe par l'attribution de crédits de soutien qui découle de leur faible capacité à attirer massivement les publics (en somme, à être autosuffisant économiquement). L'*Art et Essai* renvoie donc à une intériorisation de la valeur filmique au sein de la société qui est à prendre en considération dans la structuration des pratiques et qui est indépendante des dispositions et des expériences[121].

Ainsi, l'on devrait pouvoir aspirer à saisir *ce qui génère de la pratique* (par la prise en compte de l'habitus, de l'expérience et de l'influence des représentations produites par la notion d'*Art et Essai*) mais aussi *ce que génère la pratique* d'un point de vue sociologique, c'est-à-dire : des regroupements d'individus aux objectifs communs qui participent à la circulation de savoirs partagés.

2.3 Au cœur de la pratique, le pratiquant

Il semble important, à l'issue de ce long cheminement sur la question de la pratique des salles de cinéma, de porter précisément son attention sur les acteurs. On a vu que la pratique est un système permettant d'appréhender l'activité spectatorielle comme un processus dynamique de construction sociale et de formation d'une identité de pratiquant. Elle favorise la socialisation et l'acculturation par la relation qu'elle induit à des objets, des espaces et d'autres pratiquants. La pratique (comme l'absence de pratique)[122] existe dans une relation au temps et définit, par conséquent, le rapport stratégique que les individus entretiennent vis-à-vis de ce qui les entoure. Ils lui attribuent des schèmes fonctionnels et relationnels et en font un espace des possibles[123]. La pratique, en somme, est ce qui permet d'objectiver l'exercice de distinction.

[120] Autrement dit, la prise en compte conjointe de l'habitus et de l'expérience.
[121] Ce qui renvoie aux concepts d'« idéologie » et de « procédure » chez Michel Foucault (voir : FOUCAULT Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 2003 [1975]. 360 p).
[122] Ce qui sous-entend que l'arrêt et/ou la reprise d'une pratique sont constitutifs, eux aussi, de ladite pratique.
[123] Le rapport au temps et à l'histoire est caractéristique de la pratique : il permet de saisir les « stratégies » et les « tactiques » des individus, pour reprendre les mots de Michel de Certeau. L'indicateur de l'âge nous montre – nous l'évoquions dans la partie précédente – que c'est dans le temps long que l'on peut cerner la dynamique de

L'avantage non négligeable de l'analyse des pratiques du cinéma d'*Art et Essai* est de ne pas tomber dans un déterminisme rigide, à la manière dont sont conduites la plupart des études de publics. Elle permet de questionner le contenu des représentations véhiculées par la notion d'*Art et Essai* et de montrer en quoi cette dernière détermine la pratique d'un certain nombre de spectateurs. Dans chacune des approches qui ont été interrogées jusqu'à présent, qu'elles soient purement théoriques (ou même seulement spéculatives à certains instants) ou empiriques, on a vu combien le spectateur a systématiquement fait l'objet de préoccupations de plus ou moins grande envergure. On y démontre la portée individuelle et sociale du film, la fonction de la sortie au cinéma, la diversité des impulsions conduisant à cette pratique ainsi que la multiplicité des motivations qui l'ordonne. Une place est donc invariablement offerte au spectateur. C'est ce qui invite à porter son attention sur les acteurs sociaux et à montrer en quoi l'usage du mot de *pratiquant* permet un dépassement de celui de *spectateur* en se référant précisément à ce qui circule dans l'espace social : ici la notion d'*Art et Essai*.

Aussi trivial que cela puisse paraître, il importe de rappeler que le spectateur, dans le champ de la culture, n'est ni plus ni moins qu'une personne participant, assistant à un événement ou à une manifestation et que le mot de *pratiquant* n'engage, fondamentalement, à rien d'autre. Ainsi l'*être spectateur* ne correspond qu'à un statut ponctuel sans assise dans le temps ni incorporation des enjeux profonds liés à la pratique. Dans le cadre de l'étude des pratiques cinématographiques, on peut dire qu'un individu devient *spectateur* à partir du moment où il active sa relation à des films et des lieux. Il devient *pratiquant* à partir du moment où il contextualise sa pratique. Le pratiquant, point nodal de cette étude, se définit donc par les restrictions qu'il impose à la structure de sa pratique afin de la faire coexister avec celles des autres membres du groupe et de s'offrir une condition sociale qui dépasse largement le cadre de l'objet de la pratique elle-même. *L'être pratiquant* est aussi – et surtout – une attitude adoptée en fonction d'une volonté précise de positionnement dans la sphère sociale.

Toute la difficulté, pour le pratiquant, réside dans sa capacité à maintenir une continuité dans son activité spectatorielle. Il œuvre à rendre cohérent ses actes en fonction de ce qui lui

---

la pratique des salles *Art et Essai*. Ceci nous a, par ailleurs, conduit à réinvestir cette hypothèse dans la grande enquête conduite pour cette étude autour d'un triple questionnement sur une primo pratique spectatorielle (demander aux personnes enquêtées quel est, selon elles, le premier film vu dans leur carrière de spectateur), une pratique ayant conduit à un souvenir marquant (le meilleur film qu'ils pensent avoir vu au cinéma au cours de leur vie) et une pratique contextualisée relevant d'une actualité spectatorielle (le film vu au moment de la venue au cinéma qui a aussi conduit à s'emparer du questionnaire d'enquête).

semble valable : c'est cet exercice qui encadre la structure de sa pratique et qui vise à la rendre fonctionnelle. Il faut pour cela, porter notre attention sur ses déterminations, sur son expérience et sur sa propension à rassembler des informations. La continuité de la pratique témoigne du profit symbolique qu'elle engendre pour le pratiquant. Ce profit se doit d'être capitalisable et doit pouvoir être réinvesti car le pratiquant se détermine en fonction d'autrui et pas de manière autonome.

Dans le champ du cinéma, l'imaginaire social que provoque la notion d'*Art et Essai* participe largement à la circonscription des *possibles* que pense être en mesure d'atteindre le pratiquant. L'ensemble des enquêtes de publics conduites sur cette question en témoigne. L'idée véhiculée est celle d'un cinéma légitime, intelligent et doté de valeur qui favorise une forme d'épanouissement personnel et ce, sans relation directe avec l'habitus social, mais bien en fonction de l'expérience et de la capacité que l'on a de faire une lecture sociale des paradigmes circulant dans le monde.

Dans un épisode des *Simpsons*, dessin animé relatant les aventures d'une famille américaine modeste essentiellement caractérisée par la faiblesse de son capital culturel légitime, le fils Bart, qui est plutôt un mauvais élève, se retrouve propulsé dans une classe de surdoués à la suite d'une tricherie lors d'un test de compétences intellectuelles. Faisant la joie et la fierté de ses parents, la mère organise à deux reprises une sortie culturelle : à l'opéra, tout d'abord, pour y voir une représentation de *Carmen*[124] ; au cinéma, ensuite, pour y voir un film d'*Art et Essai* (la terminologie est explicitement employée dans le doublage français) que le jeune garçon et le père s'empressent de définir comme « un film à dormir debout réalisé par un Suédois exilé en Belgique ». Ce que l'on peut retenir de cet épisode, c'est la portée signifiante de la notion d'*Art et Essai*. Elle est dotée d'une valeur prescriptive, marginalisant nombre d'individus qui se montrent pourtant capables d'y déceler les enjeux qui y sont rattachés.

Elle constitue, pour d'autres, un moyen de se positionner : la pratique du cinéma d'*Art et Essai* participe à l'organisation de leur condition et de leurs aspirations. On l'a vu précédemment : les personnes se rendant dans les salles consacrées à la diffusion de cette part de la production cinématographique établissent un rapport durable avec elles. Par voie de

[124] À partir de cet exemple, on pourrait même discuter, dans les pas d'Emmanuel Pedler, des représentations que véhiculent les cultures légitimes dans l'espace social et la manière dont les non-initiés s'en emparent : en effet, ils se tournent d'abord vers des objets classiques et non pas des objets distinctifs.

conséquence, ils instaurent un rapport durable à ce que véhicule la notion et non pas avec la notion elle-même qui n'est pas concrètement palpable. En effet, elle ne relève que d'un système politique de recommandations de certains films dont on ne sait pas, à moins d'être un spectateur avisé, s'ils sont considérés comme des films *Art et Essai* ou non. L'inscription dans le temps caractérise cette pratique, lui offrant de ce fait une potentialité de rassemblement communautaire et, si l'on réfléchit de manière circulaire, le pratiquant, en maintenant sa pratique, témoigne de sa portée signifiante.

On a donc décidé de parler de pratiquant par dérivation de la notion de pratique afin d'en révéler la dynamique complexe, mais aussi pour forcer le trait de l'activité spectatorielle, d'autant que la sortie au cinéma – qui semble être une démarche élémentaire – nécessite en fait un apprentissage : domestiquer son corps, saisir les codes relatifs à cette forme d'expression particulière (image et son) et être en mesure d'en restituer quelque chose dans l'espace social. « On est rarement aussi attentif deux ou trois heures de suite dans l'existence courante que pendant une projection »[125]. Répétition, apprentissage, domestication sont autant de réalités qu'Emmanuel Ethis a mises en évidence dans ses travaux, lorsqu'il évoque ces enfants capables de visionner plusieurs dizaines de fois un même dessin animé sur leur écran de télévision.

Les films sont des instruments de repérage et la pratique du cinéma suppose une utilisation cohérente du film, relative à des compétences préalables, une affinité prédéfinie avec lui et la capacité escomptée d'éprouver de la satisfaction en l'employant (intellectuelle et affective). Le spectateur face au film est donc dans un triple exercice de reconnaissance, d'identification et de projection. Il reconnaît ce qui lui est donné à voir en fonction de son expertise (il y a une sorte de familiarité qui est produite par la rencontre répétée avec des productions) et de ce qui lui est donné à entendre dans la sphère sociale (le film est recouvert d'opinions préalables et d'avis futurs). Dès lors, il se projette dans le récit filmique, mais il accueille autre chose qu'une histoire et des informations : il y a un dépassement qu'il faut mettre en relation avec sa capacité de percevoir des effets symboliques faisant écho à sa propre vie.

Le pratiquant est donc un individu qui s'accomplit dans la pratique ce qui doit, par ailleurs, favoriser la lisibilité de l'activité spectatorielle comme quelque chose qui se définit dans un

[125] SORLIN Pierre. *Sociologie du cinéma*. *op. cit.* p. 133-134.

espace-temps donné. Ceci sous-entend la prise en compte deux données intimement liées : l'aspect ponctuel et répétitif de la pratique ainsi que sa nécessaire contextualisation. Un individu n'est pas un pratiquant *une fois pour toutes* et *tout le temps*. Une pratique n'est qu'un trait de l'existence parmi d'autres qui contribue à la formalisation de celle-ci. Être spectateur correspond, par conséquent, à un état auquel un certain nombre d'agissements sont rattachés sans qu'ils le soient à une autre pratique dans un autre lieu, à un autre temps. Il est d'autant plus important de souligner cela que la pratique cinématographique, on l'a vu, n'est pas innée, que l'exercice des pratiques peut être divers et que c'est la conciliation de ces différents états qui participent à la formation de l'identité de l'individu pratiquant.

Tournons-nous maintenant en direction des lieux de la pratique. Nous avons vu que celle-ci est forte symboliquement mais seulement si elle est située. Il existe donc des lieux de la pratique que le spectateur dynamise en tant qu'espaces, pour reprendre la proposition de Michel de Certeau selon laquelle « *l'espace est un lieu pratiqué* »[126]. Puis il les circonscrit en tant qu'espace de réalisation, ce qui revient à s'accorder avec l'assertion de Georg Simmel selon laquelle « la frontière n'est pas un fait spatial avec des conséquences sociologiques, mais un fait sociologique qui prend une forme spatiale » (bien qu'il s'agisse moins de frontière que de lignes de démarcation entre des espaces d'expression du goût et d'aspirations sociales)[127]. Ces lieux de la pratique, ou espaces de pratiquants, ne sont pas réservés, mais ils parviennent à symboliser quelque chose d'eux-mêmes dans l'espace social. C'est ce *quelque chose* qui participe, en retour, à la constitution d'un champ des possibles pour les pratiquants en quête d'identification et de reconnaissance.

[126] CERTEAU Michel (de). *L'invention du quotidien*. *op. cit.* p. 172-175.
[127] SIMMEL Georg. *Sociologie : étude sur les formes de la socialisation*. Paris : PUF, 1999 [1908]. p. 607.

III. POSTURE METHODOLOGIQUE POUR UNE SOCIOLOGIE DE LA PRATIQUE CINEMATOGRAPHIQUE

> *« La vie se perd dans la mort, les fleuves dans la mer et le connu dans l'inconnu. La connaissance est l'accès de l'inconnu. Le non-sens est l'aboutissement de chaque sens possible ».*
>
> Georges Bataille[128]

3.1 Point de vue sur la méthode : une analogie avec **Le mystère de la chaloupe verte**

> *« Fatty, demanda Betsy, est-ce que tu as un mystère en vue pour les vacances ?*
> *– Ma foi, soupira Fatty d'un air nonchalant, un peu de repos ne serait pas pour me déplaire ! ».*
>
> Enid Blyton[129]

Dans tout travail d'enquête, il y a deux moments phares : la formulation des hypothèses et la mise au jour d'informations pertinentes permettant d'expliciter un phénomène. Le premier moment relève du supposé ou de l'imaginé tandis que le second est attesté. Le point d'enclenchement d'une enquête ne serait donc pas réellement situé à son origine mais plutôt dans une phase tardive de la recherche, postérieure aux phases de recueil et d'observation des informations. Le véritable moment où une enquête s'enclenche, c'est celui où un point de détail est révélé et qu'il constitue l'élément clef pour la compréhension du phénomène. Peut-être est-ce d'ailleurs au moment où l'on s'y attend le moins qu'une enquête commence à faire sens. Ainsi, poser quelque analogie avec l'enquête policière semble approprié pour mettre en lumière ce phénomène.

C'est ce que nous démontre Enid Blyton – à qui l'on doit la célèbre série du *Club des cinq* ou la non moins célèbre série des *Oui-Oui*, auteur de plusieurs centaines d'ouvrages idéals pour

[128] BATAILLE Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 2006 [1943 : 1ère édiction. 1954 : texte revu et corrigé]. p. 119.
[129] BLYTON Enid. *Le mystère de la chaloupe verte*. Paris : Hachette, 1983 [1961]. p. 17-18.

se familiariser avec la lecture – dans un de ces romans pour enfants consigné dans la « Bibliothèque rose ». Il s'agit d'un écrit de fin de vie, pourrait-on dire, puisqu'il date de 1961 et qu'Enid Blyton décède en 1968 à l'âge de 71 ans, intitulé *Le mystère de la chaloupe verte*[130]. On retrouve dans cette série de quinze ouvrages originellement intitulée *The mystery serie*, mais baptisé par l'éditeur français *Les cinq détectives* – en référence explicite au célèbre *Club des cinq* – de très grandes corrélations avec la série à succès de cet auteur (ne serait-ce que par le choix de constituer là aussi un groupe de cinq héros, mais également par la très grande proximité dans la naissance de l'une et de l'autre des séries, toutes deux apparues entre 1942 et 1943). Ici, le lecteur retrouve ses héros : Fatty, de son vrai nom Frederick Adalbert Trotville (d'où les initiales F.A.T accompagnées d'un *ty* final permettant de constituer son sobriquet) qui n'est autre que le cerveau de l'équipe, Betsy, Pip, Larry et Daisy, ainsi que Foxy, le chien qui les accompagne dans toutes leurs aventures. Le groupe se voit exceptionnellement complété par la présence de Ray et de son chien Bingo dans cette mystérieuse histoire de chaloupe verte.

Dans cette aventure, les enfants manifestent initialement le désir de découvrir un mystère à résoudre[131] (ou plus prosaïquement, de faire une découverte) et donc, de mener une enquête, malgré les réserves de Fatty, le chef de bande, qui sait, d'une part, combien une telle entreprise nécessite de localiser un objet ou un terrain, et, d'autre part, que l'on ne peut pas décider d'entreprendre une recherche sans la réunion finale de ces deux paramètres. Comment se met donc en place l'enquête dans ce *Mystère de la chaloupe verte* ? Son objet découlera du terrain sondé et sera identifié plus tard, mais il ne s'agit pas de maintenir le secret. Par conséquent, on comprend aisément que les enfants devront résoudre un phénomène mystérieux (comme toujours) ; en somme, rendre plausible et explicable une situation apparemment irrationnelle (n'oublions pas qu'il s'agit avant tout d'une littérature éducative et ludique à destination du jeune public). En ce qui concerne le choix du terrain, les petits héros s'appuient (inconsciemment ?) sur une somme d'indices sujets à éveiller l'idée selon laquelle il pourrait s'agir d'un lieu propice à l'exploration[132]. Ils décident en effet de se rendre à « la tour de la *sorcière* » située sur « la colline aux *Corbeaux* »[133], deux dénominations qui sont des marqueurs laissant présager de l'intérêt du terrain, d'autant que la vieille tour est réputée

[130] *Ibid*. 157 p.
[131] Les quinze histoires de cette série sont toutes intitulées *Le mystère de…*
[132] Notons que *Le mystère de la chaloupe verte* est la quinzième et dernière aventure de cette série et que l'on peut faire l'hypothèse que les enfants ont développé une certaine expertise quant au choix de leurs terrains d'enquête.
[133] *Ibid*. p. 40.

hantée par des cris terrorisants. En effet, au moment du choix de leur sortie, Larry effraie Betsy en lui demandant si elle sera « capable de supporter les hurlements désespérés de la fameuse sorcière »[134].

Dans un premier temps, loin de se douter de ce qui les attend, les enfants se rendent à la tour pour y voir une exposition de peinture. Une toile les impressionne tout particulièrement : elle s'intitule *Mer en furie* et présente « une mer démontée dont les vagues […] s'élanc[ent] à l'assaut d'une haute falaise »[135]. Trois autres éléments majeurs retiennent leur attention. D'abord, la présence d'individus se présentant comme des élèves des Beaux-Arts et réalisant des copies des œuvres exposées (un d'entre eux notamment, qui s'avère particulièrement doué et habile, se montre fort désagréable avec les enfants). Ensuite, il y a le retentissement d'un hurlement correspondant à ceux dont ils avaient entendu parler. Enfin, la découverte d'un souterrain reliant une des salles d'exposition à l'extérieur.

On retrouve là, l'ensemble des éléments nécessitant d'être systématiquement mis à l'épreuve pour mener une enquête : la relation à l'objet de l'enquête, le rapport entretenu avec les lieux dans lesquels cette relation se met en place, le rôle et l'impact de la présence d'autrui dans l'évaluation de l'objet ainsi que le rôle du corps et des émotions ressenties. Sonder ces divers aspects doit permettre la mise au jour d'hypothèses. Mais l'enclenchement véritable de l'enquête, lui, repose sur l'exploitation des premières informations recueillies.

Dans cette histoire, l'hypothèse que font les détectives en herbe et qui les conduit à mener l'enquête est celle de l'improbabilité de l'existence de la sorcière. À partir de là, ils se mettent en quête d'informations en cherchant à rationaliser le phénomène (Fatty ne dit-il pas à M. Engler, le propriétaire des lieux, « Ma foi, Monsieur, de nos jours on peut supposer que le hurlement est déclenché par un mécanisme quelconque » ?[136]). Cela nécessite de passer par une chaîne d'expériences et d'observations dont le déclencheur demeure le constat de Ray lors de sa deuxième visite de l'exposition. Il s'agit de la disparition d'un élément dans la composition de *La mer en furie* : une petite chaloupe verte. Notons combien cet élément constitue le nœud de l'intrigue. L'auteur souligne par ailleurs l'importance de cette donnée dans le choix du titre de l'ouvrage lui-même, titre pourtant peu évocateur aux vues de la

[134] *Ibid*. p. 40-41.
[135] *Ibid*. p. 52-53.
[136] *Ibid*. p. 86.

promesse de l'histoire qui réside non pas dans la compréhension de cet incident mais bien dans l'élucidation de la question des hurlements de la sorcière.

Si l'observation de Ray est mise en doute par son acolyte Fatty, elle fait très vite l'objet d'une assertion par un autre témoin : Betsy, qui elle aussi, avait beaucoup aimé, et donc regardé avec attention, l'œuvre lors de la première venue des enfants dans la tour de la sorcière. Le croisement de ces deux affirmations, autrement dit, la mise en correspondance de deux expériences nous éclaire sur ce que représente, d'une part, une vérité statistique (la corrélation entre des propos sur un même objet) et, d'autre part, une expérience individuelle (le travail analytique et interprétatif qui a permis à l'individu de retenir l'information).

Devant la toile, Ray dit à Fatty :

> *« Regarde bien… Tu vois ce rocher, là ?.. Et l'énorme vague qui arrive derrière ? Eh bien, mon vieux, hier il y avait un minuscule bateau vert, une sorte de chaloupe, peint juste au sommet de la vague. On distinguait même des gens dedans ! Je m'étais dit que l'artiste avait placé ce bateau-là, avec ces imperceptibles passagers, pour que l'on se rende mieux compte de la grosseur des vagues et de la hauteur de la falaise. C'était très habile de sa part. Le contraste était saisissant »*[137].

Betsy, elle, nous offre un commentaire sensiblement similaire à celui de Ray, l'auteur accentuant toutefois l'importance de la disparition de cet élément dans la composition grâce à un habile procédé narratif et scriptural :

> *« Cette toile […] représente une mer déchaînée, avec des hautes vagues qui battent la falaise. Le ciel est bleu par endroits, blanc en d'autres. L'écume rejaillit de tous les côtés.*
> *- Tu ne vois rien d'autre ?*
> *- N… non ! Sauf un minuscule bateau vert au sommet d'une vague […]. Quand je l'ai vu, je me suis rendu compte à quel point la falaise était haute. J'ai pensé que l'artiste avait placé ce bateau-là exprès… pour donner plus d'importance à la falaise et aux énormes vagues »*[138].

Ce point de détail, négligemment oublié par le copiste – puisqu'il s'agit là, l'intrigue nous le dira bientôt, d'un faux placé en lieu et place de l'œuvre originale qui a fait, elle, l'objet d'une vente au marché noir – est, en somme, une parabole de ce que le chercheur se doit de relever

[137] *Ibid*. p. 89.
[138] *Ibid*., p. 97.

lorsqu'il fait l'analyse de ses données d'enquête. Celui-ci se doit de se détourner autant que faire se peut des éléments visibles de l'enquête pour saisir, dans la masse des informations, ce qui peut favoriser la mise en perspective de l'hypothèse ou des hypothèses initiale(s). De là uniquement pourra être développée une réflexion scientifique argumentée.

En effet, après avoir relevé l'absence subite de la chaloupe verte sur la marine, les enfants conviennent de retourner sur le site d'exposition et c'est à ce moment-là qu'ils vont élucider l'affaire. Ne pouvant entrer à cause d'une fermeture provisoire et exceptionnelle troublante, les voici empruntant le souterrain découvert la veille et tombant sur la machine servant à produire ces terrifiantes plaintes de sorcière. L'hypothèse de Fatty était donc bonne : ces cris étaient produits mécaniquement par une machine et avaient pour fonction de faire fuir les curieux alors que le marchand d'art et son équipe s'adonnaient à un trafic de peintures. Des copies venaient remplacer les chef-d'œuvres originaux sur les murs de la galerie tandis que ces derniers étaient vendus à d'autres galeries. L'hypothèse est confirmée (affirmée, devrions-nous dire) et le réseau des connexions reliant l'hypothèse à la preuve est révélé.

Par analogie avec cette fiction, ne peut-on pas dessiner clairement les contours des différentes phases inhérentes à toute enquête en sciences sociales ? La recherche du terrain, la mise au jour d'hypothèses, la production d'informations ou de données, le développement d'une réflexion argumentée et la production de résultats. Cette succession d'étapes apporte un éclairage sur une recherche qui s'inscrit dans le cadre général des théories de la réception et de la connaissance des publics, ainsi que sur son objet : les spectateurs fréquentant des établissements cinématographiques dotés d'un classement *Art et Essai*.

Cette histoire nous montre également que la définition d'un objet, quel qu'il soit, reste partielle et non attestée si l'on se contente de l'approcher théoriquement : les axiomes sont comme de la matière inerte. Par contre, le terrain et l'expérience qu'en font les acteurs mettent à l'épreuve les hypothèses ; les résultats, quant à eux, définissent l'objet dans son ensemble, avec ses lignes de forces et ses aspérités, comme une mer recouverte de navires : gros-porteurs et petites chaloupes à la dérive.

3.2 La posture de recherche : application au champ du cinéma d'Art et Essai

Aborder la question des publics, et encore plus celle des publics de l'*Art et Essai*, est délicat et nécessite de prendre en compte cinq paramètres. (1) La vision de ces publics qui est donnée à voir par les institutions ainsi que (2) la vision que ces mêmes institutions donnent d'une partie des films que viennent voir les spectateurs visés par l'enquête (les films classés *Art et Essai*). (3) Le contenu des propositions elles-mêmes, (4) la conception que ces publics ont du cinéma et enfin, (5) les rapports qu'ils entretiennent avec cet art. Il faut, par ailleurs, toujours garder à vue le cadre et la période de production d'une enquête. Celles qui ont été menées dans le cadre de cette recherche s'inscrivent dans une période de détente après une quinzaine d'années qui ont vu se modifier le champ de l'exploitation cinématographique, période que certains, comme Claude Forest dans *Les dernières séances : cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, avaient, à tort, considéré comme annonçant la mort de l'exploitation du film en salles[139].

Les trois principaux éléments ayant entraîné ces modifications sont, d'une part, la naissance d'une nouvelle forme d'exploitation périurbaine et massive (avec l'arrivée des multiplexes), d'autre part, l'éviction progressive du champ de l'exploitation des salles à caractère commercial (salles d'exclusivité et privées organisant leur programmation autour des blockbusters) et enfin, le renforcement du secteur *Art et Essai* (autant du point de vue de l'accroissement du parc en salles que de sa domination dans les hypercentres urbains). À noter que cette période d'apaisement s'est vue accompagnée d'une reprise générale de la fréquentation qui a fortement participé à cette reconfiguration du champ. Celle-ci était d'environ 133 millions de spectateurs en 1993 ; elle était de 174 millions de spectateurs en 2005.

Mener des enquêtes de publics en lien avec le réseau *Art et Essai* à cette période semble donc plus propice que cela n'aurait pu l'être quelques années auparavant compte tenu des attentes et des exigences beaucoup plus grandes qu'auraient sans doute eues les exploitants dans un nouveau contexte concurrentiel. L'incorporation progressive de ce que nous appelions plus haut « une période de détente » – malgré la persistance de formes d'engagements culturels et

[139] FOREST Claude. *Les dernières séances : cent ans d'exploitation des salles de cinéma*. Paris : CNRS Editions, 1998. 310 p.

citoyens – a incontestablement favorisé la simplification des rapports entre les tenants d'une entreprise scientifique, comme la nôtre et ses intermédiaires. Cela a, par ailleurs, considérablement facilité l'abandon de présupposés idéologiques qui perdurent depuis toujours à propos du rapport existant, dans le milieu de l'*Art et Essai*, entre spectateurs cultivés issus de CSP+ et œuvres cinématographiques dites de qualité. Le phénomène est beaucoup plus complexe ; la construction du rapport entre le public et les œuvres relève plus d'une forme de domestication de l'un à l'autre. Mais ce rapport ne détermine pas à lui seul la construction de ces publics d'autant que tous les films diffusés dans ces établissements ne bénéficient pas de recommandations *Art et Essai*. Il y a, évidemment, le rôle et la place que tient l'établissement au sein duquel s'effectue cette rencontre. Il y a encore le rôle des médias. Il y a enfin le désir de partager ses expériences de spectateur avec certains autres individus qui représentent un modèle voire un idéal à atteindre.

L'ensemble de ces médiations opacifient considérablement la pensée légitimiste d'un public homogène dans sa structure socioprofessionnelle. Elles participent, par ailleurs, à la mise au jour de l'existence de stratégies de distinction et d'ascension sociale. Il est donc important de considérer la montée en puissance des moyens de communication ces dernières années (presse, radio, télévision, Internet mais aussi développement des moyens de transport favorisant les déplacements et les rencontres) non pas comme une forme d'unification des foules mais bien comme autant de moyens pour les individus de se forger une identité, sans pour autant négliger la part influente de ces moyens de communication. Ils diffusent savoirs et compétences, mais participent également à la formation d'identités. Cela passe par le biais de critiques, d'analyses ou autres retours d'expérience comme c'est de plus en plus le cas sur Internet, en particulier avec les blogs, dans lesquels des personnes apportent un point de vue doté d'une expertise minimale, ou sur des sites de cinéma, comme celui d'*Allociné*, qui laissent des internautes donner leur opinion sur les films.

Edgar Morin avait souligné cela dès la fin des années soixante : ce phénomène de massification et d'accessibilité accrue des médias conduit à un abandon des privilèges dus au rang ; il reste dès lors aux individus à se faire une place[140]. Dans ce contexte, le cinéma, qui demeure vraisemblablement la première forme artistique à avoir considérablement

[140] MORIN Edgar. *L'esprit du temps*. Paris : Armand Colin, 2007 [1962]. 218 p.

démocratisé[141] le rapport des individus à une forme de création[142], est aussi le premier objet artistique à avoir été modelé par l'impact d'une multiplicité de médiations et donc par l'anéantissement de toute hiérarchisation du fait de son accessibilité.

Robert K. Merton avait clairement mis en évidence l'idée selon laquelle une identité individuelle prend forme au regard du groupe d'appartenance mais aussi au regard du groupe de référence[143]. L'accession à des normes sociales escomptées, dont les pratiques culturelles constituent un des vecteurs privilégiés – et notamment la pratique cinématographique (on sait combien le cinéma fait couramment l'objet de conversations) –, se fait au regard de formes de sociabilité amicales et/ou sentimentales aux premiers instants de l'autonomisation de la vie d'un individu. Mais inversement, certaines pratiques et l'accumulation d'un certain nombre de références ont des vertus socialisantes. Il s'agit de les manier avec précaution car tout n'est pas admissible dans le jeu des interactions sociales notamment sur des questions ayant trait au champ cinématographique. Antigone Mouchtouris écrit à ce sujet :

> *« L'individu forme une perception de ce qui est valable ou non pour lui […]. Dans ces cas, le groupe de référence joue un rôle prépondérant dans le choix culturel. Sans introduire ce paramètre dans l'investigation du terrain, nous n'arriverions pas à cerner la réalité sociale de la composition d'un groupe social comme public. Par ailleurs, ce qui influence la formation d'un public est la conception axiologique qu'une société donnée a d'une pratique culturelle. En effet, avec ces paramètres nous sommes en train de cerner : 1) le public et ses valeurs, 2) l'expression culturelle appartenant à un système de valeurs axiologiques, 3) le statut social des institutions culturelles. De la rencontre entre ces trois paramètres dépendent les pratiques culturelles d'un individu »*[144].

D'un point de vue méthodologique, le chercheur ne peut décemment pas définir une structure de signification avant d'avoir circonscrit son terrain. Nous sommes ainsi forcé de formuler un certain nombre d'hypothèses qui influencent obligatoirement l'étude et lui donnent une orientation. Nous sommes donc de ceux qui considèrent, sans doute par modestie mais aussi

---

[141] Nous employons, ici, le terme de « démocratisation » entendu comme phénomène résultant d'une accessibilité accrue de l'ensemble des couches sociales et portant précisément sur cette forme de création qu'est le cinéma.

[142] Pour parler du cinéma, nous employons, ici, volontairement, la formule « forme de création » pour ce détacher de l'ambivalence, s'il y en a une, liée à sa dimension artistique et pour faire écho à cette dichotomie existant entre « cinéma d'art » ou « cinéma d'*Art et Essai* » et « cinéma de divertissement » ou « commercial » (dichotomie extrêmement prégnante dès les origines du cinéma).

[143] MERTON Robert. K. *Eléments de théorie et de méthode sociologique*. Paris : Armand Colin, 1997 [1949]. 384 p.

[144] MOUCHTOURIS Antigone. *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*. Paris : L'Harmattan, 2003. p. 69-70.

par clairvoyance, que tout travail scientifique est le résultat d'une fictionnalisation au sens d'une mise en récit ordonnée des résultats obtenus sur le terrain en fonction des hypothèses de recherche. Il y a construction intellectuelle ou scientifique. Mais si nous donnons un sens à la réalité, c'est aussi pour mieux la révéler et satisfaire des exigences de travail. Tous les paradigmes fonctionnent sur ce principe avec une portée plus ou moins grande, qu'ils soient contextualisés ou non. En effet, plus une proposition est universelle, plus elle pourra être réinvestie dans des champs de recherche multiples. Plus ses apports sont circonscrits dans des aires socioculturelles précises, moins cette proposition sera réinvestie par les chercheurs. Le détail ennuie l'idée, ce qui explique le succès des idées fortes qui occultent les détails. Toutefois, il n'y a aucune hiérarchie de valeurs à établir entre les uns et les autres. Cette capacité à mettre en récit, à utiliser les meilleurs termes possibles pour faire mouche à tous les coups est une visée scientifique à laquelle Howard S. Becker a consacré un livre entier[145]. L'objectif de toute argumentation n'est-elle pas de conduire à la résolution d'une problématique posée initialement ?

Le cinéma est un révélateur qui ne peut conduire celui qui l'étudie que dans cette voie. L'esthétique de la réception en fait de même tant elle nous montre que chaque individu adopte des positions en fonction de déterminations et d'objectifs qui lui sont propres. La recherche empirique, enfin, nous force à ce type de procédure : il est impossible de compresser l'ensemble des informations obtenues dans un espace défini préalablement pour en tirer parti exhaustivement. Il faut faire des choix pour que des éléments soient mis bout à bout et forment un récit cohérent. Cela n'est possible qu'au prix de certains tours de force argumentatifs, ce qui ne signifie pas qu'il faille introduire des données fausses ou tronquées ; il s'agit plutôt de focaliser son attention sur certaines démonstrations quitte à en abandonner d'autres. Le texte pose ainsi le problème des références, du détachement du chercheur vis-à-vis d'elles et de leur mise à niveau les unes par rapport aux autres. La qualité de l'écriture est également à prendre en compte : sa fluidité et les choix sémantiques effectués contribuent à la potentialité persuasive du discours. « Il ne peut y avoir de perception pure, de donnée pure […] puisque tous les langages sont imprégnés de théories et de mythes »[146].

Notons également qu'il est nécessaire de discuter de la validité même des matériaux utilisés dans toute démonstration et de leur portée en fonction du contexte de la récolte mais aussi du

[145] BECKER Howard S. *Ecrire les sciences sociales*. Paris : Economica, 2004 [1986]. 179 p.
[146] POPPER Karl. *Conjectures et réfutations*. Paris : Payot, 1985 [1953]. 610 p.

contexte dans lequel est effectué le traitement des données. En définitive, nous nous mettrons d'accord avec l'idée de l'illusion biographique portée par Pierre Bourdieu et selon laquelle l'exercice d'auto-analyse serait une base empirique suffisante pour produire du savoir[147]. Le chercheur peut (et doit) développer des pistes de recherche à partir de son expérience mais ne peut aucunement prétendre produire de la connaissance à partir de ses propres expériences de vie. Il y a des pans entiers qu'il ne révèle pas par cachotterie ou par simple occultation du fait de son positionnement intellectuel et social.

Souvent, c'est sa résonance dans le temps qui offre de l'amplitude à une recherche. Mais elle doit avant tout avoir une portée au moment de sa production. Cela est possible si elle parvient à faire coïncider son articulation générale avec un certain nombre de préoccupations socioculturelles qui lui sont contemporaines et auxquelles les professionnels du secteur souhaitent apporter des réponses. Pour cela, au moment de la rédaction, le raisonnement doit revenir sur les hypothèses et non pas s'appuyer sur elles, en évitant de considérer que la répétition des faits est un modèle à isoler et à privilégier pour l'étude. Les cas particuliers doivent aussi faire l'objet d'une attention : ils contrastent les résultats. En effet, le chercheur étudie des pratiques – comme c'est le cas pour nous avec les sorties cinématographiques – à partir d'indicateurs préalablement isolés qui le conduisent à définir un fil réflexif catégorisant les informations selon une logique propre.

Mais il ne faut pas perdre de vue que les personnes enquêtées opèrent des arrangements avec la réalité de leur pratique en fonction de la compréhension qu'elles ont de l'enquête. Il existe donc un espace relationnel flou dans lequel un enquêteur cherche à savoir pourquoi on répond de telle ou telle façon à ses questions et des personnes enquêtées qui cherchent à savoir pourquoi il leur pose telle ou telle question. Tout scientifique travaille donc à partir de ce que Francis Affergan appelle « un modèle vague » (c'est-à-dire une logique de vraisemblable, du plausible), expression à laquelle on peut préférer l'appellation de « modèle d'adaptation »[148]. Le chercheur procède à des agencements d'informations qui n'ont probablement pas le même sens pour toutes les personnes enquêtées mais qui déterminent pourtant un type particulier d'interprétation et d'analyse. Il doit avancer en se posant la question de l'interprétation des discours des personnes enquêtées et des limites de sa recherche.

[147] BOURDIEU Pierre. *Esquisse pour une autoanalyse ou ceci n'est pas une autobiographie*. Paris : Raison d'agir, 2004. 141 p.
[148] AFFERGAN Francis. *La pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie*. Paris : Albin Michel, 1997. 287 p.

Ces précautions prises, on peut porter son attention sur ce qui rend opératoire le fonctionnement scientifique : il capte des croyances et des représentations et c'est cela qui est essentiel[149]. La réalité d'une pratique ne nous importe guère. C'est *ce qu'elle représente pour l'individu* et *ce qu'elle détermine dans sa vie* qui compte. Ainsi, on peut définir cette approche sur le modèle proposé par Edmund Husserl[150]. Celui-ci nous dit qu'un monde ne s'élabore ni dans le jugement ni dans la construction de nos idées mais bien dans le continuum *non réfléchi* de nos vies. Des structures sociales sont considérées stables et propices à des analyses prétendant à l'objectivité et à l'universalisme (la famille, la tribu). Or ce sont des structures variables qui n'abritent pas le même rapport aux choses dans le temps et dans l'espace. Une famille n'a pas la même dimension symbolique et structurelle en France ou en Grèce par exemple. Elle se réduit à des liens de proximité en France (la famille nucléaire). Elle dépasse largement ce cadre en Grèce pour y intégrer du cousinage de deuxième, troisième ou quatrième génération auquel on peut à peine associer des filiations (la famille élargie). Notons également des différences fondamentales entre la famille française au Moyen-Âge qui est caractérisée par un foyer plurigénérationnel (les grands-parents, les enfants et les petits-enfants vivent sous le même toit) tandis que la famille du XX^{e} siècle recompose considérablement son cercle en le réduisant. Ne parlons même pas des différences entre familles elles-mêmes, bien évidemment, qui sont nombreuses.

Dès lors, on peut repenser la définition apparemment restrictive de la communauté pour en faire un concept opératoire que l'on peut réinvestir dans l'étude d'une pratique culturelle comme celle du cinéma. Les intérêts communs interindividuels qui définissent ce type de structure sociale ne doivent pas être envisagés comme inaliénables. Ils peuvent être ponctuels et répétés. La communauté est alors assimilable à une structure sociale à géométrie variable qui se définit dans les relations qu'entretiennent ses membres venant se légitimer les uns les autres. C'est une co-construction basée sur la rencontre des expériences et l'ajustement de certaines d'entre elles. Ces opérations d'ajustement sont, d'ailleurs, au cœur du concept de communauté puisqu'elles portent à la conscience des individus leurs désirs d'appartenance communautaire.

[149] On peut s'en remettre à Ludwig Wittgenstein qui dit à propos des hommes (lui-même s'incluant dans la masse) : « si nous commençons à croire quelque chose, ce n'est pas une proposition isolée, mais un système entier de propositions » (WITTGENSTEIN Ludwig. *De la certitude*. Paris : Gallimard, 1976 [1969]. p. 57-58).
[150] HUSSERL Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris : Gallimard, 2001 [1913]. 567 p.

Une idée, un avis, un état de fait n'ont pas un sens mais plusieurs sens selon l'individu auquel on s'adresse. Toutefois, dans le cadre d'une pratique socioculturelle, des occurrences convergeant vers un même sens peuvent être repérées permettant d'attester d'un état chez un individu, et du même état chez un autre. Le concept de communauté repose sur cela et se structure à partir de l'agrégation de preuves (ces points de convergence qui rallient certaines occurrences entre elles), apportée par la multiplication des croisements entre indicateurs de pratique, ce qui explique, entre autres, pourquoi nous avons fait le choix de l'enquête par questionnaire pour cette étude.

Les éléments sondés au cours de cette enquête sont tous à mettre en rapport avec la logique catégorielle des mondes d'Edmund Husserl, bien que la terminologie desserve notre propos. Nous lui préférerons la proposition plus fonctionnelle d'« espace de compréhension des pratiques » :

- Il y a tout d'abord, *l'espace de compréhension des pratiques immédiates* dans lequel et à travers lequel l'expérience des individus peut être saisie.
- *L'espace de compréhension de l'impact médiatique sur les pratiques* dans lequel l'expérience des individus peut être saisie de manière indirecte, au regard du monde environnant, et offrir un espace de compréhension des pratiques indépendant des déclarations elles-mêmes.
- *L'espace de compréhension du passé* qui est l'espace du vécu.
- *L'espace de compréhension des pratiques à venir* qui constitue l'espace des possibles à venir, sans garantie d'expérience, mais qui témoigne des aspirations socioculturelles des individus.

Le mélange des apports en provenance de chacune de ces sphères accroît la lisibilité de la pratique cinématographique ainsi que du rapport communautaire qu'entretiennent les pratiquants dans un espace (le terrain de l'enquête) qui configure déjà partiellement le sens des réponses obtenues aux questions. C'est à la croisée de ces quatre sphères de lecture du social que l'on peut aspirer à toucher du doigt la manière dont se constitue la pratique : celle que les individus ont au moment de l'enquête, mais aussi toutes ces petites attentions disparues que'ils ont eues dans leur vie pour des objets, et vers lesquelles ils tendent.

3.3 Un choix méthodologique : l'enquête par questionnaire

Cette étude résulte d'un contact prolongé avec une structure *Art et Essai* implantée à Avignon : le cinéma *Utopia*. En effet, nous avons été amené à côtoyer régulièrement cet établissement à compter de l'an 2000 alors que nous préparions un mémoire de maîtrise s'inscrivant conjointement dans les champs de l'histoire du temps présent, de l'histoire culturelle et de la micro-histoire[151]. A ensuite été conduite une série de réflexions en lien avec ce cinéma et l'exploitation cinématographique, d'abord sur les réseaux de salles *Art et Essai* puis sur la situation concurrentielle avignonnaise entre le cinéma *Utopia* et le multiplexe *Pathé Cap Sud*.

Les recherches que nous conduisons aujourd'hui s'inscrivent dans la continuité de ces travaux ; elles portent davantage sur la question de la réception et des pratiques, ce qui nous a conduit à abandonner notre statut de spectateur passif pour endosser les habits de l'observateur participant[152]. Cette posture nous a particulièrement bien aidé à formuler nos hypothèses de recherche mais aussi à tenir en tension notre sujet de recherche. En effet, toute la difficulté de ce terrain repose sur la nécessité permanente d'éviter les jugements de valeurs et de s'écarter d'une posture de chercheur légitimiste dont on est à la merci et dont on peut (doit) nous faire grief le cas échéant.

La question de la relation qu'entretiennent les publics avec les films et les salles – si l'on veut l'appréhender au regard de la pluralité des médiations à l'œuvre – semble devoir être traitée en adoptant une démarche holiste, c'est-à-dire en rapportant la connaissance de l'individuel et du particulier à l'ensemble dans lequel l'individu s'inscrit. Ce qui nous importe avant tout est bien de mesurer l'impact de chacun des éléments contribuant à l'édification de réseaux communicationnels et interactionnels, et non pas de questionner le rapport aux films et aux salles entretenu individuellement par chaque spectateur. Pour autant, les apports de l'individualisme méthodologique ne doivent pas être négligés car d'un point de vue

[151] BOURGATTE Michaël. *Utopia : une utopie culturelle ? Histoire d'un cinéma alternatif, 1976-1994*. Mémoire de Maîtrise en Histoire, sous la direction de THEBAUD Françoise. Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2001. 159 p.

[152] Nous avons d'ailleurs posé une convention de stage pour travailler dans ce cinéma comme caissier bénévole et occasionnel au printemps 2007. Nous avons également conduit plusieurs observations lors de projections thématiques suivies de rencontres ou de débats entre 2006 et 2008. Ces travaux ont participé à la conceptualisation de cette étude ; ils n'en constituent cependant pas des terrains.

épistémologique, la marge entre les deux postures n'est pas si évidente à déceler. Leurs différences ne reposent pas tant sur les processus de socialisation qu'elles activent et sur leurs issues (les individus vivent, de toute manière, en société et contribuent à la formation de réseaux de sociabilité) que sur leur posture initiale : la démarche holiste s'inscrit plutôt dans une tradition envisageant la société à partir d'une structuration de classes quand l'individualisme appréhende l'homme comme une unité particulière.

Il s'agit, par ailleurs, de porter son attention au-delà des pratiques déclarées et de se placer à un niveau suffisamment élevé pour accroître la lisibilité des apports individuels de la pratique cinématographique. L'adhésion des spectateurs à une proposition dépend très largement d'une expérience contextualisée autant spatialement que temporellement. Cet apport de l'École de Chicago est déterminant et nous invite à considérer – aussi étrange que cela puisse paraître – le public des salles *Art et Essai*, marginal d'un point de vue numérique, comme déviant vis-à-vis de la pratique cinématographique. Il subit plus encore les effets de la sphère sociale dans laquelle est véhiculée l'idée que le cinéma d'*Art et Essai* constitue la part légitime du cinéma, ce qui n'est pas le cas pour l'ensemble des individus ; c'est cela qui semble, avant tout, le caractériser.

Il s'agit donc de se détacher d'une approche pragmatique, généralement invoquée pour traiter de la question de la pratique, afin d'aller chercher du côté des déterminations sociales et des déterminants de l'affect et du goût – dans une tradition durkheimo-weberienne – afin d'en saisir les éléments structurants. Dès lors, l'enquête par questionnaire apparaît comme étant la meilleure méthode pour y parvenir, bien que la plupart des recherches actuelles portant sur les pratiques culturelles fassent usage de méthodes dites ethnographiques ou anthropologiques (observation et entretien libre), leurs auteurs considérant comme inconciliables étude des pratiques et approches quantitatives.

Ce travail souhaite rompre avec des visions spontanées et trompeuses d'un groupe qui serait *tel qu'il se dit* et *tel que l'on en parle*. Les entretiens menés sur cette question révèlent une trop grande cohérence qu'il s'agit de soupçonner car les propos sont excessivement légitimants[153]. À l'inverse de Michel de Certeau pour qui le phrasé et les bricolages discursifs sont les témoins dynamiques d'une pratique, leurs comportements masquent mal un désir

[153] Ce constat provient des enquêtes préliminaires que nous avons conduites pour cette étude. (Cf. : annexes, document 7).

évident d'être identifié comme on souhaite l'être et non au titre de ce que l'on souhaite vraiment[154]. Sans doute ce problème est-il spécifique aux publics de l'*Art et Essai* pour lesquels il y a un besoin excessif de se valoriser à travers l'expression d'un goût pour un art dont la dimension artistique n'est pas toujours ni très bien perçue, ni très bien intégrée, et à propos duquel il est à la fois facile et difficile de s'exprimer (tout le monde est détenteur d'une forme d'expertise cinématographique car tout le monde, ou presque, a vu des films dans sa vie). Cependant, chacun cherche à se valoriser, et pour cela, imagine des stratégies de distinction qui, en fait, opèrent à l'inverse des objectifs visés. Toutefois, rien ne justifie une quelconque supériorité d'une méthode sur une autre : la proximité physique du chercheur avec son terrain n'offre que l'illusion d'une position plus appropriée à la saisie des pratiques dans leur complexité. Que ce soit en face-à-face ou par le biais d'un questionnaire auto-administré, l'enquêté a toujours un espace suffisant pour réaliser de petits arrangements avec la réalité. Mais cela est sans grande importance, car ce n'est pas tant la pratique elle-même que ce qu'elle symbolise qui importe. En effet, ce qui nous intéresse, c'est l'écho que trouve les films dans la vie des individus et la manière dont ils les utilisent pour définir leur place dans la société. Un même film ne fait pas l'objet d'une lecture identique par tous les individus, ce qui permet de statuer sur le fait qu'un public n'est pas réductible à une foule et que le cinéma est un moyen (parmi d'autres) de se déterminer socialement.

Ces réflexions invitent alors à se tourner vers l'enquête auto-administrée par questionnaire, qui n'a aucun primat sur d'autres techniques d'enquêtes et notamment sur l'enquête en face-à-face –les unes comme les autres étant dotées de qualités et de défauts – mais qui permet de faire face à un important écueil mis en évidence lors des phases d'entretien : celui de la confrontation de l'enquêteur aux personnes sondées. Elle permet, par ailleurs, de répondre à des contraintes de terrain puisque cette enquête nécessite, pour des questions de temps et d'organisation, d'être conduite simultanément sur vingt-cinq sites (en l'occurrence, satisfaire l'ensemble des établissements cinématographiques affiliés à la structure partenaire de l'enquête, *Cinémas du Sud*, un réseau régional de salles *Art et Essai*[155]). La difficulté, comme le souligne Jean-Claude Passeron, est, ici, de faire « ramer beaucoup d'informateurs en

[154] CERTEAU Michel (de). *L'invention du quotidien*. *op. cit.*

[155] Le lecteur comprendra que la mise en œuvre de cette enquête a suscité un certain nombre d'attentes au sein de la profession. Ce sont des questionnements sur l'efficacité des stratégies de communication qui ont dominé. On notera, à ce titre, le grand intérêt porté à l'enquête par la région Provence-Alpes-Côte d'Azur elle-même. Cependant, « le rôle de l'homme académique est de fournir les outils de la théorie, et non les recettes pour l'action » (ARENSBERG Conrad M., KIMBALL Solon T. *Family and Community in Ireland*. Cambridge : Harvard Press University, 1968. 422 p. Traduction : SCHRECKER Cherry. *La communauté. Histoire critique d'un concept dans la sociologie anglo-saxonne*. Paris : L'Harmattan, 2007. p. 62).

cadence, sur une route bien balisée »[156]. Il faut, pour cela, s'assurer de la validité de ses hypothèses, de ses indicateurs ainsi que de la représentativité de son échantillon pour obtenir les résultats escomptés. Il est également nécessaire de laisser s'exprimer les deux corps du chercheur : sa part de théoricien qui interprète à la lumière de son raisonnement, mais aussi sa part d'enquêteur qui doit laisser parler les contre-exemples[157]. Cette technique d'enquête favorise, enfin, le développement de questionnements liant des réflexions microsociologiques et d'autres plus macrosociologiques, en ne se privant jamais de la possibilité de pouvoir mener, à tout instant, une étude comparative avec les chiffres nationaux de la fréquentation. Elle favorise également le dévoilement de nouveaux indicateurs sur la base de nos connaissances préalables.

Cette stratégie méthodologique, définie par une contrainte d'enquête, celle des lieux dans lesquels elle a été conduite, entre en relation étroite avec l'hypothèse d'une cohérence située de la pratique pour tout ou partie des personnes enquêtées. Elle a donc pour objectif de favoriser la mise en relation des déclarations en dehors de toute compréhension des questions qu'ont pu avoir les personnes enquêtées en vue de répondre à notre problématique de recherche.

Doit-on y voir une forme de suprématie de l'enquête par questionnaire sur l'entretien ? Difficile à dire. Il n'empêche qu'à la question « *Avec quelle(s) personne(s) partagez-vous vos meilleurs souvenirs de cinéma ?* » un répondant (le n°267, si l'on devait le réduire à sa position dans l'échantillon) a écrit « ma maîtresse ». Cette réponse aurait sans doute été difficile à recueillir en face-à-face, si l'on exclut, bien entendu, l'idée que l'enquêté s'est peut-être adonné à un jeu avec l'enquêteur, compte tenu de la distance induite par le protocole de recueil des données appliqué ici.

[156] PASSERON Jean-Claude. « L'espace mental de l'enquête ». *Enquête*, n° 3, 1996, p. 89-126.
[157] Si l'on nous autorise cette métaphore éclairante développée à partir de l'image des deux corps du roi (charnelle et divin, réel et fictionnel) et mettant justement en exergue la part réelle et la part fictionnelle de tout exercice d'enquête (KANTOROWICZ Ernst. *Les deux corps du roi*. Paris : Gallimard, 1989. 634 p.).

IV. LA SAISIE EMPIRIQUE DE L'OBJET « PRATIQUE »

> *« L'expérience m'a rapidement appris que je ne suis appelé qu'à rencontrer des gens sinon exactement identiques, du moins tout à fait similaires dans leurs coutumes, leurs opinions, leurs goûts, leur manière générale d'aborder la vie […]. Il n'empêche, j'ai également déjà eu l'occasion de me rendre compte que les êtres humains ont souvent à cœur de se singulariser par de subtiles et déplaisantes variations, défectuosités, traits de caractère et ainsi de suite – sans doute dans le but d'obliger leurs interlocuteurs à les traiter comme des individus à part entière. Ainsi l'un aimera le tennis, l'autre sera friand d'équitation, un troisième s'avérera pratiquer le golf. Certains cadres supérieurs raffolent des filets de hareng ; d'autres les détestent. Autant de destins, autant de parcours possibles ».*
>
> Michel Houellebecq[158]

4.1 Le concept de goût

Le choix de la méthode a été porté par un intérêt autant méthodologique que réflexif pour les travaux de Philippe Coulangeon sur la question de la stratification des goûts musicaux[159]. En effet, ceux-ci ont apporté un éclairage tout à fait intéressant sur la question du traitement du goût par le biais d'une approche quantitative. L'auteur y interroge la légitimité culturelle à travers des résultats issus de l'enquête sur *Les pratiques culturelles des Français* menée par Olivier Donnat[160] et dans laquelle il est démontré que plus les connaissances et les capacités d'expertise croissent, plus les individus manifestent un goût légitime ou, du moins, qu'ils considèrent comme légitimant. Philippe Coulangeon montre en quoi l'expression du goût fluctue en fonction des connaissances et des capacités d'expertise. Dans un premier temps, il s'accorde avec les résultats présentés par Olivier Donnat. Les individus, en manifestant leur intérêt pour tel genre de films plutôt que tel autre, nous fournissent des indicateurs de goût.

[158] HOUELLEBECQ Michel. *Extension du domaine de la lutte*. Paris : Maurice Nadeau, 1994, p. 21.
[159] COULANGEON Philippe. « La stratification des goûts musicaux ». *La Revue Française de Sociologie*, n° 44-1, janvier-mars 2003, p. 3-33.
[160] DONNAT Olivier. *Les pratiques culturelles des Français : enquête 1997*. Paris : La Documentation Française, 1998. 359 p.

Moins les gens ont de compétences, plus ils se tournent vers des genres populaires et dits illégitimes (comédies françaises, blockbusters américains, etc.), plus ils en ont, plus ils expriment leur intérêt pour des genres dits "nobles" ou légitimants (films *Art et Essai*, films issus de pays à faible production cinématographique).

Mais dans un second temps, l'auteur affine ces résultats et montre qu'il existe aussi un processus d'hétérogénéisation du goût quand les connaissances et les capacités d'expertise augmentent. Dès lors, cela invite à réfléchir à l'instabilité de ce que contient et intègre ce concept en cherchant à le normer, sans perdre de vue ni l'importance des compétences qu'ont les individus ni celle des déterminations sociales, toutes deux nécessaires à la mise au jour de ces normes. Demander à quelqu'un quel est son film favori, son avis sur un film vu dans un contexte particulier, mesurer sa capacité à définir ce qui, selon lui, caractérise la qualité cinématographique ou encore le rôle que jouent ses amis et sa famille dans l'amour qu'il porte au cinéma sont autant de pistes pour appréhender la manière dont se structurent le goût et une relation de fidélité entre des spectateurs et un établissement cinématographique. C'est donc en ce sens que les deux enquêtes par questionnaire auto-administrées ont été conduites. L'objectif final est de mêler leurs résultats afin de saisir, à travers les connaissances et le désir de cinéma qu'ont exprimé les personnes enquêtées, les modalités de construction et d'expression du goût dans un "avant", un "pendant" et un "après"[161].

Par ailleurs, l'attention portée à cet article – qui présente le modèle de l'éclectisme comme prolongement du modèle de la légitimité culturelle à un certain stade de compétence et de spécification des connaissances et des savoirs – a permis de rebondir sur les travaux menés par Jean-Michel Guy[162]. En effet, dans l'une comme l'autre de ces approches, le traitement de la question du goût est opéré par le biais de l'affect particulier qu'ont les individus pour des genres cinématographiques identifiés. Reste que cette notion de genre, très obscure et très souvent mise en avant (le genre *Art et Essai* devenant un genre en soi alors qu'il n'en est rien, stricto sensu), mérite d'être dépassée pour questionner le goût.

[161] N'oublions pas qu'une des deux enquêtes que nous avons menées porte spécifiquement sur un échantillon d'adolescents ayant participé à l'opération « Lycéens et apprentis au cinéma » alors que la seconde porte sur les publics de l'*Art et Essai* pris dans sa globalité.
[162] GUY Jean-Michel. *La culture cinématographique des Français*. Paris : La Documentation Française, 2000. 349 p.

Cette recherche, qui interroge le rapport entretenu par les individus avec le cinéma d'*Art et Essai* (le film et son lieu de diffusion), soulève un double questionnement quant au choix de la méthode de recueil des données elle-même ainsi qu'à la pertinence des informations récoltées. En effet, il n'est pas aisé de dessiner les contours d'un travail empirique répondant aux objectifs d'une recherche en sciences de l'information et de la communication, et il s'agit, à plusieurs titres, de justifier ses choix et engagements méthodologiques. Il ne faut voir là aucun enjeu disciplinaire ni même aucune forme de revendication (et encore moins de la coquetterie), seulement le désir d'éclairer une approche correspondant à un champ particulier.

Dans *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau, qui loue la part ethnologique des travaux de Pierre Bourdieu, écrit à propos du sociologue[163] :

> *« Une discipline* se retourne vers le nocturne *qui l'entoure et la précède – non pour l'éliminer, mais* parce qu'*il est inéliminable et déterminant. Il y aurait théorie lorsqu'une science essaie de penser son rapport à cette extériorité et ne se contente pas de corriger ses règles de production ou de déterminer ses limites de validité »*[164].

Ce qui est excessivement intéressant dans ces écrits ce n'est pas tant la reconnaissance des nécessaires apports de différentes disciplines vers la sienne que la reconnaissance préalable de l'existence de sa propre discipline ou, du moins, de la discipline de référence à laquelle ses productions scientifiques se rattachent, ou, encore plus précisément, d'un champ de références disciplinaires et thématiques. C'est d'ailleurs vraisemblablement la situation dans laquelle se trouvent les sciences de l'information et de la communication aujourd'hui, qui se nourrissent encore très largement des apports de la sociologie, de la psychologie, de l'anthropologie, de l'ethnographie ou encore de la philosophie si l'on s'accorde sur le fait qu'il y ait des découpages disciplinaires sérieux et pertinents. Pour ne prendre qu'un exemple : la sociologie, discipline (s'il en est ?) "jeune d'un siècle", ne se nourrissaient-elles pas uniquement (ou presque) des apports théoriques de la philosophie à ses origines ?

D'un autre point de vue, et nombreux sont ceux qui s'en font les garants, tout ancrage disciplinaire serait relatif à un objet. Ainsi, fondamentalement, toute production scientifique

[163] Les références vont à ses travaux sur la Kabylie (« La maison du monde renversé », « trois études d'ethnologie kabyle ») et le Béarn. Voir à ce sujet : BOURDIEU Pierre « Les stratégies matrimoniales dans le système de reproduction » In *Annales ESC*, Tome XXVII, 1972, pp. 1105-1127 ; « Le langage autorisé » In *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 5-6, 1975, pp. 183-190 et *Le sens pratique*. *op. cit*.
[164] CERTEAU Michel (de). *L'invention du quotidien. op. cit.* p. 84.

serait par essence pluridisciplinaire. Prenons un exemple là encore : *L'amour de l'art* de Pierre Bourdieu et Alain Darbel est autant une étude de référence pour toute personne visant une production scientifique d'ordre sociologique sur les pratiques et les interactions sociales que d'ordre informatif et communicationnel sur tout ce qui touche aux médiations entre l'institution muséale et le public[165].

Contrairement à l'enquête sociologique qui oriente son propos sur la compréhension des individus, leurs déterminations et leurs pratiques, l'enquête en sciences de l'information et de la communication se doit de construire un cadre de réflexion et de compréhension des systèmes d'édification d'une identité d'individu dans l'étude des processus et des normes de la pratique elle-même. On voit donc que l'enquête en sciences de l'information et de la communication se concentre davantage sur l'ensemble des médiations en jeu dans la pratique cinématographique conduisant à la fréquentation des salles de cinéma.

Ce travail n'a donc pas pour objectif de produire des connaissances sur le public de l'*Art et Essai* en s'en remettant à des consignes *omnibus* déjà largement éprouvées, notamment autour de déterminations sociales ; il n'a pas davantage la volonté de s'attarder sur des croisements autour de pratiques culturelles connexes à celles du cinéma. Il vise à dépasser une impression (que commentent fort justement Emmanuel Pedler et Emmanuel Ethis à propos du théâtre et qui est tout à fait transposable au champ cinématographique) :

> *Celle « d'avoir affaire à des résultats "toujours pareils" [dans la] lecture des comptes-rendus d'enquête sur la fréquentation. [… Et] lorsque les dérapages surinterprétatifs viennent forcer le trait, le fait d'aller régulièrement [dans un cinéma classé* Art et Essai*] est associé mécaniquement à un ethos de classe […]. Pour autant, la connaissance sociologique que nous avons de la fréquentation [des établissements* Art et Essai*] est fort lacunaire. Les enquêtes nationales sur les pratiques culturelles, qui alimentent l'essentiel du débat, n'offrent aucune information véritable sur ce que font, en pratique, [ces spectateurs]. Quelles sont leurs stratégies de choix, comment [ils orientent] leur parcours dans le maquis de l'offre ? »*[166].

Cette relation particulière entretenue avec le cinéma d'*Art et Essai* (le film et son lieu de diffusion) semble pouvoir être appréhendée en allant sonder l'affect et le goût par le biais de

[165] BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain. *L'amour de l'art*. Paris : Minuit, 2003 [1969]. 251 p.
[166] PEDLER Emmanuel, ETHIS Emmanuel. « Le choix des œuvres. *Chassé croisé des publics et des programmations au festival d'Avignon* ». In FABIANI Jean-Louis (dir.), *Le goût de l'enquête*. Paris : L'Harmattan, 2001. p. 350.

la question suivante : *comment se constitue le goût pour le cinéma d'*Art et Essai *et en quoi cela conduit-il à l'édification d'une forme particulière d'attachement ?* De plus, il apparaît nécessaire d'associer au concept de goût, généralement employé dans la recherche pour tout ce qui touche à ces questions, celui d'affect, car il semble qu'il y a quelque chose de plus à saisir qu'une sensibilité que l'on pourrait qualifier d'exogène[167], du moins, attaché aux sens. Il y a aussi une relation affective à saisir, une histoire de cœur, pour ne pas dire d'amour, qui dépasse largement la question du goût.

Cependant, ces concepts sont dotés de caractéristiques assez impalpables et même instables. Il revient donc au chercheur de les manipuler avec précaution dans le sens où Jean-Claude Passeron en parle :

> *« Leur vertu ne réside pas dans des systèmes de terme qu'ils stabilisent, mais dans le travail de description et de mesure qu'ils imposent, de quelque manière qu'ils y invitent »*[168].

Cet affect et ce goût semblent donc pouvoir et devoir être normés tout en dépassant la relation au *genre* qui, en matière de cinéma est (un peu à tort il faut bien l'avouer) toujours invoquée. C'est notamment le cas dans *La culture cinématographique des Français* de Jean-Michel Guy[169] qui traite la question du goût par le biais de l'intérêt particulier qu'ont les individus pour des genres cinématographiques identifiés (le genre *Art et Essai* devenant alors un genre en soi alors qu'il n'en est rien, stricto sensu).

Par le prisme de ces concepts, cette relation peut être appréhendée en prenant en compte le rapport au lieu, le rapport aux œuvres, le rapport aux autres et le rôle du corps sentant et partageant les effets ressentis par d'autres corps tout en s'ouvrant aux questions de filiations (familiale, fraternelle, amicale, professionnelle, etc.) et de mobilité sociale[170]. La force symbolique que recèlent les objets du goût (autrement dit, leur aspect plus ou moins valorisant

[167] Dans le sens où elle est définie par une somme de médiations qui l'irradient littéralement, nous verrons cela plus loin (il y a le contact avec les autres spectateurs, l'influence des productions discursives des salles de cinéma elles-mêmes mais aussi des pouvoirs publics et de la presse, l'impact des lieux de pratiques…).
[168] PASSERON Jean-Claude. « L'inflation des diplômes. Remarques sur l'usage de quelques concepts analogiques en sociologie ». *Revue française de sociologie,* décembre 1982, Tome XXIII, n° 4, p. 554.
[169] GUY Jean-Michel. *La culture cinématographique des Français*. *op. cit.*
[170] HENNION Antoine. « Ce que ne disent pas les chiffres… Vers une pragmatique du goût ». In DONNAT Olivier, TOLILA Paul (dir.). *Le(s) public(s) de la culture*. *op. cit*. p. 287-304.

en fonction de leur statut) nécessite aussi d'être prise en compte[171]. Par ailleurs, en réfléchissant à la question de la formation de l'affect et du goût à partir d'un schéma communicationnel, on peut mettre au jour quatre instances de détermination :

- Le lieu d'accomplissement de la rencontre entre le public et l'œuvre.
- Le rôle et la place d'autrui dans cette rencontre.
- L'ensemble des médiations à l'œuvre, qu'elles soient produites par le lieu, les spectateurs ou qu'elles soient connexes et/ou incitatives (les médias : presse écrite, télévision, Internet, etc.).
- L'ancrage socio-spatiale dans un lieu de vie donné.

Ces différents critères et ces quatre instances de détermination concentrent, en définitive, l'ensemble des préoccupations aux origines de ce projet de recherche : traiter de la question du/des public(s) du cinéma, de celle de l'exploitation cinématographique, de celles de la valeur accordée aux créations cinématographiques et de celle du rôle d'autrui dans sa construction identitaire, notamment par le biais de la chose cinématographique. Le goût et plus encore, l'affect, semble être la voie à privilégier pour saisir la relation qu'entretiennent les publics avec les films et les salles.

4.2 Le concept de savoir

« – Êtes-vous ?
– Un homme ? […]
– Une femme ? […]
– Où habitez-vous ? Nom de ville. […]
– N° du département. […]
– Quel est votre âge ? […]
– Votre situation, vous vivez ? Seul ? e ? Marié ? e ? […]
– Maritalement ?
Vous avez des enfants à charge, oui… non. […]
– Quelle est votre profession ? Ouvrier ? […]
– Employé de bureau ? De commerce ? Agent de service des catégories C et D de la Fonc' Pub' ? […]
– Ag' de maîtr' ? Ou techn' ? […]
– Inst' ? Inf' ? Catég' B de la Fonc' Pub' ? […]
– Catég' A de la Fonc' Pub' ? Professeur ? […]

[171] FABIANI Jean-Louis. *Beautés du Sud. La Provence à l'épreuve des jugements de goût*. Paris : L'Harmattan, 2005. 146 p.

– Ing' ? Cadre ? Pédégé ? […]
– Ouvrier ? […]
– Temps plein ? Temps complet ? Temps partiel ? […]
Rentier spéculateur ? Spéculateur entier ?
Provocateur spécialisé ?
Ouvrier vrillé ?
Comédien ? Artiste ? Professionnel de la profession du spectacle ?
Non salarié étudiant lycéen retraité précisez ?
Autres cas sans profession ?
Sans chômeur ?
Sans professeur ?
Sans emploi ?
Ouvrier toujours jamais là ?
Sans emploi ?
Sans cerveau ? ».

Jacques Rebotier[172]

Cette longue citation présentée ici en exergue pose, non sans humour, mais aussi avec beaucoup de justesse, un certain nombre de points relatifs à une passation d'enquête par questionnaire qui méritent de faire l'objet de quelque commentaire avant la présentation des deux enquêtes par questionnaire qui ont été menées dans le cadre de cette recherche. Ces enquêtes se caractérisent par un double objectif. D'abord, prendre en compte des variables visant à mettre au jour le réseau de médiations constitutif de la relation qu'entretiennent les spectateurs avec les salles de cinéma *Art et Essai*. Ensuite, favoriser la compréhension de cette pratique particulière et voir en quoi elle peut se définir comme étant un marqueur de distinction.

Elles visent aussi à répondre aux attentes des institutions qui s'interrogent sur le fonctionnement et l'organisation de la filière *Art et Essai* à l'échelle d'un territoire (ici, la région Provence-Alpes-Côte d'Azur), ainsi qu'à celles des acteurs du réseau désireux de mieux définir leur positionnement (notamment vis-à-vis de leurs publics) dans cette nouvelle configuration caractéristique de la sphère de l'exploitation cinématographique. En effet, ces derniers se voient accordés une place et une considération accrues de la part des pouvoirs publics dans un contexte concurrentiel qui s'est, par ailleurs, fortement développé avec l'implantation de multiplexes ces quinze dernières années. Il revient donc, dans une certaine mesure, d'évaluer les effets de cette politique de soutien.

[172] REBOTIER Jacques. *Vengeance tardive*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2001. p. 51-53.

Elles nécessitent enfin d'opérer un dépassement de l'enquête nationale sur les publics de l'*Art et Essai* paru à la fin de l'année 2006 alors même que cette recherche était engagée et qu'une partie de celle-ci était pourvue des mêmes prétentions que l'enquête conduite par le CNC. L'introduction de ce nouveau paramètre, problématique de prime abord, s'est révélée particulièrement stimulante car il fallait désormais aller au-delà de ces nouveaux apports sociologiques pour en comprendre le sens.

Cette recherche peut donc être qualifiée d'empirico-fonctionnaliste, bien que cette dimension fonctionnaliste connexe ne soit aucunement contraignante pour la mise en œuvre de ce travail, autant du point de vue de son orientation technique que dans son cadrage théorique. Ainsi, elle ne peut pleinement être associée aux travaux de Paul Lazarsfeld ou encore Marshall Mc Luhan tant elle s'en distingue par bien des aspects, ne serait-ce que par son objet lui-même. Elle en prend cependant les traits en ce qui concerne la primauté accordée aux méthodes quantitatives, au rôle des médiations et à un positionnement analytique qui intègre à la fois le contexte de production et celui de réception.

Cette étude révèle un objet qui fonctionne à contre-courant d'une des règles fondamentales des sciences de l'information et de la communication : un message doit parvenir à destination du récepteur avec le minimum de distorsion en dépit des interférences multiples auxquelles il est confronté. Dans le cas du cinéma d'*Art et Essai*, ce sont justement ces immixtions qui contribuent à la formation des messages, du moins (et pour être plus précis), à l'authentification et à la légitimation des films au titre d'*œuvres cinématographiques dignes d'intérêt*. Les règles syntaxiques et lexicales édictées par l'auteur nécessitent de passer au travers une série de filtres pour que le spectateur s'approprie ou non, à l'issue de la séance, le film et ce, non pas en fonction d'un goût que l'on pourrait définir comme « pur », mais bien d'un goût « socialisant »[173]. En effet, il est peu probable et extrêmement rare qu'un individu se confronte à un film sans lire une critique, entende parler d'une manière ou d'une autre de celui-ci, en voit la bande-annonce, etc.

Par ailleurs, et c'est une composante qui le caractérise : le discours critique est souvent instable, ce qui conduit à l'augmentation du « bruit » et complexifie considérablement l'effort

[173] Il n'est d'ailleurs aucunement obligatoire de voir un film pour s'approprier et construire un discours critique à son sujet.

de positionnement du spectateur. On le voit quand la revue *Télérama* laisse deux de ces critiques entrer en confrontation sur un même film[174]. On le voit encore quand le débat fait rage autour de la reconnaissance de la qualité d'une œuvre filmique : *Baise-moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, compte tenu de son sujet controversé. *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet du fait de son succès public. Ou encore, pour panacher l'éventail des exemples, *La liste de Schindler* de Steven Spielberg qui a essuyé les affres de propos virulents à propos d'un insert dans le film : la présence d'une petite fille en rouge alors qu'il est en noir et blanc. Dans ces trois cas de figure, le débat se positionne à plusieurs niveaux : institutionnel, critique et même interactionnel[175].

Après la sortie en salle de *Baise moi*, une association conservatrice exerce des pressions pour que le visa d'exploitation du film soit retiré. Finalement, cette requête issue de la sphère publique, se verra partiellement contentée, le comité de classement décidant de transformer l'interdiction du film aux "moins de 16 ans" en une interdiction aux "moins de 18 ans". Concernant *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, on note qu'une partie de la presse avec, en tête, *Les Inrockuptibles*, a tenu des propos à contresens de l'engouement généralisé pour ce film (plus de huit millions d'entrées en France, ce qui en fait le quarante-deuxième plus gros succès cinématographique en terme d'audience[176]). Il a été taxé d'irréalisme et de sectarisme : la représentation pittoresque et la vision idyllique de la société française, ainsi que le manque de visibilité des minorités présentes sur le territoire dans lequel est censée se dérouler l'action, sont les principales attaques qui ont été formulées. Notons également que Jean-Pierre Jeunet décida de ne pas présenter ce film au festival de Cannes en raison du mauvais accueil qu'il avait reçu avec sa précédente production : *La cité des enfants perdus.* Enfin, à propos de *La liste de Schindler*, nous remarquons combien la presse s'est là encore divisée, mais cette fois-ci sur un détail du film et non pas sur son sujet comme pour *Baise moi* ou sur le traitement du sujet comme dans *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain.* Il s'agit de scènes en noir et blanc dans lesquelles il est donné à voir, à travers l'œil d'un Oskar Schindler submergé par la solitude et la recrudescence des individualités dans une société en guerre, le manteau rouge d'une petite fille juive. Cette enfant esseulée, sorte de métaphore de l'innocence et

[174] Cf. : annexes, documents 8 et 9.
[175] Films DESPENTES Virginie, TRINH TI Coralie. *Baise moi*.2000, JEUNET Jean-Pierre. *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. 2001 et SPIELBERG Steven. *La liste de Schindler*. 1994.
[176] Bilan CNC 2006, n° 302, mai 2007.

personnification du drame pour les uns, fut aussi perçue comme la réduction d'une tragédie d'envergure à la personne pour les autres[177].

L'invisible et l'informel, aussi bien dans le registre des normes que dans celui des seuils ou des franchissements rend donc complexe le travail visant à définir les contours des objets d'enquête (autant du point de vue technique que du point de vue de la constitution de l'échantillon). Autour d'une série de questions sur les pratiques culturelles, Pierre Bourdieu analyse, dans *La distinction*, les relations entre le goût et l'appartenance sociale des individus. Le questionnaire a, ici, pour fonction de mettre au jour les déterminants sociaux des pratiques. La configuration est la même lorsque Olivier Donnat questionne un certain nombre d'éléments (auxquels les individus portent de l'affection ou auxquels ils accordent du temps) à la lumière de l'âge, du sexe mais encore de l'appartenance sociale dans *Les pratiques culturelles des Français*. Rapporter statistiquement des résultats mettant en lumière une pratique au sein d'autres pratiques, l'éclairer par le biais des déterminations sociales de chacun des individus interrogés est l'apanage d'une longue tradition méthodologique en sociologie largement réemployée par les grands instituts d'enquête et de sondage. Toutefois, une enquête par questionnaire à caractère sociologique n'est pas réductible – et ne doit pas être réduite – à ce type d'approche.

Face à un objet d'apparence diffuse comme celui de l'appétence déviante et particulière qu'ont les spectateurs fréquentant les établissements classés *Art et Essai* pour la chose cinématographique, opter pour son traitement par le biais d'une méthode quantitative peut soulever un certain nombre d'interrogations d'un point de vue méthodologique. En effet, il peut paraître ambitieux de chercher à stabiliser par le chiffre ce qui, par essence, ne l'est pas. Ainsi, ce travail soulève un double questionnement quant au choix de la méthode de recueil des données elle-même ainsi qu'à la pertinence des informations recueillies. Pourquoi alors avoir emprunté cette voie ?

Réfléchir à la manière dont on doit mener une enquête par questionnaire aujourd'hui conduit nécessairement à réfléchir au sens que l'on va donner aux chiffres. En partant des analyses interprétatives qu'a proposées du questionnaire Emmanuel Ethis, il semble important de

[177] On peut exprimer cela sans aucune forme de parti pris puisqu'il est tout à fait impossible d'imaginer que Steven Spielberg ait voulu conduire son film dans ce sens ; au pire, peut-on lui reprocher de ne pas avoir suffisamment mesuré l'ampleur du symbole attaché à son geste artistique.

réfléchir à cette méthode de recueil des données en gardant à vue la double dimension que revêt cet outil, à la fois « objet de médiation » et « fiction narrative »[178]. Si une somme d'informations ne peut être saisie compte tenu de la réduction importante qu'alloue le questionnaire aux possibilités de réponses[179], mais aussi au résultat interprétatif qu'en fera le chercheur pris dans le cadre mental et réflexif[180] de son objet et de sa problématique, il n'empêche que cet « objet de médiation » peut être utilisé consciemment à des fins narratives : toi, enquêté, raconte-toi à moi, enquêteur… Je ne te dirai pas qui tu es (non pas par snobisme ou indifférence, mais bien parce que je ne pourrai pas le faire), mais je tâcherai de comprendre pourquoi tu es comme ça à la lumière et au regard de ce que m'auront déclaré tes amis, tes frères, tes pairs et quelques autres encore. Ainsi, l'on peut arriver à la conclusion suivante : plutôt que de chercher à vouloir déjouer les pièges[181] que nous (im)pose le questionnaire, il paraît plus important et tout à fait capital d'alimenter ce penchant qui lui joue de si mauvais tours, son penchant fictionnalisant, en laissant parler l'enquêté dans un cadre préétabli.

Il faut éviter les usages simplistes des statistiques, les lois générales ne parvenant qu'à de rares exceptions à satisfaire le discours scientifique. Si c'est un fait que les personnes âgées fréquentent plus souvent les salles *Art et Essai* que les jeunes, on ne peut pas pour autant en tirer des conclusions à partir du seul fait que ceux-ci auraient davantage de temps libre (ce qui est aussi vrai statistiquement). En effet, le troisième âge est sous-représenté au sein des publics des multiplexes. Ce n'est donc pas en fonction de simples déterminations sociales que l'on peut saisir la relation à des films et à des lieux, mais aussi en fonction d'un certain nombre de modalités venant définir la pratique elle-même.

Les usagers des statistiques se concentrent trop souvent sur la moyenne ce qui les conduit à négliger la dispersion pourtant nécessaire à une vue d'ensemble de pratiquants. Les variables discriminantes changent selon l'approche que l'on peut avoir de l'objet (être une femme ou un homme, être jeune ou être vieux, être d'un niveau diplômant supérieur ou inférieur, etc.). Il ne

[178] ETHIS Emmanuel. *Pour une po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture : le spectateur imaginé.* Paris : L'Harmattan, 2004. 191 p.
[179] Du fait d'un nombre restreint de modalités de réponses ou d'un nécessaire contingentement de l'espace sur les questions ouvertes.
[180] Entendu ici comme « cadre de réflexion », c'est-à-dire d'opération mentale visant à trouver des réponses à la ou les question(s) posée(s) initialement (et non comme cadre lui renvoyant une image de lui-même ou de quelque chose… Quoi que !)
[181] Chaque nouvelle élaboration de questionnaire mettant à jour de nouveaux problèmes méthodologiques quant à la façon d'approcher son objet.

s'agit donc pas de ne s'intéresser qu'aux quantités ; le chiffre doit servir les exigences de la problématique.

Ce n'est pas non plus la lecture des pourcentages majoritaires qui nous conduit à produire du savoir. Dans une étude menée par Emmanuel Ethis[182], ce sont 35% (à peine, mais beaucoup plus en fait car ces 35% de sondés sont tous accompagnés d'une personne ou plus[183]) des spectateurs qui déclarent choisir le film qu'ils vont voir au cinéma une fois arrivés devant le multiplexe. Ce sont pourtant eux qui sont au centre de l'attention car révélateurs d'un nouveau type de pratique émergente.

4.3 Mesurer et qualifier les concepts outils sur le terrain

Cette recherche repose sur deux enquêtes par questionnaire devant permettre d'appréhender la manière dont se matérialise la pratique au sein des établissements cinématographiques d'*Art et Essai*.

L'enquête nationale sur *La culture cinématographique des Français* révèle que 92% des Français sont capables de dire avec qui ils sont allés au cinéma pour la première fois de leur vie, alors qu'ils ne sont que 80% à déclarer se souvenir du premier film vu au cinéma[184]. Au regard de ces résultats, on peut imaginer que la sortie cinématographique se caractérise davantage par sa dimension socialisante que par la relation qu'elle introduit entre l'individu et le film.

Par ailleurs, le cinéma, plus encore que d'autres formes artistiques (la sortie au cinéma reste, statistiquement, la première sortie culturelle des Français), est une pratique participant à la constitution de la personnalité et du désir individuel de se définir dans l'espace social à partir de son insertion dans un groupe de pairs. C'est donc cette question du désir de contact avec autrui qui oriente ces travaux d'enquêtes par questionnaire : la pratique des salles *Art et Essai*

[182] ETHIS Emmanuel. « La caisse du cinéma : quand il faut décider ». *op. cit.* p. 47.
[183] Ce qui signifie, dans les faits, que les personnes venant seules sont statistiquement moins incertaines quant au film qu'elles vont aller voir. Mais il est important de souligner que l'organisation de la sortie en couple ou en famille méritait une attention particulière dans le cadre de cette enquête portant sur la « Sortie du dimanche au multiplexe » *Pathé Cap Sud* d'Avignon.
[184] GUY Jean-Michel. *La culture cinématographique des Français*. *op. cit.* p. 50-52.

constitue-t-elle un élément d'identification et de légitimation de soi ? Que fait-elle au spectateur ? Et plus largement, quels en sont les éléments caractéristiques ? La problématique attachée à ces enquêtes s'oriente donc vers une analyse de la pratique cinématographique en vue d'exploiter les modalités inhérentes à la *sortie cinéma* pour mettre au jour une ou des forme(s) d'expérience(s) sociale(s). Il s'agit, en somme, d'appréhender la *sortie cinéma* comme un moyen d'identification et d'intégration.

La première enquête a été conduite auprès de lycéens de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur ayant participé, durant l'année scolaire 2005-2006, à l'opération nationale d'éducation à l'image « Lycéens et apprentis au cinéma »[185]. Elle a été conduite entre les mois de mai et juin 2006 et a été coordonnée par l'association *Cinémas du Sud*. Les questionnaires ont été administrés par des enseignants dans plusieurs classes (ou partie de classes) de la région. L'échantillon se compose de 250 lycéens. Cette enquête est pourvue d'un double objectif : évaluer l'impact de l'opération « Lycéens au cinéma » en termes de construction identitaire et appréhender le rapport entretenu par les adolescents avec les salles de cinéma.

Quatre axes ont été explorés :

- Les pratiques cinématographiques courantes et leurs modalités d'organisation : taux de fréquentation, rapports aux salles et aux films, socialisation de la sortie.
- L'attention a ensuite été portée sur le rapport entretenu avec l'opération d'éducation à l'image à laquelle ils ont participé, ce qu'elle leur a apporté et la manière dont ils l'ont appréhendée.
- Les modalités de la pratique cinématographique à domicile ont ensuite été interrogées. On peut faire l'hypothèse qu'elles ont une importance majeure en termes d'acquisition d'une culture cinématographique aux jeunes âges de la vie.
- Quelques caractéristiques personnelles ont, enfin, été interrogées. Elles doivent favoriser la compréhension du rapport entretenu au cinéma, à mettre notamment en relation avec l'organisation de leur foyer et leurs aspirations professionnelles.

D'un point de vue pratique, une copie originale du questionnaire a été remise aux enseignants. Ce sont eux qui se sont occupés des tirages ainsi que de la récolte des réponses auprès des lycéens.

[185] Cf. : annexes, documents 4, 5, 6 et 17.

Au cours de la même période, il a été décidé de mettre en œuvre une enquête par questionnaire d'envergure devant permettre de développer et finaliser une réflexion autour de ce projet de recherche portant sur les publics des salles de cinéma *Art et Essai*. Cette enquête devait, par ailleurs, répondre aux attentes des exploitants et du réseau coordonnant leurs actions en région Provence-Alpes-Côte d'Azur, *Cinémas du Sud*, en termes de connaissance sur leurs publics. La région, elle-même, espérait pouvoir en tirer bénéfice pour accroître sa connaissance des pratiques culturelles sur son territoire[186].

Ce questionnaire doit permettre de mieux comprendre comment fonctionne le processus d'insertion dans un groupe, en sondant :

- Les modalités d'organisation de la pratique cinématographique
- Les goûts
- Le rapport entretenu à la salle dans laquelle a été conduite l'enquête ainsi qu'aux films
- Les processus de ritualisation de la sortie cinématographique
- Les représentations attachées à certaines valeurs et/ou pratiques
- Les modalités d'accession à l'information sur les films
- Les modalités d'interactions et d'échanges entre les individus
- La transmission intergénérationnelle
- La portée des déterminants sociaux

Il se divise en six parties :

1. La première, intitulée « vous et la sortie au cinéma » interroge la manière dont s'organise la sortie cinématographique. Elle comprend un total de onze questions et porte sur la pratique, la sociabilité de la sortie et sur les médiations conduisant à organiser ladite sortie.
2. La deuxième, intitulée « Parlons du cinéma dans lequel vous avez retiré ce questionnaire » comporte une série de treize questions sur le rapport entretenu à la salle et sur l'appréciation de l'enquêté à son égard.

[186] Cf. : annexes, documents 1, 2 et 3.

3. La troisième partie, intitulée « À propos de la sortie au cinéma » regroupe un ensemble de sept questions sur la représentation du cinéma et les raisons conduisant l'enquêté à s'y rendre, notamment plusieurs fois pour aller voir un même film.
4. La quatrième partie, intitulée « Quelques grands moments de cinéma », propose de revenir sur les films importants dans un parcours de spectateur et sur les conditions de leur réception, réelles ou escomptées, selon qu'il s'agisse de situations ayant existé ou imaginé. Elle comprend une série de huit questions.
5. La cinquième partie, intitulée « Discutons encore quelques instants », porte sur un certain nombre de pratiques, culturelles ou non, et notamment le rapport entretenu avec le cinéma dans le cadre des pratiques domestiques. Elle interroge les représentations, les pratiques, la qualité de l'équipement cinématographique à domicile, la manière dont les individus s'informent et leur avis sur la qualité des informations obtenues. Elle comporte quinze questions.
6. La sixième et dernière partie, intitulée « Pour finir, parlons un peu de vous », se détourne des pratiques et avis portés sur les pratiques. Elle porte sur un ensemble de déterminations sociales directes ou inscrites dans une filiation familiale. Elle comprend quinze questions.

Le tout est organisé sur un feuillet de quatre pages tiré à 8600 tirages répartis entre les vingt-cinq cinémas participant à l'enquête en fonction des taux de fréquentation enregistrés par les salles au cours de l'exercice 2006.

Répartition des questionnaires

Nombre de cinémas concernés	Nombre de questionnaires déposés par site	Total
9	250	2250
8	275	2200
1	300	300
2	325	650
1	450	450
1	525	525
2	650	1300
1	925	925
25		8600

Miichaël Bourgatte – enquête Publics en PACA, 2007

La base est de [n = 10.000 entrées sur l'exercice 2006 = 250 questionnaires déposés dans le cinéma]. Toutes les 10.000 entrées supplémentaires, nous avons fait progresser le taux de questionnaires déposés dans les salles de la manière suivante : [n + 25]. Ce qui nous donne, pour une base [A = n] soit 250 questionnaires déposés dans le cinéma, une base B = [n + 25] soit 275 questionnaires déposés dans le cinéma, et ainsi de suite pour les 6 catégories suivantes :

Modalités de répartition des questionnaires et d'organisation de l'enquête

Catégories	Taux de fréquentation enregistré en 2006 arrondi au plus près	Nombre de cinémas dans la catégorie	Nombre de questionnaires déposés dans le cinéma	Nombre de questionnaires total déposés
Cat. A	10.000	9	250	2250
Cat. B	20.000	8	275	220
Cat. C	30.000	1	300	300
Cat. D	40.000	2	325	650
Cat. E	90.000	1	450	450
Cat. F	120.000	1	525	525
Cat. G	170.000	2	650	1300
Cat. H	280.000	1	925	925

Miichaël Bourgatte – enquête Publics en PACA, 2007

L'enquête s'est déroulée entre le mois de mai et le mois de juin 2007 en libre saisie. Sa durée est variable selon les établissements cinématographiques concernés. Le questionnaire pouvait être déposé dans une urne prévue à cet effet ou réexpédié par voie postale. 862 exemplaires ont été récoltés par les salles de cinéma. 122 exemplaires nous sont revenus par courrier, augmentant sensiblement le taux de participation de 11,4%.

Désignation des cinémas participant à l'enquête, taux de fréquentation, nombre de questionnaires déposés par sites, nombre de réponses et taux de participation à l'enquête

	Ville	Nom du cinéma	Fréquentation arrondie et catégorie associée	Nombre de questionnaires déposés sur site	Nombre de réponses	Taux de participation en %
1	Aix-en-Provence	Institut de l'Image	10.000 (A)	250	43	17,2%
2	Aix-en-Provence	Le Mazarin	170.000 (G)	650	53	8,1%
3	Bédarrides	Cinéval (circuit itinérant)	40.000 (D)	325	57	17,5%
4	Berre l'Etang	Ciné 89	20.000 (B)	275	55	20%
5	Bollène	Le Clap	20.000 (B)	275	36	13%
6	Clermont l'Hérault	Cinéma Alain Resnais	90.000 (E)	450	114	25,3%
7	Cotignac	Tournée Ciné Sud	170.000 (G)	650	70	10,8%
8	Durfort	Ciné Garrigues	10.000 (A)	250	76	30,4%
9	Fos-sur-Mer	L'Odyssée	10.000 (A)	250	37	14,8%
10	La Ciotat	Lumière	20.000 (B)	275	20	7,3%
11	La Garde	Le Rocher	20.000 (B)	275	9	3,3%
12	Miramas	Le Comoedia	10.000 (A)	250	13	5,2%
13	Mouans-Sartoux	La Strada	10.000 (A)	250	20	8%
14	Nice	Espace Magnan	20.000 (B)	275	40	14,5%
15	Port-de-Bouc	Le Méliès	20.000 (B)	275	56	20,4%
16	Saint Rémy de Provence	Le Palace	280.000 (H)	925	67	7,2%
17	Valbonne	Les Visiteurs du Soir	120.000 (F)	525	48	9,1%
18	Vitrolles	Les Lumières	10.000 (A)	250	45	18%
19	Digne	Cinoch'	20.000 (B)	275	/	
20	Draguignan	L'Eldorado	10.000 (A)	250	/	
21	Istres	Le Coluche	30.000 (C)	300	/	
22	Nice	Le Rialto	20.000 (B)	275	/	
23	Port-Saint-Louis-du-Rhône	Cinéma Gérard Philippe	40.000 (D)	325	/	
24	Lorgues	Le Cinéma	10.000 (A)	250	/	
25	Martigues	Le Renoir	10.000 (A)	250	3	1,2%
				8600	862	10%

Miichaël Bourgatte – enquête Publics en PACA, 2007

Ces enquêtes portent donc toutes deux sur les pratiques des cinémas *Art et Essai* et envisagent la sortie au cinéma comme une expérience sociale devant révéler quelque chose de la relation intime que chaque individu entretient avec son environnement socioculturel et, par conséquent, avec autrui. Le positionnement adopté invite à saisir la pratique en fonction du milieu social d'appartenance, en envisageant la sortie au cinéma comme un moyen d'identification et d'intégration sociale. Une des hypothèses à la base de ces deux projets repose sur une assertion de Christian Metz qui dit que le cinéma a un impératif de réalisme – pas tant au niveau de sa proximité avec le réel que dans sa capacité à être accepté, assimilé et intégré comme *objet cohérent* par les individus regardants[187]. Ceci vient justifier le choix du cinéma à la fois comme objet et comme pratique à étudier lorsque l'on souhaite porter son attention sur des carrières de spectateurs et sur les modalités de constitution de ces parcours. La sortie au cinéma et le cinéma lui-même représentent soit une forme d'*échappatoire sociale*

[187] METZ Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck, 2003 [1968]. 244 p.

– une possibilité de fuir momentanément et épisodiquement les pressions de la vie liées au travail, à la famille, etc. –, soit une forme d'*accès au monde*, c'est-à-dire, un média permettant d'accéder aux connaissances et aux savoirs. Les pratiques cinématographiques révéleraient donc quelque chose d'intime chez les individus permettant, en retour, de mesurer le rôle et l'importance du cinéma dans une vie.

Au niveau de leur structuration, ces questionnaires répondent à un certain nombre d'attentes autant du point de vue de leur capacité à mettre en lumière des savoirs précis sur les interrogations qui sont à la base de cette recherche que leur capacité à maintenir une forme de continuité par rapport aux résultats produits à l'occasion d'autres enquêtes. Nous pensons notamment à l'enquête nationale sur les pratiques du cinéma engagée sous la direction de Jean-Michel Guy à compter de 1995[188] ou aux enquêtes sur les publics de l'*Art et Essai* parues à l'automne 2006[189]. Il y a beaucoup d'informations qui sont produites sur les publics du cinéma à intervalles réguliers par le CNC : taux de fréquentation par sexe, par profession, modalités d'acquisition d'une culture cinématographique ou encore niveau d'équipement domestique. Cependant, très peu d'informations connexes sur le rapport au film ou l'intentionnalité spectatorielle dans les choix effectués font l'objet d'approches. Il s'agit, par conséquent, de développer un certain nombre de questionnements autour de cela afin d'opérer un dépassement des résultats déjà connus et expérimenter de nouvelles pistes.

Pour contourner un certain nombre de problèmes relatifs à la mise en œuvre d'une enquête par questionnaire, il faut notamment travailler la formulation des questions en gardant à l'esprit qu'il existe un écart entre ce que les répondants déclarent et la réalité d'une pratique ou d'un comportement. Être sensible, en somme, à des défauts de formulation de questions du type « quel est le dernier film que vous avez vu ? » qui peuvent appeler une réponse légitime, pour s'orienter sur des questions permettant de contourner ce risque (« Quel film étiez-vous venu(e) voir au cinéma le jour où vous avez retiré ce questionnaire d'enquête ? ») ou de s'en emparer à bras-le-corps (« Quel est le film qui vous a le plus marqué dans votre carrière de spectateur ? », « Quel est votre film culte ? »). Il s'agit, en somme, d'être vigilant et de soigner les formulations sans prétendre à une quelconque perfection ni exhaustivité dans les réponses obtenues.

[188] GUY Jean-Michel. *La culture cinématographique des Français*. *op. cit.*
[189] CNC. *Le public du cinéma Art et Essai*. Rapport d'étude. Octobre 2006.

En définitive, ces enquêtes ont pour objectifs de cerner la manière dont fonctionne le processus d'intégration dans un groupe en sondant la transmission intergénérationnelle, les modalités d'interactions et d'échanges entre les individus, la ritualisation de la sortie cinématographique, les goûts et les modalités d'accession à l'information sur les films. Ces résultats doivent permettre de développer un champ de connaissances sur les publics des salles *Art et Essai* en région Provence-Alpes-Côte d'Azur, et mettre au jour l'ensemble des particularités venant les définir.

V. LA PRATIQUE ET L'OBJET CULTUREL

> *« Ce n'est pas tout à fait vivant ce qui se passe sur les écrans, il reste dedans une grande place trouble, pour les pauvres, pour les rêves et pour les morts. Il faut se dépêcher de s'en gaver de rêves pour traverser la vie qui vous attend dehors, sorti du cinéma ».*
>
> Louis-Ferdinand Céline[190]

5.1 Le film et le spectateur

Ce travail, qui envisage les spectateurs non pas comme des récepteurs mais comme des usagers et des pratiquants, s'inscrit dans le courant d'une sociologie de la réception pensée comme une sociologie du lien situé. C'est ce qui en fait une recherche en sciences de l'information et de la communication, l'usage du terme *sociologie* renvoyant davantage à l'étude des pratiques comme des *faits sociaux* qu'à une désignation simplement disciplinaire. Il s'agit d'envisager la pratique du cinéma en salle comme résultant de stratégies contextualisées d'ajustement. La sortie est pourvue d'une dimension symbolique qui est définie en fonction d'une expérience, de connaissances préalablement acquises et conduisant à adopter des positions sociales particulières. La cohésion d'un groupe est donc déterminée à partir de pratiques individuelles et homogénéisées (autant que faire se peut) dans un espace organisé et limité lui aussi.

[190] CELINE Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard, 1952.

Il n'est plus question aujourd'hui de revenir sur les apports des travaux de Hans Robert Jauss et de Wolfgang Iser en ce qui concerne la multiplicité des effets que recèlent chaque forme artistique et l'activité interprétative du récepteur[191]. Nous nous accorderons sur leurs contenus et sur leurs conclusions : tout état de fait est le résultat d'une pratique et donc d'une expérience, sans quoi il ne peut pas y avoir de base de discussion.

Nous aspirons donc à une meilleure intelligibilité de la création cinématographique dans sa pluralité. Il s'agit, pour cela, de se détacher de justifications faiblement prouvées empiriquement : la présence d'un auteur (alors que tout film résulte de l'activité créatrice d'un homme), une qualité technique irréprochable (alors que ce sont les films les moins estimés « artistiquement » par les experts qui sont souvent les meilleurs du point de vue de la mise en œuvre technique), etc. Pour cela, nous avons choisi d'utiliser un indicateur de compréhension, qui, par ailleurs, satisfait l'ensemble des attentes que nous pouvons avoir sur le plan de l'analyse des films, sur celui de l'étude des salles ou sur la compréhension de l'environnement social du cinéma (appréhender les formes d'appropriation et les usages). Cet indicateur est, rappelons-le, celui d'*Art et Essai* en tant qu'il engage des objets, des lieux et des représentations qui lui sont spécifiques.

À noter qu'il est également nécessaire d'élargir les questionnements développés dans les années soixante et soixante-dix autour de deux entrées. La première est sémiologique : analyse de l'image et interprétation des signes comme éléments symboliques d'une culture. La seconde est sociologique : mesurer quantitativement les pratiques et mettre au jour leurs déterminants. Cette nouvelle approche permet de se tourner vers le public et cherche à saisir l'activité de réception comme une forme de consommation ou de pratique interprétative créatrice de sens.

Du point de vue sémiologique, les travaux de Christian Metz participent d'une avancée notable en matière cinématographique. Ils positionnent le spectateur au centre d'un processus signifiant : le film existe à partir du moment où il est exposé en public. C'est ensuite avec le spectateur que la proposition faite à l'écran dialogue ; c'est enfin le spectateur qui la rend signifiante. À partir de là, Christian Metz admet l'existence de lectures plurielles. Mais on

[191] JAUSS Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1990 [1972]. 333 p. ISER Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Mardaga, 1985 [1976], 405 p.

notera l'influence de la part la plus structuraliste des travaux de Roland Barthes pour lequel le spectateur participe à une réécriture de la proposition[192].

Au niveau de la sociologie de la culture, la théorie de la légitimité culturelle de Pierre Bourdieu est beaucoup plus subtile et ne fait pas tout porter aux déterminations sociales, comme on le laisse souvent entendre, bien qu'elles soient opérantes et qu'elles continuent à être utilisées par les instituts de statistiques (DEPS, INSEE). L'œuvre et son contexte de réception ont une influence. L'attention portée par Pierre Bourdieu aux stratégies de distinction, aux effets de domination symbolique et aux dispositions socialement constituées participe déjà à ce tournant et permet de relativiser la vision parfois abusive d'une maîtrise individuelle et totale des pratiques culturelles, de l'autonomisation des goûts.

Les enquêtes visent aujourd'hui davantage à saisir de manière compréhensive les modalités d'appropriation et de construction du sens des objets culturels. L'analyse des logiques de comportement et d'appropriation permet d'appréhender plus finement les processus sociaux de formation des discours, des messages et de leur valeur (autant d'un point de vue temporel que spatial ou en fonction des contextes de réception) mais aussi les déterminants de leurs réceptions, les usages sociaux qui en sont faits, comme les effets de ces usages.

Ces avancées sont attribuables à l'influence des recherches de Hans Robert Jauss et Wolgang Iser sur la lecture dont les traductions arrivent en France tardivement. Cette « École de Constance » élabore dans les années soixante-dix une « esthétique de la réception », en théorisant notamment la notion d'« horizon d'attente » qui sera réinvestie par Jean-Claude Passeron dans son programme sociologique. Ces travaux portent sur la réception des œuvres par les publics et leur participation à l'activation du sens des œuvres.

On peut y associer les analyses de Michel de Certeau[193] qui a mis en évidence les comportements stratégiques[194] et tactiques[195] déployés par les usagers ordinaires de la vie quotidienne. Mais nous lui préférerons l'approche interactionniste américaine (et notamment Irwin Goffman). Bien qu'un peu plus ancienne et plus axée sur les échanges verbaux, elle semble plus proche d'une analyse compréhensive des jeux d'ajustements et met en avant un

[192] BARTHES Roland. *S/Z*. Paris : Le Seuil, 1970. 251 p.
[193] CERTEAU Michel (de). *L'invention du quotidien*. *op. cit.*
[194] Attitudes modelées par les attentes institutionnelles.
[195] Attitudes réactives, en rupture.

homme moins "subissant", tout en se soustrayant à une approche du populaire qui peut être une contrainte, notamment lorsque l'on aborde un objet comme le cinéma. Michel de Certeau évoque, en effet, très clairement, « l'usage que des milieux "populaires" font des cultures diffusées et imposées par les "élites" productrices de langage »[196].

Les apports du courant britannique des *Cultural Studies* méritent eux aussi d'être saisis tant ils ont ouvert la voie à une réflexion sur les conditions culturelles de la réception. Ces travaux ont porté leur attention sur les déterminants du goût, sur les motivations et sur le sens que les spectateurs confèrent à leurs pratiques. Elles ont mis au centre de leurs problématiques l'idée que l'ensemble des individus peut répondre de manière différenciée (et réfléchie) à des propositions culturelles. Pourtant, dire que les personnes ayant une activité culturelle éloignée du « rapport cultivé à l'art » (les classes dites populaires) méconnaissent l'existence d'une échelle de valeurs en art revient déjà à avoir un rapport légitimiste à la création. Le plus souvent, et les enquêtes le montrent, les individus tentent de mettre en avant des réponses dites légitimes quitte à tronquer la réalité de leur pratique. C'est un regard évidemment légitimiste qui permet de conclure cela ; toutefois, et c'est ce qui fait la force de ce regard, ce type d'analyse permet aussi de confirmer l'idée selon laquelle personne ne méconnaît l'existence d'une hiérarchie des objets culturels dans l'espace social. La seule différence provient d'agencements variés entre lesdits objets avec quelques constantes. Ce qui est donc important de retenir, c'est la part de savoir conscient que les individus entretiennent avec leurs pratiques. Bruno Péquignot l'a montré dans son étude sur les lecteurs de romans sentimentaux : ils se cachent pour lire, maintiennent secrets leurs échanges de livres et surtout ne dévoilent pas leur pratique à des inconnus[197].

On peut faire l'hypothèse que la plupart (pour ne pas dire la totalité) des spectateurs se rendant dans une salle *Art et Essai* méconnaissent le statut du film qu'ils vont voir et s'en moquent, la recommandation d'un film *Art et Essai* n'étant jamais mentionnée, que ce soit sur les affiches, les plaquettes de communication ou même dans les bandes-annonces. Seuls quelques fascicules produits par l'Association Française des Cinémas d'*Art et Essai* et mis à disposition des salles permettent de le constater. Mais le phénomène est marginal. Ceci revient à démontrer qu'une pratique est autonome et que cette autonomie est réelle dans la

[196] CERTEAU Michel (de). *L'invention du quotidien. op. cit.* Introduction p. XXXVIII.
[197] PEQUIGNOT Bruno. *La relation amoureuse : analyse sociologique du roman sentimental moderne*. Paris : L'Harmattan, 1991. 205 p.

mesure où le cinéma fait l'objet d'un travail d'expertise et de légitimation a priori indépendamment de toute confrontation des films aux publics. Les spectateurs n'organisent pas leurs sorties en fonction de cela. Ce sont les pratiques elles-mêmes qui sont créatrices de formes d'usages et de représentations. C'est dans la formation des pratiques elles-mêmes que se joue l'impact des discours institutionnels et médiatiques. Et encore, leur acceptation dépend d'aménagements suffisamment travaillés qui rendent singulière chaque appropriation d'autant plus qu'un film n'a pas de signification stable et univoque. L'usage qui est fait des médias est clairement utilitariste.

Pour revenir sur les motivations de ce travail, nous reprendrons les mots de Jean-Pierre Esquenazi qui écrivait en ouverture d'un de ses textes : « le problème du public est sans doute le parent pauvre de la théorie du cinéma »[198]. Nous nous proposons donc d'accroître les connaissances dans ce champ d'autant que les théories de la réception ont « conduit à se demander si le sens d'un film ne dépend pas de la relation que le film entretient avec son ou ses public(s) »[199]. Par ailleurs, aussi étonnant que cela puisse paraître, aucune approche communicationnelle ne s'est développée autour de cet objet pourtant central d'un point de vue culturel tout au long du siècle passé.

Il s'agit également d'envisager la pratique cinématographique autrement que dans un rapport de classes qui a participé à une construction dichotomique entre un cinéma doté de valeur et un cinéma commercial. Le "bon cinéma", celui des films d'auteur, le cinéma d'*Art et Essai* a longtemps été mis en rapport avec le « bon goût » des CSP+ mais aussi avec une pensée critique concevant la production industrielle des biens culturels comme une pratique néfaste, à bannir. On sait, aujourd'hui, que les spectateurs ne sont pas entièrement manipulables et que la frontière entre les deux types de productions cinématographiques que l'on a voulu faire cohabiter est beaucoup plus mince. Cette position relève de stratégies politiques largement exploitées dans les rapports d'enquête du CNC mais aussi par les exploitants eux-mêmes. Elle a conduit au développement d'une conception duale des publics entre, d'une part, les publics *Art et Essai* et, d'autre part, les publics des salles dites commerciales, ou des multiplexes.

[198] ESQUENAZI Jean-Pierre. « Le sens du public ». In BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre et alii (dir.), *Discours audiovisuels et mutations culturelles*. Paris : L'Harmattan, 2002. p. 183.
[199] *Ibid*.

N'a-t-on pas entendu parler, de manière de plus en plus significative, de « films *Art et Essai* porteurs » pour faire allusion à ces films de marge disputés, paradoxalement, par les multiplexes pour leurs capacités à accroître leur dimension culturelle, et les salles *Art et Essai* pour leurs potentialités économiques[200] ? On sait également que le public est pluriel, hétérogène, défini sur ce que Jean-Pierre Esquenazi appelle le « principe de multiplicité », résultat des avancées sociologiques contemporaines[201]. Les spectateurs ont des jugements très diversifiés et des comportements parfois inattendus, faisant ou défaisant le succès de films. Pourtant, des mises en accords existent, participant à la configuration de groupes de spectateurs. Ces rassemblements ont lieu autour de films, dans des lieux, et plus généralement en fonction des deux combinés. Ils se construisent sur la base de la pratique et des jugements de leurs membres. Dans ce contexte, comment penser l'existence même de regroupements d'individus, préoccupation qui est au cœur de notre travail ?

5.2 La notion de public est-elle opératoire ?

Le mot de « public », qui est essentiellement employé dans le champ culturel et artistique, renvoie par essence à la relation que décide d'entretenir une masse d'individus avec un objet dans un espace géographique ou symbolique délimité : espaces de diffusion, d'exposition et/ou de représentation. Ici, la salle de cinéma. La question du public incorpore donc une dimension volontariste qui caractérise chacune des entités composant ledit public. Si le fait d'être spectateur n'est pas une qualité à part entière permettant de définir un individu, elle a cependant la faculté d'en offrir une image extrêmement précise du fait de cette dimension – justement – volontariste. Le statut de spectateur offre une entrée, en un lieu et à un temps donné, sur la vie de chaque individu qui correspond à la même ouverture chez chacun des autres membres composant ce public.

Notons, par ailleurs, que le fait d'être spectateur ne correspond que très rarement à un hasard, et lorsque c'est le cas – comme quand on est arrêté dans sa déambulation par un spectacle de rue ou une parade lors d'un festival – cela induit nécessairement une attitude volontariste

[200] Les premiers redorent ainsi leur image controversée. Les seconds peuvent ainsi prendre des risques accrus sur d'autres films dits « de niches » ou moins rentables.
[201] ESQUENAZI Jean-Pierre. « Le sens du public ». *op. cit.* p. 193.

puisque l'on décide d'introduire dans son activité une rupture. Mais plus généralement, quand on va voir un film au cinéma, on décide préalablement d'avoir cette activité ; cette décision relève d'un geste conscient, réfléchi et plus ou moins organisé et ce, même lorsque l'on ne choisit le film qu'au moment du passage à la caisse puisque le fait de *choisir un film* n'est en rien assimilable au fait de *se rendre au cinéma pour voir un film*.

Être prêt à se prononcer sur son activité et sur soi par le biais d'un questionnaire ou d'une enquête – comme c'est le cas pour les personnes qui composent nos propres échantillons – relève également de cette attitude volontariste. Il s'agit de ne pas l'oublier. Lorsque le chercheur mène une enquête, que ce soit par le biais de questionnaires ou d'entretiens, il est seulement en présence de personnes désireuses et prêtes à s'adonner au jeu des questions-réponses. Ce travail, quelle que soit la manière dont il est mené, comporte donc systématiquement des parts d'ombres dues à ce que des individus parviennent toujours à se soustraire à cet exercice de productions de connaissances : ce sont « ces lapins [suffisants] qui ne veulent pas se faire manger à la sauce socio »[202] mais aussi ces discrets qui croient ne pas avoir les compétences requises pour satisfaire l'enquêteur.

Finalement, à bien y réfléchir, et même si on peut déplorer une incapacité scientifique à produire un savoir optimum, il n'y a guère de regret à avoir quant à l'attitude de ces deux franges du public qui ne pourraient, de toute manière, se défaire d'un désir manifeste de valorisation de leurs compétences et de légitimation de leurs acquis, aussi peu nombreux soient-ils. Ainsi, satisfaisons-nous de ce public volontaire et juste dont on est aussi en droit de douter de la sincérité, mais dont il n'y a guère à parier – statistiques à l'appui – qu'il aille dans ce sens : les diverses enquêtes de publics qui sont régulièrement produites vont dans ce sens. Elles font se rencontrer hypothèses de recherche et résultats avec précision et régularité. Il est rare que les données produites soient, par ailleurs, fort éloignées entre elles ce dont on peut se rendre compte au regard des enquêtes produites par le DEPS, par tel ou tel institut de sondage ou encore par un laboratoire de recherche universitaire.

Notons également qu'il est tout à fait possible de dépasser les critiques qui sont produites à l'encontre des techniques d'enquête en sciences sociales, et en particulier l'enquête auto-administrée par questionnaire, en s'en emparant et en les réinvestissant dans l'analyse. Si,

[202] ETHIS Emmanuel. *La po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture. op. cit*. Quatrième de couverture.

effectivement, les personnes participant à une enquête sont toutes volontaires et disponibles, alors faisons l'hypothèse que nous n'avons peut-être affaire qu'à des spectateurs prédisposés à répondre pour une raison ou une autre comme, par exemple, l'engagement dans une cause. Cependant, la notion de « public » ne serait peut-être plus appropriée, ce qui nous invite à devoir la réinterroger. Luc Boltanski et Pascale Maldidier écrivaient à ce sujet :

> *« Un public n'a aucune des propriétés d'un groupe officiel : ni permanent, ni limité, ni coercitif ; il n'a pas fait l'objet d'un travail de définition sociale établissant qui est le lecteur et qui ne l'est pas […] ; il doit son existence à un acte et sa survie à la reproduction de cet acte »*[203].

Par conséquent, qu'est-ce qu'un échantillon *représentatif* ? L'échantillon *spontané* – c'est-à-dire celui composé par des personnes volontaires – n'est pas représentatif au sens statistique, mais il impose un paramètre qu'il faut prendre en compte dans la définition même de public. Ce n'est pas le public mais bien une communauté de spectateurs que l'on sonde lorsque l'on mène une enquête, et à plus forte raison, une enquête auto-administrée par questionnaire. S'adonner à l'exercice des questions-réponses nécessite, pour l'enquêté, d'y consacrer du temps et ce temps, ce sont surtout les personnes les plus investies qui le consentent[204].

Ainsi, devrions-nous réfléchir et nous poser la question de savoir qui sont les gens que nous avons délibérément abordés pour constituer notre échantillon ? Ce groupe s'autodétermine comme dans notre enquête (à condition que l'on s'accorde sur l'hypothèse énoncée précédemment) ou le chercheur détermine le groupe quand il choisit les personnes qu'il interroge. Dans l'un ou l'autre des cas, la méthode d'investigation adoptée est toujours une méthode de sélection d'un groupe dont on ne peut s'assurer de la force de représentation du public lui-même.

Un premier dépassement théorique a été apporté par la prise en considération de l'hétérogénéité des publics, conduisant à parler de publics (au pluriel) et non plus de public (au singulier). Cependant, il ne s'agit que d'une avancée *à tâtons* car elle revient seulement à s'accorder sur l'existence d'une diversité de modes de réception possible d'un même objet sans jamais qu'il soit véritablement possible de dire si les différents publics constituant le

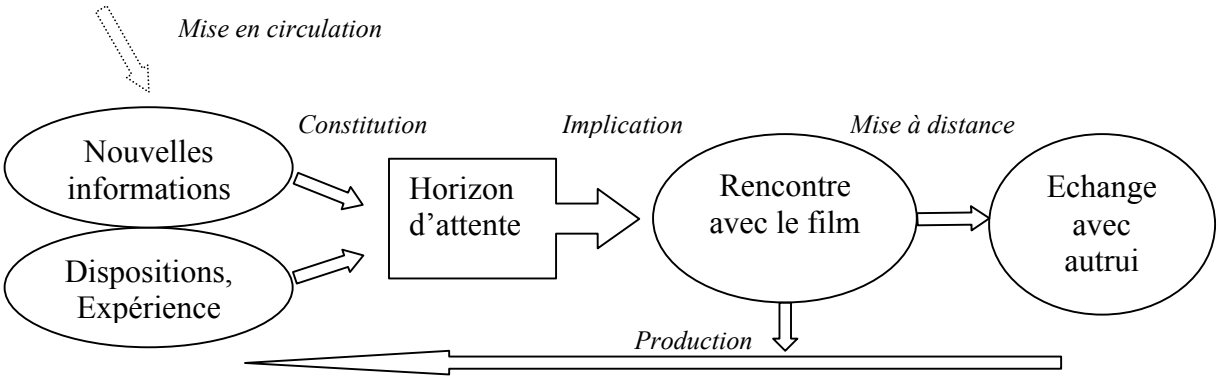
[203] BOLTANSKI Luc, MALDIDIER Pascale. *La vulgarisation scientifique et son public*. Paris : Centre de Sociologie de l'Education et de la Culture, 1977.
[204] Avec 40 questions et 69 informations à fournir, le questionnaire au fondement de ce travail nécessite d'y consacrer plusieurs minutes, dans tous les cas de figure.

groupe d'ensemble anomique visé ont une quelconque homogénéité intrinsèque. Les publics sont des agglomérats d'individus qui existent en tant qu'entités mais seulement de manière intermittente, à un moment précis. Ils ne sont jamais composés de la même façon : ils se modifient sans cesse du fait des allées et venues (partielles ou totales) de leurs membres.

Le terme de *public* ne répond donc pas aux attentes de cette recherche car c'est un état de fait social qui résulte de la pratique : on parle du ou des public(s) de tel film, de tel lieu ou de tel média. Or, c'est l'analyse de la dimension socialement structurante de la pratique cinématographique qui est au cœur de ce projet de recherche. On agit dans le monde de différentes manières selon les dispositions, les représentations, les postures et les aspirations des acteurs. Les pratiques cinématographiques sont donc aussi un enjeu social qui permet de se positionner en fonction de films, de lieux, des autres spectateurs et des médias : l'*être spectateur* est, par conséquent, une posture créatrice de sens seulement si elle fait interagir chacun des paramètres énumérés.

Le rapport aux films se définit dans une co-construction fonctionnelle et esthétique : la valeur esthétique des films s'ajuste en fonction de l'usage que l'on en fait socialement et leur valeur fonctionnelle est circonscrite par le goût que les individus ont pour certains films au moment où ils sont interrogés. La relation entretenue au cinéma repose, pour reprendre les mots de Wolfgang Iser, sur une double posture d'*implication* dans le film puis de *mise à distance* par rapport à celui-ci, à laquelle nous ajouterons volontiers un préalable : le recueil d'informations visant à dessiner les contours de la sortie pour se rendre dans cette salle. Ces renseignements, qui viennent s'ajouter à l'expérience, façonnent l'*horizon d'attente* qu'il s'agit dès lors de saisir comme l'arbre à cames de la pratique cinématographique. L'*horizon d'attente* est ce qui la rend dynamique et en fait une action dotée de sens. Il est désormais possible de poser un schéma de la pratique cinématographique, ce qui n'était alors pas possible jusqu'alors.

Schéma de la pratique cinématographique



À partir de ce schéma, on peut revenir sur la proposition d'Umberto Eco qui invite à concevoir le film comme détenant une potentialité de modélisation du spectateur à partir de compétences acquises préalablement, sans pour autant se détacher de l'idée d'une co-construction de sens[205]. Sa réflexion conduit à abandonner la piste d'une étude de publics au profit d'une étude de communautés de spectateurs. En effet, les usagers des salles de cinéma ont une posture active qui réhabilite pleinement leurs acquis dans la lecture et l'interprétation qu'ils font des films. Selon le niveau et la qualité de ces acquis ils se positionnent dans une ligne stratégique qui est la même pour des ensembles disparates de pratiquants qui ne pratiquent pas pour autant en même temps. La sortie au cinéma, comme la participation à une enquête, relève d'un *acte performatif* qui repose sur cette volonté, dont il était question précédemment, de *communiquer quelque chose de soi parmi les autres*.

La cohésion d'un groupe est à mettre en relation avec les références cinématographiques de ses membres. Leurs échanges sont opérationnels car ils reposent sur la croyance tacite de savoirs communs effectifs ou présumés. En effet, des formes d'arnaque existent ; elles sont autant de moyens d'accession au groupe que les mensonges qu'elles abritent permettent aux individus faiblement intégrés de renforcer leur position. Qui oserait décemment déclarer être cinéphile et ne jamais avoir vu un film de Friedrich Wilhelm Murnau ou de Jean-Luc

[205] ECO Umberto. *Lector in fabula*. Paris : Lgf, 1989. 320 p.

Godard ? Être dans une communauté, c'est avoir les ressources permettant d'y appartenir mais aussi connaître l'étendue des possibles auxquels il est nécessaire d'accéder. Par contre, il est important de préciser que cela n'est pas nécessairement conscient, ni intégré.

Pour boucler la boucle, on remarquera que l'on retrouve également des concordances à cette démonstration dans des réflexions au demeurant fort éloignées de celle-ci, puisque situées dans le champ des croyances et du religieux : chez Georges Bataille, la fabrication de sens pratique et expériencé est très précisément présentée comme un exercice de « dramatisation » de l'objet, en communauté[206]. On retrouve donc ce lien entre le *beau* – ou l'« extase », pour parler dans les termes de l'auteur – qui relève d'un exercice de mise en cohérence du texte en fonction de l'expérience et des informations obtenues, et l'aspect fonctionnel de l'objet qui favorise la réunion d'un ensemble de fidèles ainsi que la mise en œuvre de dynamiques interactionnelles.

5.3 L'objet culturel comme vecteur d'analyse de la constitution d'ensembles de pratiquants

Reste maintenant à porter notre attention sur le texte ou, plus précisément, sur le discours filmique, sans que l'un et l'autre ne soient totalement distants puisqu'ils ont tous deux la capacité d'attirer l'attention à la fois du regard et de l'écoute, et à conduire l'activité conjointe de ces deux sens à l'intelligibilité. Dans un processus communicationnel, l'ordre symbolique du texte (ou du discours filmique) est nécessaire à la compréhension générale de la pratique bien que l'énoncé ne suffise pas, en soi, pour définir l'orientation de la pratique. Ainsi, on peut porter son attention sur ce qui est énoncé sans que l'on puisse dire quoi que ce soit de la portée de l'énoncé lui-même. Seule sa forme peut-être étudiée.

L'analyse de la pratique, ou des comportements de pratiquants permet, a contrario, d'en extraire le(s) sens. L'énonciation filmique ne peut donc pas échapper à l'analyse des publics. Seuls la structure syntagmatique et le rapport entretenu par le discours d'un film avec son environnement socioculturel de production peuvent être analysés sans avoir à faire appel à

[206] BATAILLE Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 2006 [1943 : 1ère édition. 1954 : texte revu et corrigé]. Première partie, chapitre III, « Principes d'une méthode et d'une communauté », p. 22-42.

l'étude de la réception : cela montre donc – si l'on nous permet ce rapide détour – que c'est la question des intentionnalités qui est au cœur de la sémiologie[207]. Si la discipline n'a pas de prétention à l'analyse et à la compréhension des stratégies de discours et que ses chercheurs se cantonnent à la description de systèmes en fonction de leur contexte de production, alors le discours est recevable. Il en est de même pour l'esthétique, en tant que discipline, qui œuvre, vainement, pour atteindre la « couche signifiante » des films[208].

Prenons un exemple « signifiant », si nous voulons jouer sur les mots : un article de Daniel Dayan, « Le spectateur performé », paru dans la revue *Hors cadre*[209]. Dans cette proposition, l'auteur considère le film comme un objet dynamique pourvu d'intentionnalité, mais pour que le récit se maintienne, il nous dit qu'il faut parvenir à faire entrer le spectateur dans la diégèse. Autrement dit, il fait allusion à la capacité d'adhésion du récit (pensé ici du point de vue de son attractivité) et au récit (pensé ici comme objet répondant à des attentes précises). Jusque-là, nous pouvons nous accorder sans mal avec lui. Mais l'auteur introduit malencontreusement un grain de sable dans sa machine, ne se bornant pas à définir un système d'accroches narratives. Il annonce, dans un second temps, que les spectateurs se distinguent par la « qualité de leur lecture, dans leur degré d'implication »[210], nous entraînant, dès lors, dans une réflexion dont l'hypothèse centrale est la cohabitation d'un nombre limité de schèmes au sein d'un film auquel il associe par voie de conséquence, et par un raccourci habile mais non recevable, un nombre de réceptions limitées.

Cette proposition recèle quatre problèmes essentiels. Elle aurait, tout d'abord, été acceptable si l'auteur s'était contenté de dire que les spectateurs se distinguent « par leur lecture » ; or, il parle de la « qualité » de l'engagement dans le discours filmique, ce qui sous-tend l'activation d'une échelle de qualité des œuvres et l'existence d'une intentionnalité spectatorielle (qui le positionne, de ce fait, dans un raisonnement légitimiste). « Les qualités » constituent un faisceau de points dont la quantité est mesurable et restrictive. Le second écueil provient de l'absence de travaux empiriques venant affirmer ou infirmer sa proposition. Le troisième problème majeur, à mettre en relation avec les deux premiers, tient au fait qu'il confond l'usage que l'on peut faire de catégories d'énoncés pour activer un nombre de sens finis (ce à

[207] C'est-à-dire la mise au jour des sens hypothétiques issus des énoncés, de leurs objectifs, des interprétations possibles, etc.
[208] ESQUENAZI Jean-Pierre. « Le sens du public ». *op. cit.* p. 207.
[209] DAYAN Daniel. « Le spectateur performé ». *Hors cadre*, n° 2, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1984, p. 137-149.
[210] *Ibid.* p. 137.

quoi il s'adonne pour plusieurs scènes du film *Stagecoach*) avec le type de réceptions que l'on peut localiser[211]. Le quatrième découle enfin du troisième : l'auteur se propose de saisir des signes dans le *montré* en le détachant du *verbal* ce qui revient à considérer que les prises de vue et les dialogues sont parfaitement autonomes ; mais plus ennuyeux encore : que les spectateurs ne portent pas attention aux interactions verbales dans le film alors que c'est précisément sur ce mode que l'on élabore le récit. Jean-Claude Passeron l'explique fort bien lorsqu'il parle de « l'usage faible » que nous sommes capables de faire des images, ne pouvant jamais nous assurer de leur sens comme le fait une phrase contextualisée[212] : « l'image la plus plate ou, semble-t-il, la plus "lisible", ne livre finalement son sens que dans le discours et les actes de l'individu ou du groupe qui l'objective en le disant ou en faisant quelque chose »[213]. L'image est par essence protéiforme et indéterminée[214]. Le *montré* (ou le *vu*, si l'on se positionne du point de vue du spectateur) définit le plus généralement un contexte de compréhension (ce qui permettrait de s'accorder sur le fait que le système décrit par Daniel Dayan soit convaincant et opérationnel à bien des égards[215]). Mais encore faudrait-il qu'il n'y ait pas de prétention métaphorique dans l'énoncé et que l'ensemble des récepteurs aient les mêmes référents culturels, ce qui n'est pas certain.

---

[211] Pour cela, il se réfère à une catégorisation des énoncés ou actes de langage en cinq classes non discriminatoires (un même énoncé pouvant appartenir simultanément à la même catégorie) : les *verdictifs* (jugement ou évaluation), les *exercitifs* (exercice d'un pouvoir ou d'un droit), les *commissifs* (prise d'engagement), les *responsifs* (réponses à des situations ou à des actes), les *expositifs* (expliquer la nature de l'acte discursif que constitue un énoncé). Cette catégorisation provient de : AUSTIN John L. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Le Seuil, 2002 [1962]. 202 p.

[212] Ce qui invite à considérer que la réception contextualisée d'images constitue une première approche vers une potentialité d'harmonisation accrue des images et justifie, par conséquent le choix d'étudier le rapport aux films dans la salle et non pas dans l'ensemble des sphères de réception filmique (à domicile, chez des amis, dans les transports en commun, etc.).

[213] PASSERON Jean-Claude. *Le raisonnement sociologique. Un espace non-poppérien de l'argumentation*. Paris : Albin Michel, 2006. p. 415.

[214] Nous insisterons encore une fois sur le rôle du contexte dans l'assertion d'une proposition. Toute lecture filmique doit maintenir une relation entre les images et les dialogues. L'écrit dépend tout autant du contexte dans lequel il est exposé. Prenons par exemple l'exergue de Stig Dagerman que nous propose Emmanuel Ethis en ouverture d'un texte sur la sociologie de la réception et les apports de l'esthétique de Hans Robert Jauss, notamment (ETHIS Emmanuel. « Ce que le spectateur fait au cinéma ». *op. cit.* p. 38) : « Personne n'a le droit d'exiger de la mer qu'elle porte tous les bateaux, ou du vent qu'il gonfle toutes les voiles ». Ici, la citation fait écho au contenu de l'article qui lui infère un sens précis : celui d'une multiplicité de réceptions possible face à une œuvre et celui de la modestie scientifique qui doit être au fondement de toute posture scientifique. Par ailleurs, il nous a déjà été donné de lire ce même exergue en ouverture d'un e-mail administratif, interne à notre laboratoire de recherche, qui lui conférait un tout autre sens : elle signifiait, ici, qu'une direction restera toujours dans l'incapacité d'effectuer le travail d'une équipe tout entière.

[215] L'auteur nous dit : « le fait de m'incliner devant X performe une salutation mais ne se désigne pas comme une salutation. Le contexte permet cependant d'y reconnaître une salutation, plutôt que, par exemple, un exercice de gymnastique » [DAYAN Daniel. « Le spectateur performé ». *op. cit.* p. 141].

On est donc loin de l'idée d'un spectateur inerte :

> *« Les théories de la réception privilégient [d'ailleurs] une ligne de convergence entre l'œuvre et le récepteur sur laquelle se concrétise l'expérience esthétique. Il faut cependant noter que cette "concrétisation" n'a pas forcément pour finalité de rendre expressément visible ce qui est au fondement de l'œuvre, comme le soutenait l'interprétation kantienne ; les effets que l'œuvre produit sont à la croisée de deux plans constitutifs que Hans Robert Jauss désigne sous le concept d'horizons d'attente :* l'horizon d'attente généré par l'œuvre elle-même *et* l'horizon d'attente social de ses publics *»*[216].

La teneur d'un film (la portée sociale de son énoncé) ne doit donc être appréhendée qu'à partir d'une étude de réception, d'une situation de réception précise et de son inscription dans une chaîne de films avec lesquels il entretient un rapport particulier (dans cette recherche, il s'agit à la fois de la programmation d'un cinéma et à la fois de sa plus ou moins grande concordance avec la valeur médiatique et institutionnelle attribuée aux autres films qu'il côtoie). Il peut participer à éclairer les interactions et les coopérations qu'il engage si toutefois l'on est en mesure de le situer dans la sphère des productions. Généralement, cela sera possible au regard de son espace de diffusion et des conditions de sa diffusion. Dès lors, il pourra faire l'objet d'un usage au titre de média éclairant les modalités d'existences des publics et, à plus forte raison, de communautés de pratiquants. Il est le témoin d'intentionnalités spectatorielles et favorise le dépassement de l'explicitation des pratiques cinématographiques par une suite de déterminations sociales.

> *« Car, avant d'être un ensemble d'individus dotés de caractéristiques sociales communes, le public de telle ou telle expression artistique est supposé avoir choisi une participation à une œuvre ou à une pratique »*[217].

Ceci nous conduit donc à nouveau sur les traces de la réédition d'une pratique dans le temps comme vecteur d'existence de la pratique au titre de système et de son caractère nécessairement communautaire puisqu'elle se caractérise par des intentions socialement déterminées.

[216] ETHIS Emmanuel. « Ce que le spectateur fait au cinéma ». *op. cit.* p. 42.
[217] AZAM Martine. « La pluralité des rapports à l'art : être plus ou moins public ». In ANCEL Pascale, PESSIN Alain (dir.). *Les non-publics : les arts en réception*. Tome II. *op. cit.* p. 67.

VI. LA PRATIQUE ET L'ESPACE CULTUREL

> *« Je me souviens personnellement que, vers 1905, pour toute la ville de Berlin, il n'existait qu'un unique et obscur cinéma à la réputation vaguement douteuse et qui, pour une insondable raison, portait un nom anglais :* "The Meeting Room" *»*[218].
>
> Erwin Panofsky[219]

On l'a vu, il y a un processus d'activation de sens lorsqu'une création entre en contact avec un spectateur ou un lecteur. L'appréciation de ses qualités esthétiques et discursives varie donc entre les individus mais les écarts s'amenuisent lorsque les films sont expériencés par plusieurs individus dans un même espace géographique et socioculturel. Un dernier point mérite donc d'être abordé si l'on veut être tout à fait assuré de la pertinence de l'hypothèse générale de cette recherche selon laquelle il existerait des groupes de spectateurs suffisamment structurés pour que l'on puisse en parler en termes de communautés de spectateurs : celui du rôle tenu par les salles elles-mêmes qui définissent plus encore que les films les liens unissant les individus les uns aux autres. Les cinémas d'*Art et Essai* insinuent dans la pratique des valeurs véhiculées par la notion d'*Art et Essai* elle-même qui échappent aux spectateurs, mais leur permettent de s'émanciper et de se positionner dans la société en fonction de leurs désirs et leurs aspirations. Car il y a fort à parier que les individus ne vont pas s'assurer de la recommandation d'un film *Art et Essai* avant de se rendre en salle pour le voir. Ils situent leur confiance à la salle, dans les choix qu'elle fait.

De longue date, des enquêtes de publics sont menées dans le secteur cinématographique, le plus souvent conduites sous l'égide du CNC, bras moteur de l'État en ce qui concerne les secteurs de l'audiovisuel et du cinéma. Ces enquêtes nous offrent une connaissance globale des spectateurs (répartition par sexes, par professions, par taux de pratiques connexes au cinéma – comme la lecture ou la musique – ou encore selon leurs taux de fréquentation cinématographique et leurs genres de films favoris). Cependant, elles ne nous offrent guère de pistes pour saisir la relation particulière que les individus tissent avec les salles de cinéma ou,

---

[218] « The Meeting Room » c'est le « lieu de rencontre ».

[219] *« About 1905, I happen to remember, there was only one obscure and faintly disreputable Kino in the whole city of Berlin, bearing, for some unfathomable reason, the English name of "The Meeting Room" ».* PANOFSKY Erwin. « Style and medium in the motion pictures ». *op. cit.* p. 93-94.

devrions-nous dire, leur(s) salle(s) de cinéma (un individu ne fréquentant, statistiquement, jamais plus d'une, deux ou trois salles dans un endroit de vie donné, celle(s)-ci étant, par ailleurs, généralement située(s) à proximité de son habitat).

En ce qui concerne les salles *Art et Essai*, les chiffres mais aussi les déclarations (le CNC coordonnant aussi des enquêtes par entretiens) nous montrent que nous avons affaire à un public assidu et fidèle (du moins, plus assidu et fidèle que le public des salles non *Art et Essai*). Il paraît donc intéressant de porter notre attention sur ce phénomène et de s'interroger sur les raisons qui conduisent à l'édification de liens entre les personnes fréquentant des établissements *Art et Essai* et leurs salles.

L'intérêt pour cette question semble, par ailleurs, répondre à des préoccupations concrètes de terrain, la plus grande partie de l'exploitation *Art et Essai* devant s'emparer des problématiques inhérentes aux modifications du secteur et des pratiques : concurrence des multiplexes, qui enregistrent d'importants taux de fréquentation, mais aussi, évolutions technologiques (DVD, Internet et arrivée programmée du numérique dans les salles). Dans ce contexte, les exploitants doivent mieux connaître leurs spectateurs ainsi que les raisons les conduisant à fréquenter leurs établissements afin de préparer l'avenir et définir des stratégies d'attachement, notamment dans le prolongement des opérations d'éducation à l'Image qu'ils accueillent la plupart du temps (l'État leur attribuant une grande confiance à la vue de leur capacité à mener des actions et à organiser des rencontres) mais dont le contrôle leur échappe en grande partie. Accueillir ces nouveaux publics est une chance qu'ils doivent saisir pour les faire revenir hors du cadre scolaire.

Avant d'aller plus avant dans des considérations méthodologiques devant permettre d'appréhender la relation qu'entretiennent des individus avec des lieux, il s'agit de montrer, succinctement, les limites des indicateurs qui sont généralement employés pour appréhender cette question de l'attachement. Il s'agit également de présenter, à l'issue de cette analyse, quelques pistes qui semblent pertinentes pour saisir la relation que les individus entretiennent avec des lieux donnés : ici, des établissements *Art et Essai*. En effet, il apparaît comme important de dépasser cette approche « fonctionnelle » de la notion de fidélité au profit d'un positionnement plus « symbolique ».

6.1 La pratique et la question de la fidélité

1) Concernant les spectateurs fréquentant les cinémas *Art et Essai*, les données recueillies sont censées montrer que nous avons affaire à un public assidu et fidèle. Si l'on se réfère aux résultats d'enquête publiés par le CNC en octobre 2006 sur ce public, on constate que la notion de fidélité est appréhendée, tout d'abord, par le prisme de la possession d'abonnements. Un taux de détention, statistiquement supérieur à la moyenne nationale, permet de conclure à une fidélité plus grande vis-à-vis de ce type d'établissement.

Possession d'une carte de fidélité en 2005 (taux en %)

	Public du cinéma en général*	Public des salles Art et Essai	Public des films Art et Essai 1999	Public des films Art et Essai	Public des autres films
Oui	17,9%	36%	33,8%	42,1%	33,7%
Non	82,1%	64%	65,6%	57,9%	66,3%
TOTAL	100%	100%	100%	100%	100%

*Source : Médiamétrie / * Source : Publixiné - Novatris*

La lecture que l'on peut faire de ce tableau est la suivante : les spectateurs fréquentant les salles *Art et Essai* détiennent pour plus d'un tiers d'entre eux des cartes de fidélité et autres formules d'abonnements (ils sont précisément 36%) alors qu'en général, seulement 17,9% des spectateurs en possèdent.

Cette fidélité est encore plus marquée si l'on concentre son attention sur le groupe des gens allant voir des films *Art et Essai* puisque 42,1% d'entre eux le font, munis d'une carte. Ce constat est corroboré par un récent entretien accordé par Marin Karmitz, directeur des établissements MK2, au journal *Le Figaro* à l'occasion de son association au groupement UGC pour la mise en circulation d'une nouvelle formule de carte illimitée[220]. Celui-ci déclare que « ce sont vers les films *Art et Essai* que se tournent les utilisateurs des cartes. Les entrées UGC Illimité représentent 50 % des entrées des films *Art et Essai* et seulement 15 % des entrées des blockbusters »[221]. En effet, malgré le probable « effet *seconde main* » de cette pratique du cinéma *Art et Essai*, on peut apprécier le *pacte de confiance* qui s'est établi entre

[220] La carte illimitée est un principe d'abonnement mis en place par les grands groupes d'exploitation et qui réside dans l'acquisition d'une carte par le spectateur à tarif fixe lui permettant de se rendre en salles autant de fois qu'il le désire durant la période de souscription à l'offre.
[221] Interview accordée par Marin Karmitz, directeur des cinémas MK2, au journal *Le Figaro* le 5 septembre 2007.

un lieu, quel qu'il soit (ici les établissements UGC et MK2), et son public[222]. Cependant, cette donnée nous intéresse peu car le visionnement de films *Art et Essai* peut se faire, comme on le voit, dans des établissements qui ne sont pas classés, ce qui ne correspond pas à l'objet de cette recherche.

On voit donc que l'on peut approcher la question de la fidélité par l'entrée de l'abonnement. Toutefois, elle n'est pas totalement satisfaisante. On peut penser, en apparence, que les abonnés constituent un public homogène – à l'image de ce que considèrent les directions de salles – et que cette fidélité est établie dans un cadre contractuel, public abonné et direction concevant le cinéma de la même manière. Cependant, cette croyance renferme un certain nombre de limites autant du point de vue de la composition sociale du groupe que dans ses attentes. Faire l'acquisition d'un abonnement dans un cinéma est avant tout une réponse à une *promesse* faite par le lieu[223]. Il n'y a pas de rapport contractuel entre le lieu et le public.

2) La fidélité peut, ensuite, être appréhendée par le taux de fréquentation de ces établissements :

Fidélité des spectateurs à un établissement *Art et Essai* en 2005[224]

	Public des salles Art et Essai	Public des films Art et Essai 1999	Public des films Art et Essai	Public des autres films
Assidus	11,2%	20,4%	15,5%	8,5%
Réguliers	46,7%	34%	50,1%	45,2%
Occasionnels	42,1%	45,6%	34,4%	46,3%
TOTAL	100%	100%	100%	100%

Source : Médiamétrie

La lecture de ce tableau, de prime abord, nous permet de montrer que le public des salles *Art et Essai* a un taux de fréquentation important. Près de 60% des spectateurs déclarent venir au moins une fois par mois dans ce type de cinémas.

[222] Le *pacte de confiance* est ici entendu dans le sens de Francesco Casetti (CASETTI. *D'un regard à l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon : PUL, 1990. 205 p.).
[223] La *promesse* est ici entendue dans le sens de François Jost (JOST François. « La promesse des genres ». *Réseaux*, n° 81, Paris, CNET, 1997, p. 16.) : « la signature [du contractant] n'est qu'un acte de soumission momentanée ».
[224] NB :
Les spectateurs assidus vont au moins 1x/semaine au cinéma.
Les spectateurs réguliers y vont au moins 1x/mois (et moins d'1x/semaine)
Les spectateurs occasionnels au moins 1x/par an (et moins d1x/mois).
[Les habitués du cinéma regroupent les assidus et les réguliers].

Cependant, ces résultats opèrent un amalgame trop hâtif entre « assiduité » et « fidélité » et offrent une image faussée de l'objet qui est au centre de notre proposition. En effet, fréquenter assidûment un cinéma peut aussi être un acte fonctionnel sans pour autant ressentir une quelconque forme d'attachement au lieu. Par ailleurs, ils ne nous assurent en rien qu'il s'agit moins de fidélité que de captivité. En effet, avec plus d'un millier de sites sur l'ensemble du territoire national, soit près de 35% à 40% du parc en salles, le réseau *Art et Essai* intègre aussi un nombre important de salles dites « de proximité » qui entretiennent une relation privilégiée avec un public captif : jeunes adolescents et personnes âgées notamment. Mais aussi avec l'ensemble de la population (ou presque) selon leur emplacement et leur plus ou moins grand éloignement d'autres établissements, notamment des multiplexes.

3) Un troisième et dernier indicateur est souvent invoqué pour saisir cette notion de fidélité : celui du goût pour des genres cinématographiques identifiés, ce qui ne conduit pas, *de facto*, à être fidèle à un lieu. Pourtant, le rapport au genre introduit une représentation dichotomique entre fidélité aux cinémas *Art et Essai* et fidélité aux établissements qui ne sont pas classés. Jean-Michel Guy écrit, à ce propos, dans *La culture cinématographique des Français*[225] : « la hiérarchie des préférences laisse entrevoir de possibles conflits de légitimité entre les amateurs du cinéma le plus consensuel et ceux des genres les plus confidentiels ».

Ceci est approché en joignant d'une part, la position sociale aux préférences[226], puis au regard de la structure du public *Art et Essai*. Ainsi, on constate deux choses : plus la position sociale est élevée, plus les goûts s'expriment pour des films réflexifs, engagés et non-conventionnels ; la part la plus importante du public *Art et Essai* se retrouve au sein des CSP +

Composition socioprofessionnelle des publics du cinéma

	* Structure du public Art et Essai	** Structure du public
CSP +	32,7%	23,8%
CSP –	22,7%	24,2%
Écoliers, collégiens, lycéens, étudiants	27,2%	32,3%
Autres inactifs	17,3%	18,7%
TOTAL	100%	100%

** Enquête CNC/Médiamétrie – « Le public des cinémas* Art et Essai *», octobre 2006*
*** Bilan CNC 2006, mai 2007*

[225] GUY Jean-Michel. *La culture cinématographique des Français*. *op. cit.* p. 115.
[226] *Ibid*. p. 123.

Ainsi on aboutit à la conclusion suivante : « le goût *cultivé* s'exprime de manière éclatante par les préférences pour les films d'auteur, d'opéra, politiques ou psychologiques »[227] et les personnes qui ont un goût cultivé se retrouvent nécessairement dans les salles *Art et Essai* auxquelles elles sont, de ce fait, fidèles.

Mais ce qui compte pour les personnes enquêtées, ce n'est pas tant le goût pour des genres précis que le sentiment de devoir apporter une réponse formulée à partir de ce que l'on considère comme un goût légitime et digne d'être exprimé. L'enquête dirigée par Jean-Michel Guy nous en fournit une preuve patente : il y a, en effet, un fort taux d'individus (entre 20% et 50% selon les genres) qui ont des déclarations beaucoup plus nuancées quant à leurs goûts. Ils disent de certains genres ni les aimer totalement, ni ne pas les aimer du tout et optent pour une position de refuge : « Tout dépend du film » déclarent-ils[228].

Malgré une approche critique de ces trois axes visant à traiter de la question de la fidélité, on peut relever trois apports essentiels : la portée des effets d'attachement produit par les cinémas. La mise au jour de l'importance qu'il s'agit d'accorder à la dimension « symbolique » dans le traitement de la question de la fidélité. Enfin, la pertinence de la notion de « goût » pour approcher cet objet (notamment pour en saisir le processus de formation, mais aussi pour parvenir à établir un inventaire exhaustif des indicateurs de fidélité).

6.2 L'espace culturel et sa construction identitaire

L'implantation du cinéma *Utopia* en 1976 dans la ville d'Avignon relève initialement d'un pari. Les porteurs de ce projet ont alors la volonté d'établir une nouvelle proposition en termes d'offre cinématographique dans un secteur déserté par un type de cinématographie particulière : le cinéma d'*Art et Essai*. En faisant ce choix de la distinction (tout en se conformant aux logiques d'exploitation, notamment en termes économiques), *Utopia* se donne une identité qui demeure intacte trente ans plus tard. Cette identité repose sur la mise en place d'un dispositif particulier de programmation et de promotion des œuvres.

[227] *Ibid*. p. 122.
[228] *Ibid*. p. 123.

Mettre en place une programmation alternative – du moins, particulière ou non conventionnelle – comme le fait ce cinéma, tient incontestablement dans l'élaboration d'une identité reposant sur deux axes : se construire une image particulière et se positionner dans le champ de l'offre cinématographique locale. Il s'agit toutefois de mesurer la légitimité de la proposition faite par ce cinéma au regard du classement des films qui est opéré en France et qui participe à l'édification de cette notion de légitimité (le classement *Art et Essai*). Il s'agit ensuite de mesurer le poids de son outil de communication – *La Gazette* – qui est à la fois un programme mais aussi un "instrument de propagande". À partir de là, il sera possible d'évaluer en quoi cette opération de sélection d'un groupe d'œuvres cinématographiques donné influe sur la réception même desdites créations et induit l'attachement du public (ou d'une partie de celui-ci au moins) au lieu.

Les propositions cinématographiques qui sont faites dans ce cinéma sont scellées autour d'une règle de base : ne proposer que des films reconnus comme ayant un intérêt artistique, patrimonial et éducatif. Les critères adoptés ici sont ceux énoncés par les instances nationales de l'*Art et Essai*. Les films doivent notamment être présentés en version originale sous-titrée. Ils font occasionnellement l'objet d'un accompagnement par un court-métrage ou une bande-annonce. Ils sont parfois suivis d'un débat en présence du réalisateur, de membres de l'équipe ou d'invités (généralement des associations militantes).

Faire le choix d'une programmation *Art et Essai* revient à s'inscrire à contre-courant d'une visée exclusivement mercantile. En bannissant la plupart des films les plus porteurs, notamment les blockbusters hollywoodiens, *Utopia* se prive d'une rente importante, mais offre une forme de cohérence à sa programmation autour de l'idée suivante : promouvoir un cinéma qui s'inscrit dans un processus de création, de renouvellement des formes et d'édification de l'art cinématographique. Ce choix révèle une identité forte qui participe par ailleurs à la fidélisation d'un public, attaché aux valeurs que soutient et promeut ce cinéma. En témoignent les remarquables taux de fréquentation enregistrés par l'établissement : ceux-ci oscillent aux alentours de 250.000 à 280.000 entrées annuelles, soit à peu près le quart de la fréquentation avignonnaise sur un segment cinématographique qui n'est pas traditionnellement dominant en termes de fréquentation.

Si on se penche sur la programmation de ce cinéma et plus précisément sur la période allant du 26 octobre au 29 novembre 2005 (Gazette n°258), on remarque que 34 des 36 films projetés sont recommandés *Art et Essai*. Pour attester plus promptement de ces objectifs, un relevé systématique construit à partir des notes données chaque semaine aux films à l'affiche par le journal *Télérama* donne un éclairage singulier des propositions cinématographiques du cinéma *Utopia*. La graduation des notes va de 1 à 5 ; elle est symbolisée par des personnages aux mines plus ou moins réjouies. Sur une série de 25 films, on constate que 23 d'entre eux ont la moyenne ou plus de la moyenne. Près de 92% de la programmation d'*Utopia* pourrait donc être qualifiée par la rédaction de ce journal comme étant satisfaisante, voire très satisfaisante. Il est tout à fait remarquable d'attester de cette cohérence qualitative en termes de diffusion de films d'art.

Par ailleurs, cette salle de cinéma rend cohérente sa programmation par le biais d'un élément clef de son dispositif : *La Gazette*[229], un journal gratuit, présenté très justement par ses inventeurs comme un « mélange hybride de naïveté soixante-huitarde et de froide efficacité libérale avancée »[230]. Cet outil instaure un espace de communication entre la direction de ce cinéma qui maintient par ce biais un cadre référentiel et les « spectateurs lecteurs ». Son fonctionnement et sa réussite sont basés sur la multiplication d'actes rituels et la réitération permanente de procédés ayant pour objectif de singulariser le programme et de sceller une connivence entre le cinéma et son public. De ce fait, *La Gazette* propose un contrat de visibilité et de lisibilité qui la distingue afin de créer des habitudes chez les spectateurs. On remarque notamment que ce programme n'a pas de sens de lecture unique (il se lit dans un sens jusqu'à la page centrale puis il faut retourner le programme pour en lire l'autre moitié) comme pour nous montrer combien il est important de se soulever contre l'ordre, l'uniformisation, les repères et les codes imposés par notre société. Sans endroit, ni envers, *La Gazette* dispose donc de deux "unes" qui fonctionnent, le plus souvent, sur la mise en avant de "coups de cœur".

Par ailleurs, l'ensemble des critiques de films sont très subjectives tout comme les articles de fond que l'on retrouve de part et d'autre de ce programme et qui traitent le plus souvent de questions d'actualité. Tous ces écrits sont marqués par une écriture singulière qui se traduit

[229] Cf. : annexes, documents 12, 13 et 14.
[230] Entretien accordé par Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet, fondateurs d'*Utopia* en mars 2001 (Cf. : annexes, document 16).

par une énonciation fortement modalisée caractérisant ce programme. Cette pratique entérine définitivement la place d'instance médiatrice occupée par *La Gazette* : un médiateur complice du spectateur qui semble à chaque instant lui souffler de venir voir et aimer ce film à son tour, comme il a été aimé par les membres de l'équipe. C'est en cela que *La Gazette* se distingue de nombre d'autres objets d'informations (magazines, articles en ligne, etc.) qui travaillent plutôt sur le registre du médiateur instruit à la posture de guide et préconisant de préférer tel film plutôt qu'un autre. C'est ce que réalise expressément le journal *Télérama* cité précédemment.

Cette *Gazette* répond donc à une procédure de légitimation des œuvres non pas prise individuellement mais bien pensées comme faisant partie d'un tout : une programmation réfléchie et choisie. L'ensemble des articles présentant les films occupent généralement une demi-page (l'autre demi-page étant réservée à une photographie) et sont construits quasi systématiquement autour de trois axes : la mise en avant des qualités intrinsèques de l'œuvre, l'explicitation de son contenu et son inscription dans son contexte social de production et/ou de diffusion. Prenons deux exemples dans *La Gazette* n°258 qui englobe l'ensemble des diffusions de la période précédemment évoquée[231]. *Le petit lieutenant* de Xavier Beauvois tout d'abord[232]. La présentation de ce film que l'on retrouve en couverture s'attache en premier lieu à situer l'œuvre dans l'univers du polar cinématographique auquel elle est censée appartenir. Puis elle met en avant la qualité des prospections menées par le réalisateur sur le terrain, ce qui confère au film une dimension authentifiante sans pour autant l'éloigner de la sphère fictionnelle. Le texte s'achève sur une mise en bouche concernant quelques détails du début du film.

Qu'as-tu fait à la guerre, papa ? de Blake Edwards constitue un second exemple[233]. L'auteur du texte (un membre de l'équipe comme à l'accoutumée) nous raconte comment il a découvert ce film datant de 1966 à l'occasion d'un festival de cinéma. Il déplore la méconnaissance généralisée de cette œuvre et incrimine ironiquement (bien entendu !) l'État américain d'avoir tenté de faire disparaître ce film burlesque sorti en pleine guerre du Vietnam (il écrit : des « néo cons de Bush déjà à l'œuvre en coulisses », fragment d'énoncé qui relie clairement le contexte politique et social contemporain de l'œuvre au contexte de sa

[231] Cf. : annexes, documents 12, 13 et 14.
[232] Film BEAUVOIS Xavier. *Le petit lieutenant*. 2005.
[233] Film EDWARDS Blake. *Qu'as-tu fait à la guerre, papa ?* 1966.

diffusion actuelle[234]). Les qualités du film sont, quant à elles, mises en exergue par un travail comparatif avec d'autres œuvres de Blake Edwards mieux connues du public (notamment *The party* avec Peter Sellers) tandis que sa présentation se matérialise par un court résumé de la situation qui est ici mise en scène.

Cette salle de cinéma est donc caractérisée par son engagement dans un processus d'opposition à l'uniformisation commerciale imposée par les grandes *majors* hollywoodiennes. Elle affirme sa différence par une programmation ciblée et organisée ainsi que par une activité d'animation intense. En ce sens, on peut véritablement parler de proposition alternative. D'un point de vue historique, on l'a vu, faire le choix d'une programmation alternative relève initialement d'un pari avant de se muer progressivement en une proposition qui se met en place dans un cadre contractuel reliant la structure et son public. Mais en quoi la programmation participe-t-elle à l'élaboration de liens entre la structure et les spectateurs ?

6.3 Pratique, représentation et partage de valeurs

Le développement de formes d'attachement résulte d'une certaine image que dégage le lieu, de son identité, de son niveau de reconnaissance (public et institutionnel) et des choix de programmation effectués par ce lieu en direction d'un certain groupe d'œuvres. Les salles sont donc tenues de respecter un cadre les liant à leurs spectateurs, si elles veulent les fidéliser. Elles doivent offrir une forme de garantie à leur(s) public(s) à travers la reconduction permanente de règles de programmation et de présentations des films devant permettre aux individus d'incorporer des éléments de reconnaissance et d'identification, et ainsi de s'intégrer à une communauté de fidèles.

Un cinéma *Art et Essai* comme *Utopia* offre une forme de garantie à son public à travers la reconduction permanente de règles de programmation et de présentations des films. De ce fait, la programmation devient le principal élément contribuant à fidéliser le public car elle

[234] L'expression française « neo cons » faisant, par ailleurs, expressément référence à l'emploi anglo-saxon du terme « neo cons », diminutif de « neo conservatives » (c'est-à-dire les conservateurs, ensemble des membres du parti politique américain du même nom).

constitue, pour un individu, un élément de reconnaissance et d'identification (et finalement d'appartenance à une communauté de fidèles), sans que cela ne le contraigne toutefois à faire vœu d'exclusivité pour ce lieu. Appartenir ce n'est pas dépendre. Il s'agit d'une promesse, tacite, la direction s'engageant à respecter des attentes qu'elle a elle-même construites. Les spectateurs se rendant à *Utopia* sont donc peu ou prou préalablement au fait de la tonalité des films qu'ils pourront y voir à chacune de leurs sorties.

En 2005, il nous a été donné de nous assurer de cela suite à des entretiens menés auprès des cinéphiles de deux établissements cinématographiques avignonnais : un multiplexe et un cinéma *Art et Essai*. Cette étude, conduite dans une perspective comparative, nous a permis d'observer que les valeurs qui régissent le rapport au cinéma peuvent, en effet, différer en fonction du lieu dans lequel on se rend le plus souvent. Cela ne se pose pas en termes culturels mais plutôt d'un point de vue social[235].

Le modèle « symbolique » qui fait de la sortie au cinéma une activité à haute valeur culturelle et distinctive est plus prégnant chez les spectateurs de salles *Art et Essai* tandis que le modèle « fonctionnel », qui positionne la sortie au cinéma plutôt comme un passe-temps ou une activité qui n'est pas pensée comme étant culturelle, domine dans la conception des spectateurs voués au multiplexe. Les incessantes modifications structurelles des salles à vocation commerciale depuis les années soixante-dix sont les témoins de cette fréquentation « fonctionnelle » qui est particulièrement vulnérable. Pour "appâter le client", il faut se renouveler ; et cela passe par des opérations telles que le développement de complexes multisalles, l'accroissement de la qualité de l'offre (tant au niveau de l'image que du son ou du confort) ou l'implantation de complexes en zones périurbaines qui répondent à des besoins pratiques comme des facilités de stationnement.

La mesure de l'intensité des bénéfices symboliques que procure le cinéma chez les spectateurs fréquentant des salles *Art et Essai* est possible au regard de la définition qu'ils donnent de la notion d'*Art et Essai* : elle englobe des films qui posent des questions et offrent des réponses, des films qui sont à la frontière entre de l'émotif et du social, cherchant à séduire mais ne négligeant jamais l'aspect réflexif. Voir les enjeux d'un film trop rapidement n'a, pour eux,

[235] BOURGATTE Michaël, *Complexe cinématographique, complexe cinéphile : salles de cinéma et public(s) cinéphile(s) dans la ville d'Avignon*. Mémoire de DEA en Muséologie et Médiation culturelle, sous la direction de ETHIS Emmanuel. Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2004. 130 p.

aucun sens. La notion de divertissement, qu'ils ne rejettent pas, reste largement marquée par le besoin de se sentir élevé culturellement, sans quoi la sortie au cinéma n'a pas d'intérêt. Leur sensibilité est exacerbée par cette envie de comprendre. Pour eux, il est impossible de séparer l'œuvre de son contexte de production. Ils ont, par ailleurs, une haute estime des salles qu'ils fréquentent et des films qu'ils vont voir. Ils associent, en effet, très clairement la qualité des films aux lieux de diffusion, en tant qu'instance de programmation[236].

Ainsi, en prenant en considération les apports d'une réflexion autour de la dimension symbolique d'une pratique et en optant pour une entrée par la notion de goût, souvent mobilisée dans le domaine de la sociologie de l'art, il nous semble possible de questionner plus largement cette pratique.

Pour une frange de spectateurs, leur assiduité et leur fidélité dans la fréquentation d'un établissement donné, ainsi que dans la concentration de leurs sorties sur un certain type d'objets filmiques relève moins d'un goût que d'un dégoût, comme le disait Pierre Bourdieu, pour tout ce qui offre « des plaisirs trop *immédiatement accessibles* »[237]. Autrement dit, ils se détournent des grandes sorties hebdomadaires (blockbusters américains ou productions commerciales françaises) faisant l'objet d'une médiatisation intense, et le plus souvent projetés dans les grands ensembles cinématographiques ou multiplexes. Ce rejet correspond précisément à une formation sociale contemporaine du bon goût marquée par la montée de l'hétérogénéité des goûts face aux objets culturels ; c'est ce que Bernard Lahire nomme dans *La culture des individus* des « dissonances » et qui correspond, en fait, à des pratiques complémentaires, réfléchies et maîtrisées par les individus[238].

De plus, comme l'écrit, encore une fois, Pierre Bourdieu, dans *Les héritiers*, les individus s'orientent toujours vers des pratiques qui leur offrent l'apparence d'une raison sociale[239]. À partir de là, et les données concordent, il est aisé d'imaginer une structure cohérente d'un public *Art et Essai* fidèle à un lieu sans pour autant – et la nuance est importante – qu'il fasse vœu d'exclusivité à son égard. Les dissonances dont il était question précédemment sont alors moins des éléments de distinction (au sens premier du terme et non pas dans un sens

[236] L'inventaire de ces indicateurs a été rendu possible par la tenue d'une série d'entretiens préliminaires effectués au printemps 2004 auprès de spectateurs fréquentant le cinéma *Utopia* (Cf. : annexes, document 7).
[237] BOURDIEU Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. *op. cit*. p. 566.
[238] LAHIRE Bernard. *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*. *op. cit*.
[239] BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude. *Les héritiers : les étudiants et la culture*. Paris : Minuit, 2004 [1964]. 189 p.

bourdieusien) que des attitudes d'ajustement de la pratique. Une interprétation isolée d'un film n'a aucune valeur pour un individu. C'est le partage d'expériences qui importe autant pour lui que pour le scientifique qui lui porte de l'attention.

En définitive, on peut affirmer que l'amour et la connaissance des types de cinématographies qui sont proposés dans ce lieu, mais aussi le respect de certains principes (comme voir les films en version originale) ou le sentiment de bien-être qui y est généré font que la quasi-totalité des spectateurs restent attachés à cet établissement. Cet attachement semble pouvoir être appréhendé en prenant en compte cinq éléments fondamentaux qui canalisent la pratique spectatorielle, et qui ont été évoqués précédemment.

Le premier d'entre eux reste, bien évidemment, l'attrait pour la valeur des films eux-mêmes et leurs qualités artistiques et réflexives. Les spectateurs qui côtoient ce lieu vont avant tout au cinéma pour voir des films qui ont un intérêt culturel ainsi qu'une dimension sociale leur offrant une fenêtre sur le monde. De cette situation découle naturellement un goût pour les dispositions et les conditions dans lesquelles sont visionnées les œuvres ainsi qu'une volonté consciente de se sociabiliser qui s'accompagne d'un besoin de sentir et de partager des effets ressentis par d'autres corps. Viennent ensuite les médiations plurielles qui définissent et encadrent l'ensemble de ces rapports (médias et documents de communication produits par le cinéma). Reste enfin à prendre en considération l'ancrage socio-spatial de ces pratiques dans un lieu de vie donné.

Cette programmation développe donc un type d'attachement particulier pour les spectateurs, mobilise et active des codes d'identification, des éléments de reconnaissance personnelle, comportementale et relationnelle avec les autres personnes fréquentant ce même lieu. On voit ainsi le lien étroit qui unit le film, le lieu de sa projection et les spectateurs, la reconnaissance du film relevant éminemment de son lieu de diffusion. En opérant une différenciation par la programmation, *Utopia* favorise la fidélisation, développe un sentiment d'appartenance à une communauté et contribue à développer des formes d'attachement au lieu et à sa programmation qui est son principal élément de reconnaissance et d'identification.

Par le biais de cette programmation, *Utopia* a montré sa capacité à développer une forme de réponse à des attentes particulières qui corroborent avec les mutations actuelles de la société. Il s'agit de participer à l'exaltation de la personnalité des spectateurs en travaillant sur un

registre déictique intimiste et confidentiel par le biais de son outil de communication : *La Gazette*. En définitive, le maintien et la légitimation de cette proposition ne résident que dans sa capacité à rendre actif un spectateur sur lequel on compte pour lui donner corps dans un « faire ensemble ».

PARTIE 2 :

LA CIRCULATION DU SYMBOLIQUE ET LE SYSTEME DE LA VALEUR DANS LE CHAMP DU CINEMA

*I. L'*ART ET ESSAI *: NAISSANCE D'UN GENRE*

> *« Au début du XX^e siècle, la puissance industrielle a étendu sa suzeraineté sur le globe. La colonisation de l'Afrique, la domination de l'Asie se parachèvent. Mais voici que commence, dans les baraques foraines et les nickelodéons, la seconde industrialisation : celle qui s'attaque aux images et aux rêves ».*
> Edgar Morin[240]

DURANT les premières années de son existence, le cinéma est représenté comme une forme émergente de spectacle. Il est forain, et les publics, désireux de découvrir cette nouvelle prouesse technologique, se pressent dans les arrière-salles de cafés pour s'adonner aux plaisirs visuels offerts par ce dispositif "objet de foire".

Très vite, et ce, dès les années vingt, le cinématographe migre dans des lieux équipés et consacrés à la projection des films. Il y acquiert, dès lors, une forme de reconnaissance artistique pour laquelle œuvrent les gérants de salles. Il s'agit de former les individus à discipliner leurs pratiques, leurs comportements, leur corps ; il s'agit aussi de les former à la lecture d'un nouveau langage : le langage cinématographique. Durant ces années, des exigences quant à l'organisation de la programmation commencent à prendre forme, ce qui conduit à la partition du cinéma, autant du point de vue de l'exploitation que dans le champ des productions.

Tandis que la quasi-totalité de la profession concentre son attention sur la sortie de grands films populaires et plébiscités par les publics, une poignée d'exploitants parisiens (cinq à l'origine) porte son regard sur des types de productions mal diffusées. Au *Vieux Colombier*, qui n'est encore qu'un théâtre, mais s'apprête à devenir une salle de cinéma, Jacques Copeau parle de *former le goût des spectateurs*. On voit donc que l'histoire du cinéma rejoint, dans une certaine mesure, celle du théâtre : les projections se fixent progressivement dans des lieux dédiés et sa portée sociale se développe de manière croissante.

[240] MORIN Edgar. *L'esprit du temps*. Paris : Armand Colin, 2007 [1962]. p. 25.

Des indices de mutation artistique pointent leur nez et sont à mettre en relation avec la posture adoptée par certains exploitants. Des personnalités issues du monde des lettres et des arts s'approprient ce nouveau langage et réalisent des films qui divergent largement de la masse de productions dont les objectifs sont essentiellement ceux d'un cinéma de loisir et de distraction, sans pour autant se défaire d'un certain nombre de préoccupations autant techniques, esthétiques que discursives. Ces films atypiques expérimentent l'ensemble des possibilités que leur offre la pellicule et contribuent à la formation d'un cinéma dont on peut dire qu'il s'affranchit de toutes règles narratives ou, du moins, développe de nouvelles formes de discours.

Le cinéma semble cependant ne pas pouvoir être segmenté de manière bipartite entre cinéma savant et cinéma populaire, pour parler comme Jean-Claude Passeron. Seule une approche esthétique qui s'inscrirait dans une tradition légitimiste nous permettrait d'envisager ce fractionnement. Mais, comme on l'a vu dans la première partie, de nombreux travaux de recherche ont montré, ces dernières années, que chaque œuvre porte en elle une valeur non négociable. Un détour historique s'impose donc pour appréhender cette question de la bipartition du champ cinématographique.

1.1 L'art mis à l'essai

Après la première guerre mondiale, il y a un véritable foisonnement créatif dans les champs de l'art – de la littérature, en passant par la musique ou encore la peinture – : le cinéma n'est pas exempt de bouleversement. C'est le moment où le critique Ricciotto Canudo parle pour la première fois, en 1919, de « septième art » (après l'architecture, la musique, la peinture, la sculpture, la poésie et la danse). Ces créations surprennent et ne laissent pas le public indifférent. Elles sont le fait de mouvements artistiques qui remettent en cause les conventions : Dada, les surréalistes, le cubisme, etc. Ces groupes se composent d'artistes dont la renommée prendra une ampleur considérable en à peine quelques années. Certains d'entre eux découvrent et s'approprient le langage cinématographique pour servir leurs recherches esthétiques et atteindre une sorte de plénitude dans leur travail. Au sein du groupe Dada, on peut citer André Breton, Jean Cocteau ou encore Max Ernst. Chez les surréalistes on compte Louis Aragon, Luis Buñuel, Man Ray ou Salvador Dali. Fernand Léger pour les cubistes.

Parmi ces œuvres, quelques-unes tout à fait mémorables retiennent l'attention : *Le retour à la raison* de Man Ray, *Le ballet mécanique* de Fernand Léger, *Entracte* de René Clair sur un scénario de Francis Picabia – film d'inspiration Dada qui fera scandale et assurera la notoriété de son réalisateur –, ou encore le célèbre *Chien andalou* de Luis Buñuel[241].

Mais le cinéma d'avant-garde, comme on l'appelle alors, c'est aussi l'expressionnisme allemand (avec les films de Fritz Lang – *Métropolis* –, ou de Wilhelm Murnau – *Nosferatu* –), les films de Jean Renoir, Marcel Carné ou Louis Delluc[242].

Ces expériences, qui débutent dans la seconde moitié des années vingt, se prolongeront jusque dans l'après-seconde guerre mondiale. Cette période est cruciale tant elle va dessiner la physionomie du champ cinématographique et révéler combien la production et l'exploitation sont liées. Quelques rares cinémas parisiens projettent des films qui sortent des sentiers battus ; ces exploitants ouvrent la voie à un cinéma expérimental, indépendant, « exigeant » comme ils aiment à le définir. Ils sont en tout et pour tout cinq, tous implantés à Paris et s'inscrivent à contre-courant d'un phénomène naissant de massification de la culture, patent dans le champ cinématographique[243].

Il y a tout d'abord le *Vieux Colombier*, dont il était question précédemment, et qui sera plus ou moins consacré par la profession et Paul Leglise dans son *Cinéma d'Art et Essai* comme le berceau de l'*Art et Essai*[244]. Théâtre fondé en 1913 par Jacques Copeau, auteur, acteur et metteur en scène qui désirait « créer une scène indépendante, libre des servitudes commerciales, un théâtre consacré à l'esprit », le *Vieux Colombier* deviendra un lieu obligé de la vie théâtrale et artistique parisienne et française. « Une petite salle, une petite scène pour une grande entreprise » écrira André Suarès, un ami de Jacques Copeau. Le metteur en scène recrute les comédiens de sa future troupe. Parmi eux, Louis Jouvet. Il met en place un nouveau dispositif scénique dégagé des contraintes décoratives, le *tréteau nu*. C'est donc bien avant les années soixante-dix, dont parle Jean-Marc Leveratto, que se développe une

---

241 Films RAY Man. *Le retour à la raison*. 1923, LEGER Fernand. *Le ballet mécanique.* 1924, CLAIR René. *Entr'acte*. 1924, BUNUEL Luis. *Un chien andalou*. 1928.

242 Films LANG Fritz. *Métropolis.* 1927, MURNAU Friedrich-Wilhelm. *Nosferatu*. 1922.

243 Les informations documentaires contenues dans cette partie proviennent, d'une part, de l'ouvrage de Paul LEGLISE. *Le cinéma d'Art et Essai*. Paris : La Documentation Française, 1980 [1971]. 118 p. Elles proviennent, d'autre part, d'un entretien que nous a accordé Mme Simone Lancelot le 22 février 2007 à son domicile de Mandelieu-La-Napoule (cf. : annexes, document 15). Quelques notices de l'*Encyclopædia Universalis* ont également été consultées ainsi que les sites Internet des cinémas dont il est question dans cette partie.

244 LEGLISE Paul. *Le cinéma d'Art et Essai. op. cit.*

« esthétisation de la vie quotidienne »[245] à travers les arts qu'il faut mettre en relation avec la montée balbutiante de la culture de masse[246]. Cette esthétique,

> *« se matérialise, dans la mise en scène, par un allégement de l'équipement scénique et une recherche de l'émotion liée à la présence nue de l'acteur. Elle se départit donc d'un effort de réalisme au sens classique, et s'efforce de construire le lieu susceptible de valoriser l'apparition de l'acteur, qui constitue le véritable événement artistique »*[247].

Avec le *tréteau nu*, c'est un théâtre épuré qui prend forme et qui passe, dans le même temps, à la modernité, tel un signe annonciateur de la montée du cinéma.

La déclaration de guerre interrompt l'activité du théâtre au cours de l'année 1914. En 1917, Georges Clémenceau, alors président du Conseil, qui a suivi le travail de Jacques Copeau et veut neutraliser la propagande allemande, lui propose une mission culturelle aux États-Unis. L'homme accepte et joue à New York jusqu'en 1919. Puis son acteur fétiche Louis Jouvet quitte la troupe, ce qui l'affecte très lourdement au point de mettre un terme à son activité à la fin de la saison 1924.

En novembre 1924, Jean Tedesco succède à Jacques Copeau et reprend l'exploitation du *Vieux Colombier* – auquel il n'attribue pas un nom de cinéma, ce qui est tout à fait remarquable et emblématique des liens étroits que peuvent entretenir cinéma et théâtre – qu'il aménage en cinéma. Il y fait découvrir *l'avant-garde* : Abel Gance, Charlie Chaplin, etc. On y voit des films de toutes nationalités et des documentaires ethnographiques. Une phrase écrite par Jean Tedesco lui-même et reprise dans les *Souvenirs du Vieux Colombier*[248] résume assez bien son état d'esprit vis-à-vis du cinéma : « les distributeurs refusaient dédaigneusement les chefs-d'œuvre avec une sûreté de jugement infaillible ». Germaine Dulac ajoutera dans son histoire du *Cinéma des origines à nos jours*, daté de 1932 :

> *« la spécialisation de l'exploitation, dont Tedesco fut le premier à entrevoir la nécessité, donne ce résultat étonnant de mettre le public en contact avec des œuvres dont il n'aurait pas supporté la vue dans les autres cinémas et de soutenir*

[245] LEVERATTO Jean-Marc. *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique.* Paris : La Dispute, 2000. p. 358.
[246] Cette montée de la culture de masse s'organise autour de l'apparition récente du cinéma.
[247] LEVERATTO Jean-Marc. *La mesure de l'art. op. cit.* p. 358.
[248] COPEAU Jacques. *Souvenirs du Vieux Colombier : la Compagnie des quinze*. Paris : Nouvelles Éditions Latines, 1975. 125 p.

aussi les tendances des films qui, voulant être commerciaux, ne l'étaient cependant pas assez pour plaire aux ignorants nerveux »[249].

Si cette citation mérite, ne serait-ce que par sa tournure, d'être manipulée avec précaution, elle demeure éclairante pour notre propos et montre que cette dichotomie entre un cinéma commercial et un cinéma plus spécialisé est enracinée dans l'histoire même de cet art.

Déjà en 1924, on remarque l'engagement de certains exploitants, à l'image de Jean Tedesco, dans une réflexion générale autour de la cohérence des propositions qu'il s'agit de faire au public, un peu à la manière dont un musée agence différentes œuvres lors d'une exposition ou un libraire ordonne ses livres de manière thématique dans ses rayons. L'histoire dit que *Le dernier des hommes* de Friedrich Wilhelm Murnau, pour ne prendre qu'un exemple, fut sifflé dans la grande salle parisienne de l'Aubert-Palace tandis qu'il fut applaudi au *Vieux Colombier*[250]. Cette anecdote montre combien le lieu et un contexte de diffusion particulier sont propices. Mais Jean Tedesco met un terme à son activité cinématographique en 1928. Sans avoir trouvé d'informations à ce sujet, il y a fort à parier que c'est la chute de la fréquentation, à mettre en lien avec la crise, qui a contribué pour partie à cette décision. L'année suivante, le *Vieux Colombier* est réinvesti par une compagnie et renoue avec le théâtre.

Quatre autres établissements cinématographiques retiennent l'attention. Nous les présenterons succinctement en fonction de la chronologie de leurs ouvertures.

Le *Studio des Ursulines* est fondé en 1926 dans la petite rue des Ursulines (d'où son nom) et devient la deuxième salle de cinéma « spécialisée », précurseur des salles *Art et Essai*. Ce sont ses codirecteurs qui lui donneront son identité : Laurence Myrga mais surtout Armand Tallier qui restera à sa tête pendant 32 ans et deviendra une des figures les plus importantes du mouvement *Art et Essai.* Parmi ses habitués les plus prestigieux on retrouve, entre autres, André Breton, Man Ray, Fernand Léger ou René Clair. Le *Studio des Ursulines*, par son engagement dans la défense et la promotion des avant-gardes cinématographiques sera le théâtre d'événements violents et particulièrement surprenants pour un habitué des salles de cinéma aujourd'hui ; en témoigne cet extrait issu d'un article publié en 1939 :

[249] DULAC Germaine (dir.). *Les Spectacles à travers les âges. Tome III : Le cinéma des origines à nos jours*. Paris : Éditions du Cygne, 1932. 366 p.
[250] Film MURNAU Friedrich Wilhelm. *Le dernier des hommes*. 1924

> *« Le cinéma d'avant-garde, époque héroïque qui s'étend de 1920 à 1928, connut des soirées houleuses. Le* Studio des Ursulines *fut témoins de scènes violentes, notamment au passage d'un film de Germaine Dulac,* La coquille et le clergyman[251]*. Les "surréalistes" de Montparnasse firent un beau vacarme, on interrompit la projection, coups de poings et coups de pieds furent échangés dans la salle et dans le couloir. Il y eut des vitres brisées, des tibias écorchés et des nez saignèrent… C'était une époque heureuse où l'on faisait le coup de poings pour des motifs qui n'avaient rien à voir avec la politique »*[252].

Le *Studio 28* est inauguré en 1928 par Jean-Placide Mauclaire sur la butte Montmartre. C'est un lieu de rencontre où se côtoient là encore de nombreux artistes, poètes, peintres ou cinéastes : Jean Cocteau, Luis Buñuel, Abel Gance sont des fidèles du lieu. Un événement marque l'histoire du *Studio 28* en 1930, à l'image de ce qui se passe au *Studio des Ursulines* : celui-ci retient l'attention tant il est évocateur de l'engagement des artistes qui y sont représentés et de l'animosité que ceux-ci peuvent susciter du fait de leur anticonformisme. Cet incident survint à l'occasion d'une projection de *L'âge d'or* de Luis Buñuel, film qui consiste en une série de tableaux au caractère autant blasphématoire que provocateur et qui montre les réactions de la "bonne société" aux outrages et au meurtre[253]. La scène finale, inspirée des *Cent vingt journées de Sodome* de Sade fait apparaître un personnage évoquant le Christ comme instigateur d'une orgie. De violents heurts éclatent et certains opposants à la projection du film lacèrent des tableaux de Salvador Dali, Max Ernst, Man Ray, Joan Miro ou Yves Tanguy exposés dans le cinéma. Le film est interdit. Jean Placide Mauclaire, dans l'incapacité de couvrir les dettes encourues est contraint de se séparer du *Studio 28*. En 1932, la salle est reprise par Édouard Gross qui se spécialise dans les grandes comédies américaines, autour des films de Franck Capra ou des Marx Brothers, et avec lesquelles il remporte un énorme succès. En 1948, la salle passe dans les mains des frères Roulleau, célèbres exploitants qui vont faire de cette salle un des lieux importants du cinéma à Paris.

L'œil de Paris, ouvrira ses portes en 1929 avec Jean Vallée autour des mêmes préoccupations que celles de ses prédécesseurs, et enfin, le *Panthéon*, une des plus anciennes salles en activité de Paris, aménagée en 1907, est repris en 1930 par un jeune producteur français, Pierre Braunberger qui y effectuera des travaux de modernisation et se consacrera, soixante ans

[251] Film DULAC Germaine. *La coquille et le clergyman*. 1927.
[252] BERNER Raymond. « Quand le drame sort de l'écran et jette dans la salle l'épouvante, le rire, la mort ». *Cinémonde*, n° 538, février 1939.
[253] Film BUNUEL Luis. *L'âge d'or*. 1930.

durant, à la projection de films d'avant-garde, de films d'*Art et Essai*. Découvreur de talents, Pierre Braunberger marquera de son empreinte le cinéma français en donnant notamment leurs premières chances aux cinéastes de la *Nouvelle Vague* comme François Truffaut, Jean-Luc Godard ou Alain Resnais.

On voit donc combien ces exploitants occupent une place importante dans la défense des formes les plus avant-gardistes du cinéma. Ils tissent, pour cela, des liens importants avec les milieux de la production de films d'art en lui assurant ainsi la présence et le maintien d'espaces privilégiés de diffusion et de rencontre avec le(ur) public.

1.2 Le cinéma « alternatif » et la grande cour des miracles

Pour accroître le poids de ces salles *alternatives*, et développer des relations entre elles ainsi qu'avec les milieux de la production et de la distribution, Armand Tallier, directeur du *Studio des Ursulines*, tente une première fois de les fédérer en 1930. Mais les intérêts particuliers l'emportent sur l'intérêt général et le projet échoue. Il restera toutefois en germe tant il paraît essentiel pour la survie et surtout la visibilité de la filière. Les stigmates laissés par la crise économique de 1929 puis la seconde guerre mondiale marquent une parenthèse d'envergure dans l'histoire de ce cinéma et la diffusion de productions d'avant-garde. C'est avant tout l'arrivée du parlant qui révolutionne le spectacle cinématographique à cette époque et retient l'attention du public comme celle des exploitants, bien que la France soit en retard en ce qui concerne l'intégration généralisée de cette avancée technologique. L'arrivée du cinéma parlant marque aussi un arrêt dans l'évolution des avant-gardes car cette innovation nécessite des investissements auxquels ne peuvent répondre les tenants d'un cinéma de marge. Durant ces années, on note également l'apparition des premières préoccupations d'ordre institutionnel en direction du cinéma avec la rédaction de textes parlementaires. Ils visent à réglementer le secteur, notamment en soutenant des productions dites « de qualité » autour d'une organisation fiscale qui leur serait favorable ; ce sont les œuvres de Maurice Petsche et Jean Zay. On y développe, par ailleurs, le projet d'un grand festival qui doit se dérouler à Cannes en 1939. Le projet aboutira, mais seulement en 1946, cette première édition ayant été repoussée à la suite de la déclaration de guerre entre la France et l'Allemagne.

De nombreux festivals de cinéma apparaissent un peu partout dans le monde après la seconde guerre mondiale. Des films de qualité y sont projetés, mais ceux-ci ne trouvent pas d'espace de diffusion dans les salles. Les critiques de cinéma qui participent à ces manifestations s'en inquiètent. Sous l'égide de l'association qui les unit (l'Association Française des Critiques de Cinéma), ils élaborent le projet d'un cinéma dit « d'essai » à Paris. Il s'agit d'un lieu consacré à la diffusion de ces films de niche, qui ne sera pas une salle fixe. L'idée est accueillie positivement par un ensemble de salles consacrées à la diffusion de ce que l'on appelle alors le cinéma d'art, autrement dit, un cinéma considéré par une partie de la profession ainsi que du public comme étant qualitativement supérieur à ce qui est donné à voir dans la plupart des établissements cinématographiques. Cette salle d'essai sera d'abord localisée aux *Reflets* puis au *Lord Byron*, au *Studio de l'Étoile*, au *Caumartin*, au *cinéma des Agriculteurs* ou encore au *cinéma des Champs-Élysées*. Ce projet est conduit par un certain Jean Derobe dit Jeander (c'est ainsi que ce critique à *Libération* signait l'ensemble de ses articles[254]), sans doute le deuxième des trois pères que va connaître l'histoire de l'exploitation et de la diffusion des films d'avant-garde, d'art, puis d'*Art et Essai*.

Simone Lancelot, alors gérante du *Studio de l'Étoile* en 1952, abrita ce cinéma d'essai après que Jeander dut abandonner le cinéma des *Reflets* dont les propriétaires se plaignaient de ne pas enregistrer assez d'entrées sur les films programmés par les critiques. Jeander connaissait le travail réalisé par Simone Lancelot depuis deux ans au *Studio de l'Étoile*. Celle-ci se souvient :

> « *Je programmais des films soviétiques et de l'Europe de l'Est en VO, des opéras filmés. Nous étions très peu d'exploitants défendant le cinéma qui sortait de l'ordinaire. Pourtant le public venait. De nombreux films qui n'avaient pu passer pendant la guerre sont programmés. Arrivent aussi les premiers films de Rossellini, Muzoguchi, […], Bergman, Resnais.* C'est moi qui aie sorti *Nuit et brouillard*. J'étais seule en France à le faire. Personne voulait […]. *À chaque sortie d'un nouveau film, j'organisais l'avant-première avec les réalisateurs et les*

[254] *Libération* est un journal édité entre 1941 et 1964. Il est parmi les plus importants et les plus diffusés de la Résistance, avec *Combat*, jusqu'en 1944. La rédaction mêle des hommes venus d'horizons politiques divers : socialistes, communistes, syndicalistes de la CGT et militants du syndicalisme chrétien. Après la libération, en août 1944, le journal reparaît au grand jour et devient un quotidien. Son existence est rapidement liée à des contraintes financières. En effet, *Libération* porte les aspirations de la gauche résistante et s'oriente vers une unité d'action entre des mouvements issus de la résistance non communiste et le Parti Communiste Français (PCF). Mais cette unité ne se réalise pas, ce qui entraîne, par ailleurs, un déclin progressif du lectorat. En 1948, en proie à des difficultés financières, *Libération* reçoit le renfort de journalistes issus d'un autre quotidien né dans la Résistance : *Franc-Tireur*. Mais il ne cesse d'être déficitaire, malgré le soutien financier du PCF. Le retrait de ces aides, en 1964, entraîne sa disparition. En 1973, son titre sera repris par Jean-Paul Sartre et Serge July pour la création de leur journal.

*acteurs. Déjà, avant l'*Art et Essai […]. *Truffaut, Kast, Doniol-Valcroze, venaient tous les jours au premier rang* »[255].

C'est pour toutes ces raisons que Jeander se tourne vers elle.

En octobre 1954, devant la nécessité croissante d'offrir une visibilité à ces productions cinématographiques, mais aussi en fonction d'une volonté d'accroître les connaissances et les compétences des spectateurs, Jeander et quelques exploitants de salles spécialisées, décident de relancer la formule du *Cartel* tentée par Armand Tallier en 1930. Le critique réunit M. Tallier et Mme Peillon (directeurs du *Studio des Ursulines* et du *cinéma des Agriculteurs*), Mme Cauhépé (administratrice du *Cardinet*), M. Chéray (directeur du *Studio Parnasse*), les frères Roulleau (à la tête du *Studio 28*) et Mme Simone Lancelot (exploitante du *Studio l'Étoile*). Les exploitants présents parviennent à se mettre d'accord sur le projet. L'idée de fonder une structure leur permettant de valoriser leurs actions et d'agir auprès des pouvoirs publics est entérinée.

Ce mouvement s'inscrit pleinement dans le cadre de ce qu'on a appelé « l'action culturelle » spécifique de ces années d'après-seconde guerre mondiale au cours desquelles nombre de personnes influentes commencent à ressentir le besoin de former le public à développer un esprit critique (en réaction à la barbarie nazie ?). Une des opérations les plus significatives dans le champ du cinéma reste, sans nul doute, le travail réalisé par « Peuple et Culture » – un réseau défendant le droit à l'éducation et à la culture pour tous et tout au long de la vie, organisé autour de figures de l'éducation populaire : le sociologue Joffre Dumazedier ou les historiens Joseph Rovan et Bénigno Cacérès – qui invente la formule des ciné-clubs. Ce sont des lieux qui ne sont pas uniquement réservés à la projection de films, mais qui accueillent régulièrement des spectateurs pour en voir. Les projections sont organisées autour de thématiques ou sur le modèle du cycle, afin de favoriser les échanges.

Cette configuration de mise en relation des individus avec le cinéma, mais aussi des individus entre eux autour du cinéma, connaît un essor important jusqu'à la banalisation des moyens d'accès domestiques au film. Aujourd'hui peu de ciné-clubs existent encore. Pourtant, pendant de nombreuses années, ils sont des lieux privilégiés pour (re)découvrir le cinéma dans sa pluralité, mais aussi pour que les spectateurs puissent débattre, à l'issue des

[255] Les parties en italique dans la citation renvoient à la lecture d'un scénario que prépare Simone Lancelot au moment de l'entretien avec sa fille Martine, qui est documentariste.

projections, des sujets qui sont traités dans les films. Les ciné-clubs vont donc participer, aux côtés des salles *Art et Essai*, à une définition de la « qualité cinématographique », toujours d'actualité, autour de la capacité du cinéma « à dire quelque chose du monde ». Ils vont ainsi conduire, toujours aux côtés des salles *Art et Essai*, à la propagation d'une définition de l'esthétique cinématographique entendue comme un champ d'analyse des films qui prend en compte autant leur capacité à dire quelque chose du monde social que leur qualité proprement esthétique (leur « beauté »).

Mais cette « action culturelle » se développe davantage dans les salles de cinéma *Art et Essai*. Il y a quatre raisons qui expliquent cela. Ce sont des espaces gérés par des professionnels et configurés pour projeter les films dans les meilleures conditions possibles. Ces lieux font vivre les productions dans une actualité, puisqu'ils projettent, avant tout, des nouveautés quand les ciné-clubs se caractérisent par la programmation unique de reprises ou de films issus du patrimoine cinématographique. Les salles *Art et Essai* vont ensuite parvenir à se constituer en réseau. Elles vont, de ce fait, bénéficier d'une reconnaissance ainsi que du soutien des pouvoirs publics.

Parallèlement à ses tentatives de mise en réseau des exploitants parisiens œuvrant pour la diffusion des films *de niche*, Jeander établit des contacts avec l'étranger. En pleines tractations, il reçoit une invitation de l'Association Allemande des cinémas d'Art (la *Gilde FilmDeutschmaker*, dite *La Gilde*) qui a eu vent des projets de constitution d'une association française d'intérêt autour du film d'art. Les membres et adhérents du groupement leur proposent d'assister à leur réunion annuelle. Ainsi, dans le courant de l'année 1955, Mme Lancelot, Mme Peillon, M. Jeander et M. De Baroncelli (un autre critique de cinéma) se rendent à Wiesbaden. Y sont jetées les bases d'une fédération internationale des cinémas d'art avec les groupements allemand, suisse et néerlandais : la Confédération Internationale des Cinémas d'*Art et Essai* (CICAE) est sur le point de voir le jour. À leur retour en France, les exploitants et critiques présents en Allemagne concrétisent le projet de regroupement national. L'Association Française des Cinémas d'*Art et Essai* (AFCAE) est constituée, non sans quelques ultimes difficultés. Le nom qui est initialement choisi pour intituler le groupement est « Association Française des Cinémas d'Art, *de Répertoire* et d'Essai » (soit AFCARE), ce à quoi le gouvernement s'oppose, ne voulant alors s'engager dans aucune forme de soutien en direction du cinéma de patrimoine.

La naissance de cette terminologie « *Art et Essai* » relève donc d'un assemblage quasi hasardeux effectué entre deux notions originellement distinctes bien que non-opposables, ni même à peine distinguables : celle de « cinéma d'art » et celle de « cinéma d'essai ». Cette notion a même failli ne pas exister, nous l'avons vu, puisque le terme de « Répertoire » avait été originellement pris en considération et intercalé entre ceux d'« art » et d'« essai ». Cette terminologie d'« *Art et Essai* » se base donc sur deux notions que l'on peut définir comme ambiguës et floues. Celle de cinéma d'« art », tout d'abord, qui n'est pas dotée d'une assise permettant de dire qu'elle se rapporte à certains films et pas à d'autres. Il s'agit de l'ensemble des « films qui sont de nature à susciter des émotions esthétiques chez le spectateur ». La notion d'« essai », quant à elle, se veut plus précise, mais reste hasardeuse. Si l'on se réfère à la définition qui en a été donnée par Domenico De Gregorio dans sa *Définition des catégories de films* en 1968, et qui demeure une définition de référence, un film d'« essai » est considéré comme un « film de caractère expérimental dont le style ou le contenu montre l'intention d'ouvrir des voies nouvelles et de nouveaux modes d'expression à l'art cinématographique »[256]. En dehors de ces quelques considérations épistémologiques il apparaît, en entretien, que le terme d'« art » fait référence à des représentations chez les individus que celui d'« essai » n'active pas, peu ou mal[257]. Il fait le plus souvent écho à la définition ici présentée et se voit largement marqué par l'image dichotomique qui existe entre « cinéma commercial » et « cinéma *Art et Essai* ». En ce qui concerne, le terme d'« essai », la définition sus-présentée retient l'attention car elle s'avère être au plus près de ce que les individus déclarent à son sujet : il s'agit d'*un coup d'essai* technique ou discursif dont on ne peut juger de la qualité tant il s'éloigne des canons communément intégrés et admis en termes de réception cinématographique. Il mérite reconnaissance et soutient pour la prise de risque économique qu'il intègre (il a globalement une trop faible capacité à attirer un large public en salles du fait de ses dimensions expérimentale et avant-gardiste) et participe incontestablement au renouvellement des formes et du langage cinématographiques.

La fondation de l'Association Française des Cinémas d'*Art et Essai* en 1955 marque donc la naissance de l'*Art et Essai* et donne vie au projet d'Armand Tallier auquel les membres de l'association offrent la fonction de président d'honneur. Vieux et fatigué, celui-ci s'éteindra trois ans plus tard. Roger Régent, le président de l'Association des Critiques de Cinéma se

[256] Les références et les citations sont issues de LEGLISE Paul, *Le cinéma d'Art et d'Essai*, *op. cit.* p. 36.
[257] Réflexion basée sur une série d'entretiens préliminaires à l'enquête par questionnaire (cf. : annexes, document 7).

voit attribué la présidence de l'Association Française des Cinémas d'*Art et Essai*. Jeander se réserve le poste de secrétaire général.

Le 6 mai 1957, à l'occasion de la seconde Assemblée Générale de l'association, Armand Tallier prononce le discours fondateur du mouvement qui en donne les grandes orientations et en dessine les contours. Il est toujours d'actualité et témoigne des préjugés forts qui existent à propos de ces cinémas. Il nous montre combien l'expression de « ghetto *Art et Essai* » reste une controverse doctrinale infondée :

> *« Si nos goûts et nos préférences nous portent vers des œuvres originales et hardies, notre groupement ne s'embarrasse d'aucune esthétique préconçue, ne prône aucune formule, ne s'inféode à aucune chapelle, n'est tributaire d'aucune école, d'aucun parti politique. Il n'est désireux que de servir la qualité du spectacle cinématographique. La qualité dans le genre, sans discrimination.*
> *Nous ne voulons pas travailler uniquement pour une soi-disant élite, nous ne dédaignons pas d'atteindre le grand public, ce serait renoncer à l'élever, ce serait le contraindre à retourner à des distractions dont nous serions mal venus de lui faire grief ensuite.*
> *Nous réprouvons au contraire ce travers dans lequel tombent souvent d'excellents esprits, qui consiste à prendre le contre-pied du goût du public en toute circonstance, à ne reconnaître de valeur qu'à l'exceptionnel, au rare et à l'inhabituel, fussent-ils médiocres.*
> *Nous ne méconnaissons pas la nécessité d'un cinéma commercial, d'un cinéma payant et, si nous voulons être l'aile marchante, l'avant-garde de nos confrères, nous ne voulons en aucun cas perdre le contact avec eux »*[258].

Considéré, à tort, comme une niche élitiste, le secteur de l'*Art et Essai* s'inscrit pleinement dans une pensée culturelle des années cinquante et soixante qui est en rupture avec une pensée critique selon laquelle la montée de formes culturelles dites « de masse » instaurerait un déni de valeur des productions artistiques et intellectuelles. L'idée de l'ouverture au plus grand nombre et de la démocratisation de l'accès aux cinématographies les plus avant-gardistes caractérise pleinement le mouvement. L'introduction de ces considérations est le fait d'un homme : Jean Lescure, le troisième et dernier individu clef dans l'histoire du mouvement.

[258] Source : Association Française des Cinémas d'*Art et Essai*.

1.3 Constitution de la norme alternative

En 1955, à la fondation de l'Association Française des Cinémas d'*Art et Essai*, cinq cinémas adhèrent à la structure : le *Cinéma des Agriculteurs*, le *Cardinet*, le *Studio l'Étoile*, le *Studio Parnasse* et le *Studio des Ursulines*. À partir de là, la liste va progressivement s'allonger. De nouvelles salles intègrent le réseau : le *Panthéon*, le *Studio 28*, l'*Alcazar* à Asnières dont le gérant, Jean Lescure, deviendra bientôt président de l'Association Française des Cinémas d'*Art et Essai*, ainsi que les premières salles de Province. Le réseau s'étend et compte, en 1961, 50 adhérents. Sa croissance est exponentielle à partir de 1966 avec 120 adhérents puis 300 en 1971 ; ils sont plus de 600 en 1974 avant d'atteindre le millier au cours des années quatre-vingt-dix, chiffre stationnaire depuis.

> *« [Cette association a pour mission de] veiller au respect des principes de l'art et de l'essai, rechercher les films qui conviennent aux programmes de ses adhérents, assurer une publicité commune dans les journaux de grande information, défendre les intérêts généraux de ses membres […], établir la liaison avec les pouvoirs publics »*[259].

Rapidement, le principe de la création d'un secteur « *Art et Essai* » est admis par les pouvoirs publics mais le problème principal vient de la manière dont il sera légiféré car la situation, à laquelle les agents du pouvoir sont confrontés, est tout à fait nouvelle et atypique. Finalement, à l'automne 1957,

> *« une commission d'étude chargée de définir la notion de cinéma d'art et d'essai et de déterminer les privilèges dont bénéficieront les salles classées » [est créée]. Il s'agit du premier instrument juridique publié au* Journal officiel *et adoptant l'expression "cinéma d'art et d'essai" »*[260].

Les discussions se font sur la base d'une proposition d'Armand Tallier et de Jeander. Elles dureront près de cinq ans pour aboutir à la fin de l'année 1960 à un projet de défiscalisation puis, dans le courant du mois de mars 1962, à une première décision de classement des cinémas œuvrant dans le sens d'une programmation reconnue au titre d'*Art et Essai*. Ces lois font suite à une entrevue de Jean Lescure, exploitant à l'*Alcazar* d'Asnières, une salle *Art et*

[259] LEGLISE Paul. *Le cinéma d'Art et d'Essai*. *op. cit.* p. 19.
[260] *Ibid*. p. 19.

Essai de la banlieue parisienne, avec André Malraux, ministre d'État chargé aux Affaires Culturelles qui eut lieu en 1959.

Au cours d'une soirée que Jean Lescure organise dans son cinéma avec Alain Resnais, le ministre André Malraux, également beau-père du cinéaste, parle du cinéma comme « le plus grand art du XX^{e} siècle ». Jean Lescure saisit la balle au bond (il était alors collaborateur ministériel pour la peinture) et lui demande d'aider les salles *Art et Essai*. Dans un premier temps, le ministre ne sait pas comment s'y prendre, ayant engagé de lourdes dépenses avec l'ouverture des Maisons de la Culture. Cependant, il finit par concéder à Jean Lescure une forme de soutien aux salles *Art et Essai* par le biais de déductions fiscales, à l'occasion d'un déjeuner qui réunit les deux hommes quelques jours après leurs échanges à l'*Alcazar* (ce dispositif d'exonération fiscale en faveur des salles *Art et Essai* se muera en régime de subventions de fonctionnement quelques années plus tard).

> *« Poète, écrivain, ami de Bachelard auquel il consacra un livre de souvenirs et d'analyse (*Un été avec Bachelard*), de Malraux, dont il retraça la vie pour un album de la Pléiade […]. Esprit libre, foncièrement rebelle, [Jean Lescure] fut tout naturellement résistant, étant entré au Comité de Vigilance des Intellectuels Antifascistes dès l'avènement d'Hitler*. Messages*, revue littéraire dont il était directeur, fut […] aussi une machine à résister où "collaborèrent", cette fois pour la bonne cause, Bataille, Queneau, Eluard, Leiris, Ponge, Pierre Emmanuel, mais aussi T.S Eliot. Traducteur d'une pièce de Shakespeare (*Mesure pour mesure*) pour la Comédie de Saint Étienne de Jean Dasté, de l'œuvre poétique de'Ungaretti, "secrétaire" de Giono, il participa à la création en 1960 de l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), [au sein duquel il inventa] la fameuse méthode S +7 ». […] Jean Lescure était aussi Grand Satrape du Collège de Pataphysique, et qu'à ce titre Sa Sommité n'était pas à une utopie près ! Mais l'ami de Max Jacob, René Char, Claude Roy, André Frénaud, Jean Tardieu, ne composait pas uniquement des poèmes […], il écrivait aussi sur la peinture. Initié à celle-ci dès 1931 par le peintre anglais Geoffrey, c'est très vite vers ce que l'on appellera la Nouvelle École de Paris, qui privilégie la lumière sur la construction, recréant ainsi "la troisième dimension de l'espace par la couleur", qu'il se tournera »*[261].

En 1966, Jean Lescure propose sa candidature à la présidence de l'Association Française des Cinémas d'*Art et Essai*, basée sur un programme qui prône l'ouverture :

> *« il se sépare de Jeander par sa conception, […] plus libéral dans le choix des critères […] afin de disposer d'un parc* "Art et Essai" *d'une importance*

[261] DELEAU Pierre-Henri. « Le semeur de rêves ». *Le courrier Art et Essai* novembre 2005, n° 143, Éditorial p. 1.

numérique telle qu'il puisse constituer la base solide d'un marché véritable et original »[262].

Selon lui,

« la culture est pyramidale. Plus on s'élève dans la pyramide et plus les couches sont étroites… Donner un film à des gens qui ne sont pas prêts à le recevoir, c'est courir un grand risque. C'est comme si on donnait un livre de Hegel à quelqu'un qui vient d'apprendre à lire »[263].

Cette candidature est accueillie en demi-teinte par certains exploitants et certains critiques. C'est notamment Mme Peillon, très engagée dans le mouvement, qui s'oppose à la présidence de Jean Lescure[264]. Les différends sont liés à des points de doctrines, certains des critiques et des exploitants étant attachés à

« l'orthodoxie des principes : obligation de la version originale, souci rigoureux d'un choix restreint de films, respect absolu des textes pour être classé d'art et d'essai, limitation du nombre des cinémas classés afin de ne pas galvauder la formule »[265].

Mais Jeander, chef de file de cette « orthodoxie », souhaitant se retirer, l'opposition conduite par Mme Peillon ne trouve pas d'écho. Les adhérents de l'Association Française des Cinémas d'*Art et Essai* votent alors en majorité pour l'exploitant de l'*Alcazar* qui se fait élire sans difficulté. Cette élection marque un tournant dans l'histoire du mouvement *Art et Essai*, les actions de développement et de renforcement du mouvement conduites sous la présidence de Jean Lescure, qui restera à la tête de l'association jusqu'en 1992, étant toujours d'actualité.

Homme énergique, homme de réseau, Jean Lescure dynamise le mouvement *Art et Essai* et parvient à remettre en accord l'ensemble des adhérents autour de son projet. Très engagé dans cette cause, il participe à l'accroissement continu du nombre de salles classées sur le territoire français et par là, au nombre d'adhérents à l'association. La situation est toutefois étonnante et paradoxale, la montée du mouvement *Art et Essai* se faisant dans un contexte de chute de la fréquentation et de reconfiguration du réseau de salles. En effet, la France est touchée par une crise protéiforme qui est essentiellement marquée par l'avènement massif des loisirs et la

[262] *Ibid.* p. 22.
[263] *Ibid.* p. 35. (extrait de : GUIDEZ Guylaine Guidez. « Interview accordée par Jean Lescure ». *Le nouveau Cinémonde*, n° 1849, février 1971.).
[264] Cf. : annexes, document 15.
[265] LEGLISE Paul. *Le cinéma d'Art et d'Essai*. *op. cit.* p. 21.

banalisation des moyens domestiques de consommation filmique (la télévision, tout d'abord, et bientôt la vidéo). Il y a aussi un vieillissement des infrastructures dont la principale réponse qui est apportée durant les années soixante-dix est l'abandon des grands théâtres cinématographiques et autres monoécrans au profit de la multiplication des complexes multisalles. Ceux-ci permettront, pendant un temps, de stabiliser la chute des entrées.

Finalement, cette baisse continue des entrées en salle n'est véritablement endiguée qu'en 1993 avec l'apparition du premier multiplexe : le *Pathé Grand Ciel* à La Garde, dans la banlieue toulonnaise. À partir de là, le mouvement s'accélère à raison d'une dizaine d'ouvertures par an en moyenne jusqu'à aujourd'hui où l'on recense près de 140 multiplexes sur le territoire français. Actuellement, ce type de bâtiment, qui ne représente en définitive que 6,5 % des établissements cinématographiques français, concentre quand même près de 30 % des écrans, 30 % des fauteuils et enregistre la moitié des entrées nationales[266]. L'accroissement rapide et sauvage de leur nombre est, avant tout, la conséquence d'un *laisser faire* qui trouve son explication dans la reprise de la fréquentation, l'apparition de ces établissements ayant incontestablement accompagné la hausse de la fréquentation ces quelque dix dernières années, lui permettant de passer de 133 millions de spectateurs en 1993 à 174 millions de spectateurs en 2005 (avec des pics à près de 190 millions d'entrées certaines années).

Si les implantations massives de grands complexes multisalles à partir de 1993 ont permis au parc en salles de se redéployer et ont favorisé un nivellement par le haut des taux de fréquentation, il ne faudrait pas occulter un fait important dans ce nouveau contexte concurrentiel : le maintien et le renforcement des établissements dits d'*Art et Essai*. Le parc indépendant dit d'*Art et Essai* est, en effet, celui qui s'est le mieux adapté aux bouleversements du marché durant les quinze dernières années, avec un taux d'établissement stationnaire (environ un millier). De ce fait, c'est près d'un établissement sur deux qui bénéficie aujourd'hui d'un classement *Art et Essai* pour 15 % à 20 % de l'ensemble du parc en salles et 15 % à 20 % de la recette totale issue de l'exploitation.

Cette frange de l'exploitation doit son maintien à son engagement dans un processus d'opposition à l'uniformisation passant par une programmation particulière et une activité d'animation intense – notamment en direction d'entreprises cinématographiques atypiques, du

[266] Bilan CNC 2006, n° 302, mai 2007.

jeune public et du patrimoine – soutenues par les instances française et européenne ainsi que par une part importante du public. C'est en cela que l'on peut parler d'*alternative* car ces salles ne correspondent pas à l'idée d'une exploitation cinématographique pensée comme un commerce du film sans position ni initiative[267].

La reconnaissance croissante du réseau *Art et Essai* et la préoccupation grandissante des pouvoirs publics pour le maintien de ces salles sont concomitantes de l'apparition, mais plus encore de l'impérialisme, des multiplexes. En concentrant une importante part des films en exploitation, bénéficiant d'une capacité de renouvellement quasi-optimale de leur programmation, se positionnant sur des territoires facilement accessibles, les multiplexes marquent de leur empreinte le champ de l'exploitation à l'aube du XXI^{e} siècle.

Toutefois, une donnée mérite d'être relevée : leur domination ne peut être saisie que dans leur capacité à cohabiter avec d'autres types d'établissements, qu'ils les ignorent ou tentent de leur imposer leur diktat. Par conséquent, leur conception de la programmation tient sur un « invariant », pour parler comme Paul Veyne[268]. Ils doivent partager avec d'autres salles la projection des films, soit dans une relation de domination (occuper l'ensemble du champ en diversifiant au maximum sa programmation, comme le fait l'*UGC Ciné Cité Les Halles* à Paris), soit dans une relation d'équité (concentrer son attention sur les grandes sorties commerciales et abandonner les films *Art et Essai* aux salles spécialisées, comme c'est le cas à Avignon avec le multiplexe *Pathé CapSud* et le cinéma *Utopia*). Mais ils ne peuvent se définir par eux-mêmes. Cela signifie donc que la configuration territoriale de l'exploitation repose sur « un jeu de stratégie à somme algébrique nulle »[269]. La dialectique entre multiplexes et salles *Art et Essai* se joue en fonction du maintien d'un équilibre et donc, d'une position *alternative* (et non *concurrentielle*) des salles *Art et Essai*.

---

[267] La terminologie d'« alternative cinématographique » s'impose et pourrait éventuellement se révéler plus appropriée que celle de « cinéma d'*Art et Essai* ». En effet, ce qui domine largement aujourd'hui ce n'est pas tant que ces salles projettent des films d'auteur mais plutôt qu'elles ont une position atypique dans la sphère de l'exploitation cinématographique (bien que la projection de films d'auteur en fasse partie). Il s'agit donc de penser ce mot dans son acception la plus courante, à savoir : « qui, par sa pratique, s'oppose aux choix imposés par les sociétés industrielles et technologiques » (Définition empruntée au *Nouveau Petit Robert, édition revue et amplifiée*. Paris : Le Petit Robert, 1993. p. 64.). Cette idée provient de l'utilisation qui est faite de ce mot dans le domaine musical où l'on emploie fréquemment la dénomination de « musique alternative » pour parler d'artistes qui ne sont pas signés sous l'un des quelques grands labels internationaux et qui véhiculent, la plupart du temps, un message ou prennent des positions sur des questions politiques, économiques ou sociales. La démarche des salles *Art et Essai* en France peut s'apparenter à cela.

[268] VEYNE Paul. *L'inventaire des différences*. *Leçon inaugurale au collège de France.* Paris : Le Seuil, 1976. p. 18.

[269] *Ibid*. p. 18.

Cette posture s'éclaire lorsque l'on porte son attention sur ce qui unit les acteurs du réseau : il s'agit de leur « indépendance ». Les exploitants *Art et Essai* sont particulièrement attachés à cette notion et ce, pour deux raisons : l'une est fonctionnelle, l'autre symbolique. Les cinémas bénéficiant d'une reconnaissance au titre d'établissement *Art et Essai* sont, dans la majorité des cas, indépendants au sens premier du terme ; c'est-à-dire qu'il s'agit d'une structure sous gestion autonome et localisée. D'un point de vue symbolique, l'indépendance constitue une revendication de libre arbitrage dans les choix de programmations et d'animation que chaque établissement, pris indépendamment, peut effectuer. Il s'agit de marquer son détachement des principes économiques qui régissent le secteur, idée utopique qui trouve toutefois une consistance à travers la triple mission de découverte, de diffusion et d'éducation que se sont donnés ces exploitants[270].

Si la première dimension évoquée n'est guère contestable, la seconde mérite une attention particulière, d'abord au regard des types de films que les salles *Art et Essai* soutiennent et projettent ; ensuite en portant son attention sur la relation qu'elles entretiennent avec les pouvoirs publics. C'est à partir de cela qu'il est possible de discuter de la teneur de leur action.

[270] Nous soulignons, ici, avoir conscience de l'existence d'un dilemme largement débattu autour de la question du cinéma pris entre une dimension artistique et des obligations industrielles. Nous ne reviendrons, cependant, pas sur cette question dans notre propos car elle dépasse largement le cadre de notre analyse. Nous renvoyons notre lecteur à des ouvrages de référence sur cette thématique : CRETON Laurent. *Le cinéma et l'argent*. Paris : Nathan, 2000. 200 p. ou FOREST Claude. *L'argent du cinéma*. Paris : Belin, 2002. 238 p.

*II. L'*ART ET ESSAI *: UN CINEMA D'AUTEUR ?*

« Le cinéma n'est pas un art a priori mais un art si j'veux ».
Anonyme[271]

2.1 L'Art et Essai : le film, le lieu

Nous venons de le voir, la question de l'exploitation cinématographique est dominante dans l'analyse de la notion d'« *Art et Essai* » : celle-ci désigne, avant tout, des lieux et pas des films. Par ailleurs, l'explosion du mouvement est intimement liée à l'accroissement et au renforcement progressifs du réseau de salles sur le territoire français alors que les films, eux, tendent à une dilution toujours plus importante. Pourtant, les salles sont classées en fonction d'un pourcentage minimal de films recommandés *Art et Essai* par les pouvoirs publics : un collège de 100 membres regroupant des personnalités du monde des arts et de la culture (professionnels du cinéma ou non) doit statuer régulièrement sur l'ensemble des sorties cinématographiques à partir de quelques critères de base :

> *« Sont considérés comme programmes cinématographiques d'*Art et Essai *:*
> - *Les films présentant d'incontestables qualités mais n'ayant pas obtenu auprès du public l'audience qu'ils méritaient.*
> - *Films ayant un caractère de recherche ou de nouveauté dans le domaine de la création cinématographique.*
> - *Films reflétant la vie de pays dont la production cinématographique est assez peu diffusée en France.*
> - *Films de court-métrage tendant à renouveler par leur qualité et leur choix le spectacle cinématographique.*
> - *Films de reprise présentant un intérêt artistique ou historique en particulier les « classiques de l'écran ».*
>
> *Sont compris éventuellement dans les programmes* Art et Essai *:*
> - *Les films récents ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public et pouvant être considérés comme apportant une contribution notable à l'art cinématographique.*
> - *Films d'amateurs présentant un caractère exceptionnel. »*[272].

[271] Anonyme. Phrase postée sur un forum Internet. In ALLARD Laurence. « Cinéphiles à vos claviers ! Réception, public et cinéma ». *Réseaux*, volume 18 – n° 99, ESQUENAZI Jean-Pierre, ODIN Roger (dir.). « Cinéma et réception », Paris, Hermès, 2000, p. 149.
[272] Source : Association Française des Cinémas d'*Art et Essai*.

Mais le flou de ces critères soulève une question fondamentale : qu'est-ce qui influe, en profondeur, sur la recommandation d'un film à l'heure d'une industrialisation croissante du cinéma et d'une diffusion massive des moyens techniques de réalisation ?

Avant la seconde guerre mondiale, le critère de marginalité marquait pleinement de son empreinte les films d'avant-garde, réalisés par des personnalités issues de groupes artistiques, les productions de réalisateurs atypiques et les films en provenance de pays faibles exportateurs de cinéma. De cette époque, deux critères déterminant la qualité filmique ont été conservés et réinvestis pour la recommandation des films, à compter des années soixante : celui du caractère artistique de l'auteur et celui de la provenance géographique des films. Ce second critère ne définit en rien une quelconque qualité, mais se montre acceptable dans la mesure où des films issus d'aires géographiques mal connues en France ne peuvent que favoriser la découverte d'autres cultures.

C'est donc la notion de « cinéma d'auteur » qui retient l'attention parce qu'elle pose problème, d'autant plus que l'éclosion du mouvement *Art et Essai* se confond avec l'éclosion d'un *nouveau cinéma* qui contribue à la formation de son histoire : la *Nouvelle Vague*. Les cinémas d'*Art et Essai* seront les lieux clefs de son succès, les lieux où les films issus de ce mouvement rencontrent leur public. Cependant, il n'est pas question de conduire une étude sociohistorique d'envergure sur ce mouvement. Il s'agit davantage de le saisir comme un catalyseur contribuant à fonder et à nuancer la notion d'*Art et Essai*[273].

Si l'on envisage un dépassement de l'approche sociale et critique du contenu des films au profit d'une approche sur leur positionnement dans le champ des productions (en un lieu et un temps donnés) – en référence aux théories de l'École de Francfort, et notamment de Theodor W. Adorno[274] –, on peut voir que les productions constituant ce que l'on a coutume d'appeler « la *Nouvelle Vague* » marquent une rupture et concentrent une somme de marqueurs pertinents pour appréhender la notion d'*Art et Essai*. Ce sont des formes de productions alternatives (au flux continu de la production filmique), bannissant certains codes classiques de mise en scène au profit de l'innovation et de l'expérimentation : utilisation de nouveaux équipements de tournage, de matériels non conventionnels, élaborations de récits déstructurés,

[273] Sur la *Nouvelle Vague*, voir : MARY Philippe. *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur : socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris : Le Seuil, 2006. 269 p.
[274] ADORNO Théodor W. *Théorie esthétique*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1982 [1970]. 347 p.

montage atypique, interprétation des acteurs plus "naturelle", tournage hors des studios, etc. Ces films ont la prétention de montrer « la société telle qu'elle est, avec ses rues au petit jour, ses cafés, ses "jeunes" qui découvrent les voyages en voiture, une sexualité plus libérée »[275]. L'objectif est de faire entrer de plain-pied la question « sociale » dans les films, pas tant au niveau de leur rapport au réel que dans la constitution d'un nouvel espace de production cinématographique, celui-là même auquel sont attachés un grand nombre de réalisateurs aujourd'hui.

C'est à partir de cet outillage conceptuel que s'est construit un ensemble de représentations définissant et popularisant la notion d'« *Art et Essai* » à laquelle, pourtant, échappe un certain nombre de productions.

Un film comme *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard[276], œuvre emblématique de ce mouvement, synthétise l'ensemble des préoccupations qui lui sont attachées et qui ont été initiées par un travail critique et polémique dans la revue *Les Cahiers du cinéma*[277]. Ce mensuel suit, en effet, une ligne offensive contre un soi-disant corporatisme des cinéastes de l'époque et attaque l'esthétique de ce cinéma français dit « de qualité » qui n'est, selon les critiques, qu'un cinéma de compromission et de soumission à des soutiens politiques, notamment ceux de l'intelligentsia communiste. Les « jeunes turcs » (c'est le nom qui vient identifier l'ensemble de ces critiques œuvrant au sein de cette revue de cinéma) se revendiquent, par conséquent, du cinéma américain (Howard Hawks, Alfred Hitchcock) et ont pour règle fondamentale de privilégier la position de l'auteur sur l'œuvre, un film s'évaluant, selon eux, par les capacités de mise en scène dudit auteur, et surtout, par sa capacité à traduire un style : c'est ce que l'on appelle « la politique des auteurs ».

À bout de souffle est donc un film emblématique, fait avec peu de moyens, mais riche d'innovations. Un budget modeste (un tiers à peine d'un budget moyen de l'époque) et une période de tournage de trois semaines conduisent son réalisateur à créer une œuvre atypique (l'utilisation de la pellicule photographique pour les scènes de nuit sans éclairage apporte une texture tout à fait particulière à l'image, le manque de temps obligera à improviser – ou

[275] MARY Philippe. *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*. *op. cit.* p. 12.
[276] Film GODARD Jean-Luc. *À bout de souffle*. 1960.
[277] Nous soulignerons, à ce titre, que plusieurs réalisateurs emblématiques de la *Nouvelle Vague* sont d'abord critiques aux *Cahiers du cinéma*, ce qui explique pourquoi ce mouvement et cette revue entretiennent des relations étroites.

presque – la plupart des dialogues, etc.). Ce film, tout en recourant à l'usage d'un certain nombre de codes issus de quelques autres films de la *Nouvelle Vague* parus avant lui (notamment *Les quatre cents coups* de François Truffaut[278]), repose cependant sur une esthétique beaucoup plus radicale ; il rompt plus clairement et plus brutalement avec le cinéma dit traditionnellement « de qualité ». Le récit est plus lâche ; le film est pourvu de vides, de questions irrésolues ; les contours des personnages sont parfois difficiles à entrevoir ; la fin du film est énigmatique. L'auteur fait également usage de procédés visuels comme les faux raccords, les gros plans insistants, etc.

Une fois ce détour fait – crochet nécessaire pour mettre en lumière une conception *contemporaine* et *imagée* de ce que recèle cette notion d'*Art et Essai* –, il reste l'existence d'une représentation de l'*Art et Essai* qui est fortement ambivalente : soit elle attire l'attention, soit elle rebute (un peu à l'image de ces films issus de la *Nouvelle Vague* dont certains diront qu'ils sont de mauvaise facture, à commencer par ses réalisateurs eux-mêmes, comme Jean-Luc Godard qui évoquera de nombreux "ratés" à propos de la photographie d'*À bout de souffle*). Mais dans tous les cas de figure, cette représentation joue comme une *médiation catalysante* : elle participe à l'existence d'une image de l'*Art et Essai* dans l'espace social qui est pourvue d'une force symbolique. Toutefois, cette image est dotée de contours flous car tous les films *Art et Essai* ne se ressemblent pas. Et par ailleurs, on aurait peine à imaginer que les individus prennent le soin de vérifier, avant chacune de leurs sorties en salles, que les films qu'ils vont voir bénéficient ou non d'une recommandation, auquel cas, il déciderait ou non d'aller le voir. Pourtant, elle véhicule une certaine conception du cinéma d'*Art et Essai*.

Questionner la relation qu'entretiennent les individus avec les films *Art et Essai* paraît dès lors délicat d'autant plus que cette relation ne dépend pas uniquement d'un rapprochement entre un objet et une personne, mais bien d'une somme de médiations. En effet, les critiques médiatiques concernant le cinéma d'*Art et Essai* ne sont pas exemptes – à l'instar des blockbusters – de certaines représentations pourvues de stéréotypes et de préjugés (si un film sortant sur les écrans est réalisé par un cinéaste reconnu, les médias ont tendance à le soutenir). C'est en cela que la fréquentation de lieux identifiés *Art et Essai* ne correspond pas tant à un attachement fort aux objets proposés qu'à l'adhésion des individus à des discours

[278] Film TRUFFAUT François. *Les quatre cents coups*. 1959.

critiques vis-à-vis des films. Cela nous permet d'aboutir à la formulation de l'hypothèse suivante : les individus seraient tributaires des représentations que véhiculent les médias et les institutions autour des films, mais aussi celles que véhiculent leur entourage et les personnes qu'ils sont amenés à côtoyer dans les salles.

Pour théoriser cela, on peut revenir sur la méthode sociogénétique employée par Fabrice Thumerel[279]. Elle consiste à envisager le processus de communication cinématographique d'un double point de vue : en amont, il s'agit de saisir le positionnement de l'auteur dans l'espace des possibles ; en aval, il s'agit d'appréhender la réception des œuvres comme un système de relations entre *trajectoire* et *champ.* Celle-ci aide ainsi à mieux comprendre la manière dont un film avant-gardiste devient un classique en saisissant, d'une part, le positionnement initial de l'auteur dans l'espace des possibles et, d'autre part, la réception de l'œuvre dans un système de relations entre des facteurs institutionnels, interactionnels et dispositionnels.

On se propose, maintenant, de revenir sur la question de l'auteur qui est au centre de cette réflexion : cette figure dont le nom fonctionne comme une caution, un gage de qualité et un vecteur de décision pour les individus désireux de se rendre en salles.

*2.2 L'impalpable légèreté de la notion d'***auteur** *au cinéma*

> *« Quand tout a été dit, quand la scène majeure semble terminée, il y a ce qui vient après ».*
>
> Michelangelo Antonioni[280]

En référence aux travaux dirigés par la sociologue Raymonde Moulin[281], on peut s'accorder sur le fait que la frontière est mince entre la reconnaissance de l'artiste dans les arts plastiques et dans le cinéma. L'auctorialité, comme elle est entendue au cinéma, se réfère à des cinéastes

[279] THUMEREL Fabrice. « Du sacre de *L'Origine rouge* (2000) à la consécration de Novarina (ou comment un avant-gardiste devient classique) ». In Isabelle Charpentier (dir.). *Comment sont reçues les œuvres : actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*. Paris : Créaphis, 2006. p. 61-75.
[280] Citation de Michelangelo Antonioni trouvée sur Internet (http://vanisback.free.fr/antonioni/citations.html).
[281] MOULIN Raymonde. *Sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 1999 [1986]. 460 p.

qui tournent des films en fonction de logiques de réalisation précises et introduisent des ruptures autant techniques que discursives dans le continuum de la production cinématographique. Attribuer un classement *Art et Essai* à une œuvre cinématographique entraîne donc, *de facto*, une reconnaissance du réalisateur et le conditionne pour une possible consécration (quand ce n'est pas déjà fait). Toute reconnaissance dépend aussi très largement de la politique interventionniste des pouvoirs publics qui statuent sur la validité des œuvres en leur accordant leur soutien et en leur attribuant divers labels : le label "Recherche" pour les films les plus novateurs, le label "Jeune Public" pour des films *de qualité* destinés aux enfants ou encore le label "Patrimoine et Répertoire" pour des films déjà sortis en salles et que l'on souhaite consacrer a posteriori. Reste que ces actions de promotion font généralement le grand écart avec le goût le plus répandu au sein du public. *Titanic* ou *La grande vadrouille*[282] sont des œuvres cinématographiques qui ont connu des audiences parmi les plus importantes de l'histoire de l'exploitation cinématographique française et qui, pourtant, ne font l'objet d'aucune reconnaissance institutionnelle. L'interventionnisme des pouvoirs publics se présente donc, avant tout, comme une action de préservation du cinéma dans sa diversité.

On voit donc que cette notion d'auteur est diffuse. Souvent discutée, elle n'en est pas pour autant éclairée. Toutefois, pour parler correctement du cinéma d'*Art et Essai*, il paraît difficile de lui tourner le dos car c'est précisément en elle que se trouve une des clefs mettant en lumière ce champ de production. Ainsi, l'on peut se poser la question de ses modalités d'existence et voir sur quoi repose la consécration de certains cinéastes, autant d'un point de vue institutionnel que médiatique. Le statut d'auteur est pourvu d'une triple nature.

(1) L'auteur est *basiquement* « celui qui fait », ou « celui qui produit ». Ainsi, hors exception (film collectif, multiplication des scénaristes ou réalisateurs sur un même projet), tout film est fondamentalement un film d'auteur. Il reste le produit de l'imagination et de la mise en œuvre des compétences d'une personne. Cette première dimension de la notion d'« auteur » ne doit en rien être négligée car elle recèle une certaine importance. Elle permet d'étudier n'importe quoi ou presque (tant qu'il s'agit d'une production humaine), positionnant le chercheur à un niveau bien plus englobant que celui d'une étude du « statut de l'auteur ». Elle permet, par ailleurs, d'intégrer un fait important : il n'y a pas d'objet légitime et d'objet illégitime ; tout

[282] Films CAMERON James. *Titanic*. 1997, OURY Gérard. *La grande vadrouille*. 1966.

objet *mérite* une forme d'attention, dans la mesure où tout objet est doté d'une portée symbolique minimale.

La prise en compte de ce niveau de lecture doit également permettre de canaliser tout débordement relevant du jugement d'ordre qualitatif : c'est précisément en cela que s'évaluent le degré de scientificité d'un texte et l'intérêt d'une recherche. Par exemple, les travaux d'Olivier Thévenin sur le réalisateur Ed Wood[283] portent davantage sur la figure de ce cinéaste que sur son statut, évitant alors, par une habile pirouette sémantique (l'utilisation du terme « figure(s) » et non pas « statut »), mais aussi par une maîtrise certaine de l'objet traité, de ne pas tomber dans ce travers qui peut conduire à occulter littéralement ce *niveau zéro* de la notion d'auteur, pourtant incontournable. C'est en cela qu'il paraît particulièrement délicat d'engager des recherches sur des créations dites « mineures » ou « populaires », et considérées comme telles par leurs analystes, en vue de les réhabiliter sous prétexte de scientificité du discours qu'ils vont porter à leur égard[284]. Ainsi, presque involontairement, la dénégation de ce premier niveau du « statut de l'auteur » peut conduire à l'introduction d'une appréciation, ce qui est contraire aux objectifs de l'analyse scientifique.

(2) Mais l'auteur, c'est autrement « une personnalité », « une figure » ; quelqu'un qui offre une singularité à sa production et qui applique sur son objet ce que Michel Foucault appelle « une signature »[285]. Chaque œuvre produite par un cinéaste s'inscrit d'abord dans un continuum référentiel de productions cinématographiques, puis ensuite, dans un processus d'auto-consécration biographique quand les réalisations du cinéaste se multiplient, se succèdent et conservent une stabilité qualitative[286]. Cela peut être doublement appréhendé, d'une part par sa consécration publique (notamment par le biais des mesures de taux de fréquentation) et, d'autre part, par la consécration d'une critique élogieuse.

---

[283] THEVENIN Olivier. « Ed Wood : figures d'un corps et mélanges des genres ». *Culture et Musées*, n° 7, ETHS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis (dir.), *Figures du corps au cinéma. Body is comedy*, Arles : Actes Sud, 2006. p. 65-80.

[284] Le chercheur pouvant "abuser" de la caution qu'il apporte auxdits objets du fait de son statut.

[285] FOUCAULT Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 2003 [1966]. Chapitre II, Partie, II, « Les signatures », p. 40-45.

[286] Ce qui n'empêche pas le réalisateur de continuer à être influencé. Denis Diderot disait, à ce propos, dans son *Essai sur les règnes de Claude et Néron*, que « le philosophe antique et le philosophe moderne ne peuvent être entendus l'un sans l'autre. Ils se portent mutuellement appui, l'actuel défendant l'ancien, l'ancien soutenant l'actuel. L'auteur est double » (extrait de CHARTIER Pierre. « Je ne compose point, je ne suis point auteur… ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopœdia*, Langres : Société Diderot, 2004, n° 36, p. 11).

Un très bon exemple de ce phénomène peut être donné au regard du parcours de Christophe Honoré. Ce réalisateur, dont les films sont d'abord confidentiels[287] (*Dix-sept fois Cécile Cassard*, *Ma mère*[288]) va peu à peu être perçu comme le précurseur d'un nouveau souffle cinématographique, à l'image de ce qui se passa avec la *Nouvelle Vague* (les relations qu'entretiennent les films de Christophe Honoré avec ceux de la *Nouvelle Vague* sont, par ailleurs, soulignées par l'auteur lui-même, ainsi que par les critiques et la frange du public la plus avisée). Il se forge, dès lors, une image, touche un public et bénéficie d'une visibilité croissante avec ses films les plus récents : *Dans Paris, Les chansons d'amour* et dernièrement, *La belle personne*[289]. Ces trois dernières productions confirment que le réalisateur s'inscrit dans un champ de production cinématographique donné, avec une cohérence autant thématique que technique dans le traitement de ses sujets.

(3) Et c'est précisément là que le jeu se trouble car l'auctorialité au cinéma se rapporte, en dernier lieu, et plus précisément, à l'expression symbolique et personnelle d'un point de vue sur un sujet ou, plus globalement, sur le monde et la société. Si l'on invoque à nouveau Michel Foucault, cette fois-ci en se référant à un fragment de *L'ordre du discours*, on constate que l'intellectuel avait très précisément appréhendé cette nuance fondamentale. Il nous dit, en effet, que

> *« l'auteur [ne doit pas être] entendu, bien sûr, comme l'individu parlant qui a prononcé ou écrit un texte, mais […] comme principe de groupement du discours, comme unité et origine de leurs significations […].*
> *L'auteur est ce qui donne à l'inquiétant langage de la fiction, ses unités, ses nœuds de cohérence, son insertion dans le réel »*[290].

En France, c'est très précisément dans ce sens que la notion d'auteur (au cinéma) est appréhendée par les pouvoirs publics, l'intelligentsia et ce que se plaisait à appeler Jean-Luc Godard « les professionnels de la profession ». L'auteur se doit d'être autre chose qu'un nom connu et reconnu : ce doit être un prescripteur d'idées, un façonneur d'approches et un élaborateur de discours. Toutefois, cela n'est pas nécessairement indissociable d'une certaine forme de notoriété, bien au contraire. L'expression la plus originale d'un point de vue conduit

[287] Faibles tirages de copies lors des sorties en salles, taux de fréquentation peu élevés et réception critique plutôt enthousiaste, mais globalement mitigée.
[288] Films HONORE Christophe. *Dix-sept Cécile Cassard*. 2002 et *Ma mère*. 2004.
[289] Films HONORE Christophe. *Dans Paris. 2006, Les chansons d'amour. 2007 et La belle personne.* 2008.
[290] FOUCAULT Michel. *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris : Gallimard, 1971. 81 p.

souvent à la consécration et la reconnaissance. Mais le sens profond de l'auctorialité au cinéma, comme pour l'ensemble des disciplines artistiques, ne se situe pas à cette échelle. C'est dans ce mince espace qui sépare les productions d'auteurs reconnus d'avec les gestes profondément novateurs, réflexifs et en tension que se joue la partie.

Un consensus plus ou moins mou (il l'est lorsque la profession, le plus souvent dans les festivals, est confrontée à certaines œuvres cinématographiques et qu'elle n'est pas toujours sûre d'être face à une valeur émergente ou à un coup de poker qui ne pourra peut-être pas être réédité par l'auteur du film en question) existe autour de la qualité ou de l'absence de qualité d'une production cinématographique et donc des compétences ou non de son auteur. Dans la terminologie « *Art et Essai* », le terme « essai » cherche clairement à mettre en évidence cet état de fait. Le coup d'*essai* est plus ou moins bien reçu (il l'est lorsque le film se voit accordé une recommandation *Art et Essai* avant sa sortie en salles), puis abandonné à sa période de probation (le moment de la sortie en salle et de la confrontation au public). Après quoi, viendra le temps de discuter de l'œuvre et du statut de son auteur, entendu comme le signataire singulier et estimable de celle-ci.

Toutefois, ce qui retient l'attention dans le système politique français du cinéma, c'est que la réception du public n'influe en rien (ou presque) sur le regard qui avait été initialement porté sur le film et donc sur la décision de lui accorder une recommandation *Art et Essai*[291]. L'auctorialité reste appréhendée par le prisme des qualités expressives de l'artiste et cela n'est jamais (ou presque) altéré par des questions économiques[292]. C'est là que se situe la célèbre « exception culturelle » dont il a maintes fois été débattu ces dernières années en France, en Europe et plus largement, dans le monde : en attribuant une recommandation *Art et Essai* à un film, on fait une hypothèque sur l'avenir en considérant que c'est une œuvre d'art, une création digne d'intérêt. Par contre, c'est le public qui va faire d'un auteur une *figure sociale* de la création cinématographique en se rendant massivement en salle pour voir son ou ses film(s) et en donnant son assentiment sur ses qualités. Plus tard, lorsque le statut de l'auteur finit par être attesté (ce qui n'est pas toujours le cas, bien sûr), la dimension artistique de ses productions est entérinée, et la notion d'« essai » revêt un nouveau sens : celui de l'essai

[291] Nous noterons, cependant, qu'une des lignes directrices annexes venant définir un programme cinématographique d'*Art et Essai* précise que des « films récents ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public » peuvent se voir recommander *Art et Essai*.
[292] Autrement dit, par la forte capacité de la production et de son créateur à générer des entrées en salles et donc de l'argent.

perpétuel, de l'œuvre qui, malgré sa reproductibilité technique, reste un geste unique, particulier, autonome, de nature artistique.

L'auteur est donc considéré comme un individu faisant de l'art, sans souci de rentabilité. Pour cela, il mérite d'être soutenu dans son activité. Les pouvoirs publics attestent donc de sa participation au renouvellement des formes cinématographiques en attribuant des recommandations *Art et Essai* à ses films. On le voit, aujourd'hui, avec les réalisations de personnalités comme Woody Allen, Pedro Almodovar ou Ken Loach qui bénéficient systématiquement de cette "labellisation". A contrario, le réalisateur produit des films au sein d'une industrie cinématographique qui a des préoccupations de rentabilités économiques. Les pouvoirs publics présentent, arbitrairement, une absence de créativité et/ou de liberté dans les choix artistiques en fonction de l'ancrage du film dans le champ des productions. S'il s'agit d'un film hollywoodien ou d'un film porté par une société de production dite "commerciale" comme *Gaumont*, *Pathé* ou *Europa Corp.*, presque automatiquement, ils ne le soutiendront pas. On considère que le film "remplira son contrat" en attirant massivement les publics en salles et le pari économique de rentabilité sera gagné pour la société de production. Cette fracture, fortement ancrée dans les représentations et relayée par les pouvoirs publics, circule dans l'espace social et conduit les individus à penser le champ du cinéma de manière fragmentée entre, d'une part, les films *Art et Essai* et, d'autre part, les productions hollywoodiennes ou ce que l'on appelle généralement « les films français commerciaux ».

2.3 Le pouvoir symbolique du statut auctorial

L'auteur se définit donc par la somme de trois caractéristiques, se superposant les unes aux autres. (1) Il s'agit d'abord du créateur-producteur d'un discours qui est à mettre en lien avec des références issues du passé : celles-ci peuvent provenir du champ de productions personnelles du réalisateur (lorsque celui-ci a déjà tourné des films), ou peuvent être associées à une école cinématographique ou un courant. (2) Il s'agit ensuite d'une personnalité qui s'exprime et offre une perspective singulière sur les sujets traités. Tout cela sous-entend, bien évidemment, de prendre en compte la double dimension réflexive et technique de la production (le sujet et son traitement dans l'écriture scénaristique ; mais aussi dans la réalisation : plans, cadrages, etc. Les choix esthétiques en somme). (3) Il s'agit enfin d'une

figure qui apporte un regard original[293] sur ses objets, en fonction d'un ancrage autant temporel que spatial et ce, sur la base de considérations formulées dans le prolongement d'une pensée sociologique kracaueurienne : le film est « un documentaire expressif du monde social »[294].

Un texte d'Umberto Eco au titre tout à fait évocateur, « Do your movie yourself », nous offre un éclairage pertinent sur cette question[295]. Le chercheur, non sans une très forte dose d'ironie et de second degré, se lance dans la pataphysique[296] et introduit, dans un très court texte d'à peine plus de mille caractères, l'objet de sa proposition :

> *« En 1993, avec l'adoption définitive du magnétoscope jusque dans les bureaux du cadastre, le cinéma commercial et le cinéma underground entrèrent tous deux en crise. La* prise de la parole *avait désormais transformé l'activité cinématographique en une pratique à la portée de tout le monde, et chacun se passait son propre film, ne mettant plus les pieds dans une salle. Les nouvelles techniques de reproduction et de projection par cassette qu'on insère dans le moniteur placé sur le tableau de bord de la voiture avaient rendu caduques les méthodes artisanales du film souterrain. Dans ces années-là, on vit donc entrer en circulation les guides du genre "Faites votre Antonioni vous-même". L'utilisateur achetait un "plot pattern", c'est-à-dire une "grille" de sujet multiple qu'il pouvait remplir avec un très large choix de combinaisons standardisées. Avec un seul pattern, accompagné de son lot de combinaisons, il était possible de faire, par exemple, 15751 films d'Antonioni. Nous donnons ici les instructions jointes à quelques-unes de ces film-cassettes. Les lettres placées comme exposant de chaque situation de base renvoient au lot des solutions de rechange. Pour prendre un exemple, le basic pattern à l'Antonioni ("Une étendue désolée. Elle s'éloigne") peut engendrer d'autres films comme : "Un labyrinthe de restauroute avec une visibilité incertaine. Il touche longuement un objet" et ainsi, de suite. »*

S'ensuit une série de propositions ou "plot patterns", comme se plaît à les appeler Umberto Eco, pour faire des films *à la façon* Michelangelo Antonioni, *à la façon* Godard, *à la façon* Ermanno Olmi, etc.[297]. Ce qui est intéressant dans ce texte, ce n'est pas tant le fait qu'Umberto Eco dénonce le primat croissant des équipements domestiques sur le plaisir et le

[293] L'originalité ne s'oppose en rien à l'inscription dans un courant, ou à la revendication de référence. Elle tient beaucoup plus en un apport particulier à un moment donné et en un lieu donné.
[294] ETHIS Emmanuel. « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales ». *Société : revue des Sciences Humaines et Sociales*, n° 96. Paris : De Boeck, 2007/2. p. 16.
[295] ECO Umberto. « Do your movie yourself ». In *Pastiches et postiches*. Paris : Grasset, 2005. p. 199-209.
[296] « La science des solutions imaginaires » inventée par Alfred Jarry (JARRY Alfred. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien.* Paris : Gallimard, 1980 [1911]. 247 p.).
[297] Nous renvoyons notre lecteur à la lecture de ces grilles et l'invitons à s'adonner à quelques exercices ludiques et tout à fait jubilatoires de composition de sujets de films à l'aide des différentes propositions qui sont faites dans chacun des plot patterns exposés.

respect qu'impose la sortie en salle vis-à-vis de l'art cinématographique. Ce n'est pas non plus l'augmentation des capacités techniques offertes à des individus de plus en plus nombreux à vouloir se lancer dans la réalisation de films. Ce qui importe, pour Umberto Eco, c'est de discuter de la singularité de l'auteur et de la place qu'il occupe dans le champ de la production de longs-métrages cinématographiques.

D'une part, une idée, une position et un regard sur la société sont autant d'éléments qui appartiennent à un auteur et pas à un autre. Il s'agit d'une production mentale et intellectuelle originale qui relève d'une expérience personnelle. Nul autre que Michelangelo Antonioni ou Jean-Luc Godard ne peut réaliser un film avec une approche aussi audacieuse et typique de la fuite des hommes face au dégoût de la société, pour le premier, (en référence à *Zabriskie point* ou encore *Profession : reporter*[298]) ou ce traitement si spécifique de l'amour, de la mort et du rejet de la société de consommation, pour le second (en référence à *Pierrot le fou*, entre autres[299]). Et on le voit, malgré l'apparente jumellité des thèmes de fond abordés par ces deux auteurs, il n'est aucunement possible de confondre leurs films lorsqu'on les regarde.

Les grilles d'Umberto Eco, en spectateur avisé, en témoignent. Le *basic pattern à la Antonioni* est « Une étendue désolée. Elle s'éloigne », tandis que le *basic pattern à la Godard* est : « Il arrive et puis boum une raffinerie explose les Américains fait l'amour des cannibales armés de bazookas tirent sur la voie ferrée elle tombe criblée de coups de mousquets à une vitesse folle va à Vincennes Cohn Bendit prend le train et parle deux hommes tuent elle lit des maximes de Mao Montesquieu lance une bombe sur Diderot lui se tue vend le Figaro les peaux-rouges arrivent ». Sans que ce soit une fin en soi, on voit clairement la profondeur et l'imaginaire qui sont la marque de l'un, quand l'espace laissé aux dialogues et aux rebondissements constitue la signature de l'autre.

Par ailleurs, le traitement du sujet relève des compétences et des idées dudit auteur (avec la complicité de son équipe, bien entendu, mais il ne s'agirait pas d'amenuiser un certain nombre d'aptitudes avérées). Quand Jean-Luc Godard décide d'utiliser de la pellicule photographique pour tourner des plans d'*À bout de souffle*, quand il décide, dans ce même film d'intégrer des documents d'archives ou plus simplement encore, de positionner sa caméra sous tel ou tel angle pour filmer ses acteurs, tout cela relève d'un esprit créateur. C'est

[298] Films ANTONIONI Michelangelo. *Zabriskie point*. 1970 et *Profession : reporter*. 1975.
[299] Film GODARD Jean-Luc. *Pierrot le fou*. 1965.

une façon de faire qui est cohérente avec un positionnement particulier relevant d'un certain nombre de partis pris esthétiques ainsi que d'un certain nombre de questions de société ou de thèmes qui intéressent le cinéaste. Si le traitement d'un même sujet par différents auteurs tient incontestablement sur des références communes, il n'empêche qu'il ne fera jamais l'objet d'une approche identique. Ainsi, faire des films *à la façon de…* ne constitue pas une façon d'accéder à la reconnaissance et encore moins d'exprimer son propre point de vue sur des questions qui nous touchent. Un auteur pourvu d'une singularité et bénéficiant d'une aura reste marqué par des éléments propres à la connaissance qu'il a de son temps et de la vision qui est alors portée sur le passé, mais il atteint avant tout une forme de respectabilité quand il rend suffisamment singulière sa production.

Ainsi, en regardant ces soi-disant plot patterns non plus comme des grilles devant servir à élaborer des bases de scénarii, mais plutôt comme des inventaires d'éléments caractéristiques de productions issues de la filmographie de l'auteur auxquels ils renvoient, on peut conclure sur le fait qu'un auteur est avant tout un individu capable de se pencher sur un certain nombre de questions qu'il maîtrise – par l'intérêt qu'il leur porte – et que les éléments invoqués lors de leur traitement lui sont suffisamment caractéristiques pour constituer l'armature de son point de vue. Autrement dit, ces éléments deviennent autant de signes devant permettre son identification et sa reconnaissance au titre d'auteur.

Parler de cinéma *Art et Essai*, ce n'est donc pas parler de cinéma d'auteur ; ou pas seulement. Le sens de cette terminologie est beaucoup plus vaste et complexe ; ceci a particulièrement bien été mis en lumière dans les textes institutionnels, notamment lorsqu'il est question de soutien aux films issus d'aires géographiques à faible taux de production cinématographique. Ainsi, l'action engagée par le mouvement *Art et Essai* revêt, avant tout, une dimension de soutien à la production cinématographique dans sa diversité et ce, même si les œuvres visées n'ont pas nécessairement de grandes qualités de réalisation. Il n'y a pas toujours un auteur (dans le sens entendu par la terminologie « cinéma d'auteur ») derrière chaque film, mais plutôt un témoin, un observateur d'un lieu et d'une époque, un individu qui participe à la mise en lumière du monde dans sa diversité.

Durant les années quatre-vingt-dix, les films produits au Moyen-Orient, et notamment en Iran, ont connu un certain succès dans les réseaux *Art et Essai*. Il y avait un grand engouement pour leur diffusion et une grande soif de découverte de la part du public sur ce que dévoilaient ces

films. Puis l'engouement a décliné car ces films étaient aussi extrêmement misérabilistes et déprimants. En 2003, participant à un prévisionnement[300] au *Cinéma des Cinéastes* à Paris, il est apparu clairement que ces *Enfants du pétrole*[301] seraient sans doute le couvercle venant refermer la marmite d'un enthousiasme qui n'était plus présent pour ce genre de films. Changement d'objectif, changement de position : les exploitants, ce jour-là, ont montré leur exaspération vis-à-vis d'un cinéma qui, par ailleurs, ne faisait plus recette, malgré des propriétés scénaristiques et de réalisation méritant une forme d'attention particulière d'autant plus que ces films portent un regard atypique sur une réalité sociale contemporaine largement méconnue en Occident.

L'idée de qualité cinématographique que véhicule la notion d'*Art et Essai* est donc relativement insaisissable bien que certains critères puissent être invoqués, comme ceux de l'originalité et/ou de la rareté. Il suffit de regarder les critiques produites par la presse à propos de certains films ayant bénéficié de recommandations *Art et Essai*, lorsque des années après leur sortie en salles ils font l'objet d'une diffusion télévisuelle : on découvre que les critiques ne sont pas toujours enthousiastes ; celles-ci sont parfois même franchement acerbes[302]. Pourtant, un exercice de qualification de la qualité persiste. Il se définit dans une résistance à l'uniformisation des propositions et dans un soutien à la diversité. Cette posture résulte du travail effectué par le réseau *Art et Essai*, mais repose largement sur l'engagement du gouvernement dans des formes d'appui idéologique et financier à cette action.

[300] Le mot de « prévisionnement » est couramment employé dans le milieu de l'exploitation cinématographique pour évoquer les moments durant lesquels les gérants et les personnels de salles peuvent voir des films en avant-première, à l'occasion de projections qui leur sont réservées, et ce, pour leur permettre d'organiser leur programmation.

[301] Film FOROUZESH Ebrahim. *Les enfants du pétrole*. 2003.

[302] Notre proposition, ici, se base sur notre expérience ainsi que notre pratique personnelle et quotidienne de la presse cinématographique et télévisuelle. Nous renvoyons notre lecteur à s'intéresser, notamment, aux programmations télévisées de deuxième et dernière partie de soirée, le plus souvent sur Arte, et occasionnellement sur France 3 ; beaucoup plus rarement sur les autres chaînes hertziennes. On y découvre combien des films bénéficiant de recommandations *Art et Essai* et ayant été diffusés dans les réseaux de salles *Art et Essai* ne font pas toujours l'objet de critiques favorables pour cette nouvelle diffusion dans un contexte différent.

III. RECONNAISSANCE ET INSTITUTIONNALISATION D'UNE ECHELLE DE VALEUR PROPRE AU CINEMA

> *« En vieillissant, on a de moins en moins besoin de distraction […]. Mon cinéma de Faro m'apporte un inaltérable plaisir […]. Mon fauteuil est confortable, la pièce bien chauffée, on éteint les lumières et dans l'obscurité la première image tremblante se détache sur le mur blanc. Silence. Dans la cabine de projection bien huilée, le projecteur ronronne doucement. Les ombres bougent, tournent vers moi leurs visages, me demandent d'être attentif à leurs destins ».*
>
> Ingmar Bergman[303]

3.1 L'aide aux structures

Il paraît impossible d'écarter la question du soutien institutionnel dans le cadre d'une étude des activités spectatorielles s'inscrivant dans le champ du cinéma. Les consignes politiques nécessitent d'être intégrées et discutées au sein d'une réflexion globale portant sur le rapport des publics aux différentes catégories de films et de salles de cinéma, la constitution d'identités spectatorielles et la mise en place d'interactions entre les individus et les films, entre les individus et les salles, ainsi qu'entre les individus les uns vis-à-vis des autres.

La définition de l'*Art et Essai* est intimement liée à une conception politique qui reste marquée par la dichotomie établie entre culture savante et culture populaire. Ainsi, toute action politique cinématographique, en établissant des formes sélectives de soutien, légitime certaines entreprises (projets cinématographiques particuliers ou formes d'exploitations engagées en faveur d'un certain type d'œuvres filmiques : les films dits d'*Art et Essai*) au détriment d'autres ; elle opère une sorte de sélection « du bon goût ». Mais le "service rendu" par cette pratique discriminatoire réside dans sa faculté à donner vie au champ cinématographique car elle encourage le maintien d'une diversité propositionnelle et participe à l'existence d'intérêts sinon différents du moins divergents.

[303] BERGMAN Ingmar, *Laterna magica.* Paris : Gallimard, 2001. 380 p. (citation inscrite par une personne enquêtée sur un questionnaire).

S'il est incontestable que les opérations d'éducation à l'image, comme « Lycéens et apprentis au cinéma », ou les politiques de soutien aux films de répertoire sensibilisent les individus au langage cinématographique et leur permettent de développer un positionnement critique, elles connaissent leurs limites en ne faisant pas l'inventaire de tout le spectre des créations. Ces actions publiques à caractère volontariste participent à la constitution de cadres de légitimation.

On s'arrêtera sur le cas d'une opération d'éducation à l'image : « Lycéens et apprentis au cinéma ». Celle-ci promeut un certain cinéma et le légitime, notamment par la présence de personnes relais (enseignants, intervenants) qui peuvent conduire à développer soit de l'intérêt, soit du rejet chez un public scolaire particulièrement sensible aux dérives (positives comme négatives) du discours institutionnel. Cette opération est finalement tout à fait représentative d'un mouvement qui a pris forme au cours des années quatre-vingt-dix : celui du développement d'une action culturelle institutionnalisée en direction de publics spécifiques (en l'occurrence, des lycéens). Il s'agit de valoriser des œuvres en les faisant entrer dans un programme d'étude, au détriment d'autres (puisque l'une des conséquences de la consécration d'un objet est d'en dévaloriser d'autres par ailleurs). Ainsi, à aucun moment, il n'est question de favoriser une adéquation plus grande entre les films et un public pourtant mal préparé à les recevoir.

Pierre Bourdieu a montré dans ses travaux combien l'école, en tant qu'institution, espace d'émancipation, d'individualisation et de structuration de nouveaux ensembles interactionnels dans la vie des individus vient se superposer aux dispositions ainsi qu'à l'héritage culturel familial. Le fait d'*aller au cinéma* seul ou avec des amis constitue une première forme de socialisation témoignant du détachement de l'individu vis-à-vis de sa cellule d'appartenance primaire mais aussi de l'incorporation de nouvelles règles du jeu social (connaître tel ou tel film, avoir tel ou tel avis sur tel ou tel film pour pouvoir ensuite en parler, etc.). Le fait d'*aller au cinéma avec le lycée* est une strate supplémentaire qui vient se superposer à la sortie familiale, solitaire ou amicale. Cette pratique intègre un paramètre complémentaire : celui de l'authentification et de la légitimation des œuvres découvertes dans le cadre scolaire par l'institution, du fait même qu'elles aient été retenues pour faire partie d'un programme éducatif. L'apport d'un dispositif comme « Lycéens et apprentis au cinéma » autant dans son organisation générale que par le choix des films qui le compose met en lumière ce

phénomène. Soit il sanctionne l'héritage familial, soit il le consacre en le complétant. Il participe ainsi à la formation d'un capital culturel symbolique élaboré par l'incorporation et/ou le rejet de valeurs portées par les institutions (mais, le plus souvent, il s'agit d'un mixte des deux).

Les salles *Art et Essai*, en accueillant cette opération, font l'objet de représentations qui sont véhiculées auprès du public et qui sont définies dans l'espace social par les propos institutionnels. Or, on peut s'interroger sur leurs origines et se demander dans quelle mesure elles méritent une attention.

Cela nous conduit donc à soulever trois questions : le cinéma (le film et le lieu) est-il autant un espace de production (socio)culturelle qu'un média (puisqu'il est vecteur de représentations) ? Les formes cinématographiques sont-elles prisonnières de leur histoire (puisqu'elles soulèvent des interrogations quant à leur formation ainsi qu'à leur valeur) ? Enfin, dans quelle mesure les individus subissent-ils l'influence du discours institutionnel – de son niveau micro à son niveau macro (c'est-à-dire du discours de la salle elle-même à celui des pouvoirs publics) ? Cette dernière question est tout à fait décisive car elle nous montre combien le discours institutionnel correspond à une double conception pédagogique et idéologique de la formation du public. Il offre aux individus la possibilité de prendre la mesure de la diversité de l'offre ainsi qu'une assise et des points de repère qui favorisent l'ancrage de leurs choix et de leurs goûts. Mais il est aussi en décalage avec l'autonomisation croissante des pratiques (autonomisation qui est facilitée, aujourd'hui, avec le développement des moyens de communication multimédias et numériques).

On note également que la place accordée à la salle *Art et Essai* se caractérise par sa double fonction d'espace culturel et d'espace social qui relie les oppositions qu'avait relevées Jean Caune à propos de la conception politique de la culture : création/animation, culturel/socioculturel, processus artistique/créativité, œuvre/expression[304]. Ces couples définissent précisément ce type de salles préoccupées par la formation et la sensibilisation du public à certaines œuvres et à certains sujets. Leur action est caractéristique d'écarts constatés entre, d'une part, la présentation d'œuvres faiblement médiatisées et exposées dans des

[304] CAUNE Jean. *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*. Grenoble : PUG, 1992. 376 p.

conditions particulières (en VO, accompagnées d'un débat, etc.) et, d'autre part, leur appropriation par le public.

Ainsi, la salle *Art et Essai* est dotée d'une image, véhicule des valeurs et constitue, par conséquent, un espace de circulation des films *Art et Essai* qui participe à la formation d'identités individuelles et collectives spécifiques chez les spectateurs[305]. On pourrait donc dire que dans ces cinémas, le discours d'autolégitimation de l'*Art et Essai* contribue à construire, au sein du champ des productions, un mieux-disant culturel.

3.2 L'éducation à l'image

3.2.1 L'éducation au cinéma : quels enjeux pour les exploitants ?

Le CNC a fait de l'initiation et de la sensibilisation du jeune public au cinéma et à l'audiovisuel l'un des axes prioritaires de sa politique d'intervention culturelle et territoriale[306]. Hormis l'opération « Un été au ciné/Cinéville » qui s'inscrit hors du temps scolaire et dont la vocation est plutôt socio-éducative, ce travail se traduit essentiellement par la mise en œuvre de quatre dispositifs scolaires qui ont pour but de permettre aux enfants et aux adolescents de découvrir des œuvres cinématographiques de qualité : « École au cinéma », « Collège au cinéma », « Lycéens et apprentis au cinéma » et les enseignements obligatoires.

Les entrées concernent essentiellement des films classés *Art et Essai* et sont quasi unanimement réalisées dans des cinémas d'*Art et Essai*. Le choix des œuvres reflète la

[305] SIMMEL Georg. *La tragédie de la culture*. Paris : Rivages, 1993 [1914]. 254 p.
[306] Nous soulignerons l'importance du site Internet « www.crac.asso.fr/image/ ». Réalisé par le CRAC, Scène Nationale de Valence, avec le soutien du CNC, ce site est consacré aux dispositifs nationaux en direction du jeune public. Il a été conçu pour les acteurs des différentes opérations (jeunes, partenaires, enseignants) et pour les structures culturelles qui, au-delà de la diffusion, conçoivent et réalisent de véritables actions pédagogiques. Base de données et lieu interactif, ce site propose des informations sur les actions menées en direction des jeunes (descriptions des dispositifs, implantations), sur les films et les auteurs inscrits dans les programmes, sur les outils pédagogiques et les lieux ressources (pôles régionaux d'éducation et de formation au cinéma et à l'audiovisuel, cinémathèques, bibliothèques, etc.) ainsi que sur des festivals, des formations existantes, des ateliers, etc.

diversité du cinéma : longs-métrages, courts métrages ou documentaires en provenance de tous les pays du monde. Les dispositifs scolaires jouent un rôle essentiel dans la diffusion des films d'*Art et Essai* auprès de publics dits captifs, mais aussi dans l'équilibre économique des salles qui sont consacrées à ce spectacle cinématographique. Ils participent au maintien d'un réseau hétérogène et implanté le plus largement possible sur l'ensemble du territoire.

Ces dispositifs reposent sur un fondement simple : voir des films dans les conditions du spectacle cinématographique, c'est-à-dire en salle. Les élèves sont tenus de participer à trois séances par an en moyenne et dans le prolongement de ces séances, les travaux en classe sont vivement encouragés pour que les élèves prennent connaissance des métiers du cinéma et de l'audiovisuel. Pour ce faire, des outils pédagogiques sont mis à la disposition des enseignants.

Cinq principes fondateurs définissent ces dispositifs :

- Un partenariat constant avec les exploitants de salles de cinéma.
- Le volontariat des enseignants et du personnel local du Ministère de l'éducation nationale.
- L'implication croissante des collectivités territoriales qui permettent notamment de maintenir le principe de la gratuité des séances et facilitent le transport des élèves.
- La déconcentration croissante des responsabilités, notamment au travers de l'implication des directions régionales des affaires culturelles.
- L'inscription dans une politique plus générale de diffusion culturelle qui comprend aussi des opérations hors du temps scolaire, au premier rang desquelles l'opération « Un été au ciné/Cinéville » qui touchent les jeunes principalement issus de quartier défavorisés.

Le premier principe démontre que les exploitants de cinémas d'*Art et Essai* sont dépendants de ces dispositifs d'éducation au cinéma : ces opérations permettent d'accroître le nombre d'entrées annuelles de manière assez significative et correspondent précisément à leur travail de découverte et d'animation. Les exploitants sont donc pris au piège, ne pouvant négliger les revenus que ces opérations engendrent, ne pouvant aller à l'encontre de leur politique culturelle et ne pouvant s'isoler d'un système qui, à défaut d'être parfait, a le mérite d'exister et d'être consensuel. En effet, il est plus simple pour les établissements scolaires de s'inscrire dans un dispositif global encadré par les pouvoirs publics. Si les salles *Art et Essai* veulent

assurer un travail d'éducation à l'image, elles se voient donc dans l'obligation de participer à ces opérations.

L'introduction du cinéma à l'école est en train de bousculer le fonctionnement du système éducatif. Cela se fait lentement car elle nécessite un triple investissement moral, éducatif et financier. Il faut, d'une part, accepter son intégration comme matière pouvant faire l'objet d'un enseignement et il faut d'autre part se rendre dans la salle de cinéma, son lieu de diffusion par excellence, pour pouvoir étudier cette matière. D'ailleurs, les réticences généralisées, notamment des chefs d'établissements scolaires, se traduisent clairement par le fait que ces opérations reposent sur le volontariat de professeurs quitte à ne toucher qu'un faible pourcentage des élèves. Cependant, les opérations « École et cinéma », « Collège au cinéma » et « Lycéens et apprentis au cinéma » mais aussi les classes optionnelles « cinéma et audiovisuel » des lycées commencent à favoriser l'amélioration du rapport entre l'école et le cinéma. S'il est toujours parvenu à pénétrer dans le milieu éducatif sous un prétexte ludique d'illustration du cours avec les copies 16 mm, les vidéocassettes et maintenant les DVD, on prend conscience, de façon continue, que l'objet filmique a un véritable intérêt pédagogique en lui-même qu'il s'agit d'étudier en commençant par l'apprécier dans son lieu de prédilection : la salle de cinéma.

Il s'agit également de souligner que l'Éducation Nationale est en train d'introduire le cinéma à l'école en le considérant comme un art. On en veut pour preuve la liste des films retenus dans le cadre de chacune des opérations (il s'agit quasi exclusivement de films d'auteur, issus du patrimoine ou d'œuvres contemporaines[307]) ainsi que la liste les établissements cinématographiques participant aux diverses opérations (ils sont presque tous classés *Art et Essai*). Les salles *Art et Essai*, qui ont une vocation culturelle affichée, doivent participer activement à ce processus en pleine expansion. C'est grâce au travail qu'elles effectuent que l'on peut aujourd'hui considérer le cinéma autrement que comme une simple marchandise. Il serait d'ailleurs mal venu de la part des pouvoirs publics de faire participer à ces opérations de trop nombreux établissements se consacrant uniquement à des activités commerciales, comme

[307] Sans rentrer dans de trop vastes considérations artistiques, il est vrai que les pouvoirs publics ont globalement opté pour une programmation à contenu culturel élevé ; il n'en demeure pas moins vrai que certains films inscrits dans ces opérations sont des succès populaires, plus proches du goût dominant, aux vues des résultats qu'ils ont pu obtenir lors de leur sortie en salles : *Batman* (1992), *Blade Runner* (1982) ou *L'armée des douze singes* (1996). Mais on ne peut pas nier que ces films restent, qu'on le veuille ou non, des films d'auteurs puisque les réalisateurs respectifs de ces œuvres cinématographiques ne sont autres que Tim Burton, Ridley Scott et Terry Gilliam, tous à l'origine de plusieurs œuvres cinématographiques aujourd'hui incontournables.

le font les multiplexes. Il est cependant souhaitable que les enseignants s'acquittent d'une tâche importante : ne pas faire perdre de vue aux élèves que le cinéma comprend aussi une dimension commerciale nécessaire à sa propre avancée, à son propre renouvellement. La salle *Art et Essai*, à travers ses difficultés quotidiennes d'équilibre entre rentabilité économique et activités culturelles de découverte, en est le meilleur témoin. À ce sujet, faire en sorte que les élèves accroissent leur consommation de films en salle est un des motifs (inavoué) de ces opérations (en tout cas pour « Collège au cinéma » et « Lycéens et apprentis au cinéma »). « Collège au cinéma », premier dispositif à avoir été mis en place, est en effet né d'une demande des professionnels du cinéma, alarmés par la chute de la fréquentation[308] et désireux de s'assurer un public fidèle pour les années futures. Ce dispositif ne s'appuie pas uniquement sur le réseau *Art et Essai*, ce qui lui vaut d'être, bien évidemment, le moins populaire parmi cette frange de l'exploitation. Au-delà de leur vocation culturelle et artistique, ces opérations relèvent aussi d'un motif commercial inavoué : en préparant les élèves à voir des films de genres différents et de provenances diverses, c'est la sauvegarde de la diversité culturelle, du cinéma d'*Art et Essai* et de ses salles de prédilection qui doit être assurée.

Vivre l'expérience de la salle est un élément essentiel de l'éducation à l'image. Dans ce contexte, le CNC s'est donné pour mission de permettre le maintien d'un parc d'établissements cinématographiques dense et bien réparti sur le territoire, afin d'assurer un accès aux œuvres pour tous et de la meilleure qualité possible. Ces opérations ayant une vocation de diffusion de la fraction artistique et culturelle du cinéma, ce sont les salles *Art et Essai* qui sont, presque automatiquement, chargées de l'accueil et de l'animation de ses missions d'éducation au cinéma.

[308] Nous sommes alors à la fin des années 1980, période critique pour l'exploitation cinématographique en terme de fréquentation.

3.2.2 Les attentes et les objectifs de l'opération « Lycéens et apprentis au cinéma »

Mis en œuvre en 1995[309], ce dispositif, qui est une composante des conventions de développement cinématographique mises en place à cette époque, s'adresse aux élèves de seconde, première et terminale des lycées d'enseignement général, professionnel et agricole.

« Lycéens et apprentis au cinéma » a pour objectif de faire évoluer le regard porté par les lycéens sur des cinématographies méconnues, de développer chez eux une approche critique et de leur donner la capacité de cerner les enjeux d'un film. Cette opération repose sur un principe de base similaire à l'ensemble des opérations en milieu scolaire : le visionnement en salle d'un minimum de trois films par an, pendant le temps scolaire. Ces films ayant une vocation éducative et culturelle clairement affichée (les films contenus dans les listes annuelles du programme « Lycéens et apprentis au cinéma » ont tous été classés *Art et Essai* ou font partie du répertoire cinématographique patrimonialisé), les salles *Art et Essai* ainsi que des salles dites *de proximité* sont naturellement devenues les partenaires privilégiés de ce dispositif.

Les films sont choisis par un comité de pilotage régional dans une liste nationale. Une coordination, choisie conjointement par la Direction Régionales des Affaires Culturelles (DRAC) et le Conseil Régional, est confiée à une structure associative qui assure l'animation du dispositif et l'élaboration des programmes ainsi que des actions locales : en région Provence-Alpes-Côte d'Azur, il s'agit de *Cinémas du Sud*. On remarquera qu'un accent particulier est porté sur le développement d'actions d'accompagnement visant à prolonger et enrichir les visionnements effectués en salle. Ces actions s'appuient sur les ressources propres de chaque région et les initiatives des associations qui sont chargées de l'animation, des rencontres avec les professionnels, des ateliers de pratique, des programmations complémentaires hors temps scolaire, des politiques tarifaires spécifiques ou encore de la collaboration entre les différentes structures régionales. Cette opération a un coût pour chaque élève, permettant visiblement aux pouvoirs publics d'économiser des crédits mais incitant chacun d'entre eux à avoir une attitude volontaire et responsable. Le fait de payer sa place a

[309] D'abord mis en œuvre de manière expérimentale, « Lycéens et apprentis au cinéma » est devenu un dispositif national en 1998.

un but précis : prendre conscience que se rendre au cinéma relève d'une démarche culturelle. Ces tarifs restent toutefois excessivement bas (entre 2 € et 2,50 € environ).

« Lycéens et apprentis au cinéma » s'inscrit dans le cadre d'une politique conventionnelle mise en place par le CNC. Cette politique vise à développer la coopération entre les collectivités territoriales et les pouvoirs publics afin de faire du secteur « cinéma et audiovisuel » un véritable pôle de développement culturel et économique pour les collectivités territoriales. Les conventions offrent un cadre global de concertation, prenant en compte l'ensemble du champ « cinéma et audiovisuel » et permettant la structuration des politiques menées par les collectivités autour de quelques priorités. La procédure conventionnelle peut s'adresser aux différentes collectivités (communes, syndicats intercommunaux, départements, régions) avec une priorité sur la coopération entre l'État et les conseils régionaux. En concertation avec les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel du territoire concerné (exploitants, etc.) elle est négociée en relation étroite avec les DRAC. En phase avec la mise en place progressive de conseillers « cinéma et audiovisuel » dans chaque DRAC, les conventions avec les communes et les départements sont totalement décentralisées depuis 2001.

La démarche conventionnelle permet, non seulement, d'assurer une véritable politique de développement et de coordination du cinéma et de l'audiovisuel, mais aussi, d'innover et d'expérimenter des formules. Le soutien à l'exploitation cinématographique est un des axes forts de cette politique. Les actions en direction de l'exploitation privilégient les politiques d'animation, la diversité de l'offre de films, la promotion du cinéma d'*Art et Essai*, le soutien aux salles de proximité. Les actions de sensibilisation en direction des jeunes constituent l'autre axe de cette politique : il s'agit d'une préoccupation constante des collectivités territoriales soucieuses de favoriser la constitution et la formation du public de demain. Plusieurs opérations lancées dans le cadre de la scolarité ou hors scolarité sont ainsi initiées ou enrichies dans le cadre de conventions avec le CNC. C'est le cas du programme « Lycéens et apprentis au cinéma ». C'est aussi le cas des pôles régionaux d'éducation au cinéma créés à l'initiative des DRAC et du CNC qui ont une mission d'information et de coordination d'actions d'éducation artistique à l'image (mise en place de formations, stages pratiques, colloques, etc.)[310]. Les conventions permettent également de développer des actions de

[310] Les pôles d'éducation à l'image sont des structures culturelles existantes qui reçoivent la mission de constituer un centre de ressources et de documentation régionale, d'animer et de développer la formation des

sensibilisation et de formation en direction des enseignants, des relais éducatifs, des exploitants et du réseau associatif qui a en charge la vie des salles (comme c'est le cas avec *Cinémas du Sud* en région Provence-Alpes-Côte d'Azur).

Dans le cadre de cette étude, nous nous intéresserons plus particulièrement au programme « Lycéens et apprentis au cinéma », seule opération à lier directement les établissements cinématographiques à la question de la formation à l'image, puisque cette initiative a pour objectif central le visionnement de films dans son lieu privilégié de diffusion : le cinéma.

Cette opération s'inscrit dans le cadre d'un projet étatique d'« accès à la culture ». Elle s'appuie sur la mise en évidence, non pas des inégalités sociales face à l'accessibilité du cinéma – il reste une activité répandue dans l'ensemble des couches sociales, que ce soit par le biais de la salle ou de la télévision – mais plutôt (1) d'un manque de légitimité de cette forme artistique chez les lycéens et (2) de leur méconnaissance généralisée de certaines formes cinématographiques *de niche*. Dans les faits, c'est donc bien une partie de la production (celle qui est composée des films *Art et Essai*) que les pouvoirs publics promeuvent auprès d'eux. Les pouvoirs publics mènent leur action en fonction de résultats fournis par les grandes institutions de statistiques (DEPS, INSEE) qui révèlent l'existence de différentes catégories sociales de perception. Il suffit, pour s'en persuader, de comparer la composition socioprofessionnelle des publics fréquentant les cinémas d'*Art et Essai* à celle du public du cinéma en France, pris dans son ensemble : les couches supérieures de la population sont surreprésentées au sein des publics des salles *Art et Essai*. Il y a également l'indicateur de l'âge qui est pris en compte, les moins de 18 ans voyant peu de films recommandés *Art et Essai*[311]. Mais plus précisément, les pouvoirs publics convoquent une somme de représentations qui circulent dans l'espace social et qui véhiculent une idée d'un « bon goût » qui s'éduque à force de confrontation des individus aux films recommandés.

Cette éducation, que souhaitent donner les pouvoirs publics aux lycéens par le biais de cette opération d'éducation à l'image, passe par une volonté de les confronter à des films choisis en fonction d'une série de cinq critères : connaître deux formes cinématographiques au moins que sont le court-métrage et le documentaire, voir des films en version originale, voir des

professionnels, des médiateurs culturels, des animateurs de quartiers, des formateurs, etc. Ils permettent également de dynamiser les différents dispositifs : « École et cinéma », « Collège au cinéma » et « Lycéens et apprentis au cinéma » et de leur donner plus de cohérence sur le terrain.

[311] CNC. *Le public du cinéma Art et Essai*. Rapport d'étude. Octobre 2006. 47 p.

films muets et voir des films en noir et blanc[312]. Ces deux derniers critères font directement référence à une volonté de faire découvrir les films du répertoire cinématographique aux lycéens. Par ailleurs, ils attestent d'un fonctionnement du système éducatif qui s'organise autour d'objets culturels consacrés par l'épreuve du temps, de la même manière que les lycéens découvrent les *classiques* de la littérature en classe.

3.3 Le cinéma et la question du patrimoine

D'un point de vue étymologique, le patrimoine définit à la fois l'ensemble d'un héritage (individuel ou collectif) et la circonscription d'un espace que les pouvoirs publics considèrent comme devant être préservé. Ce deuxième sens est défini en fonction de déterminations esthétiques et/ou culturelles qui sont au fondement des débats sur l'art et de la dichotomie entre arts légitimes et expressions culturelles illégitimes. La manière dont s'organise l'action des pouvoirs publics autour du patrimoine cinématographique – et à laquelle participe le mouvement *Art et Essai* – relève de ce deuxième sens. C'est une action dirigée sur des films auxquels on reconnaît un « intérêt artistique et culturel »[313] en fonction de critères définis par des experts et non des critères sensibles (ces derniers ne se réfèrent pas à l'affectivité du public) ou quantitatifs (ils ne se réfèrent pas davantage aux taux de fréquentation). L'objet patrimonial est nécessairement un objet doté d'un crédit esthétique par le geste même de patrimonialisation. Il est à la fois témoin et consécration du passé.

Les plus gros succès du box-office français ne sont généralement pas des films recommandés *Art et Essai* et ne bénéficient que dans de rares cas d'une reconnaissance au titre de film du patrimoine. Si on dit que *La grande vadrouille*[314] appartient au patrimoine français, c'est qu'il fait sens par sa capacité de rassemblement, au cinéma tout d'abord (avec 17 millions d'entrées, le film est toujours dans le peloton de tête du box-office français plus de quarante ans après sa sortie en salles), puis à la télévision, à l'occasion des multiples (re)diffusions qu'elle en a proposées. Cependant, ce film ne fait l'objet d'aucune reconnaissance

[312] Ces critères ont été mis au jour par l'étude des listes de films programmés annuellement dans le cadre de l'opération d'éducation à l'image « Lycéens et apprentis au cinéma ».
[313] Décret du 4 mai 1964.
[314] Film OURY Gérard. *La grande vadrouille.* 1966.

institutionnelle, aucune valeur esthétique et discursive ne lui étant attribuée. Les institutions méconnaissent largement l'importance affective de certains objets.

L'acte patrimonial, dans le champ du cinéma, est, par essence, une mise en tension entre les films. Il y a ceux que l'on valorise et ceux que l'on exclut sur des motifs d'expertise et non sur leurs capacités de rassemblement. Cette inattention n'est pas tant volontaire que souhaitée, s'inscrivant dans le sens des missions que se sont fixés les pouvoirs publics en matière de cinéma. Il s'agit d'un geste de préservation de la marginalité qu'il faut mettre en relation avec l'action des pouvoirs publics dans le domaine.

Les films du passé, quels qu'ils soient, obtiennent ou recouvrent généralement une aura. Cela dépend du récepteur. Certains films du début du siècle, malgré des imperfections de réalisation, ont leur public ; les films de série B, les *nanars* français des années soixante-dix et quatre-vingt ont leurs aficionados alors qu'ils étaient dénigrés au moment même de leur sortie en salles. On voit aujourd'hui le succès des éditions *Bach Films* qui rééditent en DVD de drôles de films de science-fiction ou d'horreur vendus à bas prix et qui garnissent les étalages de tous les vendeurs spécialisés (*Les tueurs de l'espace*, *Un baquet de sang* ou *Voyage sur la planète préhistorique*[315]). Mais plus encore, on voit combien ces films ont leur public à l'occasion de festivités : *La nuit fantastique* organisée par le cinéma avignonnais *Utopia* chaque mois de décembre depuis trente ans est toujours pourvue d'un *navet* plébiscité par les spectateurs et souvent introduit comme un film "surprise" (c'est-à-dire, non annoncé dans le programme de la soirée). Et que peut-on dire de certaines comédies comme *Mais où est donc passée la septième compagnie, La soupe aux choux* ou *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ*[316] qui continuent à être diffusées à la télévision à intervalles réguliers et satisfont des générations entières de téléspectateurs ? Ces exemples nous montrent que le cinéma, avant d'avoir une valeur esthétique, a une valeur remémorative et commémorative[317]. Les films qui ont une existence (au cinéma, en DVD ou à la télévision) et avec lesquels on est en contact ont une valeur d'ancienneté qui peut les conduire à être considérés comme relevant du patrimoine cinématographique. Ils nous rappellent de bons (ou de mauvais) souvenirs, on

[315] Films WILDER Lee W. *Les tueurs de l'espace*. 1953., CORMAN Roger. *Un baquet de sang*. 1955. et HARRIGTON Curtis. *Voyage sur la planète préhistorique*. 1965.
[316] Films LAMOUREUX Robert. *Mais où est donc passée la septième compagnie ?* 1973., GIRAULT Jean. *La soupe aux choux*. 1981.et YANNE Jean. *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ*. 1982.
[317] Il faudrait encore se mettre d'accord sur ce que l'on entend par « valeur esthétique ».

s'ébahit devant eux, on s'amuse de leurs malfaçons ; mais dans tous les cas de figure, ils nous évoquent quelque chose et célèbrent notre mémoire.

Ces dernières années, le patrimoine bâti, les musées et surtout les expositions se sont modernisés et ont été médiatisés, attirant de nombreux visiteurs en quête de connaissance et/ou de divertissement. En témoigne le succès des *Journées européennes du patrimoine*, opération de promotion mise en place en 1984, ou le succès de grandes rétrospectives comme celle portant sur les peintres viennois Gustav Klimt, Egon Schiele, Koloman Moser et Oscar Kokoschka au Grand Palais de Paris en 2005, ou celle sur Cézanne à Aix-en-Provence en 2006. Le patrimoine cinématographique, lui, n'est pas à l'honneur en dehors du travail qu'effectue la Cinémathèque française[318]. Son pouvoir d'attraction est modeste. Quelques films entrent au répertoire chaque année (on notera d'ailleurs que le terme de « répertoire » met en relation étroite le cinéma avec le théâtre sur le modèle de la *consécration a posteriori*. À la Comédie Française, lorsqu'une nouvelle pièce est jouée, on dit d'elle qu'elle fait son entrée au répertoire). Des copies sont tirées et font l'objet de circulations confidentielles dans des salles de cinéma. Ce sont les établissements *Art et Essai* qui leur offrent une seconde vie, d'autant plus que la découverte des classiques de l'écran est une de leurs principales missions. À ce titre, on notera l'existence d'une troisième appellation pour nommer les films du patrimoine ou du répertoire : celle de *classiques* qui fait référence à des films faisant autorité et non à des films qui s'inspirent, même indirectement, de modèles esthétiques anciens dont la qualité et l'efficacité ont été éprouvées dans le temps. C'est tout le contraire qui les définit : les *classiques* de l'écran sont caractérisés par leur originalité, leur spécificité et leur côté innovant.

Si l'on veut débattre de ces critères venant définir cette autorité institutionnalisée, l'État investissant dans le patrimoine cinématographique, il s'agit préalablement de se demander comment elle se définit. Poser cette question permet à la fois de répondre aux interrogations que l'on est en droit de soulever sur la légitimité d'une autorité, mais aussi sur le rapport entretenu par le patrimoine cinématographique avec le réseau *Art et Essai*.

[318] La Cinémathèque Française est la principale institution en France chargée de conserver, d'entretenir et de promouvoir la culture cinématographique. À ce sujet, et si l'on se réfère au *Petit Larousse* (édition 1998, p. 218), on notera que l'on y parle de conservation et d'entretien du « patrimoine cinématographique ». On peut donc en conclure que la Cinémathèque Française a une action patrimoniale au sens premier de la terminologie, c'est-à-dire : orientée sur l'ensemble de l'héritage cinématographique mondial, sans opération de sélection.

Il y a deux pistes principales qui méritent d'être sondées si l'on veut identifier des signes de patrimonialité dans le cinéma. Tout d'abord, il y a la persistance et le maintien de la rupture introduite par le film dans le continuum des productions. Il y a ensuite la capacité du film à offrir une vue sur son cadre socioculturel de production. Ce sont deux des trois voies que l'on peut énumérer à propos de la valeur filmique (la troisième étant la mise en présence de l'objet qui s'accompagne d'un soutien promotionnel par des stratégies de communication) et sur lesquelles on ne s'étendra pas. La seule précision qui mérite d'être apportée est celle de l'impact du temps sur la reconfiguration des signes d'autorité en signes de patrimonialité.

L'action engagée par l'Association Française des Cinémas d'*Art et Essai* autour de cette thématique nous le montre : un groupe, composé d'une vingtaine d'exploitants, travaille chaque année au soutien de six rééditions afin d'en favoriser la diffusion autour d'une incitation à la programmation et à l'animation (ce qui n'est pas aisé à mettre en œuvre tant les *classiques* du cinéma sont dotés d'une faible potentialité d'attirer massivement les publics). Ceci passe par l'édition de documents de communication et le développement d'une aide à la circulation des copies en région. En effet, s'agissant des films de répertoire, où l'économie est différente des sorties d'actualité (peu de copies, communication moins importante), un accompagnement devient nécessaire, notamment pour mutualiser la circulation des copies et donc diminuer les frais d'édition de programmes et de déplacements d'intervenants.

Reste que l'acte patrimonial a un pouvoir de qualification culturelle immédiat sur les films portés au panthéon du cinéma. Cette fabrication d'une identité patrimoniale par les pouvoirs publics participe plus largement à la fabrication d'une identité culturelle. Dans une perspective diachronique, c'est elle qui pose les marques de cette qualité esthétique sur laquelle on peine tant à se mettre d'accord.

En 1947, Siegfried Kracauer posait déjà la question de la patrimonialisation du cinéma dans son ouvrage *De Caligari à Hitler*, et montrait que celle-ci est au centre d'un enjeu fondamental : doit-on évaluer la valeur des choses en fonction de leur grandeur ou en fonction de leur originalité ?[319]

[319] KRACAUER Siegfried. *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne : L'âge d'homme, 1973 [1947]. 409 p.

*« Il semble aller de soi que les films particulièrement suggestifs des désirs des masses coïncident avec les succès du box-office. Mais un succès peut correspondre uniquement à l'une des nombreuses demandes qui coexistent, et parfois même pas à une demande spécifique. Dans son article sur les méthodes de sélections des films à garder à la Bibliothèque du Congrès, Barbara Deming (*The Library of Congress Film Project : Exposition of a Method*, Library of Congress Quarterly, 1944, p. 20) déclare à ce propos : "même si l'on peut imaginer… quels sont les films les plus populaires, il peut apparaître qu'en gardant ceux qui se trouvent en tête, on gardera à chaque fois le même rêve… et on en laissera d'autres de côté qui n'apparaissent pas dans les films les plus populaires, mais qui se répètent inlassablement dans un grand nombre de films meilleurs marché, moins connus". Ce qui compte, ce n'est pas la popularité statistiquement mesurable des films, mais plutôt la popularité de leurs motifs narratif et visuel. La réitération persistante de ces motifs les met en évidence en tant que projections spécifiques de besoins intérieurs. Et ils ont évidemment d'autant plus de poids symptomatique qu'ils sont perceptibles aussi bien dans des films à grand succès ou de moindre popularité, dans des productions de classe B ou dans des superproductions »*[320].

Cette interrogation est centrale pour saisir la notion de « valeur » dans le champ du cinéma. Elle nous renvoie directement à la manière dont est médiatisée la notion elle-même car c'est avant tout sur la façon dont elle est portée dans l'espace social qu'elle se définit. Pour aborder cette question, nous proposons de porter notre attention sur les critiques cinématographiques qui sont produites par un journal de référence dans le champ de l'*Art et Essai*, alors même qu'il ne s'agit pas d'une revue spécialisée : *Télérama*.

IV. LES CRITERES DE LA VALEUR

« À la question Qu'est-ce que l'Art ? *la critique moderne ne répond que par des hésitations, car elle s'épouvante un peu de ses propres illusions ».*

Jean-Luc Godard

Les programmes cinématographiques dits d'*Art et Essai* sont dotés d'une valeur institutionnalisée qui prend forme à travers la mise en correspondance d'un type de films au sein de la programmation des salles. On le voit très bien avec le cinéma *Utopia* à Avignon qui

[320] *Ibid*. p. 8.

est parvenu à se forger une identité en ne proposant que des films ayant, selon les gérants, un intérêt artistique, patrimonial et éducatif, dans la lignée de ce qui est énoncé par les instances nationales de l'*Art et Essai*. Ils bannissent la plupart des films commerciaux, blockbusters hollywoodiens ou grosses productions françaises, se privant peut-être d'une source de revenus, mais assurant une véritable cohérence à leur programmation. Une identité se forme ainsi par la capacité du lieu à maintenir un équilibre entre des compétences d'appréciation et des compétences de retranscription de la sensibilité. Autrement dit, une capacité à faire coexister un « paradigme critique » et un « paradigme romantique »[321]. On peut en prendre la mesure à la lecture de son programme : *La Gazette*. Si l'on choisit arbitrairement un numéro (ici ce sera celui couvrant la période du 5 mars au 8 avril 2008), on constate que sur les 31 films de la programmation, 93,5 % sont recommandés *Art et Essai*. Une partie est adressée au « jeune public » ; une autre est consacrée au patrimoine. Enfin, 12 séances (soit 38,7 % de la programmation) font l'objet d'une animation exceptionnelle : débat, rencontre, ou présentation par une structure associative et/ou militante[322].

Mais la notion de valeur outrepasse largement sa dimension institutionnalisée. On le voit très bien, ces dernières années, avec la montée de recherches en sciences sociales portant sur des objets auxquels on ne se s'était jamais intéressé auparavant : la télévision, les livres de gare ou les films populaires. Le mode d'attribution d'une valeur culturelle est donc un concept relatif, en tout lieu et en toute circonstance. Pour le questionner, nous proposons de nous tourner vers l'analyse de critiques de presse produites par *Télérama*, un hebdomadaire qui consacre une part importante de son contenu et de ses réflexions à la critique cinématographique[323]. Dédié prioritairement au suivi des programmes télévisuels, pour lesquels les commentaires ne manquent pas d'être engagés (c'est ce qui fait la spécificité de cet hebdomadaire), *Télérama* reste une revue généraliste qui attire l'attention avec ses articles consacrés à l'actualité artistique. Il participe à la production d'un discours sur la culture tout en se positionnant clairement en faveur de certains genres de productions et autres formes artistiques ; il

[321] LEVERATTO Jean-Marc. *La mesure de l'art*. *op. cit.* p. 132.
[322] - [Film] ERICE Victor. *L'esprit de la ruche.* 1973. Soirée avec un spécialiste du cinéma espagnol. En partenariat avec Contraluz, association de diffusion de la culture hispanique.
- [Film] ROUSSOPOULOS Carole. *Debout.* 1999. Présenté avec le planning familial, association qui est un lieu de parole sur la sexualité et les relations amoureuses.
- [Film] PASOLINI Pier Paolo. *Œdipe roi.* 1967. Rencontres *ciné-philo* autour du mythe d'Œdipe et de son usage dans la psychanalyse freudienne.
- [Film] ALATAR Mohamed. *Iron wall.* 2006. Sur la question palestinienne en présence d'associations humanitaires & caritatives.
[323] Cf. : annexes, documents 8 et 9.

participe ainsi à la construction d'un univers référentiel et incite très largement ses lecteurs-spectateurs à se tourner vers les œuvres soutenues.

En matière de cinéma, *Télérama* est très engagé en faveur des films recommandés *Art et Essai*. Ceci est visible dans les critiques et se matérialise par la tenue d'un festival *Télérama/AFCAE*. qui a lieu tous les ans au mois de janvier. Cette manifestation est consacrée à la reprise de films ayant marqué l'année écoulée et se déroule dans l'ensemble des salles *Art et Essai* souhaitant participer à l'opération. Ainsi, *Télérama* se positionne comme un média contribuant simultanément à illustrer, renforcer et refléter le goût des spectateurs fréquentant les salles *Art et Essai*.

Toutefois, on peut se poser la question suivante : pourquoi avoir choisi ce journal alors qu'il existe de nombreuses revues spécialisées dans la presse française ? Tout d'abord parce que c'est celui qui a été le plus largement plébiscité par les spectateurs des salles *Art et Essai* de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur qui ont été interrogés pour cette recherche. À la question « Dans quel journal, dans quel magazine ou sur quel site Internet lisez-vous le plus souvent des critiques de films ? », près d'un quart d'entre eux a répondu *Télérama* :

Média privilégié pour le choix des films

	Taux
Internet *(sans précision)*	2,7 %
Presse *(sans précision)*	6,9 %
Presse régionale (ex : La Provence, La Marseillaise)	3,6 %
Radio *(sans précision)*	2,1 %
Télévision *(sans précision)*	2,3 %
www.allocine.com	9,1 %
Les Cahiers du Cinéma	4,0 %
Le Canard enchaîné	3,2 %
Le Figaro	1,4 %
France Inter	0,6 %
L'Humanité	0,6 %
Les Inrockuptibles	1,4 %
L'Express	1,2 %
Libération	2,5 %
Le Monde	7,0 %
Le Nouvel Observateur	5,3 %
Le Point	0,8 %
Positif	1,5 %
Première	2,9 %
Le programme du (ou des) cinéma(s) que les personnes enquêtées fréquentent	2,6 %
Le programme télé (Télé 2 semaines, Télé 7 jours, Télé Z, etc.)	5,2 %
Studio	1,7 %
Télérama	22,6 %
Autre	6,8 %
Ne lit pas de critique	2,1 %
Total	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Ensuite, ce choix a été fait car il s'agit d'une revue de référence dans le champ de la critique cinématographique. René Prédal l'a souligné dans son ouvrage *La critique de cinéma* où il est dit que l'équipe cinéma de *Télérama* fait autorité parmi ses concurrents, par ailleurs, très peu nombreux[324]. Une récente enquête sur le public de l'*Art et Essai* montre également que les spectateurs s'informent « auprès de la presse culturelle : *Télérama, les Inrockuptibles, les Cahiers du cinéma, Positif, etc.*. »[325]. Cette reconnaissance résulte d'une capacité d'expertise aiguisée et sans concession des œuvres filmiques. L'élément le plus probant reste, sans aucun doute, l'utilisation d'un petit personnage à la mine plus ou moins réjouie, selon que le film ait plu ou non à la rédaction.

[324] PREDAL René. *La critique de cinéma.* Paris : Armand Colin, 2004. p. 69.
[325] CNC. *Perceptions du public des cinémas Art et Essai*. Rapport d'étude. Octobre 2006. p. 26

Système d'appréciation employé pour les critiques de cinéma dans *Télérama*

Anciens symboles utilisés pour la notation avant septembre 2006					
Nouveaux symboles utilisés à partir de septembre 2006 lors du changement de formule du journal					
Équivalent numérique	**5/5**	**4/5**	**3/5**	**2/5**	**1/5**

Michaël Bourgatte – Les critiques de cinéma dans Télérama, 2007.

NB : Parallèlement à ce système d'appréciation des films, nous proposons une échelle de notation allant de 1 à 5, d'une part, pour faciliter son emploi et sa lisibilité, et d'autre part, pour que l'on puisse faire une lecture conjointe de ces deux systèmes symboliques de notation présentés ici.

Toutefois, entre le mois de septembre 2005 et le mois de décembre 2006[326], cette revue a fait paraître onze critiques de films marquées du sceau de l'indécision (cf. tableau ci-dessous). Ces onze cas atypiques, mettant face-à-face deux approches opposées – l'une supportant les qualités de l'œuvre et l'autre en faisant le procès – posent très clairement la question de la valeur filmique[327].

Tableau de synthèse des critiques bipolaires sur l'ensemble du corpus considéré

TITRE DU FILM	RÉALISATEUR	TITRE DE LA CRITIQUE "POUR"		TITRE DE LA CRITIQUE "CONTRE"	
Free zone	Amos Gitaï	Fluide et pénétrant	4	Balourd et prétentieux	2
Un couple parfait	Nobuhiro Suwa	Vibrant	4	Fumeux	2
Le nouveau monde	Terrence Malick	Ample et fiévreux	5	Glamour et new age	2
Miami Vice	Michaël Mann	Noir et brillant	4	Lourd et bruyant	1
Flandres	Bruno Dumont	Magistral	4	Désincarné	2
Les anges exterminateurs	Jean-Claude Brisseau	Captivant	4	Complaisant	1
World Trade Center	Oliver Stone	Puissant et mesuré	4	Vide et paresseux	2
Mémoires de nos pères	Clint Eastwood		4		1
Le dahlia noir	Brian De Palma		4		2
Coeurs	Alain Resnais		4		2
Hors de prix	Pierre Salvadori		4		2
	Moyenne générale	4,09/5		1,82/5	

Michaël Bourgatte – Les critiques de cinéma dans Télérama, 2007.

Il s'agit, par conséquent, de s'interroger sur le statut de cette bipolarisation critique[328]. Témoigne-t-elle de la vitalité de l'exercice critique et du caractère insaisissable de la valeur

[326] Le choix de cette périodisation se justifie par la prise en compte à la fois de l'année civile et de l'année scolaire qui rythment chacune à leur manière le calendrier des sorties cinématographiques.

[327] On notera, à ce titre, qu'il n'y a aucune relation de cause à effet entre le statut de ces articles, le positionnement critique de leurs signataires et la réitération à intervalles réguliers de ce type de confrontations.

[328] Avant que la nouvelle formule du journal, à compter de la rentrée 2006, ne renvoie ces incertitudes critiques au rang d'un arbitrage souverainiste, il y avait un temps où les auteurs pouvaient se voir réconciliés par leurs

filmique (alors étroitement liée au goût du signataire de l'article) ou bien de la dilution du travail critique dans le *point de vue* de l'auteur ? Doit-on considérer ce type de proposition comme une caution face au caractère réellement ambivalent de la notion de qualité (et donc des difficultés liées à l'exercice du travail critique) ou doit-on parler de défection des journalistes face à leurs responsabilités ?

À la lecture de ces critiques bipartites, il apparaît que chacun des deux auteurs tente de tourner à son avantage une situation du film par le biais d'une narration critique correspondant à son point de vue. En somme, chacun des propos s'oriente sur les mêmes éléments du film, mais à travers des approches diamétralement opposées. Comment cela s'organise et comment est posée la question du point de vue et de la subjectivité dans l'exercice critique ? Que disent ces critiques à propos de ce débat qu'elles ne manquent pas de raviver ?

4.1 L'auteur : sujet de caution, sujet à caution

La qualité de ces critiques réside dans leur capacité à proposer deux niveaux de lectures. Un premier destiné à un public qui n'a pas besoin d'un champ référentiel important pour décider ou non d'aller voir un film ; un autre destiné à un public plus érudit et exigeant qui ne vit ses expériences esthétiques que par l'acquisition de connaissances préalables et l'insertion des œuvres dans un champ référentiel d'envergure. Ces connaissances, l'histoire du cinéma et notamment la « politique des auteurs »[329], lui ont donné comme point d'ancrage le réalisateur, chef d'orchestre du savoir cinéphilique. Les critiques de *Télérama* suivent cette voie. C'est en grande partie pour cela qu'elles bénéficient d'une forme de reconnaissance.

La référence à l'auteur est une pratique à double tranchant : ces critiques atypiques en sont la preuve. Le film est appréhendé à la lumière d'une personnalité qui a signé d'autres productions. Dès lors, il n'est pas traité de manière autonome mais comme faisant partie d'un tout censé posséder une cohérence autour de la figure de son réalisateur. Cela peut renforcer

---

deux titres qui entraient en résonance comme deux parties d'un même vers. Ainsi, que ce soit dans le rythme ou dans le vocabulaire employé, les deux titres se font écho autant qu'ils s'opposent.

[329] La « politique des auteurs » est un mouvement de la critique cinématographique né au cours des années 1950 dans *Les cahiers du cinéma* qui donne au réalisateur un statut d'auteur. Les tenants de ce mouvement critiquent donc en priorité les films au regard de la filmographie de leur réalisateur.

sa valeur mais peut aussi lui jouer des tours. En effet, la référence systématique au nom de l'auteur dans les critiques « contre » empêche le lecteur de penser que le regard porté sur le film n'est pas conditionné. Un vice de réalisation (qui n'en est pas nécessairement un) ne fait pas d'un film un échec. Par contre, cet échec fait sens lorsqu'il est rattaché à un nom de cinéaste auquel on doit d'éminentes réalisations[330].

Ce type de pratiques a clairement été mis en lumière par Jean-Pierre Esquenazi à propos de la consécration d'Alfred Hitchcock par les « jeunes turcs » des *Cahiers du cinéma*. Pour eux,

> *« les films de Hitchcock ne se préoccupent qu'indirectement de la réalité ; ils manifestent d'abord les obsessions de leur auteur. Ils n'ont pas vraiment de sujet, ou plutôt ils font semblant d'avoir un sujet : leur préoccupation unique réside en un souci, propre à l'auteur, qui passe de film en film, presque obsessionnellement, et commande chaque plan, chaque élément de montage, chaque son »*[331].

Si le trait est ici un peu forcé (les critiques de *Télérama* n'évacuant ni le recours au résumé, ni le rapprochement au contexte de production), cet exemple demeure très éclairant pour prendre la mesure de la place accordée à l'auteur dans la production de critiques de cinéma. Elle a, par ailleurs, permis au cinéma de s'affirmer en tant qu'art.

Il est tout d'abord important de souligner que ces onze critiques bicéphales portent toutes sur des films réalisés par des personnalités de renom bénéficiant d'un statut d'auteur pour leur travail. En effet, tout ou partie de celui-ci a fait l'objet d'une reconnaissance critique, institutionnelle et/ou publique à un moment donné.

Si l'on se réfère au contenu de ces critiques, on peut relever les informations suivantes : Amos Gitaï a vu sa carrière portée par des réalisations comme *Kedma* ou *Kadosh*[332]. Nobuhiro Suwa par *M-Other* et *H Story*[333]. Terrence Malick par *Badlands*[334]. Michaël Mann par *Heat*, *Revelation* ou *Collateral*[335]. Bruno Dumont par *La vie de Jésus* et *L'humanité*[336]. Jean-Claude

---

[330] On notera que les onze critiques qui sont au centre de cette étude portent toutes sur des films réalisés par des personnalités de renom et bénéficiant d'un statut d'auteur pour leur travail (cf. tableau précédent).
[331] ESQUENAZI Jean-Pierre. « L'auteur, un cri de révolte ». In ESQUENAZI Jean-Pierre (dir.). *Politique des auteurs et théories du cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2002. p. 75.
[332] Films GITAI Amos. *Kedma*. 2002 et GITAI Amos. *Kadosh*. 1999.
[333] Films SUWA Nobuhiro. *M-other*. 2000 et SUWA Nobuhiro. *H Story*. 2001.
[334] Film MALICK Terrence. *Badlands*. 1974.
[335] Films MANN Michael. *Collateral*. 2004, MANN Michael. *Heat*. 1996 et MANN Michael. *Revelation*. 2000.
[336] Films DUMONT Bruno. *La vie de Jésus*. 1997 et DUMONT Bruno. *L'humanité*. 1999.

Brisseau par *Un jeu brutal* et *De bruit et de fureur*[337]. Oliver Stone par plusieurs films marchant sur *« la corde raide des grands mythes américains »*[338]. Clint Eastwood, entre autres, par *Million dollar baby*[339]. Brian De Palma par la qualité de ses *« mise(s) en scène »* (et la parenté de son travail avec celui de grands noms du cinéma comme Hitchcock, Hawks et Won Kar-Waï). Alain Resnais par une *« œuvre qui est déjà entrée dans l'histoire du septième art »*. Pierre Salvadori, enfin, par des films au sommet desquels, *Les apprentis*[340].

On le voit donc, ces articles font tous référence aux productions passées des réalisateurs dont la nouvelle création est, ici, au centre de l'attention. Cela se fait soit directement, par l'assertion d'un ou plusieurs titres de films issu(s) de la filmographie du réalisateur, soit indirectement comme c'est le cas pour Alain Resnais et la critique de *Cœurs*[341].

Cette pratique relève d'une technique d'appréciation des films que l'on pourrait qualifier de "remémorative" : elle participe à l'insertion du film dans le champ des productions du réalisateur (qui, en effet, n'a jamais été tenté de voir ou de bouder un film en se remémorant la vision d'une production passée de ce réalisateur ?). Dans un second temps, la référence à ce nom s'étaie d'un certain nombre d'éléments complémentaires devant accroître la lisibilité du film. Cette suite d'indications éclaire plus largement la production du réalisateur (l'œuvre présentée s'inscrit-elle dans une continuité ou non ?) et facilite sa lecture autant du point de vue de la technique de l'esthétique que du jeu des acteurs. Nous prendrons des exemples dans trois critiques de ce corpus.

Terrence Malick, tout d'abord, est présenté comme un réalisateur atypique, un *« ermite génial aux quatre films en trente ans »*. C'est un homme soigneux, qui sait prendre son temps, que l'on consacre (le critique souligne que le réalisateur rumine ce projet *« depuis vingt ans »*) ; un homme qui maîtrise son sujet et qui offre une place à une héroïne qui ne connaît, dans ce registre, qu'une devancière : *« Adèle H, de Truffaut »*. Et quand la critique se fait acerbe, l'on reconnaît encore d'anciennes vertus à l'auteur comme sa capacité à *« suspendre le récit »* et à créer des *« décalages contemplatifs »*.

337 Films BRISSEAU Jean-Claude. *Un jeu brutal*. 1983 et BRISSEAU Jean-Claude. *De bruit et de fureur*. 1988.
338 Films On pensera notamment à *Platoon* (1987)*, Wall Street* (1988) ou encore *The Doors* (1991).
339 Film EASTWOOD Clint. *Million dollar baby*. 2005.
340 Film SALVADORI Pierre. *Les apprentis*. 1995.
341 Film RESNAIS Alain. *Cœurs*. 2006.

Brian De Palma, lui est présenté comme un cinéaste cinéphile qui s'intéresse *« moins aux faits proprement dits qu'à son art : le cinéma »*. Le critique « pour » l'inscrit dans une tradition hitchcockienne pour son travail *« sur le genre »*[342] et salue ses qualités de metteur en scène qui font de *« cette mise en abyme […] du cinéma dans le cinéma […] une petite madeleine hawksienne »*. La critique « contre » déplore de son côté que le film soit à deux vitesses alors que De Palma reste *« souverain sur la question du rythme »*.

Pierre Salvadori, enfin, est présenté comme le seul cinéaste français à atteindre *« une sorte de quintessence de la comédie sophistiquée »* dans la lignée de *« l'illustre Lubitsch »*, édifiant un *« cinéma graphique pas si éloigné de Tati ou de Keaton »*. Et dans sa critique « contre » l'auteur renchérit : *« Mais enfin, qu'a voulu faire Pierre Salvadori ? Une comédie américaine ? »*, relevant ainsi les mêmes références que son prédécesseur (il compare d'ailleurs le personnage campé par Audrey Tautou à ceux de stars telles qu'Audrey Hepburn ou Danielle Darrieux).

L'auteur fait donc autorité : il est investi d'un pouvoir et de capacités créatives par la critique qui fait systématiquement allusion à lui. Toutefois, cette charge honorifique est à double tranchant. Soit elle sert le film car elle est associée à ses qualités intrinsèques et en accroît la lisibilité en le réintroduisant dans un contexte de production donné. Soit elle le dessert en le pointant comme un accident, un raté, dans la carrière de cet auteur. On pourrait envisager que l'auteur au cinéma soit « un mythe et un fantasme des critiques et du public »[343] : ce dernier ne serait qu'un réalisateur sous le joug de producteurs détenant les cordons économiques. Mais rien ne nous permet d'avancer dans ce sens. On peut dire sans prendre de risque que personne ne remet en cause les signatures de Vermeer ou de David sur leurs toiles, alors qu'ils dépendaient de commanditaires et autres budgets alloués pour leurs travaux. Faire référence à un nom, c'est déjà le consacrer et ce, sans même y adjoindre le moindre commentaire critique ; c'est lui reconnaître une existence[344].

Mais il est important de souligner que l'auteur*ité* ne fait sens que dans la durée et n'existe que par l'existence et la subsistance d'un passé (d'un passif ?). Bénéficier du statut d'auteur, c'est avoir déjà produit une ou plusieurs œuvres ; faire autorité, c'est avoir produit une ou plusieurs

[342] Le « film noir ».
[343] BERNAS Steven. *L'auteur au cinéma.* Paris : L'Harmattan, 2002. p. 34.
[344] HASKELL Francis. *La norme et le caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*. Paris : Flammarion, 1993 [1976]. 275 p.

œuvres bénéficiant d'une reconnaissance. On voit donc clairement que le statut d'auteur s'évalue à deux vitesses. Une position neutre : *il fait des films, il est donc* auteur *de films* et une position de point de vue : *il fait des films et son travail recèle une dimension qualitative*. Ce second point a été exploité à des fins identitaires à partir des années cinquante avec l'apparition de la notion d'« *Art et Essai* » puis la naissance de la *Nouvelle Vague*. L'appellation « film d'auteur » labellise alors un acte de création auquel différentes instances (le ministère de la Culture, le CNC, l'Association Française des Cinémas d'*Art et Essai*, les exploitants de salles de cinéma, les médias et le public) accordent une reconnaissance, y décelant une trace caractéristique de son créateur.

Ainsi, en s'attachant à la question de l'auteur, ces critiques consacrent le cinéma et l'élèvent au rang d'art, une œuvre d'art se définissant par trois critères au moins : sa technique, son propos et la distinction de celui qui signe l'œuvre.

4.2 Marqueurs critiques, marqueurs authentifiants, marqueurs symboliques

Les critiques de cinéma de *Télérama*, largement orientées par les impératifs qui sont ceux d'un média, ont un contenu stratifié devant favoriser et faciliter la lecture. Elles comprennent le titre du film, un titre général synthétique et problématisé, des sous-titres dans certains cas[345], et des marqueurs de partage entre les deux pôles critiques (« pour » et « contre » ainsi que les petites têtes de personnages plus ou moins réjouies). La dernière composante est la critique elle-même ou devrions-nous dire, le corps de texte. Il faut aussi souligner que ces critiques sont toutes accompagnées d'une photographie, ce qui n'est pas une constante dans ce média : l'accompagnement pictural est uniquement l'apanage des œuvres remarquables de la semaine. Ces critiques dichotomiques constituent donc des événements suffisamment importants pour que la rédaction choisisse de les illustrer par un cliché. Tous ces éléments constituent des marques visant à témoigner de l'effort d'authentification dans l'épreuve critique ; mais ce sont aussi des symboles qui mettent en lumière la très grande difficulté d'émettre des avis sur les films.

[345] Selon que l'on prenne en compte ou non le changement de présentation dans la nouvelle édition de cet hebdomadaire à partir de la rentrée 2006. En effet, les sous-titres disparaissent à cette date, entraînant une minoration des strates sur un échelon.

On remarquera, pour commencer, que les titres des articles sont tous construits sur une base solide et codifiée. Ils font toujours référence au sujet (en localisant parfois l'action), énoncent le genre du film, nomment le réalisateur (l'auteur de l'œuvre, pourrait-on dire) et concluent sur le fait que le film ne fait pas l'unanimité :

Architecture des titres des critiques étudiées

Titre du film	Sujet	Lieu	Genre	Nom du réalisateur	Le film ne fait pas l'unanimité
Free zone	Trois femmes parcourent…	Moyen-Orient	Road-movie	A. Gitaï	divise
Un couple parfait	Rupture (de couple)		Chronique	N. Suwa	divise
Le nouveau monde	L'amour	Amérique précoloniale	Filmé (…) comme des paradis perdus	T. Malick	Avis partagés
Miami Vice	Série TV adaptée	Sous entendu : Miami	Série TV adaptée	M. Mann	Trop ?
Flandres	Le désir et la guerre		guerre	B. Dumont	divise
Les anges exterminateurs	Interrogation sur le plaisir féminin		autofiction	J-C. Brisseau	Avis très partagés
World Trade Center	Une histoire (…) humaine ou conformis(t)e ?		Une histoire (…) humaine ou conformis(t)e ?	O. Stone	divise
Mémoires de nos pères	De quelle étoffe sont faits les héros ?	Dans le Pacifique	Sur fond de guerre	C. Eastwood	Réponse ambiguë
Le dahlia noir	Hommage glamour au film noir hollywoodien	Sous entendu : aux États-Unis	Hommage (…) au film noir hollywoodien	B. De Palma	… Risque d'aseptiser le roman d'Ellroy
Coeurs	Une comédie (…) qui conjugue fantaisie et gravité		Comédie	A. Resnais	Tour de force ou ratage magistral ?
Hors de prix	Fric, séduction et quiproquos		Comédie sophistiquée	P. Salvadori	Riche en gags ou pauvre en âme ?

Michaël Bourgatte – Les critiques de cinéma dans Télérama, 2007.

Ces titres sont problématisés : ils synthétisent le contenu du texte (et donc, du film), contextualisent l'action ou le propos, insèrent le film dans un genre ou un courant et enfin, posent sommairement une interrogation qui annonce la rupture à venir dans l'article mais aussi laisse faillir les certitudes quant au rôle de la critique, à savoir : trancher.

Dans ce travail *en entonnoir*, le regard se tourne ensuite vers les deux sous-titres. Ceux-ci sont marqués d'une permanence : un « pour » et un « contre » les introduisent en parallèle,

signifiant que nous sommes en présence d'une critique bipolaire. S'ils facilitent la lisibilité, ils réduisent aussi, par leur "effet d'annonce", le corps de texte à sa portion congrue. Les deux pôles critiques sont ainsi mis face-à-face dans un *j'aime, j'aime pas* qui ne renvoie qu'une vision simplifiée d'un contenu beaucoup plus complexe et nuancé. Notons cependant que ces films font l'objet d'un traitement déséquilibré, l'axe critique « pour », étant toujours positionné en premier, très argumenté et reposant, en définitive, sur un texte doté d'au moins deux fois plus de caractères que celui qui est « contre ».

Cet effet de rupture est accentué par la présence d'un petit personnage dont l'expression faciale (et corporelle, jusqu'au changement d'édition du mois de septembre 2006) est censée apporter un indice synthétique et capital pour évaluer le film. C'est incontestablement le vecteur déterminant de l'appréciation filmique dans *Télérama* : en témoigne le bilan des sorties que produit la revue à la fin de chaque mois et dans lequel l'expression de ce petit bonhomme est reprise dans un tableau récapitulatif. Ulysse (tel est le nom qu'a donné la rédaction de *Télérama* à ce petit personnage) est dessiné de cinq manières différentes allant de l'expression la plus dure pour signifier, avec rage, la médiocrité d'un film, à la plus enjouée pour saluer ses qualités. Si l'on met en correspondance ces postures avec des notes allant de 1 à 5 (pour une question de lisibilité conjointe des deux séries de symboles), 1 étant la note faisant référence au visage en colère et 5 au visage le plus réjoui, on constate que les critiques utilisent le plus souvent les notes moyennes. La note centrale de 3/5 est la plus usitée : elle laisse au spectateur-lecteur le champ libre pour s'autodéterminer, tout en lui spécifiant que le film en question n'est pas un chef-d'œuvre ni un *navet*. Les notes de 4/5 ou de 2/5 font aussi l'objet d'un usage intensif afin d'offrir des appréciations plus tranchées à un lectorat exigeant. Si l'on fait une moyenne des notes des critiques « pour » et une moyenne des notes des critiques « contre » sur ce corpus, on constate que l'esprit général de notation est respecté : on tend vers une moyennisation tout en signifiant le différend qui existe entre les deux journalistes, l'un se tournant plutôt vers un 4/5 et l'autre vers un 2/5.

4.3 La valeur entre jugement et point de vue

Ces critiques sont toutes élaborées sur le même script. Elles traitent du sujet du film, de son thème et de son rapprochement au contexte de production, de ses dimensions esthétique et

technique et de l'interprétation. Le tout est unifié par le traitement d'une ou plusieurs scène(s) méritant une forme d'attention particulière. Ainsi, l'auteur de la critique « pour » et celui de la critique « contre » invoquant les mêmes éléments de référence[346], on peut dire que l'orientation donnée au texte relève, avant tout, d'une mise en avant du point de vue. Prenons deux exemples pour illustrer cela.

Le film d'Amos Gitaï est considéré, d'une part, comme le plus fluide de son œuvre et, d'autre part, d'un *« symbolisme pompier »*. Entre ces deux positions, une somme d'éléments critiques fait corps au premier rang desquels, la scène d'ouverture du film largement commentée dans les deux pôles critiques. Si l'axe « pour » s'attarde – dans l'écriture elle-même – à nous faire ressentir la langueur qui l'irradie *(« le long plan séquence presque fixe […] est un modèle, une scène qui fera date »*), le « contre » évoque *« dix minutes de gros plan fixe »*, d'une *« scène d'ouverture laborieuse et m'as-tu-vu à l'image du film tout entier »*. Ce qui est intéressant, ici, c'est la volonté qu'ont les deux journalistes de faire précisément référence à cette séquence en la discutant d'un point de vue technique. Ils la commentent par le prisme de sa durée et n'en définissent la teneur qu'en se basant sur leur propre expérience. Le critique « pour » fait ensuite référence à la performance de l'actrice principale, Natalie Portman, et emboîte le pas sur l'histoire, en apportant quelques éléments de compréhension supplémentaires à la scène sus-présentée, avant de saisir l'objet du film autour de la question de la quête de l'Autre et de la réconciliation. Il souligne la qualité de l'écriture des dialogues, de la mise en scène, qui *« déguise ce film très travaillé en semi-documentaire »*, ainsi que la qualité des interprétations. De son côté, l'auteur de la critique « contre » souligne la médiocrité des performances de l'actrice principale. Il saisit ensuite le thème du film comme une *« métaphore sur le conflit israélo-palestinien »* avant de s'abandonner à une longue digression sur l'incompréhension *(« où sont passés la rigueur de* Kadosh *et le souffle de* Kedma *? »*) et la déception (*« cette esthétique chic et toc sabote souvent le jeu des actrices »*) que le film éveille en lui (et ce, malgré la présence de *« trois beaux personnages de femmes »*).

La critique de *Miami Vice* de Michaël Mann se concentre sur les héros du film tantôt pourvus d'une aura qui n'est pas sans rappeler celle des meilleurs tandems policiers, tantôt qualifiés

[346] À noter qu'il n'y a pas de corrélation entre l'orientation des deux pôles critiques mis face à face et le nom de leurs signataires.

d'« incompétents ». Dans les deux cas de figure cependant, c'est sur eux que repose la référence à la série (pour laquelle ni l'un ni l'autre des journalistes ne semblent porter une quelconque affection[347]), et non sur la dramaturgie. Ensuite, le discours porte sur la réalisation à laquelle le critique « pour » trouve une véritable qualité tout en se prétendant lucide à son sujet : *«* Miami Vice *est un excellent mélange de film d'auteur et de superproduction »* nous dit-il. De son côté, le critique « contre » lui reconnaît une certaine sophistication que ne l'extirpe pourtant pas de l'ennui dans lequel ce film le plonge. Enfin, en ce qui concerne l'histoire elle-même, les références y sont assez peu nombreuses. Elles se concentrent essentiellement sur la relation qu'entretiennent les deux personnages principaux et sur leur infiltration dans des réseaux mafieux.

On voit donc combien les deux pôles critiques utilisent les mêmes ressorts discursifs. Les six ensembles de références venant les orienter sont relatifs : (1) au passé du réalisateur, (2) à l'esthétique et à la réalisation de l'œuvre, (3) au thème central qui est abordé, (4) à l'histoire ainsi qu'à son ancrage sociotemporel, (5) aux qualités d'interprétation des comédiens et au charisme des personnages ainsi qu'à (6) des scènes méritant d'être commentées.

À partir de ce script analytique invariant, l'objectif du critique est de transmettre un savoir et des compétences au spectateur-lecteur pour le décider ou le dissuader de se rendre en salle. Si l'on imaginait un instant que ces critiques bipolaires n'existent pas, on pourrait considérer que l'exercice critique ne relève, en soi, que de cette double impulsion de transmission de connaissances et de mise en avant d'une appréciation (elle-même basée sur ces savoirs préalables). Or, par ce jeu de *j'aime/j'aime pas*, une troisième dimension, qui remet en question les objectifs critiques, est à prendre en compte : l'expression d'un point de vue. En effet, ces critiques stigmatisent cette impossibilité qu'il y a, occasionnellement, de ne pouvoir s'accorder sur un film. Dès lors, en acceptant de jouer le jeu de cette discorde, la rédaction de *Télérama* montre, par là, qu'elle est prête à reconnaître la part subjective de l'exercice critique.

Le travail critique se construit sur des expériences personnelles qui définissent progressivement des cadres d'évaluation. Il relève donc de jeux de mises en forme jamais

[347] Le critique « pour » parle de « la série télé des années quatre-vingt avec Don Johnson, son costume de maquereau aux manches retroussées, son yacht et son alligator de compagnie ». Le critique « contre » évoque une série aux « péripéties fantaisistes, voire parodiques […] pas si géniale que ça d'ailleurs ».

pleinement aboutis et en constante renégociation. Évaluer un film revient à mettre en avant ses capacités de lecture par le biais d'un processus qui s'apparente fortement à une traduction intersémiologique d'un code cinématographique en un code de l'écrit linguistique ; autrement dit, à la conversion d'images et de sons en texte. Cette opération nécessite une expérience préalable et incorpore, de fait, la sensibilité de l'auteur lui-même, si l'on s'accorde toutefois à raisonner dans les termes d'une sociologie de la réception pour laquelle les qualités (ou l'absence de qualité) d'une œuvre reposent sur sa capacité à toucher la sensibilité des individus regardants.

Ces critiques vont dans ce sens puisqu'elles témoignent de la manière dont deux experts utilisant les mêmes outils d'évaluation n'aboutissent pas aux mêmes conclusions. On peut donc entériner l'idée selon laquelle le travail critique repose sur la coexistence de compétences d'appréciation et de retranscription de la sensibilité. Autrement dit l'intelligibilité de l'esthétique, mais plus largement encore, de la technique et du discours prennent en compte, conjointement, ce « paradigme critique » et ce « paradigme romantique » auxquels nous faisions référence précédemment[348].

À ce stade de notre réflexion, il est donc important de souligner la différence que nous laisse entrevoir cette étude entre l'expression d'un jugement et l'émission d'un point de vue, l'une comme l'autre intégrant les deux paradigmes susmentionnés. L'expression d'un jugement correspond à l'expression d'une sensibilité en fonction de connaissances préalables. L'expression de jugements contradictoires qui se réfèrent à un même ensemble de connaissances forme l'expression de points de vue. La principale différence réside dans l'utilisation de champs sémantiques distincts et dans ses modélisations : l'engouement pour un film entraîne des débordements narratifs et descriptifs que la déception ou le rejet ne favorisent pas. Ainsi, alors que *le fait de juger* est une opération qui est au centre d'un processus reliant des règles prescriptives à un dénouement, *l'expression d'un point de vue* instrumentalise l'œuvre évaluée pour définir un commentaire et justifier sa valeur. Si le jugement est avant tout une expression du goût qui répond à un ensemble de normes propres à la personne exprimant ledit jugement, et si son objectif est d'offrir des pistes pour délimiter le beau et le laid, le bon et le mauvais, le point de vue est l'expression d'un goût que l'on s'empêche de mesurer afin de convaincre. Par voie de conséquence, nulle démonstration,

[348] LEVERATTO Jean-Marc. *La mesure de l'art*. *op. cit.* p. 132.

nulle expression d'un point de vue ne peut prouver sa supériorité. Le point de vue est irréductible à toute forme de subjectivité.

Toutefois, ce corpus montre combien il est possible de lier objectivité et subjectivité en s'en remettant aux trois pôles de la qualité filmique[349] (la prise en compte des propriétés esthétiques et techniques de l'œuvre, sa capacité à offrir un regard novateur ou original sur son objet et sa capacité à faire surgir des émotions), l'exercice critique n'étant finalement que l'expression et le reflet de ce qui constitue l'essence d'un film[350]. Comme le souligne Jean-Marc Leveratto :

> *« donner une idée de la valeur esthétique de l'œuvre autorise, en effet, à prendre appui entre soi sur le savoir partagé que représente une expérience commune des mêmes œuvres d'art, et d'utiliser des figures pour exprimer positivement ou négativement la source objective de cette admiration »*[351].

On l'a vu : il y a une très grande stabilité discursive et structurale dans ces critiques. Cependant, une médiation n'est pas figée : elle fonctionne dans un va-et-vient, dans un jeu de construction/déconstruction et c'est ce qui se passe avec ces textes ; ils se construisent dans des cadres critiques solides puis défont quelques fils pour laisser transparaître des jours, expression d'une sensibilité, d'un point de vue. Le lecteur doit ainsi se positionner soit dans un régime de croyance, soit dans un régime critique et ainsi évaluer le niveau de plausibilité de la proposition. Atteindre une forme d'objectivité dans l'expression conjointe de subjectivités, telle semble être la règle de fonctionnement de ces critiques. Si l'intention est louable dans le sens où elle accroît la capacité de prises de décisions individuelles, il y a un revers de médaille : ces critiques déplacent la question du jugement vers celle de l'expression d'un point de vue. Ainsi, si ces épisodes participent incontestablement au travail identitaire de la revue, ils restent troublants au regard du rôle qui est celui de la critique : apprécier et juger la qualité d'une œuvre de manière ferme et tranchée afin d'offrir à son lectorat (le plus souvent fidèle) des points d'ancrage.

---

[349] Ces axes sont décuplés en six volets par Laurent Jullier (JULLIER Laurent. *Qu'est-ce qu'un bon film*. Paris : La Dispute, 2002. 250 p.) : l'auteur prend en compte le succès et la technique, l'édification et l'émotion, l'originalité et la cohérence. Cependant, ce cadre beaucoup moins fonctionnel (car beaucoup plus détaillé) est mal adapté à l'élaboration d'une grille de lecture et de compréhension de la critique de cinéma et, *a fortiori*, des critiques composant ce corpus.

[350] BORDWELL DAVID. *Narration in the Fiction Film*. Madison : University of Wisconsin, 1985. 384 p.

[351] LEVERATTO Jean-Marc. *La mesure de l'art*. *op. cit.* p. 123.

Il reste à se demander, dans une histoire plus large de la critique cinématographique, si les critiques du magazine *Télérama* sont plus proches d'une certaine « politique des auteurs »[352] ou si elles s'en détachent pour mieux objectiver leur contenu (ce dont témoignent ces critiques par leur structuration bicéphale) ? Au-delà de l'effort particulier que déploie ce journal dans le champ de la critique cinématographique[353], on peut considérer, aux vues de ces résultats, qu'il se positionne dans un entre-deux par souci de revendication d'une identité critique mais aussi de promotion des œuvres.

En définitive, ce type d'événement nous laisse une fois de plus dubitatif face aux modes de consécration filmiques[354]. Il nous rappelle combien chaque œuvre recèle une part d'indicible, de sensible et d'aléatoire qui est exaltée lorsqu'elle doit faire l'objet d'un commentaire. Ainsi, dans ce cas précis, tout en se conformant à la ligne identitaire de la revue, les auteurs de chacun des deux pôles de la critique sont transcendés par leur désir d'être le plus persuasif, ce qui les conduit à sublimer leur point de vue aux dépens d'un travail critique raisonné. Mais plus qu'un *combat de coqs* entre deux critiques, ce que nous révèle cette étude, c'est qu'il y aurait bien une réelle impossibilité à déterminer ce qu'est la valeur filmique.

[352] La consécration nominative étant un fait avéré dans cette revue.
[353] La rubrique « cinéma » est la seule à bénéficier d'un espace minimum hebdomadaire de trois pages, auquel on alloue un système de notation autonome et unique (les autres rubriques – théâtre, littérature, musique, arts plastiques…– devant se contenter d'un système de notation classique "à unités dénombrables" ou "étoiles") et qui propose mensuellement une double page récapitulative des sorties.
[354] Les recommandations *Art et Essai* ou les récompenses attribuées lors des grands festivals internationaux, au premier rang desquels, le festival de Cannes.

V. QUESTION D'ESTHETIQUE ET RAPPORT AU FILM

> *« Le recours au critère esthétique est devenu plus hasardeux que jamais, puisqu'il laisse des textes, voire des « genres », entrer et sortir du champ littéraire au gré des appréciations individuelles ou collectives : selon les lecteurs, selon les époques, selon les cultures, tel texte (disons au hasard l'Essai sur les mœurs ou l'Adresse de Gettysburg), tel genre (l'autobiographie, l'éloquence) relèvera du littéraire ou de la prose informative ou persuasive. C'est sans doute une attitude justifiable, c'est peut-être même la seule raisonnable, et c'est manifestement celle qui commande, quoique le plus souvent de manière implicite, tout notre discours critique depuis le XIX^e^ siècle, mais c'est une attitude qui doit au moins percevoir et assumer, comme le faisait par exemple Roland Barthes, le caractère subjectif de son fondement, réfractaire à toute généralisation, voire à toute rationalisation ».*
>
> Gérard Genette[355]

5.1 Le beau et le social

D'un point de vue disciplinaire, l'esthétique est une construction rhétorique qui résulte de réflexions sur l'histoire de l'art et de la culture ; elle conduit à fabriquer des normes indispensables à la mise en œuvre du jugement à caractère évaluatif. On reproche le plus souvent à cette discipline de ne posséder aucune base empirique. Pourtant, elle fonde son argumentation sur trois indicateurs : l'originalité de la création, sa capacité à dire quelque chose sur le monde social et sa reconnaissance institutionnelle (autour d'un consensus d'experts). Aussi flous qu'ils puissent paraître, ces indicateurs dissipent en partie l'arbitraire que l'on fait porter au jugement esthétique et soulève des interrogations quant à l'usage qui en est fait par les pouvoirs publics : quel crédit peut-on lui accorder ? Est-il le moyen par lequel on peut attribuer de la valeur à des productions culturelles ou cette valeur doit-elle être

[355] GENETTE Gérard. « Préface ». In HAMBURGER Kate. *Logique des genres littéraires*. Paris : Le Seuil, 1986 [1 977]. p. 9.

mesurée par les succès de fréquentation en salles (en somme, plus le nombre d'entrées est élevé plus un film est doté de valeur) ?

Ces deux questions, auxquelles on ne peut pas répondre, nécessitent pourtant d'être posées car elles soulèvent deux nouvelles interrogations, plus fondamentales encore, qui problématisent la suite de notre proposition : le positionnement esthétique des pouvoirs publics ne favorise-t-il pas le maintien d'une pluralité de propositions dans le champ du cinéma ? Et ne devrions-nous pas plutôt renvoyer nos interrogations concernant le jugement esthétique sur le sens même du mot « valeur » ?

L'esthétique cinématographique fait surtout (et avant tout) référence à l'idée de « beauté ». Elle repose sur une échelle de valeur qui circule dans l'espace social et qui agit sur les représentations. Elle est édifiée à partir de différents objets issus d'un même champ (les films *Art et Essai* et les productions hollywoodiennes) ou de champ différents (le cinéma et l'opéra). Elle prend également forme dans un rapport de classes aux films, la valeur étant en relation avec le *bon goût* des couches supérieures de la population. Toutefois, cette valeur n'est pas figée. Bien au contraire, elle est continuellement renégociée, de nouveaux films venant se positionner chaque semaine sur cette échelle, au moment des sorties en salles. Elle peut, également, être attribuée à un film a posteriori : en effet, l'acte de patrimonialisation, dans le champ du cinéma, participe au classement, déclassement ou reclassement des films, de la même manière que l'UNESCO, en choisissant d'engager des actions de préservation de sites, en déclasse d'autres par le simple fait qu'ils soient exclus de la *Liste du patrimoine mondiale*.

La valeur esthétique – telle qu'elle est définie institutionnellement dans le champ du cinéma – repose sur l'assemblage de trois apports qui trouvent tous un écho dans la définition de l'*Art et Essai* en circulation dans l'espace social. D'abord, un apport classique, entendu comme un exercice d'imitation du réel. Ensuite, un apport basé sur un modèle critique qui se définirait davantage comme une recherche de simplicité dans les sujets traités (un rapprochement entre un *dire vrai* et un certain rejet de la technique). Enfin, un apport reposant sur un modèle romantique qui consacre l'auteur, son discours et ses capacités d'expression sur le monde social. On le voit – et cela est capital dans le champ du cinéma – ces critères d'attribution de la valeur mêlent des interrogations d'ordre esthétique et discursif. En d'autres termes, ce qui compte pour le collège d'experts travaillant à la recommandation des films *Art et Essai*, c'est

la capacité du film à montrer son originalité, autant du point de vue de la technique que de la vue qu'il offre sur le monde. Ces deux paramètres, sont réunis par la figure de l'auteur qui joue comme un point de convergence. Ils conduisent à la circulation de représentations de l'*Art et Essai* dans l'espace social au titre d'un cinéma ouvrant les spectateurs à la connaissance et au savoir.

Dès lors, on entrevoit sur quoi repose la définition des films *Art et Essai* : on considère que ce sont des films qui ont la capacité de dire quelque chose du monde social en maintenant des cadres de lecture non-restrictifs. En effet, les films *Art et Essai* ont des durées classiques, sans quoi on ne parle plus de films mais d'œuvres appartenant au champ des beaux-arts (dans ce cas, on parle, d'ailleurs, moins de réalisateurs que d'artistes vidéastes et les projections ne se font plus en salles mais au musée). Ensuite, ces films respectent un certain nombre de conventions : générique, musique, présence d'acteurs, dialogues cohérents, etc. Ils contribuent également au renouvellement de la forme cinématographique elle-même (tournages en décors naturels, émancipations de certaines règles narratives, bannissement du happy end, etc.). Enfin, on peut les authentifier aisément à la manière dont leur réalisateur conduit un discours sur le monde : celui-ci a une façon de faire qui est caractéristique.

C'est en fonction de ces critères que les pouvoirs publics décident de recommander ou non un film *Art et Essai*. Cependant, ces critères d'attribution de la valeur sont très flous et peu restrictifs, ce qui est à la fois positif et négatif. Cela est positif au sens où ils témoignent de la difficulté qu'il y a de juger la « beauté » d'un film, sa portée signifiante et sa capacité à produire du savoir. Cela est également positif dans le sens où ils laissent une *marge de manœuvre* non négligeable aux experts qui doivent décider de recommander ou non les films tous uniques et singuliers. A contrario, le fait que les critères d'attribution de la valeur soient peu restrictifs témoigne des difficultés qu'il y a de juger *objectivement* la « beauté » d'un film ainsi que de ses qualités discursives et argumentatives.

L'échec de l'esthétique cinématographique, du point de vue disciplinaire, tient au fait qu'elle se concentre sur la qualité des plans, du montage, de la profondeur de champ, des travellings, etc. Or, ces critères de valeurs, apparemment indépendants de toute considération économique y sont en fait intimement liés. Le cinéma américain, en général, et hollywoodien, en particulier, souvent décrié, reste incontestablement le plus puissant de ce point de vue car il fait l'objet d'investissements importants permettant de soigner tout ce qui touche à la

technique. Dès lors, on comprend pourquoi les cinéastes de la *Nouvelle Vague*, par ailleurs critiques aux *Cahiers du cinéma*, ont autant milité pour réhabiliter le cinéma américain comme un cinéma de qualité.

C'est, au contraire, l'économie des moyens qui caractérise *l'Art et Essai* et qui est perçue comme une force créatrice favorisant le dépassement des codes classiques de réalisation. C'est en cela que le cinéma indépendant est généralement associé à un cinéma doté d'un potentiel d'expressivité. C'est en cela qu'on peut saisir le tournant sémiologique, ou socio-sémiologique du cinéma, tournant qui n'est pas réductible, dans les faits, au seul cinéma d'*Art et Essai* mais qui, pourtant, le caractérise pleinement : le film ne se résume pas au beau. Il a la capacité de produire de la connaissance sur le fonctionnement de la société dans laquelle il est produit. Ainsi, il montre qu'il est aussi un document historique en dehors de toute considération esthétique.

Cette posture fait l'objet d'une actualité de recherche. François Jost l'interroge dans un de ses ouvrages : *Le culte du banal*[356]. Consacré à la question du banal en art et dans les médias (objets et actes du quotidien saisis *tels quels* dans leur espace-temps), l'auteur traite plus largement de l'introduction de la question sociale dans le champ des créations, dont certaines sont très clairement dotées d'une volonté de proximité avec les choses *telles qu'elles sont* (ou, du moins, telle qu'elles paraissent aux yeux du créateur). C'est précisément cela qu'essaient de circonscrire les notions de « banal » ou de « banalité ». L'auteur expose donc sa théorie à partir d'un terme abandonné à la langue vulgaire et nous montre en quoi la prise en compte de la banalité est devenue patente au cours du XX^{e} siècle pour atteindre une reconnaissance progressive.

Le banal est appréhendé autour d'une série de questions : est-il omniscient ou à saisir comme transfiguration du réel ? S'accorde-t-il avec la présence ou non de l'auteur, avec la construction ou non d'un récit ? Pour François Jost, c'est le travail du plasticien Andy Warhol, grand amateur de télévision, qui consacre le banal. L'artiste est présenté comme un annonciateur, prenant les choses pour ce qu'elles sont. D'autres figures issues du monde des arts et de la culture, à l'image de Georges Perec, sont vues comme des personnalités qui abolissent les frontières entre ce qui relève de la vie et ce qui relève de l'art, saisissant les

[356] JOST François. *Le culte du banal : de Duchamp à la télé-réalité*. Paris : CNRS Editions, 2007. 123 p.

objets dans leur capacité à nous faire toucher le monde, rejetant le spectaculaire et les efforts de narrativisation pour aller chercher de l'information dans des choses, des actes, dont le sens semble saturé. L'univers familier, quotidien devient un prétexte à de multiples opérations de l'esprit jusqu'à conduire au développement de recherches scientifiques portant sur l'étude de la quotidienneté dont Michel de Certeau est le maître d'œuvre.

On voit donc que l'origine de cette logique est, peu ou prou, contemporaine de la montée de l'*Art et Essai* et de la *Nouvelle Vague* (qui constitue incontestablement un moyen d'atteindre une représentation *esthétique* de l'*Art et Essai*, mais aussi d'en saisir son essence symbolique). L'introduction *la plus brute* de la question sociale dans les films se lie, à partir de l'après-seconde guerre mondiale, à la vision d'un homme, esprit créateur : l'auteur des films. La montée des sujets banals et leurs traitements, qui relèvent eux aussi d'une certaine banalité dans la *façon de faire*, sont concomitants d'une poussée de l'individualisme. Le cinéaste filme ce qu'il voit et présuppose que cette vision est vraie pour tous (c'est la vue que nous offre les auteurs de la *Nouvelle Vague*). L'aboutissement le plus extrême de cette approche reste celui du *Dogme 95* dont les préceptes exacerbent à outrance cette idée d'une monstration la plus crue possible des choses de la vie, sans jamais prétendre à dire le réel, puisque nous sommes le plus souvent face à des œuvres de fiction[357].

5.2 Le film et le lien social

L'esthétique, comme le fait remarquer Fabrice Montebello, n'est donc pas tant le beau – le grand art défini arbitrairement selon des systèmes de classement – qu'une démarche qui consiste *à dire* (qu'un film est digne d'intérêt) [358]. Par conséquent, le discours esthétique est avant tout un vecteur de socialisation : il permet aux individus de montrer leur appartenance à

[357] Le *Dogme 95* ou *Dogma* est une école esthétique danoise initiée par Lars Von Trier « où spontanéité et invention naissent de sévères limitations techniques et de faibles moyens matériels pleinement assumés » (DELMAS Laurent, LAMY Jean-Claude (dir.). *Larousse du cinéma*. Paris : Larousse, 2005. p. 242). Ce mouvement cinématographique s'inscrit en réaction aux superproductions américaines, caractérisées par l'utilisation d'artifices et d'effets spéciaux. Le but du *Dogme* est de revenir à une sobriété formelle et jugée plus apte à exprimer les enjeux artistiques contemporains. Dépouillés de toute ambition esthétique et en prise avec un réel direct, les films du *Dogme* imposent un style hyperréaliste, caractérisé par l'emploi de caméras 8 millimètres (plus maniables et moins onéreuses) et par l'improvisation des scènes.

[358] MONTEBELLO Fabrice. « Usages sociaux et usages populaires du cinéma : la question des amateurs ». *IRIS Revue de théorie de l'image et du son*, n° 17, automne 1994 : « Spectateurs et publics de cinéma/Movie spectators and audiences », Paris, p. 25-41.

des groupes identifiables par la valeur qu'ils accordent à tel type de films plutôt qu'à d'autres. Emmanuel Kant souligne cela dès les premières lignes de ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* :

> *« Les divers sentiments de plaisir ou de déplaisir, de satisfaction ou de contrariété, dépendent moins de la nature des choses extérieures qui les suscitent que de notre sensibilité propre. Il en résulte que certains hommes trouvent du plaisir où d'autres n'éprouvent que du dégoût, que l'amour est souvent un mystère pour tout le monde et que ce qui contrarie l'un vivement laisse l'autre indifférent »*[359].

Les sciences de l'information et de la communication nous invitent à tempérer ce propos, dans la mesure où il y a une somme de facteurs « extérieurs », pour les nommer comme Emmanuel Kant, qui alimentent la relation que les individus entretiennent avec les films. Il y a, notamment, des médias qui sont influents dans chaque champ étudié, comme c'est le cas de l'hebdomadaire *Télérama* dans le milieu de l'*Art et Essai.* Toutefois, cela ne règle pas la question du *rapport d'usage* que les individus entretiennent avec le cinéma. Si les médias leur permettent de se positionner et de construire un discours argumentatif, leur relation aux films se définit davantage dans leur désir d'intégrer des groupes ou des rassemblements sociaux. On peut donc conclure sur le fait que les films ne s'imposent pas tant par leurs qualités intrinsèques que par la communion qui se créée autour d'une lecture – ou peut-être devrions-nous dire, d'un regard – unifié autour d'eux.

Fabrice Montebello, en conduisant des entretiens avec des ouvriers cinéphiles de la région Lorraine, ouvre une voie déterminante sur cette question. Il nous montre combien les notions d'« art », d'« auteur », de « classique » ou de « chef d'œuvre » sont absentes de leur vocabulaire critique. Par contre, deux éléments déterminants viennent signifier l'ordre de leur propre classification esthétique : (1) la prégnance des productions américaines sur le reste des autres films, notamment français, et (2) la place centrale attribuée à l'acteur qui motive le plus souvent les discussions sur les films. Les cinéphiles interrogés repèrent sa première apparition à l'écran, puis ils essaient de suivre sa carrière : la présence de tel ou tel acteur dans un film participe ainsi à la classification et la hiérarchisation des films. Une précision mérite, toutefois, d'être apportée : ces deux critères sont en relation, la présence d'acteurs que l'on

[359] KANT Emmanuel. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime.* Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1953 [1764]. p. 17.

retrouve dans une multiplicité de films étant caractéristique du cinéma hollywoodien, celui-là même qui est considéré dans l'espace social et par les pouvoirs publics comme l'antithèse du cinéma d'*Art et Essai*.

S'ils prennent en compte le statut social des personnes enquêtées – davantage pour *situer* l'action que pour la *qualifier* – ces apports permettent surtout de se positionner en marge des points de vue sociologiques habitués à penser la réception en fonction de groupes préconstruits (ceci se fait généralement sur la base d'un découpage social, à partir d'un ensemble de déterminants : le sexe, l'âge ou encore la profession). Ils permettent d'envisager l'étude du social en mettant l'accent sur la formation de sociations librement consenties[360]. Les cinéphiles enquêtés par Fabrice Montebello trouvent, en effet, des points d'accord autour desquels ils se concertent et qui n'entretiennent pas directement de relation avec leur statut social.

Si le rapport des individus aux films, en fonction de leur appartenance de classe, permet de penser la manière dont les films se distribuent dans l'espace social, il ne permet pas de penser leur valeur socialisante. Or, tout échange interindividuel se fait, avant tout, sur la base d'une relation affective au cinéma. Ainsi, on peut dire que les pratiques culturelles et l'élaboration d'un rapport esthétique aux films prennent formes dans le cadre d'expériences particulières qui se doivent d'être appréhendées au regard des déclarations que sont en mesure de formuler les individus sur les films. Tout film peut, en effet, faire l'objet d'une pluralité d'emplois et de formes de compréhension, autant dans le temps que dans l'espace.

Dans le roman *La vie devant soi,* Romain Gary raconte l'histoire du petit Momo, un jeune garçon élevé par une vieille femme incapable de s'occuper de lui, Mme Rosa, et qui survit grâce à sa débrouillardise[361]. Le petit Momo est un enfant à la fois dans le monde et hors du monde. Il subit de plein fouet l'âpreté de la vie mais jouit en même temps d'une pleine liberté d'action. Il va, il vient. Il vit. Comme le souligne le titre du roman, il a la vie devant lui, une vie qu'il façonne et qui le façonne aussi. À un moment donné, Momo rencontre dans la rue une jeune femme blonde qui réalise des doublages pour le cinéma. La jeune femme se prend

[360] La sociation (Vergesellschaftung) est ici pensée, dans le sens weberien du terme, comme une relation sociale spécifiquement rationnelle. Autrement dit, il y a une mise en accord qui conduit à une entente entre des individus (WEBER Max. *Économie et société. 2. L'organisation et les puissances de la société dans leur rapport avec l'économie*. Paris : Plon, 1995 [1922]. 424 p.).
[361] GARY Romain. *La vie devant soi*. Paris : Folio, 2007.

d'affection pour le petit garçon et l'invite à venir assister à une séance de travail. Le garçon accepte, l'accompagne et s'installe dans un fauteuil pendant que sa nouvelle amie prête sa voix aux personnages sur l'écran, face à lui. Romain Gary, qui adopte tout au long de l'histoire une focalisation interne sur la personne du petit Momo, écrit :

> *« J'étais assis dans un fauteuil et […] j'ai eu […] droit au mec qui prenait une dégelée de mitraillette dans le bide parce qu'il était peut-être caissier à la banque ou d'une bande rivale et qui gueulait* "ne me tuez pas, ne me tuez pas !" *comme un con parce que ça sert à rien, il faut faire son métier. J'aime bien au ciné quand le mort dit* "allez messieurs faites votre métier" *avant de mourir, ça indique la compréhension, ça sert à rien de faire chier les gens en les prenant par les bons sentiments »*[362].

Cet extrait nous montre qu'« une œuvre : un film, un livre, ou tout autre forme artistique, dit quelque chose du monde social »[363]. L'assertion « ne me tuez pas, ne me tuez pas ! » que place l'auteur du film qui est doublé, le doubleur du film dans le roman, mais plus encore Romain Gary, dépend d'une logique sociale de réaction face à un tel événement. Il est cohérent de supplier son bourreau quand l'heure du glas a sonné. Cela correspond à du bon sens mais aussi – et pour parler en des termes sociologiques – à l'idéologie du goût dominant telle que l'a définie Pierre Bourdieu[364].

Pourtant, Momo pense et agit en fonction d'un certain nombre d'autres codes liés à une conception particulière du bon sens et de l'honneur, ce qui produit – grâce à la focalisation interne – de l'humour dans une relation de connivence entretenue par l'auteur avec ses lecteurs. Le « allez messieurs faites votre métier » de Momo est une forme de stratégie de distinction : elle est peut-être liée à son appartenance aux basses classes sociales de la population, mais cela importe peu, au sens où cette information ne dit rien de la trajectoire sociale qu'il souhaite emprunter. En effet, il réagit face à une logique en circulation qui lui semble, à juste titre, absurde. Son attitude n'a donc rien à voir avec une volonté d'ascension sociale pensée en termes de classes. Elle dépend, par contre, d'une volonté de trouver sa place dans l'espace social en valorisant sa façon d'appréhender le monde au sein d'un (ou de) groupe(s) d'individus qui pensent et agissent comme lui (d'autant plus que le garçon est très

[362] *Ibid*. p. 122-123.
[363] PANOFSKY Erwin. « Style and Medium in the Motion Pictures ». In LAVIN Irving. *Three Essays on Style*. Cambridge : Mass MIT Press, 1995 [1947 pour le présent article. 1936 pour la première version titrée "On movies"]. p. 124-125.
[364] BOURDIEU Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 2007 [1979]. 670 p.

solitaire). On peut penser que la jeune femme qui l'a invité à assister à cette séance de doublage fait office de *métonymie*, au sens où elle représente cet objectif à atteindre.

Cette proposition peut être lue à deux niveaux. (1) Dans une perspective sémiologique – et en s'en remettant à la théorie structuraliste de Roland Barthes[365] qui établit, d'une part, une relation entre « signifiant » et « signifié » au sein du « signe » et, d'autre part, une relation entre le « signe » et la « réalité extérieure » – on peut dire que Romain Gary introduit dans les mots de son personnage une échelle de valeur qui dépend de sa propre logique. Siegfried Kracauer nous dit à ce sujet – et en fonction de son objet d'étude que sont les films – qu'il s'agit de « reflets du réel ». (2) Du point de vue de la réception, on peut dire que le sens de *ce qui est dit* ou *montré* dépend de l'activité interprétative et du ressentiment du spectateur ou du lecteur. Les assertions « ne me tuez pas, ne me tuez pas ! » et « allez messieurs faites votre métier » sont le résultat de représentations socioculturelles qui s'inscrivent dans une logique communicationnelle.

5.3 La place de l'œuvre dans la sociologie des publics

La sociologie porte généralement son attention sur la relation qu'entretiennent les individus avec l'art et la culture, à la lumière de leurs déterminations sociales. On considère que l'art a des effets sur la position et la fonction sociale des individus et, qu'inversement, les individus, *font exister* les œuvres par leur activité interprétative, en fonction de leur position sociale. La sociologie porte également son attention sur les relations interindividuelles qui se jouent dans des lieux définis au sein desquels se forme un partage des émotions et des expériences. De ce fait, cette discipline reste marquée par une pensée de classe et par la domination d'une pensée légitime provenant des classes dominantes : ces variables ont montré leur pertinence pour expliquer les phénomènes sociaux.

Or, de récentes études en sociologie de la réception proposent une alternative à cela, non pas en légitimant l'ensemble des formes culturelles, mais bien en les prenant uniformément en considération. Les travaux de chercheurs comme ceux de Fabrice Montebello, dont il était

[365] BARTHES Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil, 1972 [1953]. 187 p.

question précédemment, ou encore ceux de Jean-Louis Fabiani en témoignent. Ces recherches ont permis de relativiser la question de l'immanence du beau par l'attribution de compétences esthétiques à l'ensemble des individus. Elles ont, d'autre part, renforcé l'idée qu'il existe des façons d'appréhender les objets culturels et les modalités de réception des acteurs sociaux. En effet, le champ de l'art n'est pas réductible à un espace bipolaire. Il n'y a pas, d'un côté, une approche esthétique dominante générée par les représentants des CSP+ qui porte sur des objets culturels dotés de valeur et, d'un autre côté, un rapport aux objets culturels dépourvus de valeur et dominés, caractéristique des couches inférieures de la population. Par conséquent, il n'y a pas, simplement, d'objets culturels légitimes et d'objets culturels illégitimes.

Le cinéma est au cœur de ces questionnements. En effet, il est, très tôt, passé au rang de discipline artistique en même temps qu'il était qualifié de « populaire ». Aujourd'hui, ce champ continue d'être approché de manière bipartite, avec, d'un côté, les films recommandés *Art et Essai* et, d'un autre côté, les films non recommandés. L'existence et la circulation de cette dichotomie sont liées à l'action des pouvoirs publics qui attribuent de la valeur à certains films et pas à d'autres. Cette conception du champ du cinéma est, en particulier, relayée par les études de publics qui sont menées par le DEPS, l'INSEE ou d'autres instituts de sondage et qui la renforcent, à intervalles réguliers.

Cependant, les films sont des objets sociaux qui expriment quelque chose pour des individus non pas en fonction de leur *position* sociale, mais bien en fonction de leurs *aspirations* sociales. Par ailleurs, les films expriment quelque chose du groupe d'individus qui portent leur attention sur eux. Ainsi donc, les films projetés dans les établissements cinématographiques d'*Art et Essai* (qu'ils bénéficient ou non d'une recommandation) sont autant de témoins nous permettant d'identifier un groupe ou des groupes d'individus doté(s) de cohérence. Ils nous disent aussi quelque chose de ce(s) groupe(s) lorsqu'ils activent un certain nombre de codes ou références issus de la sphère intime des individus constituant le groupe. Ainsi, le langage filmique prend forme au moment où il est confronté à un public (du moins, à un spectateur) et que ce dernier est capable d'en identifier les signes authentifiants.

C'est pour cela qu'il existe une représentation dichotomique du champ des productions cinématographiques mettant face à face un cinéma de divertissement et un cinéma artistique. Cette segmentation a été édifiée par les classes dominantes, fortes de la légitimité de leurs approches analytiques (au premier rang desquelles, les critiques de cinéma). Son existence

repose sur la volonté d'individus ayant spécifiquement intégré et admis la domination esthétique du film *Art et Essai* sur le film ne bénéficiant pas de recommandation à accepter l'idée selon laquelle les formes avant-gardistes, expérimentales et ayant un discours social développé (parce que critique) seraient plus dignes d'intérêt et de considération[366].

Cependant, l'affection portée par certains spectateurs à l'égard du cinéma d'*Art et Essai* nous montre, en dehors d'un rapport de classes aux films, qu'il s'agit avant tout d'un rapport socialisant. Les personnes qui entrevoient une supériorité qualitative dans ces films, cherchent à se socialiser autour de ces objets spécifiques. D'une autre manière, les cinéphiles interviewés par Fabrice Montebello se socialisent autour de films dont les déterminants de la valeur sont ceux de la nationalité de la production et de la présence ou non de stars au générique. À partir de là, on peut s'accorder sur le fait que tout film est porteur de signes et de codes plus ou moins bien formulés, plus ou moins clairement exprimés, mais toujours vecteurs de sens pour un public, qu'il soit vaste ou réduit.

Les interventions artistiques dans l'espace public sont d'excellents exemples pour illustrer ce propos : ne bénéficiant pas de cadres de reconnaissance (comme la salle de cinéma pour la projection de films, ou encore le musée pour l'exposition de tableaux), elles s'abandonnent au passant qui va se muer (ou non) en spectateur, en fonction de son niveau de réactivité face à la proposition. Il n'est pas rare de voir – et des étudiants des Beaux-Arts de la ville d'Avignon nous en ont récemment offert un exemple – des propositions qui vont dans ce sens ; encore faut-il y être sensible[367], c'est-à-dire être capable d'en identifier les signes authentifiants[368]. En effet, la frontière est mince entre ce qui peut permettre de considérer ce geste comme un acte de création ou de vandalisme (du moins, de dégradation). Soit le piéton ne réagit pas, soit il réagit. Sa réaction peut aller dans le sens d'une reconnaissance artistique ou d'un rejet.

[366] Nous nous référons ici aux travaux d'Hannah Arendt sur la question. Celle-ci considérait que l'art joue un rôle sur la transformation du monde et la nuance fondamentale qu'intègre cette conception réside dans la part *active* de l'œuvre. Certains films se verraient attribuer des recommandations du fait de leur dimension active tandis que ceux qui ne bénéficient pas de recommandation seraient simplement dotés d'un discours social statique, non évolutif ou progressiste (ce qui n'enlève rien à leur valeur de *témoignage social*).

[367] Nous entendons ici la sensibilité non pas uniquement comme une forme de réaction émotionnelle mais aussi comme une forme de réaction argumentée, du fait d'une connaissance préalable des codes de lecture de l'objet.

[368] Ici, c'est le fait même de savoir que ces interventions sont le fait de personnes ayant préalablement réfléchi à leur geste – et l'ayant exécuté dans un but précis (une évaluation scolaire ou un simple désir de créativité) – qui nous permet de dire qu'il s'agit bien d'une forme d'expression artistique, aussi illégitime qu'elle puisse paraître pour certains. Le vecteur authentifiant est le vecteur originel, c'est-à-dire : le geste de l'artiste.

Nous faisons ici référence à de petites phrases jetées à même le trottoir et vraisemblablement peintes à la bombe à l'aide de pochoirs, compte tenu de la régularité typographique des textes sur l'ensemble des interventions (on peut, à vue d'œil, en dénombrer plusieurs dizaines dans la ville intra-muros). Elles invitent le marcheur à agir : « Réveille-toi », « Fais comme chez toi ». Ce type d'"événement" artistique – en tant qu'objet d'étude – porte en son sein cette fracture objet légitime/objet illégitime, objet artistique/objet non-artistique. La question de sa légitimité artistique – mais peut-être devrions-nous plutôt parler de « valeur artistique » ? – nécessite d'être réglée avant même que l'on traite de son statut d'objet d'art.

La reconnaissance d'un objet au titre d' « œuvre de création » par son auteur (ou producteur) est une forme primaire de légitimation. Toutefois, elle ne suffit pas à prendre la mesure de la validité de ce geste créatif. La légitimation passe aussi (et surtout) par une reconnaissance institutionnelle ainsi que par sa reconnaissance publique. Les phrases peintes à même le sol, dont il était question précédemment, ne sont pas revendiquées par un auteur (c'est, d'ailleurs, ce qui caractérise ce type de geste artistique). Elles ne sont pas non plus reconnues au titre de création par les pouvoirs publics : en témoigne la réaction des employés municipaux qui ont fait disparaître certaines de ces inscriptions à l'aide de nettoyeur haute pression (les artistes s'adonnant à ce type de créations intègrent et acceptent – dans leur geste même – le caractère éphémère de leurs propositions). La "sentence institutionnelle" ayant été donnée, il ne reste plus qu'à mesurer la légitimité du geste du point de vue de la réception : certains passants voient leur agacement légitimé face à ce qu'ils considèrent comme étant une forme de dégradation. Les personnes sensibles à la dimension artistique de la proposition sont, de leur côté, marginalisées. En réaction, elles mettent en circulation une représentation codifiée, argumentée, mais marginalisée elle aussi, qui attribue de la valeur à ce type de propositions novatrices, avant-gardistes, *de niche*, face aux œuvres légitimées. Cet acte devient dès lors une expression artistique. Qu'il soit ou non reconnu, il contribue à une nouvelle segmentation des champs de la création et de la réception.

Le cas du cinéma est central pour traiter cette question car c'est une forme artistique qui se caractérise, dans l'espace des représentations sociales, par un hiatus entre légitimation institutionnelle et légitimation par les publics. Nous entendons par là que les autorités et les médias promeuvent, généralement, les formes cinématographiques qui réalisent moins

d'audience que les films les plus plébiscités par les spectateurs[369]. Ceci peut paraître paradoxal mais s'avère, en fait, éclairant pour s'assurer que le cinéma est un art de la coexistence des formes filmiques et donc, des formes de réception, bien au-delà d'une simple bipartition du champ. Cette segmentation permet de mettre au jour l'existence de différents types de perceptions chez les individus, indépendamment de toute approche par l'entrée des catégories sociales d'origine et d'appartenance, et donc indépendamment de toute légitimation de classes. Les spectateurs entrent en relation avec certains films plutôt qu'avec d'autres, de sorte qu'ils établissent une relation de confiance vis-à-vis d'un certain type de créations cinématographiques pour qu'elles leur permettent de donner vie à leurs aspirations socioculturelles.

On voit donc combien il est capital de se placer du point de vue de l'analyse des publics pour appréhender la mécanique complexe – et non réductible au schéma fondamental de la communication[370] – d'une pratique culturelle comme celle du cinéma d'*Art et Essai*. Dans cet espace symbolique d'interaction sociale, la notion d'*Art et Essai* constitue à la fois un élément perturbateur, car extrêmement complexe à saisir, mais également tout à fait éclairant tant il stigmatise et contribue à mettre au jour la façon dont circulent des représentations et des savoirs filmiques dans l'espace social.

> *« [Les œuvres cinématographiques] agissent sur les émotions de ceux qui les reçoivent, en les touchant, en les bouleversant, en les impressionnant ; elles agissent sur leurs catégories cognitives, en frayant, confirmant et, parfois, brouillant les découpages mentaux ; elles agissent sur leurs systèmes de valeurs, en les mettant à l'épreuve de ces objets de jugement qui obligent à renouveler l'exercice et les principes du goût ; elles agissent également sur l'espace des possibles perceptifs en programmant ou, du moins, en traquant la voie des expériences sensorielles, des cadres perceptifs et des catégories évaluatives qui permettront de les assimiler »*[371].

Toutefois, il est nécessaire de dépasser cette approche sensible ; du moins, la compléter. Les films sont utilisés comme médias par les individus pour interpréter le monde et en saisir le fonctionnement. Ainsi, il est nécessaire de porter son attention sur leur goût et leur affect en ce qu'ils sont constitutifs d'une dynamique sociale. Pierre Bourdieu ne disait-il pas : « le bon

[369] Nous renvoyons notre lecteur aux chiffres de fréquentation en salles.
[370] Émission/Production ⇔ Médiation ⇔ Réception.
[371] HEINICH Nathalie. *Ce que fait l'art à la sociologie*. Paris : Minuit, 1998. p. 37.

goût, c'est le dégoût du goût des autres »[372] ? Ce qu'il faut retenir de cette affirmation, c'est que la relation affective que les individus développent vis-à-vis de certains objets culturels se construit dans un jeu social d'échanges. Le film est un objet de savoir (ludique ou éducatif) qui est placé au centre de nombreuses interactions. Mais il est surtout un objet de mise en mouvement des individus au sein de l'espace social en ce sens qu'il montre lui-même, et en toutes circonstances, précisément quelque chose du monde social.

VI. LE FILM COMME DISCOURS SOCIAL

L'analyse filmique ne doit pas aboutir à l'énonciation de vérités absolues mais bien au dévoilement de pistes de compréhension du monde social. Si l'on doit s'accorder avec l'idée qu'« il n'est pas possible d'inférer de l'analyse du texte à l'interprétation qu'en fera le public réel »[373], on peut au moins s'accorder sur le fait que le film est une marque socioculturelle dont on peut faire usage pour dévoiler des savoirs sur son contexte de production. Il ne faudrait pas oublier que le film est le produit du travail de l'Homme et qu'il résulte, par conséquent, de sa volonté. Il est donc essentiel de porter son attention sur la manière dont il se structure ainsi que sur ses objectifs.

Pour traiter le plus efficacement possible de cette question, sans se détourner des questionnements de parcours et d'interactions sociales qui sont les nôtres, mais en parvenant à satisfaire la prise en considération de créations éminemment fictionnelles (pour débattre du rapport entre réalité et fiction[374]), dont tout ou partie ne fait pas l'objet d'une reconnaissance critique d'envergure (pour débattre sur les rapports entretenus entre les cultures dites savantes et celles dites populaires), on s'est tourné vers un corpus de films mettant en rapport la question de l'humain et de l'animal[375].

[372] BOURDIEU Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 2007 [1979]. 670 p.
[373] ODIN Roger. « La question du public. Approche sémio-pragmatique ». *Réseaux*, volume 18 – n° 99, ESQUENAZI Jean-Pierre, ODIN Roger (dir.), « Cinéma et réception », Paris, Hermès, 2000, p. 52.
[374] L'exercice de fictionnalisation répondant à des règles strictes de diégétisation en lien avec la construction du récit et ses modalités d'énonciation, l'œuvre de fiction permet de saisir l'essence des valeurs propres à la société qui la produit.
[375] Cf. : annexes, documents 10 et 11.

Les films de science-fiction auraient pu constituer une piste de recherche pertinente. Mais une analyse de genre aurait été préalablement nécessaire, ce qui aurait été lourd conceptuellement et surtout, hors de propos. De plus, des risques demeuraient quant à de possibles surinterprétations. La thématique de la métamorphose au cinéma, sans qu'elle puisse répondre à une quelconque prétention d'exhaustivité analytique (sans doute y a-t-il d'autres voies possibles permettant de satisfaire ce type de projet de recherche ?), permet d'outrepasser le genre « science-fiction »[376] et de rationaliser un certain nombre de propositions internes aux films. Elle se compose, par ailleurs, d'un éventail de productions cinématographiques circonscrit par leur nombre[377] mais hétérogène, autant au niveau de leurs périodes de production que pour leur genre effectif ou le niveau de leur consécration cinéphilique. Les questions qui sont au cœur de cette analyse sont les suivantes : qu'est-ce qui rend homogène ce corpus de films et que permet-il d'énoncer ?

6.1 La thématique cinématographique de la métamorphose de l'homme en animal

> *« L'autorité d'une œuvre ne se situe jamais au niveau de son esthétique, mais seulement au niveau de l'expérience morale qui en fait un mensonge assumé ».*
>
> Roland Barthes[378]

Des chevaux, fidèles des westerns, aux chiens et chats de compagnie en passant même par l'héroïsation de bêtes sauvages[379], l'histoire mondiale du cinéma n'en finit pas de mettre en scène des animaux aux côtés des humains. Par contre, l'animal incarné par un homme – à l'image de ce que l'on peut généralement voir dans les arts de la scène[380] – est une figure beaucoup plus rare. Cela est dû au rapport particulier que le spectateur entretient avec l'objet filmique, la mise en scène au cinéma d'un animal dans un corps humain nécessitant du

[376] Elle permettait surtout de s'émanciper de genres préconstruits et en usage (comédie, westerns, etc.) qui viennent souvent définir les films de manière imparfaite.
[377] Bien que nous ne prétendons pas à atteindre une quelconque exhaustivité avec cet échantillon.
[378] BARTHES Roland. *Essais critiques*, Paris : Le Seuil, 1964. « La réponse de Kafka ». p. 142.
[379] On pensera, entre autres, à l'orque de *Sauvez Willy* de Simon Wincer (1993) ou à l'ours de *L'ours* de Jean-Jacques Annaud (1988).
[380] Il existe toutefois un certain nombre de créations où l'on retrouve des animaux, notamment des chevaux dans les spectacles du théâtre Zingaro et de la Compagnie du Centaure ou des chiens et des serpents dans les performances de Marina Abramovic.

spectateur qu'il puisse s'emparer de la proposition et que celle-ci fasse préalablement vœu de crédibilité. C'est ainsi que le cinéma dévoilant une incarnation animale par un homme est généralement présenté comme étant pourvu d'une dimension fantastique voire étrange ou merveilleuse : la classification par genre permet l'assertion de la proposition et sa vraisemblance.

Par ailleurs, le mouvement cinématographique – qui apporte un indice de réalité – nécessite, dans ce cas précis, non pas que la proposition corresponde à une réalité connue mais bien à une réalité imaginée ou imaginable. En somme, il faut que la proposition soit réaliste. C'est pour cela que l'animal incarné par un homme, lorsqu'on le voit à l'écran, se retrouve toujours sous l'emprise physique ou psychique de l'homme, au moins épisodiquement.

Ces œuvres cinématographiques recèlent un important intérêt sociologique car elles sont révélatrices – de par le jeu des acteurs et les interactions qui s'opèrent entre eux – d'un grand nombre d'éléments propres aux relations humaines. Elles attestent donc de l'incroyable capacité du cinéma à éclairer des réalités interactionnelles et sociales. En effet, les personnages y sont, le plus souvent, acculés dans leurs derniers retranchements, contraints à se dévoiler intégralement. Cette permanence constitue incontestablement le point de cohérence le plus significatif unissant ces différentes œuvres entre elles.

Exception faite de l'axe de convergence susmentionné, il paraît difficile, de prime abord, d'établir une classification rigoureuse et exhaustive de ces films bien que certaines lignes de force se dégagent. En effet, le bestiaire cinématographique de l'homme en animal n'est pourvu ni de logique ni de cohérence. On y retrouve aussi bien les incarnations d'un chien, d'une mouche, d'un loup, d'un singe ou d'un oiseau. D'autre part, ce type de mises en scène n'est pas propre à un genre cinématographique donné. Si elles sont clairement pourvues d'une dimension fantastique, elles n'y appartiennent pourtant pas nécessairement. Certaines sont des comédies, d'autres des drames.

Cependant, quatre formes d'hybridation d'un corps humain et d'un corps animal au cinéma se dégagent, chacune éclairant, à sa manière, les contraintes liées au fait de mettre en scène un tel projet. Il y a d'abord l'animal humanisé, doté de capacités réflexive et

communicationnelle. C'est le cas dans *Docteur Dolittle* de Betty Thomas [381]. C'est une figure que l'on retrouve également dans le cinéma d'animation, le plus souvent japonais[382]. Il y a aussi l'animalité qui ne fait pas, à proprement parler, écho à une fusion de l'homme et de l'animal mais qui renvoie plutôt à toute la part instinctive de l'être humain. Cette catégorie se subdivise en deux groupes avec, d'une part, la régression, qui figure systématiquement un homme-singe proche de l'être humain à ses origines[383], et d'autre part, la dégénérescence (ou le dévoilement d'une tare) qui compte tout ce que le cinéma a de fous, de psychopathes, de créatures abominables ou d'êtres hybrides[384]. Nous retrouvons enfin le groupe des super-héros qui renvoie plutôt à l'image d'un être humain transcendé par la combinaison de ses propres facultés et de celles d'un animal. C'est le cas de *Spiderman*[385] qui met en scène un individu, somme toute commun, qui se voit doté de certaines capacités propres à l'araignée, notamment tisser des fils et se déplacer sur des surfaces verticales. On notera que c'est la seule entité hybride identifiable par le port d'un costume.

Toutefois, c'est la figure de l'homme animalisé qui retient ici notre attention. Cette figure renvoie à la symbolisation – partielle ou totale – d'un animal à travers le corps d'un homme. Il en existe deux formes : l'incarnation et la mutation. L'incarnation est la représentation la plus dénudée de l'animal à l'écran ; elle comprend peu d'artifice visuel et ne repose que sur l'adoption par le comédien d'attitudes et de comportements renvoyant directement à ceux de l'animal. À noter que l'incarnation constitue une approche cinématographique de la fusion entre l'homme et l'animal qui a tendance à éloigner l'œuvre du genre fantastique. La mutation renvoie, quant à elle, à la représentation d'un animal qui prend forme de manière épisodique ou progressive à travers le corps d'un homme. Cette figure fait évidemment appel à des procédés de maquillages très développés ou des artifices numériques.

---

381 Film THOMAS BETTY. *Docteur Dolittle*. 1998.

382 Films On pensera à certains personnages des réalisations Studio Ghibli comme Porco Rosso, le cochon de *Porco Rosso* (MIYAZAKI Hayao. 1992) ou le prince Loon, un chat du *Royaume des chats* (MORITA Hiroyuki. 2002).

383 Films *L'enfant* sauvage (TRUFFAUT François. 1969) ou *Greystoke* (HUDSON Hugh. 1984) constituent deux exemples parmi d'autres.

384 Films *Chromosome 3* (CRONENBERG David. 1979), mais encore *Frankenstein* (WHALE James ; 1931) ou *La belle et la bête* (COCTEAU Jean. 1946) participent à l'édification d'une forme de cinéma exutoire dans lequel animalité et bestialité se confondent sans nécessairement mettre en scène des êtres entièrement maléfiques et malveillants ; il y a aussi des personnalités "simplement" dotées d'une apparence hideuse et repoussante.

385 Film RAIMI Sam. *Spiderman 2*. 2002.

6.2 Approche sémiotique et portée sémantique

La représentation au cinéma d'une incarnation soudaine, progressive ou épisodique d'un animal par un homme soulève deux types d'interrogations. D'une part, concernant la crédibilité de la proposition et la capacité de participation des spectateurs, et d'autre part, concernant sa mise en œuvre technique : s'agit-il ou non de montrer cette incarnation et plus encore, le temps de la métamorphose ? Sur ce second point, il y a d'abord un véritable défi technique à surmonter que les évolutions technologiques ont facilité, entraînant un accroissement substantiel des taux de monstrations. Reste que d'un point de vue purement artistique, l'interrogation demeure. Montrer à l'écran sert-il l'assertion de la proposition dans un réel envisageable et plausible et donc, la compréhension et l'adhésion du récepteur ? Rien ne le dit, d'autant plus que ce type de mise en scène repose avant toute chose sur une règle caractéristique des univers fictifs – et encore plus prégnante dans ces univers fantastiques qui sont ceux de l'incarnation – : celle de la cohérence. Faire en sorte que le propos ait du sens précède à tout besoin de montrer.

Dès qu'il est question d'incarnation ou de mutation au cinéma, on ne peut s'empêcher de penser à l'usage de trucages à l'aide de maquillages ou d'effets spéciaux (artifices techniques ou numériques) sur le corps de l'être humain animalisé. Or, il n'en est pas systématiquement question. En témoigne un cas d'incarnation animale tout à fait atypique : celui de *Didier* d'Alain Chabat[386]. En effet, cet OVNI cinématographique s'inscrit dans un genre plus proche de la comédie que du fantastique ; par ailleurs, il présente un animal qu'il faut imaginer sous l'apparence du corps humain qui l'incarne. Ce film narre l'histoire de Jean-Pierre aux prises avec Didier, un labrador qui s'est mué en homme mais qui a gardé l'essentiel de ses attributs canins : fidélité, goût pour le jeu, flair, regards expressifs, multiplication des formes d'aboiements[387] et utilisation des bras en guise de pattes avant (pour se gratter ou trouver des points d'équilibre). Ce cas unique de *canithropie* au cinéma mérite une attention du fait de la formidable capacité d'adaptation du comédien aux attitudes et aux comportements du chien.

Dans un genre plus dramatique, *Birdy* d'Alan Parker nous entraîne dans une histoire liant Al à

[386] Film CHABAT Alain. *Didier*. 1997.

[387] Le chien est pourvu de plusieurs types d'aboiements sollicitant chacun à leur manière une attitude particulière des humains : l'appel pour le jeu, la mise en garde, etc.

Birdy, un jeune homme se prenant pour un oiseau[388]. Ici, il n'est nullement question de singerie burlesque comme dans *Didier*. Le garçon est atteint de troubles psychiques qui le conduisent épisodiquement à se comporter comme un oiseau jusqu'à son internement en hôpital psychiatrique où, recroquevillé sur lui-même, il demeure figé, les yeux dans le vide, un peu à la manière d'un oiseau dans sa cage. Dans ce film, l'incarnation de l'oiseau est opérée par de savants placements de bras de la part du comédien qui prennent sens dans un montage cinématographique en flash-back. En effet, les scènes s'alternent entre souvenirs d'une adolescence insouciante au cours de laquelle Birdy pouvait bénéficier de sa condition de jeune garçon libre et scènes d'enfermement en asile. Dans le premier groupe de scènes évoqué, Birdy (qui se voit affublé de ce surnom par son ami Al car il voue un intérêt sans limite aux pigeons, canaris et autres volatiles) mime à de multiples reprises le battement d'ailes de l'oiseau à l'aide de ses bras et de ses mains (notamment lors d'une scène sur un manège de fête foraine).

Cette partie de son corps, qui incarne sa liberté, est même en action dans des scènes où la part animale du garçon est absente : c'est lui qui pousse la voiture en panne que les deux comparses achètent à la casse automobile. Cette voiture est une image de la liberté ; c'est elle qui permet à Birdy de se rendre à la mer pour la première fois de sa vie. Mais à l'inverse, lorsque sa liberté est menacée, il s'empêche de faire usage de ses bras et de ses mains. Il refuse de prendre l'argent que veut lui donner le père de Al en gage de remboursement pour la voiture qu'il a vendue sans leur autorisation ; il n'enlace ni ne touche la jeune fille rencontrée à la fête foraine, pourtant désireuse de se donner à lui, comme si l'acte sexuel était une contrainte à la liberté de son être. Et c'est ainsi que lors de son internement Birdy garde les bras contre son corps, à l'image d'un canari en cage qui ne peut faire usage de ses ailes, le regard rivé sur l'unique fenêtre grillagée de sa cellule, symbole d'un désir d'envol vers une liberté retrouvée.

On constate donc que l'essentiel du travail d'incarnation de ces deux propositions – en ce qu'il permet l'élaboration d'un pacte de crédibilité et une réponse à une promesse – repose sur les positions corporelles et les expressions du visage. À l'inverse, la représentation d'une mutation au cinéma – beaucoup plus proche de la sphère fantastique – fait appel à des procédés de trucages. Dans ce cas précis, le contrat supposant que deux explications

[388] Film PARKER Alan. *Birdy*. 1984.

corroborent – l'une rationnelle et l'autre surnaturelle –, l'univers diégétique nécessite la mise en œuvre d'effets spéciaux. Cela permet à l'œuvre de ne pas basculer hors du champ auquel elle est supposée appartenir, et au spectateur, de ne pas sortir du cadre contractuel posé initialement.

La féline est un film qui se distingue de nombreuses autres réalisations consacrées à la peur ; en effet, il se caractérise par l'insistance d'un danger qui demeure le plus souvent hors champ. Iréna Dubrovna est une jeune femme aussi belle qu'esseulée[389]. Elle rencontre un homme avec qui elle se marie, mais leur union va se révéler peu à peu désastreuse. La tension, palpable dès les premiers plans, ne va faire que s'accroître à travers un jeu de suspicions et de remords. Oliver, le mari, a finalement une liaison avec Alice, une collègue qui est amoureuse de lui depuis toujours, ce qui va conduire Iréna à vouloir commettre l'irréparable : tuer sa rivale[390]. Mais cet acte n'est en rien celui d'une femme sanguinaire ; il n'est que le résultat de ses mutations ponctuelles en panthère[391].

Le réalisateur Jacques Tourneur joue ici sur les bruits, les lumières et l'accumulation d'indices pour dévoiler la part féline de son héroïne et suggérer sa transformation. On perçoit d'abord l'intérêt que porte Iréna à une panthère dans un zoo. Puis on constate que sa présence auprès d'animaux provoque leur agitation. Nous découvrons ensuite des traces sanglantes de pas qui se transforment en empreintes de talons à proximité de cadavres de ruminants, avant qu'il nous soit donné de voir, à deux reprises, des ombres portées lorsqu'elle tente, à l'évidence, de tuer Alice. Toutefois, le plan sans doute le plus esthétique et le plus expressif du film demeure ce magnifique travelling vertical nous révélant d'abord un pied de baignoire félin comportant de belles griffes sculptées, avant de remonter dans l'axe du bras d'Iréna, pleurant de désespoir, à quatre pattes dans son bain.

Nous sommes, avec ce film, en présence de l'expression d'une mutation épisodique d'un être d'apparence humaine en un animal : ici, une panthère. Cependant, on ne la voit jamais. En effet, c'est par le biais d'une utilisation savante du hors-champ, ainsi que par un travail sur le champ/contrechamp que Jacques Tourneur parvient à suggérer l'invraisemblable sans jamais le montrer. À moins, bien sûr, de ne pas être préparé au mode narratif cinématographique :

[389] Film TOURNEUR Jacques. *La féline*. 1942.
[390] Ce à quoi elle ne parviendra pas.
[391] D'où le titre original du film (*Cat people*) et sa traduction française (*La féline*).

> *«[le cinéma] se découpe en séquences hachées les unes par rapport aux autres, la compréhension des "intervalles instantanés" qui séparent ces séquences étant laissée à l'initiative des spectateurs, dans la mesure où leur signification est tenue pour implicite : si l'on veut comprendre, il faut rétablir, l'un après l'autre, le contenu supposé compris des nombreuses "chicanes" du récit »*[392].

La mouche, satire portant sur la principale question éthique que se pose la communauté scientifique (à savoir, « quelles sont les limites à l'expérimentation ? »), nous entraîne dans le laboratoire de Seth Brundle un savant qui travaille sur un système de téléportation[393]. Après des essais concluant sur divers objets puis sur un singe, le scientifique tente l'expérience sur sa propre personne. Malheureusement, une mouche se glisse dans la cabine de dématérialisation et l'ordinateur, incapable de distinguer les deux séquences ADN de l'homme et de l'insecte, opère une refonte en une seule et même créature lors de la re-matérialisation. Bientôt, l'homme, apparemment en pleine possession de ses moyens, voit ses facultés physiques et sensorielles anormalement décuplées jusqu'à un renversement des effets de la mutation : sa condition physique se dégrade et il se voit peu à peu dominé par sa part animale. La transformation devient dès lors cauchemardesque, dévoilant progressivement un corps monstrueux et effrayant. Ce qui reste de conscience à Seth Brundle le conduira à rejeter sa terrible et irréversible mutation jusqu'à la stopper dans la mort.

Dans un genre assez proche du film de David Cronenberg, *Wolf* de Mick Nichols met en scène Will Rendall un éditeur new-yorkais qui se fait mordre par un loup[394]. À partir de cet incident, l'histoire nous plonge dans la nouvelle vie d'un homme aux sens étonnamment développés[395] et aux facultés accrues (endurance, appétence sexuelle, capacité à réagir à des situations critiques, etc.) jusqu'à ce que celui-ci entre dans une phase de régression[396].

Dans l'un et l'autre de ses deux derniers exemples (*La féline* et *La mouche*), le réalisateur fait appel à l'utilisation d'artefacts visuels (apparition de poils, de dents acérées, modification de la pupille oculaire et donc du regard, développement de la masse musculaire, etc.) et à la

---

[392] ROSSET Clément. *Propos sur le cinéma*. Paris : PUF, 2001. p. 11.
[393] Film CRONENBERG David. *La mouche*. 1986.
[394] Film NICHOLS Mike. *Wolf*. 1994.
[395] En particulier l'ouïe et l'odorat qui font habituellement l'objet d'un usage secondaire chez l'être humain.
[396] Il est important de souligner que cet exemple prend en considération un état d'hybridation entre un homme et un loup alors que dans les faits, ce type de représentation résulte avant tout d'une mise en scène du mythe du loup-garou. D'autres films pourraient en témoigner comme *Le loup-garou* (WAGGNER George. 1966), *La nuit du loup-garou* (FISHER Terence. 1961), *Hurlements* (DANTE Joe. 1981) ou encore *Le loup-garou de Londres* (LANDIS John. 1981).

technique (montrer l'aisance avec laquelle le personnage grimpe aux murs ou surpasse en vitesse de course des animaux sauvages).

La métamorphose, c'est le moment où un être connu et identifiable change d'aspect ou de forme pour se muer en un autre être, accompli ou non, identifiable ou non. Elle peut être volontaire et choisie comme c'est le cas pour l'homme-araignée de *Spiderman*, ou involontaire, c'est-à-dire subie de manière plus ou moins consciente, comme dans *La mouche* ou *La féline*. Le moment de la métamorphose, qu'il soit unique comme dans *Didier* ou multiple comme dans *La féline* reste toujours un moment clef de l'histoire. Toutefois, le transfert d'apparence (qu'il soit réel ou présumé) entre l'humain et l'animal n'est pas systématiquement montré. En effet, ces films sont confrontés à un problème de représentation : comment donner corps et substance à une situation qui ne correspond à rien de tangible ?

La mise en scène d'une métamorphose se voit tout d'abord accordée du sens quand elle prend part à une proposition fantastique (en effet, ce genre cinématographique permet de repousser les limites du figurable sans entamer la lisibilité du propos ainsi que la participation du récepteur). C'est en faisant appel à des référents issus de la sphère fantastique qu'Alain Chabat, le réalisateur de *Didier*, est parvenu à mettre en scène l'instant de la métamorphose dans son film. L'œuvre qui est ici plagiée – sous la forme d'un évident clin d'œil révérencieux – est *Rencontres du troisième type* de Steven Spielberg[397]. En pleine nuit, un étrange grondement, dont l'intensité se mesure au tremblement d'objets domestiques, se conclut brutalement par un jet de lumière qui s'abat sur le panier du labrador[398]. L'éblouissement passé, c'est le corps d'un homme que l'on découvre en lieu et place du chien dans la séquence suivante.

Dans un genre dramatique tout autant éloigné de la sphère fantastique, l'œuvre d'Alan Parker prend corps, visuellement, de deux manières. D'une part, quand Birdy revêt un costume fait de plumes pour entrer dans la peau d'un oiseau, à l'image de ce que font les super-héros, et d'autre part, quand la lumière de la fenêtre de la cellule se projette sur le corps du jeune

[397] Film SPIELBERG Steven. *Rencontres du troisième type*. 1 977.

[398] On remarquera que le thème musical accompagnant la scène repose sensiblement sur les mêmes harmonies que la célèbre mélodie du film de Steven Spielberg. Une autre analogie mérite d'être relevée : les affiches et autres déclinaisons visuelles de ces deux films (comme les jaquettes de DVD) sont toutes basées autour de ce faisceau de lumière céleste.

homme, un peu comme s'il s'agissait d'un faisceau surnaturel ou paranormal.

D'autres propositions mettant en scène une métamorphose, comme *La mouche* ou *Wolf*, jouent sur le dévoilement progressif ou épisodique d'attributs caractéristiques à l'animal que le personnage incarne : apparition de poils, exacerbation des facultés sensitives, etc. C'est, ici, l'accumulation de détails descriptifs qui contribue à la vraisemblance de la proposition.

Il existe enfin une quatrième forme de mise en scène : la mutation par suggestion. Dans ce cas, l'instant de la métamorphose n'est pas donné à voir au spectateur. On active son imaginaire par le biais de jeux d'ombres et par un travail sur le montage. Ces techniques sont souvent utilisées au cinéma car elles contribuent efficacement à décupler la tension et l'effroi[399].

Ces différents procédés de trucages, qui nous mettent face à une situation qui n'a pas lieu hors du champ cinématographique, permettent donc de constituer sa vraisemblance. Moment de transition entre un état originel et un état d'hybridation, la métamorphose ne conduit jamais à la naissance d'un être humain ou d'un animal accompli. Ce que le cinéma nous donne à voir n'est finalement qu'« une créature partagée, scindée en deux, une créature inachevée, quelque chose qui oscille entre l'animal et l'homme […] et n'a pas la force d'une métamorphose complète »[400].

La métamorphose constitue un fait étrange aussi bien pour les individus qui sont en prise avec elle (quand ils sont en mesure d'avoir une réflexion sur leur situation) que pour les personnes qui sont à leurs côtés : tous tentent systématiquement de trouver une interprétation rationnelle. C'est ainsi que le récit parvient à évacuer le principal risque auquel il pourrait être confronté : l'absence d'adhésion du spectateur à la proposition et ce, malgré sa dimension fantastique. En effet, toute proposition fictive ne se dispense pas d'une mise en œuvre d'éléments narratifs nécessaires à la compréhension des évènements. Ainsi, même dans la plus invraisemblable des situations, comme cette métamorphose de l'absurde narrée par Alain Chabat, une tentative d'explication raisonnée nous est offerte par la voie du perplexe Jean-Pierre : « La seule

[399] Dans *Massacre à la tronçonneuse* (HOOPER Tobe. 1974), une des scènes les plus insupportables du film nous donne à voir une jeune femme se faire suspendre sur un crochet de boucherie par Leatherface, le tueur à la tronçonneuse. Mais ce que l'on croit voir n'a, en fait, pas d'existence ; aucune scène ne dévoile le contact du corps et du crochet. La terreur repose uniquement sur une ingénieuse succession de plans ainsi que le rythme de la séquence.

[400] CHAPOUTHIER Georges. *Qu'est-ce que l'animal ?* Paris : Le Pommier, 2004. p. 29.

explication c'est… c'est… c'est comme les trucs bouddhistes… C'est une réincarnation mais heu… … en super… heu… accéléré ».

En définitive, l'intérêt d'un questionnement autour de la mise en scène de la métamorphose ne tient pas tant sur le fait qu'elle soit montrée ou non, mais plutôt en ce qu'elle est évocatrice des liens qui unissent les individus en prise (directe ou indirecte) avec elle. En effet, tous les films étudiés ici se rejoignent autour d'un dénominateur commun : la constance d'un schéma narratif interactionnel.

6.3 Le film ou la stigmatisation des tensions sociales

Deux interrogations précèdent l'analyse et la compréhension d'une mise en scène de la métamorphose au cinéma : qui la subit et pourquoi ? Dans tous les cas étudiés, la métamorphose résulte initialement d'un rejet social de l'individu ou de l'animal subissant ce(s) changement(s). Ce sujet est esseulé, malgré l'illusion d'une harmonie, et entretient un rapport difficile avec la société ou les individus qui le maîtrisent. La mutation résulte, en somme, d'une révolte et correspond à une volonté (qui n'est pas nécessairement consciente) de recréer du lien social. C'est, en définitive, l'unique déclencheur de ce changement d'apparence.

Le récit imaginaire et métaphorique de l'incarnation d'un animal par l'enveloppe corporelle d'un être humain permet donc d'aborder des questions d'ordre interactionnel, de saisir l'homme dans sa complexité et de bannir la conception d'une humanité accomplie, dominant le monde animal. En effet, l'apparition d'une créature hybride au cours du récit filmique montre toujours la domination de la part animale sur la part humaine et ce, de deux manières. D'abord, en forçant certains traits de faiblesses propres à l'homme comme la crainte, la peur, la culpabilité, le remord, la vengeance ou encore la jalousie. D'autre part, en installant un rapport de réciprocité entre l'animal et l'homme, l'animal permettant à l'humain de trouver sa voie.

Les œuvres cinématographiques mettant en scène des cas d'hybridation peuvent donc véritablement être qualifiées de kafkaïennes. Les relations qui cousent la trame narrative y

sont triangulaires avec la présence d'un héros homme-animal, d'un interlocuteur principal et compagnon d'infortune, auquel l'homme-animal est lié intimement et affectivement, ainsi que d'un ou plusieurs personnages qui offrent des lignes de fuite pour le devenir des deux précédents protagonistes. Le schéma narratif y est ternaire avec un premier axe mettant en scène l'isolement, la part de solitude et le caractère introspectif de l'individu touché par l'incarnation ou la mutation. La seconde dimension révèle les liens unissant l'être hybride à une personne qui lui voue de l'attention. Le dernier point met en avant le désir d'insertion ou de réinsertion sociale ainsi que la volonté conjointe de s'ouvrir ou se rouvrir au monde de la part du personnage central et de son acolyte.

Dans *La féline*, les premières scènes nous présentent Iréna, une jeune femme en quête d'amour, qui accepte les avances d'un homme rencontré au zoo. Dans le film d'Alan Parker, Birdy est sensiblement dans la même situation jusqu'à ce qu'il se lie d'amitié avec Al ; il a des activités solitaires, ce qui lui vaut d'être taxé d'étrangeté par les enfants de son entourage. Il en va de même pour Seth Brundle, le héros de *La mouche*, qui est présenté comme un scientifique menant une vie quasi monastique dans son laboratoire jusqu'à ce qu'il attire chez lui une jeune journaliste dont il va tomber amoureux. Et Didier, le chien d'Alain Chabat, n'est-il pas abandonné par sa maîtresse dans les premiers instants du film jusqu'à ce qu'il soit pris en charge par Jean-Pierre ?

C'est à partir de cette mise en contexte que l'homme-animal se dévoile. Dès lors, ses traits physiques, psychiques ou affectifs se modifient, le plaçant au centre d'un mécanisme interactionnel au sein duquel s'accroît sa capacité à induire le cours de ses relations avec autrui ainsi que les relations entretenues par les individus de son entourage. Le troisième temps du récit prend forme à compter de l'installation de cette situation et ce, jusqu'au dénouement de l'histoire.

Le labrador Didier n'acquiert l'apparence physique d'un homme que pour deux raisons : permettre à Jean-Pierre de relancer sa carrière professionnelle[401] et favoriser sa réconciliation avec Maria dont il est éperdument amoureux. Pour cela, le chien humanisé va intégrer une

[401] Jean-Pierre est recruteur sportif et loue ses services de dénicheur de talents à un club de football. Cependant, plusieurs mauvais choix affectant directement le devenir de l'équipe ont terni ses relations avec la direction du club qui le somme de trouver des joueurs de remplacement.

équipe de football[402] et jouer un rôle d'entremetteur matrimonial jusqu'à ce que les deux objectifs soient atteints[403] et qu'il puisse reprendre son apparence canine[404]. *Birdy* repose sur une construction narrative similaire : à leur retour de guerre[405], le jeune garçon atteint mentalement fait l'objet de toutes les attentions de son ami Al qui cherche à le faire revenir à la raison[406] en lui contant les histoires de leur passé. Mais bien plus qu'un service rendu à Birdy, c'est avant tout lui-même qu'il tente de sauver de la folie. Un dernier exemple tiré de *La féline* nous montre que plus les liens entre les deux principaux protagonistes sont en tension plus les lignes de fuite vers une issue (qui n'est pas nécessairement heureuse) prennent forme. Ici, le spectateur est le témoin d'une relation amoureuse qui se désagrège parallèlement à son évolution, la seule échappatoire reposant sur un retour à l'ordre : la fuite d'Oliver avec Alice, celle qu'il aime vraiment, et la mort salvatrice d'Iréna qui ne supporte plus le poids de ses pulsions meurtrières la conduisant à se muer en panthère.

On voit, à travers ces exemples, que la seule issue possible repose sur la disparition réelle ou supposée de l'entité hybride, sur son éventuelle réinsertion sociale ainsi que sur la réinsertion du compagnon. Ces propositions fictives, à la limite du caricatural, apportent des axes de compréhension concernant certains échanges sociaux que les individus sont amenés à conduire au cours de leur vie. Elles mettent en lumières des réalités et questionnent différents sujets comme la capacité de l'homme à se fixer des priorités et des limites, à faire des choix réfléchis ou encore bannir certaines attitudes néfastes pour sa condition. Il apparaît donc clairement que la mise en scène au cinéma d'une fusion extraordinaire de l'homme et de l'animal, articulant le récit autour de la double identité de cette personnalité, fonctionne comme un miroir social.

L'incarnation d'un animal par un homme au cinéma permet donc d'apporter deux éclairages distincts sur le genre humain. Soit elle constitue la parabole la plus éclairante que le cinéma ait trouvée pour mettre en scène une humanité accomplie (quel étrange paradoxe !), soit elle

[402] Son adresse canine dans les jeux de balles expliquant sa capacité à pouvoir intégrer une équipe de football.
[403] La jeune femme et les dirigeants du club formant conjointement une ligne de fuite qui doit, à terme, permettre au récit de trouver une issue.
[404] Non sans une note d'humour finale, le film s'achevant sur l'image du labrador en train de parler alors même qu'il en était totalement incapable quand il avait une apparence humaine.
[405] Au début du film, on découvre que le jeune Al, mutilé au visage, et son copain Birdy reviennent du Viêt-Nam où ils étaient partis combattre comme nombre de leurs concitoyens. *Birdy* constitue en ce sens une œuvre majeure car elle dénonce ce conflit et l'ensemble de ses méfaits, notamment les souffrances endurées par la jeunesse américaine durant une décennie.
[406] Rappelons que Birdy est enfermé dans un asile psychiatrique car il a perdu toute autonomie et toute capacité à mener une vie sociale.

en stigmatise les défauts. En désincarnant partiellement l'être humain de son propre corps, le cinéma est parvenu, dans un sens, à séparer le bon grain de l'ivraie humaine, n'en gardant que le meilleur pour en rejeter le pire. D'un autre point de vue – sans nécessairement aller à l'encontre des thèses anthropomorphiques – le cinéma fantastique a souvent conduit sa quête de l'hybridation comme un moyen de montrer la régression de l'espèce humaine à travers l'exacerbation de ses excès et de ses peurs. *Iréna*, la femme panthère, s'est battue pour vaincre sa part animale et instinctive. Cela l'a même conduite à s'éloigner des siens. Mais alors qu'elle tombe amoureuse, des sentiments enfouis refont surface. Animée par des pulsions exemptes de toute raison (la peur des bruits, le désir de solitude ou encore la possessivité et la jalousie), elle finit à nouveau par se muer en panthère tueuse. Sans entrer dans le champ d'une incarnation animale, les multiples déclinaisons cinématographiques autour du thème de *Dr Jekyll & M. Hyde* fonctionnent sensiblement sur le même registre, la métamorphose du docteur dévoilant systématiquement une créature néfaste, instinctive et impulsive[407].

L'échec de l'humain sur l'espèce animale atteint finalement son paroxysme avec *La planète des singes*[408]. Cette œuvre majeure, largement influencée par son contexte économique et social de production (la dégradation du genre humain constituant en soi une véritable tendance du cinéma américain de la fin des années soixante et des années soixante-dix[409]), pose les cadres d'un monde où l'homme est entré dans une phase de régression mentale et technologique tandis que des espèces simiennes ont connu une évolution intellectuelle leur permettant de dominer les humains[410]. Mais l'espoir demeure puisque le triangle relationnel est ici fermé par la venue d'un être du passé qui figure ce que sera la situation de demain : le retour cycliquement programmé des hommes à la tête de l'évolution terrestre.

[407] On notera que l'effet comique provenant de la parodie de Jerry Lewis *Docteur Jerry et Mister Love* (1963) repose sur la simple inversion du processus de mutation, un homme physiquement repoussant devenant, à l'occasion, sexuellement attractif.

[408] Film SCHAFFNER Franklin. *La planète des singes*. 1967. Ce film est une adaptation cinématographique du célèbre roman de Pierre Boulle paru en 1963.

[409] On citera quelques exemples éclairant ce propos et mettant en scène l'incapacité humaine à se maîtriser, à surmonter son animosité et à dominer les évolutions sociales qu'elle initie. Cela est visible à plusieurs niveaux, du macrosociologique au microsociologique : *Soleil vert* (FLEISHER Richard. 1973), *Délivrance* (BOORMAN John. 1972) ou encore *Taxi driver* (SCORSESE Martin. 1976).

[410] Le choix du singe comme nouvel être incarnant la domination terrestre par Pierre Boulle n'est pas anodin. Les espèces humaines et simiennes sont reconnues depuis toujours comme cousines, ce qui a facilité, dans ce cas précis, la mise en scène du récit, les singes évolués étant interprétés par des comédiens grimés et déguisés.

On voit donc que la mise en scène de l'homme en animal au cinéma se dérobe largement à la tentation du *tout imaginaire*. Elle est pourvue d'une véritable dimension métaphorique et s'articule autour d'un récit dont la teneur réside dans sa capacité à faire symboliser la mutation afin que celle-ci revête l'apparence d'un déclencheur social. Elle renvoie donc, dans une tradition sociologique héritée des travaux de Siegfried Kracauer, à l'analyse du film comme révélateur et témoin d'interactions sociales. Elle pose, plus largement, la question de la valeur au cinéma : celle-ci est déterminée par les pouvoirs publics comme reposant sur la capacité de certains films à *dire* quelque chose du monde social alors que tous les films en disent précisément quelque chose. La valeur au cinéma, telle qu'elle est médiatisée et telle qu'elle circule, doit donc être saisie comme un exercice de « mise en valeur » ou de « valorisation » de certains films par les pouvoirs publics (lorsqu'ils attribuent à certains d'entre eux et pas à d'autres des recommandations *Art et Essai*), et non comme un « jugement de valeur » codifié[411]. Ceci nous permettra donc, dans un troisième et dernier temps, de comprendre ce que cela produit en termes de réception.

[411] Nous renvoyons notre lecteur à l'étude sur les critiques de *Télérama* (cf. *op. cit.*) dans laquelle nous discutons de la différence que nous établissons entre « jugement » et « point de vue ».

PARTIE 3 :

GERER LE SAVOIR, FAIRE CORPS COMMUNAUTAIRE

Nous avons vu, dans la première partie, que nous envisageons la pratique comme un processus façonnant une identité de spectateur s'achevant dans un acte de répétition. Cette donnée est capitale pour saisir les raisons conduisant les spectateurs à attribuer, à force de pratique répétée, une valeur d'usage aux films : ceci est la thèse centrale de la seconde partie. Cette opération nous conduit donc directement à ce qui va constituer le cœur de cette troisième partie et l'issue elle-même de cette réflexion. Que se passe-t-il, du point de vue des interactions sociales lorsque les individus prennent la décision d'aller voir des films en salles ? Que produit la répétition de cet acte ? Ces interrogations sont centrales tant elles réinvestissent la problématique qui se trouve au fondement de la pratique cinématographique en salles : celle de la place qu'occupe la socialisation tout autant que celle occupée par la découverte de films.

Un souvenir de cinéma rapporté par Erwin Panofsky lors d'une conférence tenue aux États-Unis en 1936 à la suite de son exil hors de l'Allemagne nazie traite de cette question. Sur un ton incontestablement bon enfant, loin de l'austérité scientifique que l'on imagine volontiers de rigueur à cette époque, il dit se rappeler, mi-amusé, mi-intrigué, qu'une salle de cinéma berlinoise de sa jeunesse portait le nom de "Meeting room" ou *lieu de rencontre*[412]. Cette salle, nous dit-il, était un de ces lieux dévolus à la projection de petits films scénarisés qui n'avaient pour règle de fonctionnement principale que la saisie du mouvement, innovation majeure du cinéma par rapport à la photographie. Les propos du chercheur donnent à penser que le cinéma se définit d'abord en rapport à un exercice de socialisation dans un lieu défini.

À ce sujet, la naissance du cinématographe est datée du 28 décembre 1895, jour où les frères Lumière ont projeté, pour la première fois et *publiquement*, un film au sous-sol du Grand Café sur le boulevard des Capucines, à Paris[413]. Autrement dit, l'existence du cinéma est effective à partir du moment où la capture d'un mouvement sur une pellicule a fait l'objet d'une projection sur un grand écran, en présence de plusieurs individus hypothétiquement inconnus les uns des autres, dans un lieu accessible à qui le veut, en l'occurrence, un café (accessibilité hypothétique là encore, car il y a fort à parier que les personnes qui, les premières, ont eu

[412] PANOFSKY Erwin. « Style and Medium in the Motion Pictures ». In LAVIN Irving. *Three Essays on Style*. Cambridge : Mass, 1995. p. 93-94 (« Je me souviens personnellement que, vers 1905, pour toute la ville de Berlin, il n'existait qu'un unique et obscur *Kino* à la réputation vaguement douteuse et qui, pour une insondable raison, portait un nom anglais : "*The Meeting Room*" ». Ce souvenir est celui d'un enfant curieux, d'un âge déjà avancé : Erwin Panofsky, né en 1892, a en effet 13 ans en 1905).

[413] BOSSENO Christian-Marc. *La prochaine séance : les Français et leurs cinés*. Paris : Gallimard, 1996. 128 p.

l'honneur d'assister à ces projections de vues animées en avaient été avisées préalablement par les deux frères Auguste et Louis), et avec une entrée payante. C'est donc bien le processus lui-même d'un objet *mis en présence* à la vue simultanée de plusieurs individus qui est consacré et non pas l'invention qui consiste à imprimer une succession d'images animées sur un support afin de reproduire mécaniquement des déplacements ou des actions enregistrés. Cette dernière est d'ailleurs plutôt le fait de Thomas Edison avec son Kinétoscope inventé en 1888, machine permettant à un individu à la fois de voir des films par une petite fenêtre située sur une de ses faces. La projection sur un grand écran est donc corrélative de la possibilité de voir des *vues animées* (comme il en était question alors) en groupe.

Dans la suite de son article, Erwin Panofsky précise que ces lieux mal aménagés étaient des endroits où se côtoyaient les classes laborieuses, pour un moment de détente, ou de jeunes gens peu farouches en quête d'aventures amoureuses. C'est là un des apports essentiels de ce texte : dès l'origine du cinéma, une segmentation s'opère entre les classes populaires qui sont les premières à se tourner vers lui pour son processus technique, et les classes les plus aisées qui se tournent davantage vers le contenu des films que vers leur forme ; l'usage du cinéma (car il s'agit bien d'*usage* en ce qui les concerne) est, pour ces derniers, plus proche d'un objet qui lui est familier : le livre, qui se doit de ne jamais soustraire la connaissance au loisir qu'il procure. Ce n'est pas par hasard si les prémices d'un cinéma voulu plus savant sont marquées par des adaptations comme celle de *Faust*[414] ou la mise en scène de tragédies comme *Les amours de la Reine Elisabeth*[415].

À l'inverse, les personnes issues des classes ouvrières pratiquent le cinéma sur le modèle de l'échappée sociale le temps de la projection : voir quelque chose de surprenant ou d'inhabituel qui exhume les émotions enfouies par la pénibilité du travail, partager un instant avec sa famille, ses amis, venir y partager des moments d'intimité secrète (puisque c'est bien là l'une des fonctions des salles obscures, héritage de la catharsis du théâtre antique). On voit ainsi la façon dont se détermine, dans un rapport de classes, la relation que les individus entretiennent au cinéma, à son origine. C'est d'ailleurs dans cette partition que se situe vraisemblablement la valeur institutionnalisée du cinéma.

[414] PANOFSKY Erwin. « Style and Medium in the Motion Pictures ». *op. cit.* p. 12. D'après l'œuvre de Johann Wolfgang Von Goethe, *Faust*, drame en deux parties (1808 et 1832). Plusieurs adaptations cinématographiques existent et ne permettent pas d'identifier celle dont parle Erwin Panofsky.
[415] *Ibid.* p. 12. DESFONTAINES Henri, MERCANTON Louis. *Les amours de la reine Elisabeth.* 1912. Le rôle principal – celui d'Elisabeth I^{ère} d'Angleterre – est tenu par la célèbre comédienne de théâtre Sarah Bernhardt.

En résumé, on retiendra deux apports capitaux de la thèse d'Erwin Panofsky : (1) la pratique du cinéma en salle, en tant que « lieu de rencontre » (*Meeting room*), est l'enjeu d'une socialisation ; (2) elle se définit dans des rapports de classes qui positionnent les CSP– comme attirées par des divertissements quand les classes supérieures ne font usage du cinéma que dans une visée éducative.

Aujourd'hui, avec la diversification des moyens de visionnement de films, la question des interactions sociales se pose de manière encore plus prégnante. En effet, les dispositifs de médiation se sont multipliés modifiant le rapport que l'on entretient avec des films, qui sont d'une part de plus en plus accessibles (avec Internet, avec la multiplication des chaînes câblées ou satellitaires, la VOD, etc.), et d'autre part, de mieux en mieux exportable du point de vue technique (de la télévision à l'ordinateur ou au lecteur portatif, etc.). Ceci conduit, d'ailleurs, à un retour du visionnement de *vues animées* à la manière du Kinétoscope, les personnes s'adonnant de plus en plus à la découverte des bandes-annonces (et non pas de films) téléchargées sur Internet grâce à leurs Ipod ©[416]. La question des interactions devient donc fondamentale pour saisir les objectifs liés à chacune de ces façons de *consommer* les films, la diversification des moyens d'accès à cet objet jouant sur la pratique du cinéma en salles. Ainsi, il convient de porter son attention sur les raisons éclairant l'organisation et la façon dont se détermine la sortie en salle.

[416] Des sites comme www.allocine.fr proposent de tels services.

I. L'OBJET CINEMATOGRAPHIQUE COMME OBJET DE SOCIALISATION

> *« Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact" la confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre ».*
>
> Maurice Blanchot[417]

1.1 La socialisation et les médias filmiques

L'adolescence est une période de transition qui correspond à un espace de modifications autant biologiques que sociales. Elle introduit une rupture avec l'enfance au cours de laquelle l'encadrement de la famille et/ou des adultes est important, pour ne pas dire primordial ; elle est également le lieu de la transition vers l'âge adulte et de l'autonomisation. C'est le moment de l'expérience des seuils, de la « liminalité » précise Arnold Van Gennep[418].

La famille, premier cercle de sociabilité dans la vie d'un individu, constitue, entre autres, le premier cercle de sociabilité cinématographique : 60 % des Français déclarent avoir vécu leur première sortie en salle avec un ou plusieurs membres de leur famille. Rappelons que les individus se souviennent généralement mieux des personnes avec lesquelles elles ont vécu leur première sortie au cinéma que du film lui-même : 19 % des Français déclarent ne plus se souvenir du titre du premier film qu'ils ont vu en salle quand ils ne sont que 8 % à ne plus se rappeler en compagnie de qui ce film a été vu[419]. Des formes d'émancipation sociale et culturelle vis-à-vis de la cellule familiale se mettent en place lors des années collège[420]. L'autonomisation des jeunes s'accroît largement au lycée, période de la vie durant laquelle ils sont davantage indépendants pour ce qui est des sorties, s'éloignant encore plus de la cellule familiale.

---

[417] BLANCHOT Maurice. *La communauté inavouable*. Paris : Minuit, 1983. p. 15.
[418] VAN GENNEP Arnold. *Les rites de passage : étude systématique des rites*. Paris : Picard, 1981 [1909]. 288 p.
[419] GUY Jean-Michel. *La culture cinématographique des Français*. Paris : La Documentation Française, 2000. p. 50-55.
[420] OCTOBRE Sylvie. *Les loisirs culturels des 6-14 ans*. Paris : La Documentation Française, 2004. p. 311-319.

Les cadres d'appartenance à des groupes de pairs s'affinent et le cinéma tient incontestablement une place de choix dans ce phénomène. Le taux de fréquentation progresse, ce qui témoigne de la fonction socialisante de la sortie cinéma : se rendre en salle avec des amis et échanger des points de vue plus ou moins experts sur les films. 75,1 % de l'échantillon de lycéens rencontrés au cours d'une enquête conduite au printemps 2006 déclarent se rendre principalement en salles avec des amis. Vient ensuite la sortie familiale avec 21,3 % des réponses, puis la sortie solitaire à 3,6 %. La sociabilité amicale est une constante pour les jeunes classes d'âges en cours d'émancipation. Cette variable est essentielle pour appréhender la pratique de la sortie en salle qui s'inscrit dans un *réseau d'action*[421] autour du film très largement marqué par les pratiques domestiques. Deux éléments la caractérisent : elle tient d'abord une place marginale dans la rencontre avec les œuvres (du moins, d'un point de vue quantitatif, puisque les films sont surtout découverts à la maison), mais elle est déterminante pour leur appréciation, notamment lorsque ces dernières sont découvertes en salles.

À la maison (ou dans tout autre lieu public), seul devant son écran, à deux ou à trois, les jeunes pratiquent pour (sa)voir. Il s'agit d'un exercice d'accumulation de compétences fondamentales pour échanger de manière pratique et usuelle sur les films. C'est davantage une question d'ordre générationnel et d'appartenance sociale qu'une question d'intégration groupale. On peut d'ailleurs constater que ce sont les plus jeunes générations qui ont la consommation cinématographique la plus intense à domicile ou dans d'autres espaces que la salle elle-même[422].

Taux de regard de films au domicile (taux par semaine)

	Taux
Aucun	7,3 %
1	30,5 %
2 ou 3	38,6 %
Plus de 3	23,6 %
Total/réponses	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Lycéens et Apprentis au cinéma, 2006 (n = 250)

[421] RICOEUR Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Le Seuil. 1990. « *Troisième étude*. Une sémantique de l'action sans agent » et « *Quatrième étude*. De l'action à l'agent ». p. 73-136.

[422] Cette question fait fi de la dimension économique, les plus jeunes bénéficiant, au besoin, d'argent de poche pour une activité pratiquée dans la mesure du raisonnable et à laquelle souscrivent des parents qui préfèrent généralement « les savoir là qu'à traîner dehors ».

La sortie en salle est davantage événementielle et procède de cette volonté d'assimiler les connaissances minimales qu'il *faut* avoir, à la manière de ses usagers occasionnels qui se rendent au cinéma pour les quelques "grandes" sorties de l'année : *le nouveau Spielberg*, *le Walt de Disney de Noël* ou *le dernier Batman.*

Taux de fréquentation des salles de cinéma au cours des 12 derniers mois

	Taux		Taux
Aucune	10,4 %		
1 seule fois	14,0 %		
2 ou 3 fois	29,2 %	} Occasionnels	66,8 %
1 fois tous les 2 ou 3 mois	23,6 %		
Au moins 1 fois par mois	10,8 %	} Réguliers	18 %
Plusieurs fois par mois	7,2 %		
Au moins 1 fois par semaine	3,2 %	} Assidus	4,8 %
Plusieurs fois par semaine	1,6 %		
Total/réponses	100,0 %		100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Lycéens et Apprentis au cinéma, 2006 (n = 250)

On constate, en effet, comme l'indiquent les deux derniers tableaux présentés, que pour un échantillon de 250 personnes composé à 73,1 % de personnes âgées de 16 à 18 ans, les taux de fréquentation des salles restent modérés : les deux tiers d'entre eux (66,8 %) déclare s'y rendre entre une et six fois par ans ce qui, peu ou prou, correspond à la moyenne nationale de la fréquentation qui oscille autour de trois sorties par an et par personne. Par contre, leur taux de consommation filmique à domicile est excessivement important : 62,2 % d'entre eux (soit près des deux tiers de notre échantillon) disent voir deux ou trois films, parfois plus, en une semaine.

Ils font, dans de nombreux cas, usage de vidéocassettes ou de DVD pour accroître leur culture cinéphilique (films enregistrés, loués ou achetés) :

Modalités de visionnement des films à domicile

	Taux
Films diffusés à la télévision	51,9 %
Films enregistrés	48,1 %
Total/réponses	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Lycéens et Apprentis au cinéma, 2006 (n = 250)

Ils se tournent aussi vers le téléchargement sur Internet pour satisfaire leurs attentes. À la question « Avez-vous déjà-vu un film téléchargé ? », ils sont près de 80 % à répondre positivement :

Intensité avec laquelle des films téléchargés sur Internet ont été vus par les personnes enquêtées au cours de leur vie

	Taux
Plusieurs fois	71,7 %
Une seule fois	7,5 %
Jamais	20,8 %
Total/réponses	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Lycéens et Apprentis au cinéma, 2006 (n = 250)

Ici, la question ne renvoie pas à la légalité ou l'illégalité du téléchargement. Mais étant donné le fort taux de réponses positives, on peut supposer que de nombreux répondants s'adonnent à des pratiques illégales, pourrait-on dire, sans complexe, tant cette pratique, pourtant répréhensible, est répandue. Il va de soi que la question du téléchargement ne renvoie que trop peu, dans les mentalités, à la perception de commettre un acte illégal. On peut donc faire l'hypothèse que le téléchargement sous toutes ses formes a des effets plutôt positifs tant il participe de l'acculturation d'une frange de la population amatrice de cinéma.

Ces résultats laissent penser que, la plupart du temps, les choix des films vus ne sont pas laissés au hasard : de fait, les prescriptions amicales ont un impact certain, conduisant à regarder, dans près d'un cas sur deux, un film enregistré. On peut, par ailleurs, éclairer ces comportements en invoquant le concept économique d'« amortissement » qui joue sur l'organisation de leurs pratiques filmiques et nous informe sur les modalités de sélection très ciblées de la pratique en salle : on concentre ses sorties sur quelques films considérés comme "majeurs" et on co-construit sa relation au cinéma par la diversification de ses modes d'accès. La télévision remplit donc une fonction de cumulation des références.

La télévision est, par ailleurs, le lieu d'acquisition d'une culture cinématographique d'envergure et diversifiée. Des formats réputés marginaux (les courts-métrages) ou alternatifs (le documentaire), les films anciens (muets et/ou en noir et blanc) ainsi que la version originale constituent autant de types de films et de situations de visionnement auxquelles les jeunes sont d'abord confrontés à la télévision.

Types de films vus par les personnes enquêtées au cours de leur vie et conditions de la rencontre avant la participation à l'opération d'éducation à l'image « Lycéens et apprentis au cinéma »

		Au cinéma	À la télévision
Visionnement de films en VOST	Oui	63,5 %	80,0 %
	Non	36,5 %	20,0 %
Visionnement de films en noir et blanc	Oui	49,8 %	82,4 %
	Non	50,2 %	17,6 %
Visionnement de documentaires	Oui	49,8 %	88,8 %
	Non	50,2 %	11,2 %
Visionnement de films muets	Oui	16,9 %	46,1 %
	Non	83,1 %	53,9 %
Visionnement de courts-métrages	Oui	44,9 %	55,6 %
	Non	55,1 %	44,4 %

Michaël Bourgatte – Enquête Lycéens et Apprentis au cinéma, 2006 (n = 250)

Les personnels de *Cinémas du Sud*, structure partenaire de cette enquête, mettent en doute les forts taux de réponses positives obtenus aux questions ayant permis de déterminer les scores des différentes situations renseignées. Ils considèrent que les jeunes enquêtés ont vraisemblablement amalgamé leur participation au dispositif d'éducation à l'image « Lycéens et Apprentis au cinéma » avec leurs pratiques personnelles et ce, malgré les précautions prises dans la question : « avant de vous rendre au cinéma avec votre classe, aviez-vous déjà-vu… *des films en version originale sous-titrée, des films en noir et blanc, des documentaires, des films muets et des courts-métrages* ? ». Que l'on prenne ou non cette critique en compte, il n'empêche que les réponses positives sont largement supérieures en ce qui concerne la télévision et c'est bien cela qui nous permet de conclure sur sa potentialité, au titre de média, à favoriser la découverte et la démultiplication des références.

1.2 Le cas spécifique de la salle de cinéma

Bien que l'appropriation du cinéma soit protéiforme, la salle laisse une trace spécifique. En effet, on constate, au regard des occurrences de films repérés au titre de *films cultes* chez ces jeunes, que ce sont les films qui ont vraisemblablement été vus en salle qui les marquent. Parmi les 21 films cités le plus souvent au titre de films emblématiques (soit 32 occurrences lorsqu'on inclut les films "à volets multiples")[423] sur les 131 cités au cours de cette enquête, seulement sept n'ont pas pu faire l'objet d'un visionnement en salle, leurs dates de sorties n'étant pas compatibles avec l'âge statistique de l'échantillon[424].

Les principaux films *cultes* des jeunes

Rang	Réalisateur	Titre	Année(s) de réalisation
1	Georges Lucas	« Star Wars »	Hexalogie : 1977, 1980, 1983, 1999, 2002 et 2005
2	Emile Ardolino	*Dirty dancing*	1987
3	Peter Jackson	« Le seigneur des anneaux »	Trilogie : 2001, 2002, 2003
4	James Cameron	*Titanic*	1998
5	Brian De Palma	*Scarface*	1984
6	Andy et Larry Wachowski	« Matrix »	Trilogie : 1999 et 2003
7	Ridley Scott	*Gladiator*	2000
8	Michael Bay	*Pearl harbor*	2001
9	Frank Darabont	*La ligne verte*	2000
10	Cédric Klapisch	*Les poupées russes*	2005
11	Patrice Leconte	« Les Bronzés »	Trilogie : 1978, 1979 et 2006
12	Tony Kaye	*American history X*	1999
13	Mick Jackson	*Body guard*	1992
14	Quentin Tarantino	*Pulp fiction*	1994
15	Roberto Benigni	*La vie est belle*	1998
16	Garry Marshall	*Pretty woman*	1990
17	Charles Nemes	*La tour Montparnasse infernale*	2001
18	Gore Verbinski	*Pirates des Caraïbes, la malédiction du Black Pearl*	2003
19	Sofia Coppola	*Virgin suicides*	2000
20	Michael Bay	*Armaggedon*	1998
21	Baz Luhrmann	*Moulin Rouge*	2001

Michaël Bourgatte – Enquête Lycéens et Apprentis au cinéma, 2006 (n = 250)

La salle de cinéma se présente donc bien comme un espace privilégié de rencontre avec les films. Or, en salle, les individus ne sont pas seuls, d'où l'importance capitale qu'il faut attribuer à la relation à autrui dans la rencontre avec les films. En effet, on constate que plus

[423] Les 21 films retenus sont ceux qui ont enregistrés plus de 1 % de taux de citation.
[424] Les épisodes IV, V et VI de la saga *Star Wars*, datant respectivement de 1997, 1980 et 1983, ont fait l'objet d'une reprise en salles en 1997 et ont donc été comptabilisés parmi les films ayant potentiellement été vus au cinéma.

les jeunes vont au cinéma, plus ils apprécient la présence d'un public nombreux qui assure la qualité de leur choix et favorise leur intégration[425].

Sociabilité dans la salle et taux de fréquentation au cours des 12 derniers mois

	Ne se sont pas rendus au cinéma depuis au moins un an	Se rendent au cinéma moins de 12 fois par an	Se rendent au cinéma au moins 12 fois par an	Total
Être tout(e) seul(e) dans la salle	20,0 %	9,9 %	3,5 %	9,4 %
Qu'il y ait quelques personnes dans la salle	56,0 %	66,9 %	64,9 %	65,4 %
Qu'il y ait de nombreuses personnes dans la salle	24,0 %	23,3 %	31,6 %	25,2 %
Total	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Lycéens et Apprentis au cinéma, 2006 (n = 250)

Si l'on adjoint aux 28,6 % de personnes déclarant aller voir des films entre amis à la suite de discussions les 13 % de réponses montrant qu'ils choisissent les films directement en arrivant au cinéma avec leurs amis, on constate combien la sociabilité amicale est déterminante et on voit combien les prescriptions des pairs dominent :

Modalités de sélection des films vus au cinéma et sociabilité de la sortie cinématographique

	Total	Personnes déclarant aller voir des films entre amis
En discutant avec des personnes	28,3 %	28,6 %
Par le biais de la télévision, d'Internet, de la presse écrite ou de la radio	53,5 %	53,2 %
Directement en arrivant au cinéma	12,8 %	13 %
Autre	5,4 %	5,2 %
Total	100 %	100 %

Michaël Bourgatte – Enquête Lycéens et Apprentis au cinéma, 2006 (n = 250)

D'ailleurs, cela témoigne de la dimension liminaire de l'adolescence : parmi les jeunes déclarant partager des informations sur les films avec leur entourage (soit environ un enquêté sur deux puisque 48,2 % des personnes sondées ont affirmé ne jamais être les sujets d'interrogation de la part de leurs proches), 42,2 % d'entre eux disent le faire avec des membres de leur famille, confirmant ainsi les liens forts qui les unissent à leur foyer :

[425] Nous avons divisé, pour les besoins de cette analyse les jeunes en deux groupes : ceux qui se rendent en salles moins de 12 fois par an au cinéma et ceux qui s'y rendent plus de 12 fois.

Désignation des personnes entrant dans le cercle de sociabilité par le film

	Taux
Entourage	23,8 %
Amis	34 %
Famille	42,2 %
Total/réponses	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Lycéens et Apprentis au cinéma, 2006 (n = 250)

Ainsi, on note que la famille, cellule avec laquelle on partage peu les sorties, est néanmoins un cercle important de discussion. Si la sortie au cinéma constitue donc une forme certaine d'autonomisation face à la famille, celle-ci continue de conditionner un lien d'appartenance *originelle* de l'adolescent à mettre en relation avec l'habitus bourdieusien. D'où, deux lectures possibles : soit la famille exerce des formes de contrôle quand ses membres demandent à l'adolescent ce qu'il a vu et ce qu'il en a pensé : cela créé ainsi une forme d'immersion dans l'intimité du sujet. Soit, plus positivement, la famille prend la forme d'une cellule *en devenir* pour laquelle le sujet, en cours d'émancipation, tient un rôle de locomotive. Dans l'un et l'autre de ces cas de figure, ces résultats montrent combien les individus sont dépendants de déterminations sociales. Pour autant, cela ne les empêche pas de dynamiser leur situation en faisant preuve d'initiative au titre d'acteurs culturels.

1.3 La constitution (sociale) d'une identité (sociale) de spectateur

La *culture juvénile*, pour l'appeler autrement, et en référence à la catégorisation proposée par Olivier Donnat[426], est aussi une culture de l'*apprentissage* et du *passage* ; c'est le lieu privilégié de la stigmatisation des tensions autour des films. Elle se situe au carrefour de trois sphères déterminantes pour sa formation.

(1) Le capital culturel familial, tout d'abord, positionne ses tenants comme des *héritiers* : la famille a inculqué à ces jeunes des normes et des valeurs cinématographiques qui ont été intégrées et qui participent à la constitution d'une identité culturelle originelle.

[426] DONNAT Olivier. *Les pratiques culturelles des Français : enquête 1997*. Paris : La Documentation Française, 1998. 359 p.

(2) L'école, ensuite, impose un certain nombre de cadres et de règles de lecture du monde social en général et des objets culturels en particulier. On le voit bien avec la découverte ciblée des classiques de la littérature et/ou des sciences. Concernant la question cinématographique, bien qu'il s'agisse d'une forme faiblement intégrée dans les cursus généraux[427] et limitée à un apprentissage de découverte dans le cadre de programmes périphériques[428], celle-ci reste entièrement présentée sous sa forme légitimée. Tous les films que voient les élèves dans le cadre des opérations d'éducation à l'image sont recommandés *Art et Essai*. Sans faire un usage abusif de la statistique, nous nous contenterons d'évoquer le programme « Lycéens et Apprentis au cinéma » auquel ont participé les sujets enquêtés dans la présente étude en 2005-2006. Celui-ci comprenait *Fury* de Fritz Lang (1936) ainsi que *I Vitelloni* de Frédérico Fellini (1953), tous deux labellisés films de « Patrimoine et Répertoire », *Ressources humaines* de Laurent Cantet (1999), *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock (1958) ainsi qu'une série de trois documentaires courts : *Le chant du Styrène* d'Alain Resnais (1958), *La sixième face du Pentagone* de Chris Marker et François Reichenbach (1967) et *L'amour existe* de Maurice Pialat (1961) ; enfin, deux films choisis par « *Cinémas du Sud* » : *Le destin* de Youssef Chahine (1997) et *Le temps des gitans* d'Emir Kusturica (1988).

(3) Au cours de cette phase d'*éducation*, les jeunes connaissent enfin une période de forte émancipation sociale dont il a déjà été question précédemment. Rappelons combien elle est caractéristique de cette période de la vie tant elle fonctionne sur le mode de la synthétisation des apports familiaux, institutionnels et amicaux. Elle reste cependant imprégnée de formes de revendications caractéristiques de la formation individuelle (n'est-ce pas là ce que l'on appelle la "crise de l'adolescence" ?).

Ces marqueurs de distinction qui caractérisent l'attitude des jeunes lycéens peuvent être appréhendés au regard de la question de la légitimité. L'école impose des formes de connaissances objectives et universelles qui ne correspondent que trop peu aux références des jeunes, notamment en matière de cinéma. Pourtant, elle œuvre de bonne foi à la

[427] Cependant, il existe au lycée des filières spécialisées dites « audiovisuelles » ainsi que des formations universitaires et privées qui conduisent à l'acquisition de compétences plus développées en matière de cinéma.
[428] On en recensera, en tout et pour tout, trois : « École et cinéma » sous l'égide de l'association *Les enfants du cinéma* ainsi que les dispositifs d'éducation à l'image « Collège au cinéma » et « Lycéens et apprentis au cinéma ». Il existe une quatrième opération, « Un été au cinéma/Cinéville » devenue « Passeurs d'images » en 2007 qui est une opération s'inscrivant hors du temps scolaire et qui n'a, par conséquent, aucun lien avec l'Éducation Nationale.

démocratisation du cinéma, à partir d'un schéma politique d'accessibilité à une culture instituée et institutionnalisée pour tous. L'objectif est d'offrir un socle commun de connaissances. Pour ce faire, l'indicateur de sélection qui est employé et que relaient les institutions du cinéma est celui de la recommandation *Art et Essai*. Pour être plus précis, les films ne sont pas retenus dans les programmes à l'aune de leur recommandation mais bien pour ce qu'ils représentent, c'est-à-dire leur format atypique, leur statut patrimonial, le nom de leur réalisateur et/ou encore leur aire géographique de production. Les partenaires auxquels on fait appel sont, logiquement, les lieux consacrés à la diffusion de ces films : généralement des salles *Art et Essai*, sinon, des salles dites de proximité, effectuant un travail de programmation hétéroclite.

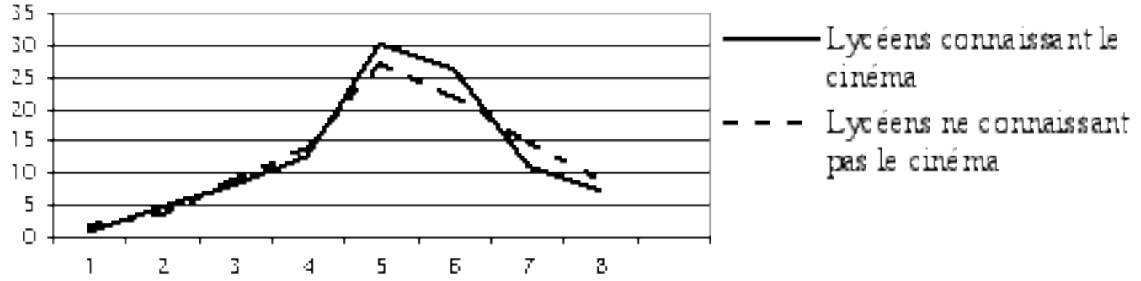
Les jeunes intègrent cette valeur institutionnalisée comme une valeur de référence car elle est prise en charge par l'école. Ainsi, ce qui, au regard du fonctionnement des institutions, apparaît comme un idéal taxé de symbolisme et d'utopie (il est entendu que la mission de démocratisation fonctionne sur le modèle de l'accessibilité aux œuvres reconnues par les institutions comme étant de haute qualité culturelle), montre sa *magnificence*, au sens aristotélicien du terme, lorsque l'on prête attention aux appropriations des lieux et des objets culturels[429]. L'ensemble des citoyens ont des dispositions communes leur permettant d'identifier les connaissances auxquelles les pouvoirs publics attribuent de la valeur. Ils peuvent ainsi s'en emparer à des niveaux plus ou moins prononcés selon leurs attentes. Au regard de cela, les jeunes parviennent donc à situer les films qu'ils affectionnent le plus dans le champ des productions et concluent sur leur illégitimité, du fait qu'ils ne soient pas intégrés à ce genre de programme.

Parmi les jeunes sondés, la moitié connaissait le cinéma partenaire de l'opération d'éducation à l'image « Lycéens et Apprentis au cinéma » (49,2 % de réponses positives) et l'autre moitié ne le connaissait pas (49,6 %)[430]. On constate que leurs appréciations de la salle ne varient pas. Les opinions sont plutôt bonnes dans leur ensemble et évoluent quasiment en parallèle. Le fait que l'on ait eu ou non un contact préalable avec le cinéma en question n'influe donc en rien sur l'avis que l'on prononce à son égard. Ce résultat apporte, par conséquent, une

[429] VEYNE Paul. *Le pain et le cirque : sociologie historique d'un pluralisme politique*. Paris : Le Seuil, 1995. p. 31-44.
[430] NB : 1,2 % des personnes enquêtées ne se sont pas prononcées.

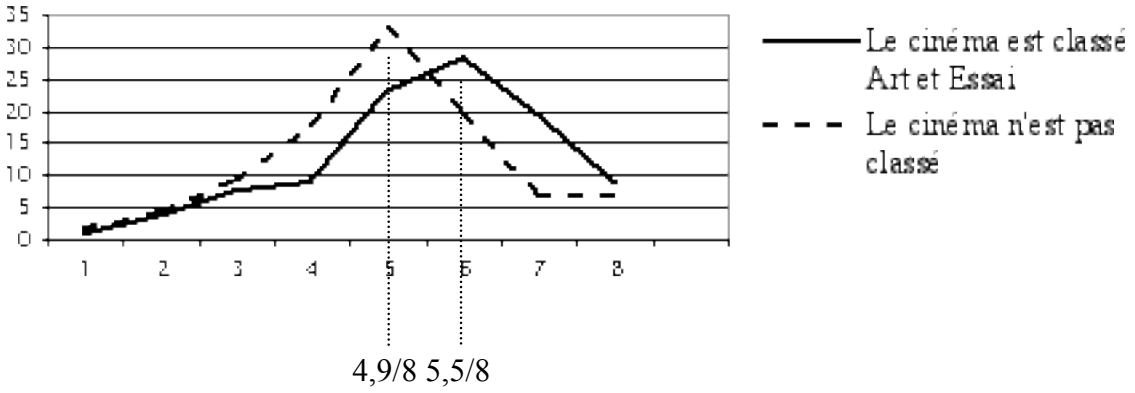
information fondamentale : l'établissement est reconnu, dans tous les cas de figure, au titre d'établissement effectuant un travail dit de qualité.

Appréciation portant sur le cinéma affilié à l'opération (notation de 1 à 8 en fonction du niveau de qualité considéré) et connaissance antérieure du cinéma affilié à l'opération



Notons que dans cette étude, une partie conséquente des jeunes (47,6 %) a participé à l'opération « Lycéens et Apprentis au cinéma » dans des salles dites de proximité ne bénéficiant pas du label *Art et Essai*. Ce résultat, très pratique pour entamer une étude comparative entre les taux de satisfaction des salles *Art et Essai* et ceux des autres salles, montre que les jeunes accordent un plus grand crédit aux salles labellisées.

Appréciation portant sur le cinéma affilié à l'opération (notation de 1 à 8 en fonction du niveau de qualité considéré) et type de cinéma



Un rapide calcul permet d'en attester : la moyenne de satisfaction qui leur est accordée est de 5,5/8 quand elle n'est que de 4,9/8 pour les autres établissements. De plus, il n'y a aucune corrélation entre ces résultats et la connaissance préalable du lieu. Ceci entérine donc l'idée

selon laquelle les jeunes comprennent et intègrent le fonctionnement de la légitimation institutionnelle des lieux. Ils sont en mesure d'évaluer la différence entre un lieu consacré et un qui ne l'est pas. Ils sont aussi en mesure de voir qu'il y a des lieux consacrés en dehors de cette activité pédagogique ponctuelle (les cinémas d'*Art et Essai*) et d'autres qui ne sont dotés que d'une considération épisodique intimement liée à leur participation à cette opération d'éducation à l'image (les salles qui sont affiliées au dispositif « Lycéens et Apprentis au cinéma » mais qui ne sont pas labellisées).

On voit donc, au regard de ces deux graphiques, que la légitimation des films opérée par le pouvoir symbolique des lieux a une prise réelle sur les spectateurs :

Avis sur les films vus dans le cadre de l'opération

	Très satisfait	Plutôt satisfait	Plutôt insatisfait	Pas satisfait du tout
Destin (le)	31,1 %	49,2 %	13,6 %	6,1 %
Fury	12,0 %	56,4 %	19,7 %	12,0 %
I Vitelloni	23,5 %	35,3 %	29,4 %	11,8 %
Mémoire en courts (cycle de 3 courts-métrages documentaires	23,1 %	23,1 %	50,0 %	3,8 %
Ressources humaines	19,3 %	38,0 %	25,7 %	17,0 %
Temps des gitans (le)	29,9 %	41,1 %	20,6 %	8,4 %
Sueurs froides	29,5 %	36,2 %	21,9 %	12,4 %
	64 %		36 %	

Michaël Bourgatte – Enquête Lycéens et Apprentis au cinéma, 2006 (n = 250)

Ces résultats nous montrent que les jeunes déclarent globalement apprécier les films proposés durant l'opération, bien qu'aucun d'entre eux ne corresponde véritablement à leurs goûts. En effet, les individus constituant cet échantillon affectionnent particulièrement ce que l'on appelle communément des blockbusters : films d'action, comédies ; films américains mais aussi films français. Les références cinématographiques auxquelles ils vouent un culte sont assez hétérogènes, mais déjà très marquées d'un point de vue générationnel. Ainsi, ce sont très largement des films médiatisés qui font l'objet d'un intérêt prononcé (*Star Wars* de George Lucas, *Le Seigneur des Anneaux* de Peter Jackson, *Matrix* des frères Wachowski, *Titanic* de James Cameron[431]) ou des films dits *de référence* (inter)générationnels et/ou communautaires (comme *Dirty Dancing* d'Emile Ardolino ou *Scarface* de Brian De

[431] Films LUCAS Georges. *Star Wars*. Saga en 6 volets : 1977 (Chap. IV), 1980 (Chap. V), 1983 (Chap. VI), 1999 (Chap. I), 2002 (Chap. II) et 2005 (Chap. III), JACKSON Peter. *Le seigneur des anneaux*. Saga en 3 volets : 2001, 2002, 2003, WACHOWSKI Andy et Larry. *Matrix.* Saga en 3 volets : 1999, 2003, 2003, CAMERON James. *Titanic*. 1997.

Palma[432]). Autant de genres et de types de films dont on peut dire qu'ils façonnent des émotions immédiatement capitalisables. Par ailleurs, toute la communication publicitaire et critique qui précède le visionnage favorise une appropriation rapide, pour ne pas dire instantanée. La liste des films cités au titre de *film culte* en témoigne :

Ensemble des films cités au titre de *film culte*

Rang	Titre	Taux	Rang	Titre	Taux	Rang	Titre	Taux
1	« Star Wars »	4,9 %	45	*Il était une fois dans l'Ouest*	0,4 %	89	*La cité de Dieu*	0,4 %
2	*Dirty dancing*	4,1 %	46	Les films « Connaissance du monde »	0,4 %	90	*le cercle des poètes disparus*	0,4 %
3	« Le seigneur des anneaux »	4,1 %	47	*Le 5ème élément*	0,4 %	91	*L'homme au masque de fer*	0,4 %
4	*Titanic*	3,7 %	48	*Brice de Nice*	0,4 %	92	*Mary Poppins*	0,4 %
5	*Scarface*	2,8 %	49	*Seven*	0,4 %	93	*L'âge de glace*	0,4 %
6	« Matrix »	2,4 %	50	*Mary à tout prix*	0,4 %	94	*Triple X (XXX)*	0,4 %
7	*Gladiator*	2,4 %	51	*Stranger than paradise*	0,4 %	95	*Hidalgo*	0,4 %
8	*Pearl harbor*	2,4 %	52	*Havana night*	0,4 %	96	« Les Gendarmes de Louis de Funès »	0,4 %
9	*La ligne verte*	2,4 %	53	*Street dancers*	0,4 %	97	*Tout sur ma mère*	0,4 %
10	*Les poupées russes*	2,0 %	54	*Les affranchis*	0,4 %	98	*Troie*	0,4 %
11	« Les Bronzés »	1,6 %	55	« Alfred Hitchcock »	0,4 %	99	*La soupe aux choux*	0,4 %
12	*American history X*	1,6 %	56	*O'brother*	0,4 %	100	*Le fantôme de l'opéra*	0,4 %
13	*Body guard*	1,6 %	57	*Cap ou pas cap ?*	0,4 %	101	*Les incorruptibles*	0,4 %
14	*Pulp fiction*	1,6 %	58	*Chat noir chat blanc*	0,4 %	102	*La mort aux trousses*	0,4 %
15	*La vie est belle*	1,6 %	59	*Freaky friday*	0,4 %	103	« Les James Bond »	0,4 %
16	*Pretty woman*	1,2 %	60	*Destination finale*	0,4 %	104	*Les chariots de feu*	0,4 %
17	*Tour Montparnasse infernale*	1,2 %	61	*Bridget Jones*	0,4 %	105	*Crazy*	0,4 %
18	« Pirates des Caraïbes »	1,2 %	62	*Tigre et dragon*	0,4 %	106	*L'homme qui murmurait à l'oreille…*	0,4 %
19	*Virgin suicides*	1,2 %	63	*La légende de Zorro*	0,4 %	107	*Grease*	0,4 %
20	*Armaggedon*	1,2 %	64	*Desperate hours*	0,4 %	108	*Psycho*	0,4 %
21	*Moulin Rouge*	1,2 %	65	*Eternal sunshine of the spotless mind*	0,4 %	109	*The faculty*	0,4 %
22	*Top gun*	0,8 %	66	*Fast and furious 2*	0,4 %	110	« Retour vers le futur »	0,4 %
23	*Les choristes*	0,8 %	67	« Alien »	0,4 %	111	*From hell*	0,4 %
24	*Big fish*	0,8 %	68	*Giorgino*	0,4 %	112	*Sacré Graal*	0,4 %
25	*Ghost*	0,8 %	69	*Légendes d'automne*	0,4 %	113	*Laurier blanc*	0,4 %
26	*L'auberge espagnole*	0,8 %	70	*Le silence des palais*	0,4 %	114	*Ray*	0,4 %
27	*La grande vadrouille*	0,8 %	71	*Le dîner de cons*	0,4 %	115	*Million dollar baby*	0,4 %
28	*Harry Potter*	0,8 %	72	*Massacre à la tronçonneuse*	0,4 %	116	*Comme une image*	0,4 %
29	*The patriot*	0,8 %	73	*Shining*	0,4 %	117	*Neverland*	0,4 %
30	*Le grand bleu*	0,8 %	74	*Orange mécanique*	0,4 %	118	« Les visiteurs »	0,4 %
31	*Le dernier samouraï*	0,8 %	75	*Caligula*	0,4 %	119	« Ace Ventura »	0,4 %
32	*Requiem for a dream*	0,8 %	76	*Hair*	0,4 %	120	*Rasta Rocket*	0,4 %
33	*La leçon de piano*	0,8 %	77	*Banlieue 13*	0,4 %	121	*Man on fire*	0,4 %
34	*L'effet papillon*	0,8 %	78	*La gloire de mon père*	0,4 %	122	*Elephant*	0,4 %
35	*Trainspotting*	0,8 %	79	*Usual suspect*	0,4 %	123	*Les larmes du soleil*	0,4 %
36	*Sleepy hollow*	0,8 %	80	*Blow*	0,4 %	124	*Le monde de Nemo*	0,4 %
37	*Kingdom of heaven*	0,8 %	81	« Rocky »	0,4 %	125	*The full monty*	0,4 %
38	*Il faut sauver le soldat Ryan*	0,8 %	82	*Donny Brasco*	0,4 %	126	*Billy Eliott*	0,4 %
39	*The grudge*	0,8 %	83	*Astérix mission Cléopâtre*	0,4 %	127	*Easy riders*	0,4 %
40	*Léon*	0,8 %	84	*Witness*	0,4 %	128	« Saw »	0,4 %
41	*Save the last dance*	0,8 %	85	*Le couperet*	0,4 %	129	*Le temps des gitans*	0,4 %
42	*Le bon, la brute et le truand*	0,4 %	86	*Shaolin soccer*	0,4 %	130	*Sa mère ou moi*	0,4 %
43	*Full metal jacket*	0,4 %	87	*Crazy Kung Fu*	0,4 %	131	*Titus*	0,4 %
44	*Ben Hur*	0,4 %	88	*Tanguy*	0,4 %		Autre	0,4 %
							TOTAL	**100 %**

Michaël Bourgatte – Enquête Lycéens et Apprentis au cinéma, 2006 (n = 250)

[432] *Dirty Dancing* et *Scarface* sont pourvus d'une force identifiante car ils montrent la voie de l'émancipation sociale et de la réussite. *Dirty dancing*, en dehors de sa célèbre bande originale, doit son succès au personnage de Bébé qui parvient à trouver sa voie dans la danse (et en même temps, trouve l'amour). Le *Scarface* de Brian De Palma doit notamment son succès à la célébrité de son héros, Tony Montana (incarné par le non moins célèbre Al Pacino), véritable emblème de la réussite pour toute une jeunesse, dont on retrouve l'effigie sur des t-shirts que nombre de personnes arborent fièrement. Nous avons également pu prendre la mesure de ce phénomène alors que nous jouions dans un groupe de musique au début des années 2000. Nous avions choisi pour notre promotion une photo extraite de ce film où l'on voyait Tony Montana en train de téléphoner et à chaque fois que nous devions afficher pour annoncer un concert, c'était plusieurs affiches que nous étions obligés de donner librement à de jeunes passants très harcelants, bien que toujours cordiaux (nous avions, en effet, une référence commune).

Les goûts de ces jeunes sont « adaptés »[433], c'est-à-dire étroitement liés aux besoins d'individus qui sont dans une période de la vie où l'on ne *préjuge* pas. Le cinéma a, pour eux, une fonction socialisante amicale et sentimentale (à l'occasion). Leurs choix sont déterminés en fonction d'un désir d'émancipation, d'insertion au sein du groupe des pairs. La sortie au cinéma est, par conséquent, dotée d'une double fonction pratique et symbolique : elle favorise les échanges et témoigne d'un écart existant entre les propositions institutionnelles et les usages d'un groupe qui possèdent ses propres moyens de légitimation.

On sait, par ailleurs, que ces goûts vont progressivement se tourner – surtout pour ceux qui suivront des études supérieures – vers des genres légitimés par les institutions. Si 20 % des 15-19 ans déclarent aimer les films de science-fiction et 27 % d'entre eux, les films d'horreur, ils ne sont plus que 12 % et 15 % chez les 20-24 ans, âges auxquels on revendique un intérêt plus important pour les films d'auteur (17 % contre 9 % chez les 15-19 ans) et les comédies dramatiques (13 % contre 8 % chez les 15-19 ans)[434].

L'indicateur des recommandations *Art et Essai* semble donc pertinent pour évaluer avec justesse le pouvoir du discours légitimant : le taux de films recommandés est statistiquement le plus important dans le flux de l'offre, pourtant ceux-ci sont faiblement appréciés par les jeunes. À la question « Quel est votre film culte ? », on note que 71,1 % des répondants ont cité un titre de film ne bénéficiant pas d'une recommandation *Art et Essai*[435]. Par ailleurs, si l'on concentre son attention sur les 21 films les plus fréquemment cités[436] (soit 46,4 % des films désignés au cours de l'enquête[437]), on remarque que le taux de films ne bénéficiant pas de recommandation *Art et Essai* augmente davantage puisqu'il représente 76,4 %[438].

Ainsi, on voit l'écart qui existe entre les goûts de ces jeunes et les prescriptions de qualité édictées par les pouvoirs publics notamment à l'égard des films retenus dans le cadre de

[433] ESQUENAZI Jean-Pierre. « Un public lycéen ». In ESQUENAZI Jean-Pierre (dir.). *Cinéma contemporain : état des lieux*. Paris : L'Harmattan, 2004. p. 105-108.
[434] PATUREAU Françoise. *Les pratiques culturelles des jeunes*. Paris : La Documentation Française, 1992. p. 204-205.
[435] Voir tableau *Ensemble des films cités au titre de film culte.*
[436] Films dont le taux de citation dépasse les 1 %.
[437] Autrement dit, près de la moitié de l'échantillon s'accorde autour de ce corpus de films.
[438] Seulement cinq films cités sont recommandés *Art et Essai*. Il s'agit de : *Scarface* de Brian De Palma (1984), *Les poupées russes* de Cédric Klapisch (2005), *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino (1994), *La vie est belle* de Roberto Benigni (1998) et *Virgin suicides* de Sofia Coppola (2000). Exception faite de *La vie est belle* de Roberto Benigni, les films recommandés qui ont été cités ici sont de véritables films identitaires au sens où ils se sont constitués comme références culturelles. Ils peuvent donc être associés à cette idée qu'il existerait des référents cinématographiques forts par classes d'âges et/ou (inter)générationnels.

l'opération analysée, tous recommandés *Art et Essai*. S'il est donc incontestable qu'une telle action en direction des lycéens a pour objectif de les sensibiliser au langage cinématographique et qu'elle doit leur permettre de développer un positionnement critique, elle connaît aussi ses limites en ne faisant pas l'inventaire de la diversité des créations cinématographiques. À aucun moment il n'est question de favoriser une adéquation plus grande entre les films et un public pourtant tourné vers d'autres types de productions. Si 40,1 % des jeunes interrogés apprécient les films proposés dans le cadre de l'opération[439], 36 % d'entre eux ne les apprécient pas beaucoup ou pas du tout[440]. Par ailleurs, le rapport au film est un critère d'importance secondaire pour les élèves. Ce qui retient l'attention, c'est qu'un grand nombre d'entre eux préfère surtout de même la sortie en salle pour elle-même, quel que soit le film projeté.

Avis sur l'opération « Lycéens et apprentis au cinéma »

	Posture adoptée vis-à-vis de l'opération	Taux
1.	Je n'aime pas me rendre au cinéma avec ma classe car j'ai l'impression de perdre mon temps	3,2 %
2.	J'aime me rendre au cinéma avec ma classe car je vois des films que je ne vois pas d'habitude	40,1 %
3.	J'aime bien me rendre au cinéma avec ma classe, mais je préférerais choisir les films que nous allons voir	29,6 %
4.	Je n'aime pas me rendre au cinéma avec ma classe car les films que nous allons voir ne me plaisent pas	6,4 %
5.	J'aime me rendre au cinéma avec ma classe car je passe un agréable moment en compagnie de mes amis	20,7 %
	Total	100 %

Michaël Bourgatte – Enquête Lycéens et Apprentis au cinéma, 2006 (n = 250)

Ils sont plus de la moitié à déclarer aimer cette pratique et à ne pas être particulièrement attirés par les films : ils préféreraient éventuellement les choisir pour accroître leur intérêt mais se satisfont de l'intense moment de sociabilité entre pairs que leur offrent ces sorties. Ainsi donc, on voit combien la question de la socialisation est centrale dans la pratique cinématographique et combien elle semble alimenter, plus que l'attrait pour les films eux-

[439] On notera que ce pourcentage est déclaratif et qu'il contribue à stigmatiser un écart réel entre l'affection portée aux films vus avec la classe et ceux qui sont vus hors du temps scolaire. Il témoigne d'une forme de valorisation des réponses apportées à la question sur les taux de satisfaction accordés aux films de l'opération et pour laquelle on oscillait entre 46,2 % et 80,3 % d'avis favorables. Les jeunes ont bien intégré l'existence d'une échelle de légitimité. Cependant, le très net recul statistique enregistré ici (on passe de 64 % d'avis favorables à 40,1 % de sondés déclarant apprécier voir des films avec leur classe) nous montre qu'ils gardent une très grande autonomie dans leurs choix et dans leurs goûts.

[440] L'addition des assertions n° 3 et n° 4 permet de faire corroborer le taux de désaccord vis-à-vis de l'organisation de l'opération avec le taux d'avis défavorables prononcé à l'égard des films programmés pour l'édition 2005-2006 de « Lycéens et Apprentis au cinéma » qui était, lui aussi, de 36 %.

mêmes (qui ne sont ni meilleurs ni moins bons, juste différents selon les périodes), celui de la sortie au cinéma.

II. LES VOIES DE LA SOCIALISATION ET LA GESTION DU SYMBOLIQUE EN SALLE

> *« L'expérience esthétique est amputée de sa fonction sociale primaire précisément si la relation du public à l'œuvre d'art reste enfermée dans le cercle vicieux qui renvoie l'expérience de l'œuvre à l'expérience de soi et inversement, et si elle ne s'ouvre pas sur cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience artistique, au niveau de l'"identification" esthétique ».*
>
> Hans Robert Jauss[441]

2.1 Le cinéma, un espace complexe et polysémique

Peut-on parler d'*espace hétérotopique*, en référence au concept forgé par Michel Foucault, pour parler des salles *Art et Essai*[442] ? La réponse que l'on peut apporter à cette *fausse* question introductive est « oui » car les hétérotopies de Michel Foucault – ou *lieux autres* (puisque la notion est forgée sur la double racine grecque de *topos* « lieu » et *hétéro* « autre ») – font d'abord référence à des situations de socialisation contextualisées qui dynamisent des lieux de pratique en espaces, si l'on se réfère au modèle exprimé par Michel de Certeau[443]. Les salles *Art et Essai* existent en tant que telles dans la mesure où elles sont animées « par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient »[444] : ceux des spectateurs venant y découvrir des films. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard si le principal indicateur employé pour en définir les contours est celui de la nature des individus s'y côtoyant. Il s'est, en effet, constituée une image des salles *Art et Essai* répandue dans la sphère sociale par le biais des enquêtes de

[441] JAUSS Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1990 [1972]. 333 p.
[442] FOUCAULT Michel. « Des espaces autres ». In FOUCAULT Michel. *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris : Gallimard, 2001 [1967]. p. 1571-1581.
[443] CERTEAU Michel (de). *L'invention du quotidien : 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 2005 [1990]. p. 172-175.
[444] *Ibid*. p. 173. Pour l'auteur, l'espace se définit avant tout comme un lieu pratiqué

publics. Cette image est celle d'espaces clos dédiés à des pratiques marginales, réservées à une élite. Or, la situation est plus complexe. Ce sont avant tout des lieux qui ont fait exister le rapport « d'analogie directe ou inversée »[445] du cinéma avec « l'espace réel de la société »[446]. On y évoque la portée sociale du cinéma et on y œuvre à la reconnaissance des films quand il n'est question que de cinéma – pour ne pas dire de *divertissement* (au sens d'*entertainment*) – dans les autres établissements. La société idéale et utopique de Thomas More trouve ainsi un emplacement concret pour exister et devient hétérotopique, à l'image d'un des plus célèbres réseaux de salles *Art et Essai* en France, *Utopia*, qui ressuscite dans son projet l'idée d'offrir un espace ouvert à tous : une microsociété définie sur la base d'une mise en accord généralisée autour de questions politiques, sociales ou encore artistiques, toujours en référence aux films. Les cinémas d'*Art et Essai* sont, par conséquent, assimilables à l'hétérotopie foucaldienne définie en ces termes :

> *« Il y a […] des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessiné dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies »*[447].

Ces salles canalisent les règles fondamentales qui définissent l'hétérotopie. Elles ont d'abord la mission, comme toute salle de cinéma, d'introduire une rupture dans le temps de vie des individus en juxtaposant au moins deux réalités en un même endroit : celle des pratiquants, mais aussi celle du film. « C'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions »[448]. Mais elles tiennent, plus spécifiquement, une position atypique dans le champ de l'exploitation – autant par leur désir d'ouverture que par celui d'offrir une accessibilité optimale à l'ensemble du champ des productions – en s'émancipant des représentations qu'elles génèrent au titre de lieu de découverte d'une culture légitime. Elles se situent ainsi dans un *entre-deux* critique et critiqué.

[445] FOUCAULT Michel. « Des espaces autres », *op. cit.*
[446] *Ibid.*
[447] *Ibid.*
[448] *Ibid.*

Critiques, car elles sont, d'une part, un lieu de la dénonciation et, d'autre part, celui de la monstration de la pluralité des cultures, des créations et des *mondes possibles* ; elles prennent en charge l'image du réel que renvoient les films, ce qui n'est pas une constante dans le champ de l'exploitation. Critiqués, car elles se situent dans un intervalle d'incompréhension. Enfin, qu'il s'agisse ou non d'une réalité, elles sont aussi le lieu de la crise ou de la déviance. Elles abritent le paradigme de la valeur institutionnalisée qui positionne les non-initiés dans une situation de compréhension de l'ordre organisant le champ du cinéma (ces adolescents dont nous avons parlé précédemment) et les initiés dans un rapport de marginalité vis-à-vis de la pratique cinématographique, ces derniers étant statistiquement sous-représentés dans le flux des chiffres nationaux de fréquentation.

L'hétérotopie, en dernier lieu, est situationnelle. Elle est marquée autant d'un point de vue symbolique, géographique que temporel. Elle véhicule quelque chose d'elle-même, en un endroit donné et à un moment précis. Lieu de curiosité à ses débuts, le cinéma est très vite devenu un espace de socialisation par classes (à la façon dont Erwin Panofsky présente cela dans *Style and medium in the motion pictures*[449]). Plus tard, il s'est caractérisé par une différenciation générationnelle : les adolescents ont progressivement commencé à se retrouver les jours fériés, durant l'après-midi ou en début de soirée, pour des séances animées – sortir entre amis, flirter, etc. – et ont laissé la place aux adultes sur les autres créneaux pour des séances davantage dédiées au visionnage du film projeté. Dans le même temps, il s'est transformé en phénomène de masse. Mais assaillie par la diversification des loisirs puis par la montée des moyens d'accès domestique au film, la pratique du cinéma en salles a fortement baissé, passant de quelques 300 à 400 millions d'entrées annuelles durant l'après seconde guerre mondiale[450] à moins de 120 millions au début des années 1990[451]. Pourtant, elle s'est toujours maintenue et a même connu, depuis, une reprise coupant court à un déclin maintes fois annoncé.

Beaucoup de chercheurs se sont interrogés et parmi eux, l'économiste Charles-Albert Michalet qui disait en 1988 – au cours de journées d'études consacrée à l'industrie

[449] PANOFSKY Erwin « Style and medium int he motion pictures ». *op. cit.*
[450] L'année 1947 est une année record en termes de fréquentation avec 423.700.000 entrées. La chute de la fréquentation s'amorce à compter de 1957, année qui enregistre 411.700.000, et sera continu à partir de cette date.
[451] Les deux années où la fréquentation nationale est la plus basse sont 1991 et 1992 qui enregistrent respectivement 117.500.000 entrées et 116.100.000 entrées (Source : CNC).

cinématographique[452] – qu'un sursaut était envisageable alors même que la fréquentation était au plus mal. Se basant, pour cela, sur le modèle américain de la reprise, il a démontré que la domestication du cinéma[453] est un facteur d'appropriation filmique limité et sous-entend, en filigrane, que la salle est dotée d'une potentialité technique et socialisante qui la dépasse. Le conférencier fait notamment usage d'un argument péremptoire : l'amortissement du matériel domestique, une fois réalisé, conduit à la lassitude de son usager (ce qui ne signifie pas pour autant que l'on en fait moins usage. Il s'agit juste d'un effet relatif à la possession des choses). Les salles, elles, disposent d'infrastructures toujours mieux adaptées à la projection et au visionnement des films.

Les multiplexes, dont l'arrivée en France date de 1993, participent à ce mouvement d'amélioration qualitative des conditions de projection, ce qui va partiellement à l'encontre des théories ayant fait usage de l'« effet-prix » comme d'un argument expliquant la défection des salles. En effet, malgré des tarifs élevés, les stratégies de ces établissements ont conduit à une reprise de la fréquentation et ont su satisfaire des publics en demande de qualité dans l'offre. Les enquêtes en font état. Une d'entre elles, conduite au multiplexe *Pathé CapSud* d'Avignon en 2004, nous montre que 40,1 % des personnes enquêtées déclaraient se rendre plus souvent au cinéma depuis l'ouverture de cet établissement et que les raisons principales venant motiver cette pratique sont : le grand choix de films (19,9 %), la qualité du son (13,7 %), des écrans (13,4 %), de l'image (9,8 %) et des fauteuils (8,2 %) ainsi que la présence d'un parking attenant gratuit (12,2 %)[454]. Dans les années qui ont suivi, la mise en place des formules à cartes (de fidélité ou d'accès illimité) a également eu des effets positifs sur la fréquentation. Mais les avantages économiques qu'elles proposent sont autant symboliques que réels, celles-ci nécessitant une dépense d'argent initiale importante particulièrement contraignante, notamment chez les plus jeunes (en particulier les étudiants, mais pas en deça de 18 ans) qui sont aussi de gros consommateurs de cinéma.

[452] MICHALET Charles-Albert. « Premier débat ». In GREFFE Xavier et alii (dir.). *Socio-économie de la culture. La demande de cinéma*. Paris : Anthropos, 1991. p. 45-46.
[453] *La pratique filmique à domicile* est utilisée par Charles-Albert Michalet au titre d'indicateur éclairant mais pas absolu. Son choix réside dans le fait qu'il rebondit, dans son allocution, sur une proposition qui avait précédemment été faite par une autre personne lors de la tenue de ces journées d'études (VERNIER Jean-Marc. « Le public du cinéma et son évolution quantitative ». In GREFFE Xavier et alii (dir.). *Socio-économie de la culture. La demande de cinéma*. *op. cit.* p. 11-21).
[454] ETHIS Emmanuel, JACOBI Daniel (dir.). *Industries culturelles en province. L'exemple d'un multiplexe. Retombées socio-économiques*. Rapport d'étude. IMEDEP, Avignon, 2004.

Les salles *Art et Essai* ont, elles aussi, contribué à la reconfiguration de la pratique. Elles axent davantage leur positionnement sur la programmation de films dits « de qualité ». Elles essaient de maintenir l'intérêt pour la sortie au cinéma – et le plus souvent y parviennent – autour d'un panachage entre des films recommandés *Art et Essai* et des films grand public, à des prix d'entrée plus abordables que dans les multiplexes. C'est précisément la qualité de la programmation qui satisfait le plus les spectateurs, ce qui ne les empêche nullement de témoigner de leur satisfaction globale vis-à-vis de l'ensemble des prestations offertes par ces établissements. On peut lire dans un récent rapport commandité par le CNC :

> *« La programmation est le principal atout des établissements* Art et Essai*. Elle répond à des exigences esthétiques et artistiques incontestables. Ces salles de cinéma bénéficient d'une réputation de qualité, liée surtout aux films proposés, bien identifiés par leur public. La programmation s'impose non seulement comme le premier critère de choix incitant les spectateurs à fréquenter ces établissements, mais elle représente également le premier élément de satisfaction. Le public des cinémas* Art et Essai *recherche des films qui se distinguent d'une ligne éditoriale plus commerciale proposée par la majeure partie des autres salles »* [455].

Mais plus encore, Charles-Albert Michalet touche du doigt la question de la sociabilité, nécessairement différente à la maison. Tout au plus peuvent être réunis au même endroit, au même moment quelques amis, mais aucun inconnu auquel on peut *se mesurer* c'est-à-dire : montrer quelque chose de soi dans l'espace social. Les multiplexes ont favorisé ce retour à la confrontation massive avec les autres et au partage des émotions. Les conditions optimales de visionnement (taille de l'écran, confort des sièges, etc.) ainsi que la présence de services annexes (service de boissons et nourritures, salle de jeux, boutiques, etc.) participent à de la sollicitation des plaisirs. Mais ce sont avant tout des espaces améliorant les conditions de projection des films (qualité du matériel audiovisuel).

Les salles *Art et Essai*, elles, jouent davantage sur la dimension de la sociabilité en travaillant la convivialité des lieux autour de plusieurs axes : un aménagement spécifique et original allant contre une standardisation architecturale et mobilière introduite par les multiplexes (comme dans les cinémas *Utopia* où l'on retrouve de nombreux objets liturgiques), un accueil de proximité avec des personnels impliqués et souvent affectés à différentes tâches (gestion de la caisse, réalisation des projections, animation, participation à la réalisation des outils de

[455] CNC. *Le public du cinéma Art et Essai*. Rapport d'étude. Octobre 2006. p. 32.

communication, etc.) ainsi que la tenue d'une ambiance intimiste (résultant généralement de l'ancienneté d'un site maintes fois réaménagé) propice aux échanges. Dans une enquête conduite au cinéma *Utopia* d'Avignon en 1998[456], 95 % des répondants déclaraient être satisfaits de « l'accueil et du climat d'ambiance » (c'est ainsi que l'item était rédigé). Mais c'est plus généralement un fait national sans ambivalence : 95,6 % des publics fréquentant ces salles manifestent leur affection à propos de l'animation et du fonctionnement de ces établissements[457].

2.2 Physionomie de la pratique dans les salles Art et Essai

On peut se demander quelles sont les constantes de la sortie en salle observables malgré les variations sociotemporelles de la fréquentation. Il faut, pour cela, réinterroger le potentiel *agrégeant* de la pratique du cinéma, autant dans une approche synchronique que diachronique.

Au cours de l'enquête conduite auprès de spectateurs des salles *Art et Essai* en région Provence-Alpes-Côte d'Azur, les niveaux de satisfaction de chacun des axes explorés sont bons mais permettent de relativiser dans une certaine mesure les chiffres nationaux connus jusqu'alors :

Niveau de satisfaction du cinéma

	Très satisfait	Plutôt satisfait	Plutôt insatisfait	Pas satisfait du tout
Programmation	45,5 %	52,4 %	2,1 %	0 %
Programme	50,3 %	46,0 %	3,3 %	0,4 %
Tarifs	67,7 %	27,4 %	4,0 %	0,9 %
Accueil	69,9 %	27,8 %	2,1 %	0,2 %
Organisation horaires/séances	43,1 %	50,6 %	5,4 %	0,8 %
Projections	33,8 %	59,6 %	5,7 %	0,8 %
Confort	29,5 %	56,3 %	11,3 %	2,8 %
Accessibilité	47,6 %	38,3 %	10,8 %	3,3 %
Engagement dans des actions militantes (lorsqu'il y en a)	45,1 %	48,7 %	5,0 %	1,2 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

[456] ETHIS Emmanuel, BOURBONNAUD David (dir.). *Que sont nos amours devenus ? Les publics des cinémas Utopia d'Avignon*. Rapport d'étude. Avignon, 1998.
[457] CNC. *Le public du cinéma Art et Essai*. Rapport d'étude. Octobre 2006. p. 32.

L'accueil et la politique tarifaire des lieux sont incontestablement leurs points forts, en écho à ce dont il était question dans la partie précédente. A contrario, ce sont bien les propriétés les plus saillantes des multiplexes qui font défaut dans ces salles ; on constate, en effet, que ce sont le confort des salles, la qualité des projections et l'accessibilité de la salle qui sont jugés le plus sévèrement.

Quant aux taux de satisfaction de la programmation, bien que jamais pleinement négatifs (c'est le seul facteur interrogé qui n'ait enregistré aucune réponse d'insatisfaction totale), ils sont pourtant très mitigés en ce qui concerne l'intensité de l'intérêt accordé. 45,5 % des personnes enquêtées se déclarent « très satisfaites » de la programmation alors que 52,4 % d'entre elles se déclarent seulement « *plutôt* satisfaites ». On a décidé de s'y intéresser au regard de l'âge des répondants, faisant l'hypothèse qu'un engouement modéré était le fait des classes d'âges les plus jeunes. Cet indicateur confirme cette hypothèse :

Niveau de satisfaction de la programmation en fonction de l'âge

	15-17 ans	18-24 ans	25-34 ans	35-49 ans	50-64 ans	65 ans et plus	Total
Très satisfait	29,2 %	32,8 %	36,6 %	50,8 %	47,6 %	45,8 %	45,8 %
Plutôt satisfait	70,8 %	65,5 %	59,2 %	46,9 %	51,5 %	50,6 %	52,0 %
Plutôt insatisfait	0 %	1,7 %	4,2 %	2,4 %	0,9 %	3,6 %	2,1 %
Pas satisfait du tout	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %
Total	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 925)

Après avoir évacué les moins de 15 ans, tant leur participation à l'enquête est marginale (soit 59 individus enquêtés), on constate que les taux de satisfactions croissent au fur et à mesure que l'âge avance. Ils sont modérés chez les plus jeunes et se stabilisent à l'âge adulte, sur la classe d'âge des 35-49 ans. Ils sont également à mettre en relation avec les taux de fréquentation. Plus on se rend dans un cinéma, plus l'affection portée aux films qui y sont programmés croît :

Niveau de satisfaction de la programmation en fonction du taux de fréquentation

	1x/an	2 ou 3x/an	1x tous les 2 ou 3 mois	Au – 1x/mois	Plusieurs x/mois	Au – 1x/ semaine	Plusieurs x/ semaine	Total
Très satisfait	14,3 %	34,0 %	38,7 %	36,7 %	48,2 %	52,5 %	64,1 %	45,4 %
Plutôt satisfait	85,7 %	64,0 %	59,3 %	59,5 %	50,3 %	45,3 %	35,9 %	52,6 %
Plutôt insatisfait	0 %	2,0 %	2,0 %	3,8 %	1,5 %	2,2 %	0 %	2,0 %
Pas satisfait du tout	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %
Total	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

À moins qu'il s'agisse d'un intérêt toujours plus grand pour les films qui conduit à accroître la fréquentation ? Sans que l'on puisse apporter une réponse satisfaisante à ce dilemme – que seuls les facteurs de l'âge, de la mobilité et du potentiel économique peuvent éclairer – il semble qu'il y ait une réelle corrélation entre l'affection portée aux salles et celle portée aux films qui est significative de l'*Art et Essai*.

Enfin, notons que la mesure des attractions entre modalités confirme des informations en ce qui concerne les taux de pratiques par classes d'âges. Les premières concernent la pratique en général : pratique modérée chez les 15-17 ans (révélée dans la partie précédente), fort taux de sorties lycéennes et étudiantes (les 18-24 ans) et stabilisation de la fréquentation chez les 25-64 ans, avec même un léger recul. Les autres caractérisent spécifiquement la fréquentation des salles *Art et Essai* : stabilisation de la pratique chez les 35-64 ans à de hauts niveaux de fréquentation, puis reprise intensive de la pratique chez les plus de 65 ans.

Taux de fréquentation en fonction de l'âge

	15-17 ans	18-24 ans	25-34 ans	35-49 ans	50-64 ans	65 ans et plus	Total
1 seule fois		1,7 %	1,4 %	1,1 %	,3%	,6%	,7%
2 ou 3 fois	17,4 %	5,2 %	6,8 %	3,4 %	4,8 %	3,9 %	4,9 %
1 fois tous les 2 ou 3 mois	21,7 %	19,0 %	14,9 %	22,8 %	11,1 %	10,1 %	15,2 %
Au moins 1 fois par mois	34,8 %	17,2 %	32,4 %	22,1 %	19,9 %	19,7 %	21,6 %
Plusieurs fois par mois	13,0 %	46,6 %	23,0 %	31,9 %	36,5 %	32,0 %	33,5 %
Au moins 1 fois par semaine	8,7 %	6,9 %	13,5 %	10,3 %	17,1 %	19,7 %	14,4 %
Plusieurs fois par semaine	4,3 %	3,4 %	8,1 %	8,4 %	10,3 %	14,0 %	9,6 %
Total	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 925)

Revenons sur cette question de la fréquentation qui, nous l'avons vu, était particulièrement éclairante pour saisir les comportements cinématographiques des adolescents, mais aussi pour appréhender la relation entretenue par les spectateurs des salles *Art et Essai* avec les

propositions faites dans ces établissements. L'enquête conduite pour cette étude révèle une physionomie de la pratique cinématographique tout à fait caractéristique de publics assidus :

Taux de fréquentation au cours des 12 derniers mois

	Public des salles *Art et Essai* en région PACA			Public du cinéma en général *	Public des salles *Art et Essai* *
1 seule fois	0,8 %				
2 ou 3 fois	5,2 %	} Occasionnels	21,4 %	34,1 %	32,4 %
1 fois tous les 2 ou 3 mois	15,4 %				
Au moins 1 fois par mois	21,9 %	} Réguliers	55,3 %	53,7 %	50,2 %
Plusieurs fois par mois	33,4 %				
Au moins 1 fois par semaine	13,8 %	} Assidus	23,3 %	12,2 %	17,3 %
Plusieurs fois par semaine	9,5 %				
Total/réponses	100,0 %		100,0 %	100,0 %	100,0 %

*Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984) / * Enquête CNC « Le public du cinéma Art et Essai », octobre 2006.*

Ces individus ont un fort taux de fréquentation puisqu'ils déclarent dans 78,6 % des cas se rendre au cinéma 12 fois par an et plus. Ces résultats sont d'autant plus remarquables qu'ils s'inscrivent dans un contexte régional très proche des chiffres observables au niveau national. En effet, pour une population totale de 4.780.989 habitants en région Provence-Alpes-Côte d'Azur et une fréquentation annuelle de 14.273.054 entrées (dont 1.166.335 pour les salles de notre échantillon, soit un taux de fréquentation oscillant entre 7 % et 8 % de la fréquentation régionale), la région enregistre un taux de fréquentation équivalent à 2,98 sorties par personne et par an, ce qui correspond à la moyenne nationale fixée autour de 2,8 sorties annuelles aujourd'hui[458].

Par ailleurs, au regard de l'attachement accordé à la salle où s'est déroulée l'enquête et du nombre de sorties effectuées annuellement, il apparaît très significativement que la fidélité caractérise ces publics[459] :

[458] INSEE. « Données économiques et sociales. Provence-Alpes-Côte d'Azur ». Avec la collaboration de la CRCI Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2006. 236 p. Ce chiffre est cependant tronqué. En effet, il se base sur un rapport [Nombre d'entrées annuelles/Population française] alors qu'un français sur deux de 12 ans et plus ne se rend pas en salle annuellement (GUY Jean-Michel. *La culture cinématographique des Français*. *op. cit.* p. 41). Le ratio France/région Provence-Alpes-Côte d'Azur reste cependant le même.

[459] Nous avons fait, ici, usage de la tripartition entre « occasionnels », « habitués » et « assidus » – en lieu et place des taux de fréquentation déclarés – pour accroître la lisibilité des résultats.

Niveau de fréquentation en fonction du niveau de fidélité accordée au cinéma participant à l'enquête

Ensemble des enquêtés		Occasionnels		Habitués		Réguliers		*... Déclarant fréquenter le cinéma participant à l'enquête :*
16,8 %	} 72,9%	14,2%	} 59,0%	17,3%	} 76,8%	17,9%	} 76,2%	Exclusivement
56,1 %		44,8 %		59,5 %		58,3 %		Principalement
27,2 %	27,2%	41,0 %		23,2 %		23,8 %		Occasionnellement

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Ce sont 72,9 % des personnes enquêtées qui déclarent venir exclusivement ou principalement dans ces cinémas. Les spectateurs qui s'y rendent occasionnellement ont un faible niveau de fréquentation global : 41 % d'entre eux disent aller au cinéma entre 1 et 6 fois par an. Ceux qui affirment avoir un fort taux de fréquentation du cinéma sont aussi des habitués ou se définissent comme exclusivistes de la salle dans laquelle a été menée l'enquête : ils sont en moyenne 76,5 % à fréquenter en priorité cet établissement[460].

Fidélité accorde au cinéma participant à l'enquête en fonction de l'âge

	Moins de 24 ans	25-64 ans	65 ans et plus	Total
Exclusivement	8,6 %	16,3 %	21,6 %	16,6 %
Principalement	53,1 %	57,4 %	56,1 %	56,8 %
Occasionnellement	38,3 %	26,2 %	22,2 %	26,6 %
Total	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

À noter que l'exclusivisme (c'est-à-dire, fréquenter un seul et même établissement) est un phénomène qui croît avec l'âge. Il y a deux raisons simples venant expliquer ce phénomène. Les personnes les plus âgées sont aussi des personnes moins mobiles. Elles n'ont plus guère la possibilité de se déplacer ni même d'avoir des activités diversifiées. Par conséquent, elles concentrent leurs activités de loisirs et cinématographiques dans une salle de proximité. L'autre raison est un sentiment de prise en charge par la structure qui est à mettre en relation avec les forts taux de satisfaction exprimés vis-à-vis de l'accueil. Ceci induit l'existence d'un *entre-soi* pour les personnes du troisième âge qui favorise les sorties. À ces deux raisons, on peut adjoindre un facteur conjoncturel, celui du vieillissement général de la population, ainsi

[460] Cette moyenne est réalisée sur la somme des individus déclarant aller 12 fois et plus au cinéma par an et venir « exclusivement » ou « principalement » dans le cinéma dans lequel s'est déroulée l'enquête.

qu'un facteur géographique, lié à un fort taux de personnes âgées qui sont rassemblées dans cette région au climat agréable[461].

En conclusion, les spectateurs des cinémas *Art et Essai* en région Provence-Alpes-Côte d'Azur peuvent être qualifiés de fidèles, ce qui signifie que les taux de fréquentation enregistrés s'organisent autour d'un faible nombre de spectateurs ayant une pratique du cinéma intensive très localisée. Ces spectateurs entretiennent des liens particuliers qui les unissent et qu'il s'agit maintenant de mettre en relation avec les films, objets de la pratique.

2.3 Autopsie du rapport des spectateurs aux films Art et Essai

L'*Art et Essai*, à défaut de pouvoir se définir, tant il fait le grand écart entre un esprit d'ouverture et une volonté de promouvoir les films les plus marginalisés (ce qui constitue une forme d'ouverture à la création mais induit un évident repli de la fréquentation face à des publics peu enclin à se tourner vers des films dont ils entendent très peu parler ou qui apparaissent le plus souvent polémiques), joue sur la fonction de miroir social du cinéma. C'est ce qui le caractérise avant tout.

Exemple extrême ? La lecture d'une partie de la critique de *Libération* du film de Jean-Pierre et Luc Dardenne, *Le silence de Lorna*, nous paraît totalement à propos pour expliciter ce dont il est question[462].

> *« Quel danger menace les Dardenne ? Que leurs films, ces moments d'intense explication avec le réel, nous apparaissent désormais systématiques. Lorna arrive à un moment délicat, où chacun, cinéphile ou pas, a son idée arrêtée sur ce qu'un film des Dardenne est supposé contenir (cinéma physique, moral et social évoluant dans des eaux épargnées par l'art, et où s'échange notre mauvaise conscience de gauche contre leur bonne vue de cinéastes). Les rumeurs de troisième palme d'or, qui ont circulé en mai à Cannes, auraient été le pire cadeau empoisonné : recouverts de gros mots (chef-d'œuvre, etc.), leurs films ne demanderaient même plus à être regardés. Or, il y a peu de cinéastes qui demandent à ce point non pas d'être reconnus, mais d'être vus. C'est sans doute*

[461] Plus ou moins 8,9 % des Français âgés de plus de 60 ans vivent en région Provence-Alpes-Côte d'Azur. À noter que cette région concentre 7,8 % de la population française prise dans son ensemble (INSEE. *Données économiques et sociales. Région Provence-Alpes-Côte d'Azur*. Édition 2006 p. 35.).
[462] Film DARDENNE Luc et Jean-Pierre. *Le silence de Lorna*. 2008.

> *ce qui leur permet d'être à la fois dans une surpuissance stylistique absolue (un plan signé des Dardenne se reconnaît en moins de trois secondes par son intensité et sa dynamique) et à ne jamais diriger le film en vue de satisfaire un ego de cinéaste »*[463].

On voit, dans cet extrait, que l'on parle des « Dardenne » comme d'une évidence pour évoquer ce tandem de réalisateurs belges deux fois palmés au festival de Cannes. Leur nom fait office de *signature* filmique, ce qui permet un certain nombre d'ellipses. La plus immédiate est celle de la lecture sociale qui est faite de leurs films. Ceux-ci sont caractéristiques des productions de l'*Art et Essai*, toutes figurées comme des « moments d'intense explication avec le réel ». Et c'est cela qui prime, quitte à rejeter la notion d'« art » elle-même : le critique parle de « cinéma physique, moral et social évoluant dans des eaux épargnées par l'art », mais il évoque ensuite la « surpuissance stylistique » des « Dardenne » qui vient lourdement contrecarrer sa posture initiale. Le cinéma est ici employé comme un outil de militantisme : il est en effet question de l'esprit clairvoyant de cette réalisation et d'une réalité filmique qui dépasse la réalité elle-même lorsque le critique fait allusion à une « mauvaise conscience de gauche » que l'on échangerait volontiers contre une « bonne vue de cinéastes ».

Ceci invite donc à reprendre la définition de l'hétérotopie foucaldienne là où on l'avait laissé car on peut estimer « qu'entre les utopies et ces emplacements [que sont les cinémas d'*Art et Essai*] il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir »[464] et, en outre, une « identification […] à du *vu* »[465]. Ces salles offrent au spectateur la perspective d'« un espace irréel qui s'ouvre derrière la surface [de l'écran] »[466] car au cinéma,

> *« Je suis là-bas [(sur l'écran)], là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet de retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la*

[463] AZOURY Philippe. « Les liens du "Silence" ». *Libération*, mercredi 27 août 2008. Article extrait du site Internet de *Libération* : http://www.liberation.fr/culture/cinema/347728.FR.php. Le choix du quotidien *Libération* n'est pas anodin tant il est marqué par un esprit de connivence culturelle avec le cinéma d'*Art et Essai*, un peu de la même manière que *Télérama* dont il était question dans la partie précédente. Il permet d'accroître la compréhension de cet *entre-soi* communautaire qui caractérise ce champ du cinéma *Art et Essai.* Le choix de cette critique réside aussi dans le fait qu'elle ne soit pas unanime et qu'elle témoigne d'une capacité à séparer le bon grain de l'ivraie à propos du film dont il est question.
[464] FOUCAULT Michel. « Des espaces autres ». *op. cit.* p. 752-762.
[465] METZ Christian. *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*. Paris : Christian Bourgois, 2002. p. 120.
[466] FOUCAULT Michel. « Des espaces autres », *op. cit.*

place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas »[467].

Nous l'avons vu avec la salle, nous le voyons maintenant avec le film : ce sont les spectateurs qui fabriquent l'image cinématographique en participant de manière active à la diégèse. Dans le milieu de l'*Art et Essai*, plus qu'ailleurs, le film n'est recevable qu'à la condition de mêler un discours (social) à l'histoire. Ce discours, c'est le langage filmique mis en action de manière contextualisée et performé par une série d'interactants[468]. C'est parce qu'il énonce quelque chose du monde social, et qu'il est perçu comme tel, que le discours opère comme un miroir (ou comme un *objet d'identification*, si l'on voulait se soustraire à l'image du *reflet* que sous-tend la notion de « miroir ») pour les publics.

On le voit lorsque l'on porte attention aux modalités motivant les sorties en salles. C'est bien "le sujet du film" qui est le facteur le plus déterminant, loin devant le nom du réalisateur ou ceux des acteurs.

Modalités déterminant le choix des films

	Déterminant	Important	Important à l'occasion	Pas important
Importance accordée au sujet des films	48,4 %	42,7 %	7,3 %	1,6 %
Importance accordée au nom du réalisateur	15,0 %	34,5 %	36,3 %	14,2 %
Importance accordée aux acteurs	9,4 %	38,0 %	41,3 %	11,3 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Le plus souvent, les spectateurs doivent, par ailleurs, produire un effort pour s'informer sur des films qui ne bénéficient pas d'un important budget de communication comme c'est le cas

[467] *Ibid.*
[468] BENVENISTE Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Tome I. Paris : Gallimard, 2000 [1966]. 356 p. Et *Problèmes de linguistique générale*. Tome II. Paris : Gallimard, 2005 [1974]. 294 p.

pour les blockbusters[469]. Cela nécessite donc de lire les programmes des cinémas et d'aller chercher des renseignements dans les médias, tout en échangeant avec les personnes de son entourage qui apprécient le cinéma.

Si l'intérêt déterminant porté au « sujet du film » ne nous dit rien de la valeur profonde attribuée au terme « sujet », bien que l'on puisse y entrevoir, en filigrane, la place centrale accordée au *discours* social par rapport à l'*histoire*, une autre information nous permet d'entériner cette hypothèse : plus du tiers des personnes enquêtées déclarent considérer la pratique cinématographique avant tout comme « un moyen d'élargir leur champ de connaissances ».

Valeur attribuée au cinéma

	Fréquence
Un moyen d'élargir son champ de connaissances	34,3 %
Un moyen de se changer les idées	28,8 %
Le divertissement favori de l'enquêté	18,1 %
Une passion	14,2 %
Autre	4,6 %
Total/réponses	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Par conséquent, on voit combien ces thématiques de l'apprentissage, de l'ouverture et du savoir sont capitales dans la relation que les sujets enquêtés entretiennent avec le film.

Notons que le nom du réalisateur ou la présence d'acteurs (re)connus sont pris en compte, mais dans une moindre mesure. Leur importance est relative. On est très loin du rapport au film qu'entretiennent les pratiquants du multiplexe interrogés par Emmanuel Ethis, ceux-là même qui font leur choix sur la base de discussions de dernière minute, en fonction de l'affiche et des quelques informations qu'elle fournit (comme le nom du réalisateur et ceux des acteurs, bien évidemment) et même, à l'ultime moment, lors de leur passage en caisse[470].

Au regard de la place que tient la notion d'« auteur » dans le champ du cinéma d'*Art et Essai*, il semble toutefois surprenant qu'une importance aussi relative soit accordée au nom du

[469] Bien que les blockbusters ne soient pas caractéristiques de la programmation *Art et Essai*, certains d'entre eux sont cependant diffusés dans quelques-unes de ces salles.
[470] ETHIS Emmanuel. « La caisse du cinéma : quand il faut décider ». *Communication et Langages*, septembre 2000, n° 125, p. 44-55.

réalisateur dans le choix des films. Il a donc été décidé de regrouper au sein d'une modalité l'ensemble des individus allant voir des films recommandés *Art et Essai* et au sein d'une autre modalité l'ensemble des individus qui vont voir des films ne bénéficiant pas de recommandation au moment de l'enquête[471].

Film vu au moment de la participation a l'enquête et importance accordée au nom du réalisateur dans le choix des films

	Pas important	Important à l'occasion	Important	Déterminant	Total
Spectateurs ayant vu des films *Art et Essai*	9,2 %	33,5 %	37,1 %	20,3 %	100,0 %
Spectateurs ayant vu des films ne bénéficiant pas de recommandation	21,8 %	40,1 %	30,5 %	7,6 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

La mesure des attractions entre ces modalités et l'importance accordée au nom du réalisateur est très significative. On voit que les personnes allant voir des films *Art et Essai* accordent une importance beaucoup plus grande à la question de l'auteur quand elle est très clairement déniée par les autres spectateurs.

L'auteur tient une place centrale au sein d'une triangulation entre (1) un intérêt prononcé pour des films « *Art et Essai* » ou « d'auteur », (2) de forts taux de fréquentation qui découlent directement de la pratique des salles *Art et Essai*, et à plus forte raison, des films *Art et Essai*, (3) ainsi qu'un désir de cinéma toujours intense. Il fait office d'indicateur de confiance et de prise de décision lorsque les individus cherchent à se rendre en salles.

Film vu au moment de la participation a l'enquête et taux de fréquentation

	1 seule fois	2 ou 3 fois	1 fois tous les 2 ou 3 mois	Au moins 1 fois par mois	Plusieurs fois par mois	Au moins 1 fois par semaine	Plusieurs fois par semaine	Total
Personnes ayant vu des films *Art et Essai*	0,8 %	3,9 %	10,4 %	21,4 %	33,8 %	19,1 %	10,6 %	100,0 %
Personnes ayant vu des films ne bénéficiant pas de recommandation	0,8 %	7,1 %	23,5 %	21,3 %	31,1 %	9,3 %	6,8 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

[471] Ces regroupements ont été possibles sur la base des réponses obtenues à la première question figurant sur le questionnaire : « Quel est le titre du film que vous êtes venu(e) voir aujourd'hui ? ».

Film vu au moment de la participation a l'enquête et désir de cinéma

	Ca dépend	Je ne ressens jamais de manque	1 mois	1 semaine	24 heures	Total
Personnes ayant vu des films *Art et Essai*	0,4 %	18,5 %	12,7 %	41,8 %	26,5 %	100,0 %
Personnes ayant vu des films ne bénéficiant pas de recommandation	0,3 %	26,4 %	19,3 %	35,5 %	18,5 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Dans la conclusion intermédiaire proposée au point précédent, il a été souligné combien la question de la socialisation paraissait déterminante dans la pratique cinématographique et combien elle semblait maintenir, plus que les films eux-mêmes, l'attrait pour la sortie au cinéma. On a montré, dans ce deuxième point, que la salle était un facteur décisif pour la pratique. Ce qu'elle génère en terme d'attractivité et l'attachement que les individus ressentent à son égard ont une importance de grande envergure. Les individus ont la volonté d'être dans un lieu *habité* :

Sociabilité dans la salle

	Fréquence *lycéens*	Fréquence *publics Art et Essai*
Être seul dans la salle	9,4 %	7,8 %
Être avec quelques personnes dans la salle	65,4 %	65,7 %
Être avec de nombreuses personnes dans la salle	25,2 %	24,6 %
Indifférent	*	2,0 %
Total/réponses	100,0 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Lycéens et Apprentis au cinéma, 2006 (n = 250) / Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)
* modalité non intégrée dans le cadre de cette enquête

Ce désir de socialisation est synthétisé dans ce tableau où l'on voit que ce près de 90 % des personnes enquêtées qui déclarent apprécier être dans une salle de cinéma et voir un film en compagnie d'autres spectateurs. Cela nous évoque le souvenir d'une histoire : celle de Christiane X., une pratiquante régulière, femme au foyer mariée de 52 ans, qui décide, un jour, d'aller voir le *Jeanne d'Arc* de Luc Besson[472] dans la plus grande salle du centre-ville avignonnais. Arrivant dans le hall et le trouvant étonnamment vide, elle demande au caissier s'il y avait des gens dans la salle, ce à quoi il répond qu'il n'y a personne. La spectatrice, désemparée, le remercie, et prétextant quelques obligations irréelles, repartie, effrayée de devoir *affronter* le film seule dans la salle vide. Cette histoire, qui a valeur d'exemple, témoigne très clairement de ce désir de partager une séance avec d'autres spectateurs.

[472] Film BESSON Luc. *Jeanne d'Arc*. 1999.

Le désir de solitude au cinéma est assez peu répandu et quand il est manifesté, il ne contredit pas la question de la sociabilité. Les spectateurs isolés sont surtout des jeunes ou des célibataires. Pour autant, est-on en droit d'estimer que cela résulte d'un besoin de solitude ? Ne faudrait-il pas plutôt reconsidérer ce penchant pour la « solitude dans la salle », non pas comme un désir, mais plutôt comme une conséquence de leur statut social de personnes vivant seules ?

Cette recherche de sociabilité au travers de la pratique conduit à contextualiser ladite pratique dans le lieu circonscrit de la salle et, de ce fait, permet l'émergence d'une relation de pairs entre les spectateurs ; l'ensemble des variables interrogées jusqu'ici en témoignent. Par conséquent, elle nous invite à entrevoir l'existence d'un effet communautaire au sein des salles *Art et Essai*. Il s'agira cependant d'expliquer au préalable ce que nous entendons par là et d'évaluer les variations que l'on peut rencontrer au sein de cette communauté de pratiquants. Car la sortie au cinéma, si elle est une pratique d'intense sociabilité, reste une pratique qui s'opère autour du film, il ne faudrait pas l'oublier.

III. COMPRENDRE LA SOCIALISATION EN SALLE A LA LUMIERE DU CONCEPT DE COMMUNAUTE

3.1 La communauté et le social

> *« Partout où des hommes dépendent les uns des autres par leurs volontés organiques et s'approuvent réciproquement il y a communauté d'une sorte ou d'une autre ».*
>
> Ferdinand Tönnies[473]

Le monde social fonctionne à travers une multitude de réseaux de relations. La pratique de la sortie en salle constitue un de ces réseaux. Les liens entre individus sont élastiques, plus ou

[473] TÖNNIES Ferdinand. *Communauté et société*. Paris : Retz, 1977 [1887]. p. 57.

moins resserrés selon le lieu et l'instant, mais toujours existants à partir du moment où ils sont effectifs dans un espace. Plus ils sont reserrés à certains instants, moins ils sont lâches par ailleurs : c'est ainsi que l'on peut penser la formation d'une communauté de pratiquants. Si l'on s'en remet à la définition la plus communément admise de la « communauté » (en se référant à un dictionnaire de la langue française[474]), on notera la présence récurrente de deux invariants en sein de chacune des définitions : la présence de caractéristiques ou d'intérêts commun(e)s chez les individus de la communauté et/ou leur réunion dans un lieu donné. Cette réunion peut être permanente ou épisodique.

Malgré son aspect diffus, ce concept n'est pas doté d'une structure aussi complexe qu'il y paraît. Il faut toutefois faire attention à son attractivité car elle peut entraver l'entreprise scientifique du chercheur, comme le soulignent les sociologues anglais David Lee et Howard Newby[475]. On peut même envisager qu'il tend à une espèce d'*universalisme à-propos* car transposable à d'autres pratiques culturelles. Il est doté d'une véritable force analytique permettant de porter attention sur un type particulier de relations sociales et sur les modalités de fonctionnement de cette relation.

En somme, la communauté est un espace symbolique de collaboration. La société est, elle, un agglomérat de communautés de tailles et de structures différentes. La communauté n'est pas une structure en dehors de la structure sociale. Elle ne fonctionne donc pas de manière autonome de sorte que l'emploi du mot peut sembler presque abusif lorsque l'on parle de *communauté hippie* ou de *communauté amish*[476]. Il ne s'agit que de formes communautaires dont les membres appartiennent à d'autres ensembles d'individus. Bien qu'on puisse dire des hippies comme des amish qu'ils vivent en autarcie, les premiers appartiennent aussi à la communauté des adeptes de la musique rock, elle-même constituée d'individus ne se prétendant pas hippie, et les seconds à la communauté des croyants, sans pour autant que l'ensemble des membres de cette dernière ne rejettent les évolutions sociales (bien au

[474] Pour cette étude, on s'est référé à l'édition du *Nouveau Petit Robert, édition revue et amplifiée*. Paris : Le Petit Robert, 1993. p. 416.) qui dit : « groupe social dont les membres […] ont des biens, des intérêts communs ».
[475] LEE David, NEWBY Howard. *The Problem of Sociology : an Introduction to the Discipline*. London : Hutchinson Education, 1987 [1983]. 379 p.
[476] Laquelle communauté, malgré le fait qu'elle revendique son opposition de la société moderne, ne peut totalement s'en exclure ou en être exclue, ne serait-ce que par son implantation dans un espace sociogéographique donné (c'est dans l'état américain de Pennsylvanie que les amish se concentrent principalement) et son irrévocable appartenance à la société des individus de leur temps.

contraire). Autrement dit, les individus sont impliqués dans un système complexe de communautés non réductibles les unes aux autres.

Cette confusion, qui consiste à établir des équivalences là où il n'y a que des implications, est à l'origine de la distinction entre approches holiste et individualiste. Toutefois, elle invite les chercheurs à s'accorder sur la nécessité de prendre en compte les objets dans leur complexité. Ceci conduit à écarter certaines approches que l'on pourrait qualifier de rudimentaires, n'en déplaise aux défenseurs d'un « style simple et direct » à prétention universalisante[477]. Le travail empirique doit mettre en lumière des concepts en affinant leurs spécificités, mais toujours de façon à ce qu'ils soient reconductibles. Reste que le concept de communauté conduit le chercheur à adopter une approche dite holiste, le tout étant ici pensé avant les parties. Il ne s'agit pas pour autant d'oublier de prendre en considération l'individu et ses particularités, ce dernier faisant des choix qui déterminent son appartenance à la communauté et déterminent la structure de la communauté elle-même.

À ce sujet, Ferdinand Tönnies, père du concept de *communauté* et injustement considéré comme un chercheur ne prenant pas en considération les individus, croyait en la force de la volonté et donc au pouvoir des hommes à maîtriser leurs pratiques et leurs comportements. Cette position est ouvertement influencée par la psychologie et par les travaux d'Arthur Schopenhauer et de Thomas Hobbes[478], pour qui les situations sociales relèvent de l'activité humaine. Ce que Ferdinand Tönnies nomme « volonté organique »[479] et « volonté réfléchie »[480] constitue très clairement le terreau de l'habitus et de la construction identitaire[481] ; il considère, d'ailleurs, que la première s'explique par le passé quand la seconde ne se comprend qu'en fonction de l'avenir[482]. Il est cependant nécessaire de se

[477] BECKER Howard S. *Outsiders : études de sociologie de la déviance*. Paris : Métaillé, 2005 [1985]. p. 241.
[478] Deux philosophes qui ont traité du rapport de l'homme à la société et de son désir de vivre en communauté, au prix même d'un certain nombre de contraintes et de renoncements.
[479] L'auteur parle d'habitude, de mémoire ou encore de nature.
[480] L'auteur évoque la place sociale que chaque individu cherche à occuper par ses réflexions et sa capacité à prendre des décisions.
[481] DURKHEIM Emile. *De la division du travail social*. Paris : PUF, 2007 [1893]. 428 p.
[482] Nous nous accorderons avec d'autres chercheurs (et un certain nombre de ses lecteurs) sur le fait que Ferdinand Tönnies manque parfois de clarté. En effet, on peut noter des confusions entre ce que l'auteur énonce dans les pages d'ouverture du livre (intitulées *thème* dans l'édition de 1977, pp. 47-50) et ce que l'on peut lire dans ce qui suit. Dans cette introduction, il met au cœur du concept de *communauté (Gemeinschaft)* les volontés organiques ; les volontés réfléchies définissent quant à elles la *société (Gesellschaft)*. Cependant, il souligne dans son développement la part active des individus dans l'existence d'une communauté et place plutôt la distinction entre les deux concepts au niveau des objectifs. *Die Gemeinschaft* c'est une association circonscrite d'individus qui tend vers le consensus quand *Gesellschaft* se rapport à un groupement de personnes plus vaste et caractérisé par l'existence de rapport de force et de compétition ; en somme, par des segmentations internes au groupe.

tourner vers Max Weber qui poursuit les travaux de Ferdinand Tönnies, tout en abandonnant la distinction non opérationnelle entre les deux concepts de *communauté* et de *société* – si l'on veut entériner trois aspects fondamentaux d'une communauté[483] : le fait qu'elle ait une structure sociale caractéristique, qu'elle soit marquée par des intérêts individuels et qu'il s'agisse d'un processus dynamique qui évolue et se modifie en permanence[484].

Notons – la précision a son importance – qu'il y a donc des disparités au sein d'une communauté ; il y a des différences entre individus et des cas particuliers. La sociologie a toujours été sensible à cela, quelles que soient les méthodes employées : en témoigne l'usage récurrent des déterminations sociales (notamment l'âge, le sexe et la profession) pour faire émerger des axes de compréhension et d'explication des phénomènes sociaux. Si l'on peut effectivement faire des reproches à la théorie de Ferdinand Tönnies, faiblement armée empiriquement, on notera cependant qu'elle pose les jalons d'un dispositif d'analyse sociologique de la communauté. L'auteur note l'importance, dans le parcours des individus, de leur cellule d'appartenance (lignage ou habitus), de la structure familiale et d'un certain nombre d'autres déterminants comme le sexe, l'âge, la situation matrimoniale, la position professionnelle ou le capital. Cela marque à la fois une volonté d'unifier statistiquement les membres de l'ensemble social étudié, mais aussi d'en déterminer les particularités.

Il est regrettable que le traducteur insiste beaucoup sur ce point dans l'*Introduction du traducteur* à l'édition de 1977 (pp. 21-29) qu'il s'agit, selon nous, de traiter avec beaucoup plus de prudence. Cette confusion lui est, de ce fait, en partie imputable, bien que le problème soit plus culturel que lié à la traduction elle-même.
Cette réflexion est toutefois le fruit d'une approche évolutive et valorisante du concept de *communauté*. Notre travail relève, en effet, d'un usage partiellement déviant des définitions qui ont pu en être données puisqu'il les transpose dans le champ des théories de la réception (n'oublions pas que Ferdinand Tönnies définit ces concepts dans les années 1880 dans un contexte socioculture différent de celui qui est le nôtre aujourd'hui). Il ne faut donc pas pleinement se satisfaire d'une lecture rigide de l'ouvrage de Ferdinand Tönnies, et il est d'autant plus nécessaire de ne pas s'en satisfaire en langue française pour laquelle les termes de *communautés* et de *société* n'ont pas la même portée qu'en langue allemande. La communauté y est un segment social ; la société repose, par conséquent, sur une agglomération de communautés. Pour aller dans le sens de notre proposition, on notera que la définition de *Gemeinschaft* tend vers l'idée de « communion » entre des individus quand celle de *Gesellschaft* se rapporte à l'idée de « compagnie », autrement dit, à une association d'individus pouvant vivre ensemble sans pour autant partager des choses en commun (GRAPPIN Pierre (dir.), *Dictionnaire allemand français*, Paris, Larousse, 1963, pp. 310 et 319).

[483] WEBER Max. *Économie et société. 1. Les catégories de la sociologie.* Paris : Plon, 1995 [1922]. 410 p. Et *Économie et société. 2. L'organisation et les puissances de la société dans leur rapport avec l'économie*. Paris : Plon, 1995 [1922]. 424 p.

[484] On notera la parenté des deux processus décrits par Max Weber d'avec ceux de Ferdinand Tönnies. Faire partie d'une communauté, c'est avoir un sentiment d'appartenance (il note le rôle de la subjectivité et de l'affect) ; vivre en société, c'est accepter les compromissions en fonction d'intérêts rationnels (cf. note précédente). On remarque dans l'un comme dans l'autre cas une distinction qui s'opère entre les deux concepts au niveau du rapport entretenus par les individus ainsi que de leurs objectifs.

Concernant les enquêtes conduites en France, on note qu'elles ont tendance à favoriser la constitution de groupes d'individus à partir de la recherche de caractéristiques communes. Les enquêtes conduites par le DEPS en témoignent. Leurs auteurs cherchent à faire émerger de grandes tendances. C'est également ce que fait le CNC dans ses rapports mensuels ou annuels sur les pratiques cinématographiques. Leurs conclusions portent, par exemple, sur « le vieillissement continu du public depuis 10 ans » ou sur « la féminisation du public ».

Cependant, il faut souligner qu'il y a une volonté quasi permanente des institutions et des chercheurs de découper les populations en sous-ensembles. L'une des plus célèbres partitions, concernant les études de pratiques culturelles, est celle qui divise le public en « occasionnels », « réguliers » et « assidus ». On parvient à ce type de résultats au regard d'une ou plusieurs caractéristiques en analysant chacun des éléments de l'enquête séparément. Dans notre exemple, c'est la lecture des taux de fréquentation déclarés par les personnes enquêtées qui permet d'opérer ce découpage. L'autre pratique favorisant l'émergence de sous-groupes au sein d'un ensemble de pratiquants est le résultat d'un usage : celui du tri croisé qui consiste en une analyse mathématique de deux informations visant à déterminer la relation entretenue par deux variables pour caractériser une population de façon bidimensionnelle ou pluridimensionnelle. Le plus généralement, les déterminations sociales sont utilisées pour réaliser cette opération ; mais pas seulement. On aboutit dès lors à des segmentations du type : « le public des salles *Art et Essai* est plus âgé que celui des multiplexes » ou « le taux d'hommes fréquentant les salles *Art et Essai* est plus important dans les zones densément urbanisées ».

C'est ainsi que l'on peut faire émerger quelques traits caractéristiques et distinctifs des spectateurs de salles *Art et Essai*[485].

3.2 La communauté entre partage et distinction

Au mois d'octobre 2006, alors que la structuration de cette étude était en cours, parut une série de quatre fascicules réalisés par le CNC, en collaboration avec l'institut de sondage

[485] Une telle étude ne peut pas porter attention qu'aux traits singuliers des publics. C'est pour cela qu'on s'attardera aussi sur un certain nombre de caractéristiques identitaires.

Médiamétrie, précisément sur la question des publics dans le champ du cinéma d'*Art et Essai*[486]. Il allait désormais falloir composer avec ces nouvelles informations. Elles se présentaient comme un atout, offrant la possibilité de faire usage de données nouvelles pour développer nos propres questionnements ; mais constituaient surtout une contrainte : ne pas être redondant vis-à-vis de ces nouveaux apports et trouver le moyen d'en tirer parti (bien qu'il s'agisse davantage d'une actualisation et d'une prolongation des connaissances que nous avions jusqu'alors sur les publics de l'*Art et Essai* que d'une réflexion totalement novatrice).

Nous avons donc choisi d'utiliser ces données pour asseoir notre réflexion sur la structure de ce que nous appellerons volontiers des "ensembles communautaires", en lieu et place de la notion de « publics ». Ces résultats nous aideront à circonscrire l'échantillon et à comprendre sa composition. En somme, on essaiera de dépasser les résultats nationaux (souvent traités succinctement) et de mettre en évidence certains particularismes propres à notre terrain à partir d'une interrogation : dans quelle mesure peut-on parler de communauté(s) de spectateurs ?

Si l'on s'accorde sur le fait que l'enquête conduite par le CNC repose sur un échantillon suffisamment représentatif et une méthodologie suffisamment satisfaisante pour tirer le portrait des publics effectifs de l'*Art et Essai* en France, on se contentera, à méthodologie similaire et en fonction d'une d'enquête conduite sur presque autant de sites, de discuter la notion de « communauté » de spectateurs. Pour ce faire, nous considérons que les répondants à notre étude forment un tout endogène aux publics eux-mêmes[487]. En clair : la communauté des répondants à l'enquête est un segment, mais aussi le noyau, du public de chacun des lieux enquêtés. Ce glissement repose sur un « *a priori* » : la quatrième de couverture de l'ouvrage sur *la culture cinématographique des Français* précise que l'on cherche à estimer « l'étendue et la structure du capital de références cinématographiques […] au moyen d'une enquête par sondage, conduite auprès d'un échantillon *a priori* représentatif »[488]. Cet « *a priori* »

[486] CNC. *Le public du cinéma Art et Essai*. Rapport d'étude. Octobre 2006.
[487] L'enquête nationale sur le public de l'*Art et Essai* a été conduite dans 30 sites dits « représentatifs » du parc en salles classées. Les questionnaires ont été auto-administrés sur une période allant du 23 novembre au 13 décembre 2005. 5102 répondants de 15 ans et plus ont été retenus pour constituer l'échantillon (CNC. *Le public du cinéma Art et Essai*. Rapport d'étude. Octobre 2006. p. 9).
Notre enquête a été conduite auprès de 25 structures affiliées à un réseau régional gérant, entre autre, la circulation de copies de films et la mise en place de dispositifs d'éducation à l'image. Les questionnaires ont aussi été auto-administrés sur une période vaste et indéterminée car elle est fonction de mises en œuvre individualisées dans chaque structure. Elle s'est tenue entre le mois de mai et le mois de juin 2007. L'échantillon se compose de 984 répondants (Cf. : annexes, documents 1, 2 et 3).
[488] GUY Jean-Michel. *La culture cinématographique des Français*. *op. cit.* 4ème de couverture.

(souligné en italique dans le texte) est révélateur des doutes que l'on est en droit d'avoir vis-à-vis de la représentativité offerte par une enquête de publics sur la structure globale des usagers d'une forme ou d'une structure culturelle. Il justifie, par conséquent, la position que nous adoptons.

Du point de vue de leurs caractéristiques sociologiques, et comparativement avec les publics du cinéma pris dans leur ensemble, les spectateurs des salles *Art et Essai* sont plus âgés et plus féminisés. Ce sont deux caractéristiques qui transparaissent très clairement en région Provence-Alpes-Côte d'Azur et qui surdéterminent d'ailleurs très largement ces publics du Sud Est de la France[489] :

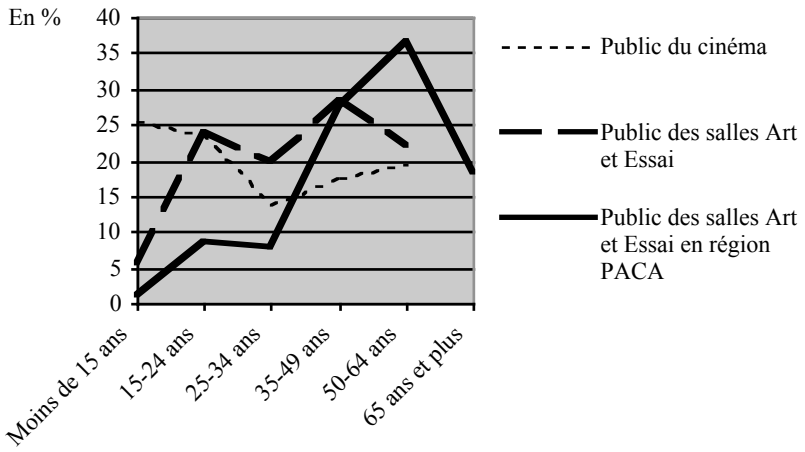
Répartition des spectateurs en fonction de leur âge

	Public du cinéma (1)	Public des salles *Art et Essai* (2)		Public des salles *Art et Essai* en région PACA (3)
Moins de 15 ans	25,4 %	5,7 %	Moins de 15 ans	1,2 %
15-24 ans	23,5 %	23,9 %	15-24 ans	8,7 %
25-34 ans	13,9 %	19,8 %	25-34 ans	7,9 %
35-49 ans	17,6 %	28,3 %	35-49 ans	27,5 %
50 ans et plus	19,5 %	22,2 %	50-64 ans	36,5 %
			65 ans et plus	18,3 %
Total	100,0 %	100,0 %		100,0 %

(1) DEPS (GUY J-M (dir.) – Les pratiques cinématographiques des Français), 1995 / (2) Enquête CNC « Le public du cinéma Art et Essai », 2006 / (3) Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

[489] Rappelons que l'enquête a été conduite dans 25 cinémas (établissements fixes ou cinémas itinérants) dont 23 sont situées en région Provence-Alpes-Côte d'Azur, région d'affiliation de la structure partenaire de l'enquête : *Cinémas du Sud*. Les deux autres structures sont implantées en région Languedoc-Roussillon. Avec 70 lieux classés *Art et Essai* en Provence-Alpes-Côte d'Azur en 2007, on peut dire que l'enquête a été conduite dans un ensemble de cinémas représentant plus ou moins le tiers des établissements de la région (source : INSEE. « Données économiques et sociales. Provence-Alpes-Côte d'Azur ». Avec la collaboration de la CRCI Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2006. 236 p.).

Répartition des publics par classes d'âges et selon le type de cinémas fréquentés



Les taux de 35-49 ans correspondent, à peu près, aux chiffres nationaux. Si l'on peut donc considérer cette tranche d'âge comme étant celle qui correspond au public cible de l'*Art et Essai*, les balancements communautaires se jouent davantage entre une surreprésentation des publics âgés par rapport aux chiffres nationaux et une très nette sous-représentation des tranches d'âges les plus jeunes. Ces résultats sont particulièrement nets. En effet, les moins de 25 ans, constituent 9,9 % à peine des publics sondés quand ils sont statistiquement trois fois plus nombreux dans ces salles au niveau national et qu'ils composent la moitié du public pris dans son ensemble[490]. Ces informations sont capitales pour saisir la question de l'apprentissage comme un élément central de l'intégration dans un groupe.

Les faibles taux de pénétration chez les plus jeunes sont à mettre en relation avec leur dépendance vis-à-vis des parents et ce, pour plusieurs raisons : ce sont ces derniers qui organisent les sorties ; pour des questions de capacités financières, ils ne peuvent pas les renouveler avec régularité ; enfin, ils ont d'autres préoccupations (devenir propriétaire, se positionner professionnellement, etc.). À l'adolescence, les jeunes éprouvent la nécessité de se constituer une identité culturelle qui les conduit à concentrer leurs sorties sur les films qui bénéficient d'une forte communication publicitaire, ces films qu'il faut *avoir vus*. Les

[490] On notera, toutefois, qu'en excluant les moins de 15 ans, dont on sait que la pratique du cinéma reste dominée par les choix des parents ou la volonté, pour les plus âgés d'entre eux, de s'émanciper tout en se socialisant (en organisant des sorties au multiplexe notamment), la fracture est largement réduite : les 15-24 ans restent sous-représentés, mais ils sont à peine deux fois moins nombreux qu'au niveau national.

étudiants, eux, ont des pratiques plus urbaines du cinéma dues à leur statut (les écoles ou universités étant situées dans – ou à proximité – des centres urbains)[491]. Ceci peut expliquer leur relative sous-représentation dans cette étude qui sur-détermine les taux de personnes issues de zones rurales ou pavillonnaires. Pour eux, la pratique du cinéma correspond à une attitude de capitalisation des savoirs ; c'est la raison pour laquelle ils s'intègrent peu aux communautés des spectateurs. Ils diversifient largement leurs expériences et ne sont pas encore pleinement en mesure de se déterminer.

A contrario, les 50-64 ans et les seniors (65 ans et plus) sont largement majoritaires au sein de ces ensembles de spectateurs : ils en constituent les 54,8 % et y sont deux fois plus nombreux qu'au sein du public de l'*Art et Essai* en général. Par conséquent, il paraît incontestable que la diminution progressive des contraintes, autant professionnelles (le statut se stabilise, l'âge de la retraite est atteint, etc.) qu'économiques ou sociales (les enfants ont quitté le foyer, un capital a été accumulé, etc.) entraîne une amplification de la pratique et une participation accrue à l'existence de la communauté des spectateurs. La forte représentation numérique de ces publics au sein des publics de l'*Art et Essai* dépend aussi de trois autres facteurs : le vieillissement général de la population, une concentration importante de personnes âgées en région Provence-Alpes-Côte d'Azur venues par attrait du climat et le fait que ces personnes se sentent généralement plus à l'aise et plus en sécurité dans ces établissements.

Ces trois dernières informations expliquent que ces communautés de spectateurs soient dominées numériquement par les femmes qui ont une espérance de vie supérieure à celle des hommes et qui recherchent vraisemblablement plus qu'eux la tranquillité.

Répartition des spectateurs de cinéma en fonction de leur sexe

	Public du cinéma	Public des salles *Art et Essai*	Public des salles *Art et Essai* en région PACA
Homme	49,4 %	43,5 %	29,0 %
Femme	50,6 %	56,5 %	71,0 %
Total	100,0 %	100,0 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

L'ensemble de ces résultats montre que la problématique de la transmission intergénérationnelle est très mal intégrée à la pratique des salles *Art et Essai*, notamment au

[491] La notion d'« urbanité », souvent invoquée pour parler des publics de l'*Art et Essai*, ne joue en rien sur la problématique de la cohésion communautaire, possible en tout lieu.

regard des faibles taux de fréquentation des plus jeunes. La pratique de ces cinémas est davantage une pratique distinctive pour les individus, valide au plan de l'action symbolique : c'est un opérateur de distinction doté d'une faible potentialité de transmission. On peut donc dire que la transmission apparaît essentiellement comme un phénomène de mise en relation entre des lieux et des individus.

Il ne s'agit pas d'ignorer les expériences concrètes des publics. Il ne s'agit pas non plus de reléguer les spectateurs à une place secondaire, assignée et circonscrite par les intentions des exploitants et/ou par la structure de l'information qui leur est fournie. C'est déjà ce qu'avaient fait les premiers enquêteurs sur les médias, notamment Paul Lazarsfeld, lorsqu'il mit en évidence le rôle d'un *leader d'opinion* pouvant infléchir et/ou (ré)orienter les pratiques des individus sur lesquels ils exercent une influence.

Cependant, ces apports méritent d'être réinvestis. Ils nécessitent, en revanche, de repenser la place des exploitants de salles pour l'appréhender au titre d'instance médiatrice – d'autant plus que les publics doivent déjà être constitués pour que les exploitants puissent se positionner et énoncer leurs propositions. La programmation et l'animation des lieux dépend d'eux ; tout comme l'équilibre du champ, dans la mesure où ils instaurent un rapport de confiance aux objets[492]. Ils sont, en quelque sorte, la personne derrière le lieu, l'image du lieu. Mais tout le monde ne les écoutera pas, ou avec une attention plus ou moins distraite. C'est ce qui participe à la définition de la communauté et permet de la distinguer du public qui, lui, est volatil.

Lorsque l'on se tourne du côté des pratiquants, on constate que l'activité de sortie est vécue avec plus d'intensité que les pratiques domestiques :

Niveau de considération accordé à la sortie en salle

	Fréquence
Voir un film en salle ou à la télévision, c'est tout à fait la même chose	0,8 %
Voir un film en salle ou à la télévision, c'est plutôt la même chose	2,8 %
Voir un film en salle ou à la télévision, ce n'est pas vraiment la même chose	17,9 %
Voir un film en salle ou à la télévision, ce n'est pas du tout la même chose	77,3 %
Indifférent	1,1 %
Total/réponses	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

[492] Si l'on écarte le rôle des distributeurs qui leur imposent un certain nombre de conditions pour accéder aux copies de films (Cf. : annexes, document 16).

Ces résultats sont à mettre en relation avec des spectateurs qui ont globalement une vision très noble du cinéma : c'est une forme favorisant l'ouverture sur le monde qui doit être *consommée* dans son espace privilégié de diffusion, la salle de cinéma.

Par ailleurs, la sortie nécessite de mettre en œuvre tout un arsenal de compétences et de connaissances (activer son pouvoir de prise de décision au cas où il faille se mettre d'accord sur le film à voir, négocier son sens et sa portée dans des interactions sociales, etc.) et requiert l'adoption d'un comportement adapté (l'individu doit faire surgir son second corps, « celui du public dont il se perçoit comme le représentant métonymique »[493]). La pratique du cinéma en salle est donc fortement marquée par la mise en avant de l'individu, de son être, de sa volonté, en vue de son intégration dans un groupe de pairs. Ces indicateurs favorisent la compréhension de ce qu'est une communauté de pratiquants : *agglomérat d'individualités œuvrant pour leur distinction dans la ressemblance*.

Parallèlement à cela, la photographie de la pratique qu'offrent ces personnes enquêtées – noyau dur des usagers des salles *Art et Essai* – permet de stigmatiser sous la forme d'une mythologie le profil du public de ces salles.

3.3 Portée du concept de communauté, ou comment lutter contre les lieux communs de la recherche en sociologie du cinéma

> *« Passage obligé de la maturité intellectuelle : nulle civilisation ne peut s'accomplir sans avoir éprouvé, ressenti le caractère scandaleux du discours mythique ».*
>
> Marcel Détienne[494]

Deux éléments sont systématiquement invoqués pour caractériser les publics de l'*Art et Essai* : leur habitus, rarement sondé dans les faits mais toujours évoqué, à demi-mot, en fonction du modèle de la reproduction établi par Pierre Bourdieu et, surtout leur statut social

[493] DAYAN Daniel. « Le double corps du spectateur ». In BOURDON Jérôme et JOST François (dir.). *Penser la télévision : actes du colloque de Cerisy*. Paris : Nathan, 1998. p. 234.
[494] DETIENNE Marcel. *L'invention de la mythologie*. Paris : Gallimard, 1981. p. 89.

révélateur, par effet rétroactif, de leur habitus. Pour autant, peut-on dire que c'est ce qui les caractérise pleinement au regard de la pratique ainsi que de la structure sociale du public du cinéma pris dans son ensemble ?

3.3.1 Un "habitus" filmique social : les films de Walt Disney

> *« Ma génération est authentiquement un produit de l'éducation par le film. À un âge très tendre, je me cachais sous le siège lorsqu'apparaissait la sorcière dans* Blanche-Neige et les sept nains *».*
>
> Ian Charles Jarvie[495]

> *« C'est parce qu'ils s'accordent pour l'essentiel, malgré certaines divergences, que nous pouvons reconstruire un ensemble de souvenirs de façon à le reconnaître ».*
>
> Maurice Halbwachs[496]

Dans l'enquête nationale conduite par Jean-Michel Guy sur *La culture cinématographique des Français*, la dimension socialisante de cette pratique est discutée, en premier lieu, sur la base du *premier souvenir de cinéma*. Cette entrée ne nous apporte qu'une information statistique : la plupart des individus sont issus de la même "souche" culturelle en matière de cinéma. L'initiation au film et à la salle passe, dans 26 % des cas, par la découverte d'un dessin animé et majoritairement ceux de Walt Disney (ce résultat peut-être poussé à 32 % des répondants, si l'on exclut les 19 % de personnes enquêtées qui déclarent ne plus se rappeler le film qu'elles ont vu la première fois qu'elles se sont rendues au cinéma)[497].

Cependant, il semblait intéressant de se demander s'il n'y a pas une distinction qui s'opère dès le plus jeune âge dans la rencontre avec le film. Les résultats de notre enquête ne confirment pas cette hypothèse et plus encore, l'infirment. 44 % des personnes enquêtées déclarent, en effet, se souvenir être allées voir une production des studios Disney la première

[495] JARVIE Ian Charles. *Towards a Sociology of the Cinema* : *a Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry*. London : Routledge & Keagan Paul, 1970. p. 2.
[496] HALBWACHS Maurice. *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel, 2005. p. 51.
[497] GUY Jean-Michel. *La culture cinématographique des Français*. *op. cit.* p. 50-51.

fois qu'elles ont monté les marches de leur nickelodéon local. On peut compter 31 occurrences de films cités (auxquels ont été adjoints les 2,3 % de répondants ayant déclaré se souvenir avoir vu un Walt Disney, sans pouvoir en donner le titre exact) sur les 319 réponses différentes obtenues. On voit donc que plus ou moins 10 % des réponses formulées concentrent près de la moitié des occurrences repérées au moment de l'analyse alors que les 90 % autres constituent autant de cas particuliers associés à une histoire personnelle. On notera enfin que deux films concentrent plus de 20 % des réponses : ce sont *Blanche Neige et les sept nains* ainsi que *Bambi*.

Les 31 productions Walt Disney citées sont les suivantes :

Liste des films *Walt Disney* cités par les personnes interrogées

Réalisateurs	Titre	Année	%
Clyde Geronimi, Hamilton Luske	*101 dalmatiens (les)*	1961	1,6
Richard Fleischer	*20.000 lieues sous les mers*	1954	0,2
John Musker, Ron Clements	*Aladdin*	1993	0,4
Dallas Bower	*Alice au pays des merveilles*	1949	0,2
Robert Stevenson	*Amour de coccinelle (un)*	1968	0,2
Don Bluth, Gary Goldman	*Anastasia*	1998	0,2
Wolfgang Reitherman	*Aristochats (les)*	1971	1,3
Walt Disney	*Bambi*	1942	10,1
Bob Hathcock	*Bande a Picsou (la)*	1991	0,1
Clyde Geronimi	*Belle au bois dormant (la)*	1959	0,4
Gary Trousdale, Kirk Wise	*Belle et la bête (la)*	1992	0,7
Hamilton Luske, Clyde Geronimi	*Belle et le clochard (la)*	1955	0,8
Art Stevens, John Lounsbery	*Bernard et Bianca*	1977	0,5
David Hand	*Blanche Neige et les 7 nains*	1938	11,1
Wilfred Jackson, Hamilton Luske	*Cendrillon*	1950	1,6
Walt Disney, Ben Sharpsteen	*Dumbo*	1941	0,1
James Algar, Samuel Armstrong	*Fantasia*	1940	1,4
Wolfgang Reitherman	*Livre de la jungle (le)*	1967	3,3
Robert Stevenson	*Mary Poppins*	1964	0,8
Wolfgang Reitherman	*Merlin l'enchanteur*	1964	0,4
Hamilton Luske, Clyde Geronimi	*Peter Pan*	1953	1,1
John Musker, Ron Clements	*Petite sirène*	1990	0,6
Hamilton Luske, Ben Sharpsteen	*Pinocchio*	1940	0,6
Mike Gabriel, Eric Goldberg	*Pocahontas*	1995	0,4
Wolfgang Reitherman	*Robin des bois*	1973	0,5
Roger Allers, Rob Minkoff	*Roi lion (le)*	1994	1,2
Richard Rich, Ted Berman	*Rox et Rouky*	1981	0,8
Steven Lisberger	*Tron*	1982	0,4
	Un *Walt Disney*		2,3
	Total/réponses		43,5 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

S'intéresser à cette étape fondamentale de la formation spectatorielle revient à s'assurer qu'il existe des processus d'appropriation des films et que le rapport que les spectateurs entretiennent avec eux ne relève pas que d'un déterminisme familial. Leur pratique *à venir* relève de compréhensions particulières du monde social.

3.3.2 La problématique du déterminisme et du statut social

Il en va de même pour l'habitus, le niveau diplômant et le statut socioprofessionnel que nous mettrons tout trois en relation, tant ils paraissent liés. On nous dit, à l'aide d'une bipartition du champ des professions, que les spectateurs des salles *Art et Essai* sont socialement favorisés. Les CSP+ représentent 32,7 % de ce public quand ils ne représentent que 21,5 % du public en général ; les CSP –, elles, sont équitablement représentées au sein des publics de l'*Art et Essai* (22,7 %) et au sein du public en général (23,4 %)[498].

Cependant, le fait que ce soit surtout des gens issus de CSP+ qui se côtoient dans ces cinémas est à la fois vrai et faux. Ils sont dominants, d'un point de vue statistique, mais en quoi cette caractéristique, profondément ancrée dans la structure du profil-type du spectateur *Art et Essai*, nous dit quelque chose de ces publics qui, de toute façon, ont les mêmes contours où que l'on enquête : salles *Art et Essai* ou grands multiplexes ?

Au début des années quatre-vingt-dix, l'enquête nationale sur *la culture cinématographique des Français* engagée par le DEPS sous la direction de Jean-Michel Guy et qui a donné lieu à une publication statistique majeure sur les pratiques cinématographiques, révèle que ce sont essentiellement les personnes ayant des niveaux de diplôme supérieurs, ce que l'on peut associer à leur provenance sociale et à leur situation professionnelle, qui fréquentent le plus intensément les salles de cinéma[499].

[498] CNC. *Le public du cinéma Art et Essai*. Rapport d'étude. Octobre 2006.
[499] GUY Jean-Michel. *La culture cinématographique des Français*. *op. cit.* p. 48.

Déclarent être allés au cinéma au cours d'une période de leur vie…

	Au moins une fois par mois	Au moins une fois par semaine
École Primaire	39 %	23 %
Collège, BEPC	56 %	23 %
CAP, BEP	57 %	29 %
Bac	61 %	19 %
Bac + 2	67 %	34 %
Bac + 3 et plus	76 %	39 %

DEPS (GUY Jean-Michel, La culture cinématographique des français), 1995

Plus récemment, les chiffres publiés par le CNC pour le *Bilan de l'année 2007* disent, à propos des actifs, que « la population des CSP+ demeure la plus largement attirée par le cinéma ». Elle constitue 23,1 % du public national[500]. Concernant les étudiants, dont on dit le plus souvent qu'ils fréquentent massivement les salles *Art et Essai*, on s'aperçoit qu'ils représentent 40,5 % de la population cinématographique nationale (en association avec les écoliers, collégiens et lycéens), alors que leur taux n'est que de 27,2 % dans les établissements *Art et Essai*[501].

Si l'on décide de ne pas se soumettre à l'approche excessivement réductrice de la segmentation des PCS en deux (CSP + et CSP –), on obtient une tout autre vue sur les profils des publics. En effet, si cette partition permet, le plus souvent, d'exposer des résultats très contrastés, elles amputent très largement la lisibilité du réel, celui-ci étant déjà largement tronqué par la catégorisation des professions en 10 modalités à peine (catégorisation que nous avons adoptée pour cette étude[502]).

[500] CNC. *Bilan 2007*. Mai 2008.
[501] CNC. *Le public du cinéma Art et Essai*. Rapport d'étude. Octobre 2006.
[502] Concernant la catégorisation des emplois, nous avons utilisé la nomenclature des professions et catégories socioprofessionnelles révisée de 2003, en détaillant les « autres personnes sans activité professionnelle » en trois sous-groupes : les « étudiants et écoliers », les personnes dites « au foyer » et enfin, les « autres inactifs ». Il a été décidé de demander directement aux individus de mentionner leur profession, étant apparu comme difficile, pour elles, de maîtriser la catégorisation employée et ses principes de construction. À quelques exceptions près, les grilles très détaillées mises à disposition par l'INSEE permettent, a posteriori, une bonne reconfiguration des réponses obtenues au sein d'une grille au nombre de modalités réduit.

Profession	
Agriculteurs	1,3 %
Artisans, commerçants et chefs d entreprise	3,4 %
Cadres et professions intellectuelles supérieures	16,5 %
Professions Intermédiaires	32,2 %
Employés	13,3 %
Ouvriers	1,1 %
Retraites	18,5 %
Étudiants, écoliers	7,3 %
Au foyer	2,6 %
Autres/Inactifs	3,8 %
Total/réponses	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Nous ne tirerons donc pas partie de cette bipartition (trop ?) usuelle qui montre, dans le cadre de cette enquête, que les communautés de spectateurs *Art et Essai* sont surreprésentées par des populations issues de CSP + (à 48,7 %). Nous n'établirons pas non plus de comparaison avec les chiffres de l'enquête nationale conduite par le CNC en octobre 2006 sur *le public de l'Art et Essai*[503].

Ce choix permet de nuancer fortement les résultats nationaux qui sont à mettre en relation avec le capital financier des foyers sondés. En effet, il y a un fort taux de « professions intermédiaires » (32,2 %)[504] et d'employés (13,3 %)[505], personnes travaillant le plus généralement dans la fonction publique, les services sociaux, la santé et le tertiaire. Leurs revenus sont équivalents, en moyenne, à 1 500 € soit 3 000 € lorsqu'ils sont cumulés avec celui de leur conjoint, s'il y en a un :

[503] CNC. *Le public du cinéma Art et Essai*. Rapport d'étude. Octobre 2006.

[504] Lesquelles professions intermédiaires représentent 12,5 % des 23,1 % de CSP+ au sein de la structure globale du public (CNC. *Bilan 2007*. Mai 2008. p. 47). Les chefs d'entreprises et autres cadres constituent, par conséquent, 8,8 % de ces CSP+.

[505] Lesquels employés sont 13,1 % (compris dans les 23,4 % de CSP– dont ils constituent la partie la plus importante, notamment devant les ouvriers qui, eux, sont 9,7 %) au sein de la structure globale du public (CNC. *Bilan 2007*. Mai 2008. p. 47). On peut penser qu'ils sont, peu ou prou, aussi nombreux au sein de la structure du public *Art et Essai* qui comprend 22,7 % de CSP–.

Niveau de revenus et situation familiale

	Personnes déclarant vivre seules	Personnes déclarant vivre maritalement	Total
Moins de 800 €	9,0 %	2,6%	5,1%
800 – 1 000 €	9,0%	2,4%	5,0%
1 000 – 1 500 €	22,6%	6,6%	12,9%
1 500 – 2 300 €	30,7%	19,8%	24,1%
2 300 – 3 000 €	11,5%	16,2%	14,3%
3 000 – 3 500 €	3,7%	14,6%	10,3%
3 500 – 4 500 €	3,7%	13,2%	9,5%
4 500 – 7 000 €	2,8%	13,2%	9,1%
Plus de 7 000 €	0,6 %	3,0 %	2,1 %
Ne se prononce pas	6,5 %	8,4 %	7,7 %
Total	100,0 %	100,0 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Ceci correspond à un niveau de revenus somme toute moyen, ou *médian*, qui est de 18 % inférieur à la moyenne réelle des revenus cumulés des foyers français[506]. On ne peut donc pas décemment s'associer à l'idée couramment répandue d'un public doté d'une potentialité économique qui lui permet de se rendre en salle régulièrement et de capitaliser des savoirs sur le cinéma sans éprouver de déception lorsque le film ne s'avère pas être à la hauteur de ses attentes. La prise de risque demeure et se voit même décuplée pour ces classes moyennes aux revenus à peine moyens. Ces communautés de spectateurs positionnent donc leur rapport au film sur un registre autre, que l'on peut associer à un désir d'ouverture au monde qui est à mettre en relation avec une capacité de *déception* beaucoup plus faible qu'au sein du public pris dans son ensemble.

Souhaitant mesurer la potentialité économique et le patrimoine des personnes enquêtées par le prisme d'une autre variable, une question a été posée sur l'éventuelle possession d'un bien immobilier. La propriété constitue une richesse ou, du moins, une forme de capitalisation des richesses. La question sur la propriété a donc été posée pour faire usage de cette information comme d'un indicateur supplémentaire de niveau de vie venant compléter les informations relatives au salaire.

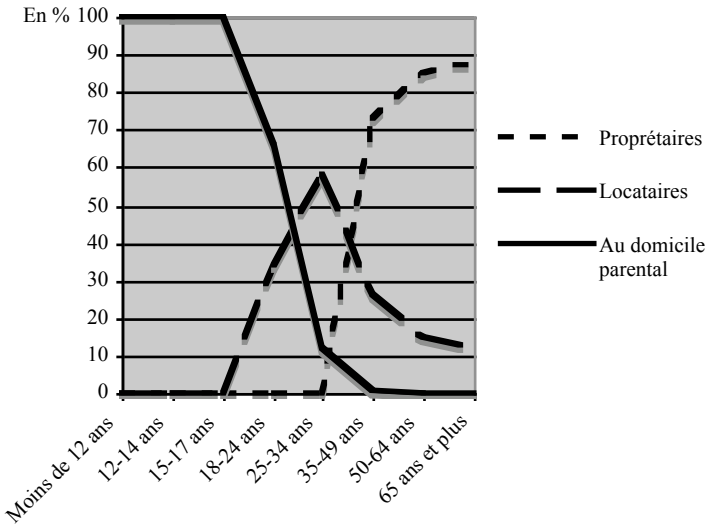
[506] CHAUVEL Louis. *Les classes moyennes à la dérive*. Paris : Le Seuil, 2006. p. 23.

Rapport entre l'âge des personnes enquêtées et la résidence

	Propriétaire	Locataire	Au domicile parental	Total
Moins de 12 ans			100,0 %	100,0 %
12-14 ans			100,0 %	100,0 %
15-17 ans			100,0 %	100,0 %
18-24 ans		33,9 %	66,1 %	100,0 %
25-34 ans	29,9 %	58,2 %	11,9 %	100,0 %
35-49 ans	73,0 %	26,5 %	0,4 %	100,0 %
50-64 ans	85,1 %	14,9 %		100,0 %
65 ans et plus	88,0 %	12,0 %		100,0 %
Total	**68,9 %**	**21,9 %**	**9,2 %**	**100,0 %**

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Propriété en fonction de l'âge



On voit, là encore, que le mythe d'un public plutôt aisé n'est pas vérifié. Si, effectivement, une très large majorité se déclare propriétaire (68,9 %), ce résultat est à mettre en relation avec la variable de l'âge et le fait que ce public interrogé soit majoritairement composé de personnes âgées de plus de 35 ans. On constate que la propriété croît parallèlement à cette variable et qu'a contrario, la location décroît, confirmant l'hypothèse selon laquelle une acquisition immobilière repose sur une épargne longue et non sur des profits obtenus dans un temps court. Ce public n'est donc pas pourvu d'un capital d'importance égale à tous les âges de la vie.

IV. LA SALLE ET L'EPREUVE DE SOI : UNE DISCIPLINE COMMUNAUTAIRE

> *« Aller au cinéma est, indissociablement, accomplir un rite social, et s'intégrer à l'ensemble des témoins d'un spectacle particulier ».*
>
> Pierre Sorlin[507]

4.1 Pratique et prise de risque

Le film est une production culturelle qui peut être définie selon une série de critères : la mise en œuvre d'un travail créatif, son statut de prototype, sa reproductibilité ou encore sa valorisation médiatique[508]. C'est une économie de l'innovation que l'on peut schématiser en fonction d'un principe central : celui d'*originalité* – ou celui d'*incertitude* – afin d'en expliquer le fonctionnement.

L'évaluation de la qualité repose aujourd'hui sur une *convention d'originalité* définie selon trois critères : l'« authenticité », l'« unicité »[509], auxquels on peut adjoindre un principe déterminant dans le champ du cinéma qui est celui de « nouveauté »[510]. Ce n'est pas l'idée d'un « beau » idéal et académique qui domine, mais celle d'innovation, qui porte en elle un principe : celui de l'auteur, génie créateur (et/ou la façon particulière qu'ont certains acteurs de jouer, ou de se mettre en scène comme Charlie Chaplin, Buster Keaton ou Jacques Tati – pour ne prendre que des exemples incontestables). C'est aussi cette convention d'originalité qui s'impose comme le mode d'évaluation dominant de la qualité du « prototype unique » (qui n'est pas complètement recevable pour le cinéma qui est un exemple d'objet culturel marqué par la reproductibilité technique). Reste que la singularité porte en elle le concept d'*incertitude*. Acquérir des informations devient donc pour le spectateur un moyen d'en limiter la portée. Mais le phénomène est complexe, car il s'agit pour lui de réaliser un

[507] SORLIN Pierre. *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris : Aubier, 1977. p. 13.
[508] Nous exclurons volontairement sa « faible fonctionnalité » dont il est généralement question et contre laquelle va notre propos : le film a bien une fonction émancipatrice, socialisante et distinctive.
[509] MELOT Michel. « La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'arts ». In MOULIN Raymonde. *La sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 1999 [1986]. p. 191-202.
[510] MOUREAU Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique. « Les conventions de qualité sur le marché de l'art, d'un académisme à l'autre ? ». *Esprit*, n° 10, octobre 1992, p. 43-54.

compromis entre la recherche d'informations, la confrontation aux films et l'invocation d'une expérience en perpétuelle reconfiguration.

L'expérimentation, présente pour ainsi dire à chaque nouveau visionnement de film, constitue autant de premières fois qui formeront l'expérience, la formaliseront (ou non) et lui permettront ensuite de prendre forme. Elle passe par l'apprentissage, qui conduit à maîtriser des processus d'identification et à ériger un champ référentiel. De là se pose une double question : le goût pour certains films est-il caractérisé par un exercice d'éducation et d'accoutumance ? Ou bien est-il caractérisé par une capacité des individus à produire un effort cumulatif favorisant la multiplication des références et l'acquisition d'une capacité d'expertise[511] ? L'investigation autour de ces questions doit permettre de mettre en lumière la façon dont se matérialisent l'apprentissage ainsi que les modalités d'existence d'une expérience spectatorielle. Elle doit également éclairer la manière dont s'articulent, en parallèle, les investissements individuels et les formes d'insertion dans des groupes ou milieux (sociaux, culturels, etc).

Les procédures d'apprentissage passent par le même type de médiations pour l'ensemble des membres d'un groupe : c'est la recherche d'information, qui doit conduire à limiter les risques. L'accumulation plus ou moins grande d'indicateurs « de qualité » permet de se décider à aller voir le film ou non. Si pour les retraités lorrains constituant l'échantillon de Fabrice Montebello, les deux indicateurs principaux (ou facteurs de décision) sont « les films américains » et « la présence d'acteurs et/ou d'actrices connus du (télé)spectateur »[512], les individus fréquentant les salles *Art et Essai* définissent leur fréquentation des salles en fonction d'autres indicateurs plus flottants, en ce sens qu'ils sont en relation étroite avec les concepts d'originalité et d'incertitude.

Plus la connaissance de réalisateurs, d'acteurs, de genres de films précis ou encore, du type de production que l'on trouve dans une aire géographique donnée augmente, plus la prise de risque décroît. Le public de l'*Art et Essai* se définirait donc par sa capacité à prendre des risques culturels et à maîtriser des codes de lectures multiples. Le concept de « filtre », surtout

[511] Bénéficier d'une capacité d'expertise permet de se distinguer autant par des connaissances érudites – générales ou spécialisées – que dans une simple visée utilitariste des objets consommés, pour « briller en société ».

[512] MONTEBELLO Fabrice. « Usages sociaux et usages populaires du cinéma : la question des amateurs ». *IRIS Revue de théorie de l'image et du son*, n° 17, automne 1994 : « Spectateurs et publics de cinéma / Movie spectators and audiences », Paris, p. 25-41.

employé dans le champ de l'économie, permet une lisibilité accrue de notre propos : un filtre est un élément informationnel qui vient s'intercaler comme signe entre une production cinématographique et sa réception. C'est un facteur de décision ou de dissuasion permettant d'accumuler de l'information ou de suppléer à de l'information insatisfaisante, imparfaite. Un filtre est, autrement dit, un paramètre devant aider les usagers à capitaliser de l'expérience. La hiérarchisation des filtres est possible, mais dans les faits, leur ordonnancement relève avant tout des compétences et des besoins de chaque usager en fonction de ses besoins, en un lieu et un temps donné. Décider d'aller voir un film peut être motivé par son thème ; cette décision peut aussi relever de la présence d'un acteur ou d'une actrice que l'on apprécie ; le fait que le réalisateur soit célèbre ou pas, la durée du film ou encore le projet lui-même (par exemple, l'adaptation d'une série télévisée en long-métrage, comme *Miami vice*[513] ou, plus récemment, *Sex and the city*[514]) constituent autant de filtres, facteurs de motivation ou de dissuasion[515].

Ce concept de filtre illustre assez bien le phénomène que l'on tente d'expliciter (plutôt que de parler simplement d'« information »). En effet, plus les filtres sont nombreux et identifiables, plus ils opacifient l'espace entre le film et le récepteur, spectateur potentiel. Lorsqu'il y a saturation, le potentiel de fréquentation en salles est optimisé, le public se rendant aveuglément – pourrait-on dire – au cinéma. Le récent exemple d'*Indiana Jones et le royaume du crâne de cristal*[516] exemplifie ce propos : la présence d'un producteur (re)connu (George Lucas), d'un réalisateur (re)connu (Steven Spielberg), d'un acteur (re)connu (Harrison Ford), le fait qu'il s'agisse d'un épisode appartenant à une saga, le genre « film d'aventure », le fantasme de la quête dont est porteuse l'histoire et sa capacité à avoir rendu la profession d'archéologue attrayante (même si elle est caricaturée), constituent autant de filtres qui réduisent considérablement l'incertitude et donc, l'originalité. C'est ce que l'on appelle la « réputation » qu'il ne faut en aucun cas envisager comme un « gage de qualité » (même si cela peut l'être). Le public décider d'aller voir le film les yeux fermés.

A contrario, l'absence de filtres, caractéristique des films issus d'aires géographiques produisant peu de films (certains pays d'Asie centrale, d'Afrique ou d'Europe du Nord), fait croître l'incertitude. Le principal filtre présent est celui de la critique cinématographique auquel on peut adjoindre, dans un second temps, mais dans une moindre mesure, celui des

513 Film MANN Michaël. *Miami Vice*. 2006.
514 Film PATRICK Michaël K. *Sex and the city*. 2008.
515 C'est ce que montrent les entretiens préliminaires (Cf. : annexes, document 7).
516 Film SPIELBERG Steven. *Indiana Jones et le royaume du crâne de cristal*. 2008.

interactions entre individus. L'ensemble des signaux sont ici portés par les médias et un certain nombre d'intermédiaires dont l'expertise se manifeste lors d'interactions directes ou indirectes, les échanges interindividuels évoqués précédemment. Ces informations ont pour fonction de limiter l'incertitude, en réactivant le plus souvent des éléments mémoriels, dans une perspective comparatiste (une personne peut se souvenir avoir vu dans sa carrière de spectateur un film islandais, dont l'ambiance particulière, liée à une culture caractéristique, l'avait touchée ; apprendre la sortie d'un film islandais, pays pour lequel on ne connaît que très peu de chose en matière de production audiovisuelle – du moins en France et à condition de ne pas être un expert –, peut inciter à vouloir le voir). Une voie est aussi à prendre en compte : c'est celle des gérants et personnels de salles *Art et Essai* qui, indépendamment des goûts du public, doivent faire ressortir l'originalité qu'ils perçoivent dans les créations qu'ils présentent. Ils constituent une instance de légitimation, œuvrant au maintien d'une certaine permanence dans les modalités d'expression du jugement attachée aux objectifs marchands qui sont les leurs. Reste que les avis experts, ou considérés comme tels, n'échappent pas à la suspicion. Ils font l'objet de contrôles, sinon réguliers, du moins coutumiers, en situation d'interaction sociale avec des membres de la famille ou des amis : ceux-ci exercent une forme de caution proxémique affective.

La distorsion de la notion de qualité dans le champ des productions cinématographiques ne relève pas de dissymétries entre les objets et les publics mais bien de dissymétries informationnelles issues d'un champ que l'on pourrait appeler *médiationnel* (réunissant les médias et les interactions sociales). C'est dans cet espace que sont posés les jalons de la valeur ; c'est aussi le lieu dans lequel s'effectue le travail de réduction des incertitudes devant conduire les individus à se rendre en salle. Finalement, c'est plus la concentration des discours autour d'un petit nombre d'objets dans cet espace *médiationnel* qui conduit à une forme de polarisation des publics sur un petit nombre de films qu'une réelle inaptitude de ces derniers à entrer en relation avec lesdits objets et à les apprécier dans leur diversité. La théorie de l'habitus apparaît donc bien comme insuffisante pour saisir le sens d'une pratique ; néanmoins, elle éclaire la plus ou moins grande capacité des individus à agir.

Les films dits d'*Art et Essai* ou *de niche*, pour lesquels on ne peut que dans de rares cas accumuler un grand nombre de filtres avant de se confronter à eux, sont des produits qui nécessitent, globalement, une prise de risque importante ce qui réduit, de fait, leur niveau d'attractivité et ce, pour deux raisons. Il y a tout d'abord un frein symbolique qui fait patiner

la prise d'initiatives (conduisant certains spectateurs à ignorer purement et simplement la totalité ou une partie de la programmation des établissements cinématographiques consacrés à la diffusion de ces films). Il y a aussi un frein économique qui empêche certains individus faiblement dotés en capital de démultiplier à outrance les prises de risque. Ils concentrent donc leur fréquentation sur des films pour lesquels les incertitudes sont peu nombreuses (c'est-à-dire, pour lesquels le niveau d'information est élevé).

L'existence de terminologies comme celles de *films Art et Essai* ou de *films commerciaux*, de *public érudit* ou de *public dilettante* sont finalement très imbriquées dans cette analyse. La prise de risque – et les incertitudes qui y sont rattachées – nécessite un investissement qui participe incontestablement à la plus faible potentialité des films *Art et Essai* d'attirer les publics dans les salles. Ces publics doivent donc être appréhendés non pas au regard de leur intelligence ou de leur culture effective – comme le font les enquêtes produites par les institutions – mais bien au regard de leur niveau de disponibilité (ou de leur capacité à se rendre disponible) en lien avec une réelle curiosité, un désir de découverte et de compréhension[517].

On notera, par ailleurs, que taux de fréquentation et prise de risque sont liés : les personnes se rendant le moins en salle amenuisent le niveau de la prise de risque en cumulant les informations, pas simplement d'un point de vue quantitatif mais aussi qualitativement. Ces informations ont pour fonction de circonscrire les incertitudes, comme dans l'exemple d'*Indiana Jones et le royaume du crâne de cristal*. Elles permettent d'agglomérer des indicateurs de réputation pour tirer partie de la pratique. A contrario, cet exercice de délimitation, lorsqu'il permet d'accumuler de nombreux filtres, conduit généralement le public le plus averti à développer des formes de déception vis-à-vis des objets concernés ; ces films laissent peu d'espace d'appropriation et ne favorisent pas l'expression ; ils ne sont finalement pas des objets de distinction satisfaisants (en référence à la proposition de Pierre Bourdieu). Ils sont, au mieux, des objets de socialisation. C'est le propre des grands succès populaires comme *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* ou *Bienvenue chez les ch'tis* qu'il *faut avoir vu* pour en parler, mais qui n'ont pas de fonction distinctive[518].

[517] Toutes les personnes enquêtées lors des entretiens préliminaires ont, en effet, souligné que leur fréquentation des salles était liée à leur désir d'ouverture sur le monde (Cf. : annexes, document 7).

[518] Films JEUNET Jean-Pierre. *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. 2001 et BOON Dany. *Bienvenue chez les ch'tis*. 2008.

Le spectateur décidant de se rendre en salle pour voir certains films *Art et Essai* cherche, lui aussi, de l'information sans pour autant parvenir à saturation des indicateurs de réputation. La collecte de données se situe ici à un niveau que l'on pourrait qualifier de situationnel. Elle doit permettre de positionner le film sans pour autant le figer dans la place qu'elle lui attribue. C'est finalement l'accumulation des prises de risques qui amenuise la prise de risque elle-même, de la même manière que le cascadeur oublie progressivement le danger et voit croître son plaisir et ses compétences au fur et à mesure qu'il effectue des cascades. Ce type de pratiques rend les expériences attractives du fait qu'elles recèlent, en creux, une part d'incertitude, génératrice de plaisir et favorisant la distinction sociale[519].

Cet exemple de la sensibilité corporelle du cascadeur, à mettre en relation avec la notion d'expérience, invite dès lors à se tourner vers le corps expérientiel et communautaire du spectateur.

4.2 La sortie en salle et la discipline corporelle

> *« Mon corps est une cage qui m'empêche de danser avec la personne que j'aime, mais ma tête détient la clef ».*
> The Arcade Fire[520]

> *« M. Saladin voyant M. Morel se curer un pied à l'aide d'un couteau : "Vous avez là un beau cor…"*
> *M. Morel, regardant son corps d'un air satisfait : "c'est ce qu'on dit" ».*
> Macha Makeïeff et Jérôme Deschamps[521]

Le corps est un élément de distinction capital entre la pratique du cinéma à domicile et en salle. C'est aussi un indicateur de l'activité spectatorielle conduite en compagnie d'inconnus.

[519] Dominique K., une des personnes enquêtées lors des entretiens préliminaires déclare, à ce sujet, ne jamais lire le programme du cinéma d'*Art et Essai* qu'il fréquente avant de se rendre en salle (Cf. : annexes, document 7).
[520] Extrait de la chanson *My body is a cage*. The Arcade Fire. Album *Neon Bible*. 2007.
[521] Extrait du spectacle *Les pieds dans l'eau*. Compagnie Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff. Création à Nîmes en mars 1992.

À moins de mener une enquête d'observation "à la *Kitchen stories*"[522] dans des foyers français, il apparaît difficile d'établir une grille de lecture de la pratique cinématographique domestique. Reste que l'on peut opérer une auto-analyse ou porter notre regard sur le comportement de son entourage pour avoir une idée de la manière dont s'organise cette pratique. Souvent distraite, elle peut être attentive mais recèle une part d'incertitude quant au devenir du corps et ce, tant que le film n'est pas fini. La venue d'une personne, un appel téléphonique ou bien d'autres paramètres peuvent détourner l'attention, ne serait-ce qu'un instant, d'autant plus que nous sommes rarement plongés dans l'obscurité.

La salle, elle, invite à une concentration optimale. Elle porte, socialement, une règle de discipline du corps édictée par la discipline que recèle la sortie au cinéma elle-même. Massive à ses débuts, la pratique du cinéma était bruyante, désorganisée et peu enclin à satisfaire ceux qui voulaient profiter de la projection calmement. On peut lire dans *Nadja* d'André Breton :

> *« Avec Jacques Vaché, à l'ancienne salle des "Folies-Dramatiques", nous nous installions pour dîner, ouvrions des boîtes, taillions du pain, débouchions des bouteilles et parlions haut comme à table, à la grande stupéfaction des spectateurs qui n'osaient rien dire »*[523].

Cette histoire est doublement intéressante car elle nous montre que les classes les moins disciplinées au cinéma ne sont pas nécessairement les classes dites populaires. Des intellectuels, comme André Breton, s'il dit vrai, peuvent aussi se comporter d'étrange façon. Puis la pratique cinématographique s'est progressivement organisée, assagie, civilisée diront certains. Ce phénomène est le résultat d'une réaction combinée du public lui-même désireux de pouvoir désormais *entendre* le film[524], des exploitants – agissant pour satisfaire les exigences de calme d'une part croissante de leurs publics, mais aussi pour maintenir le confort de leurs salles (silence, propreté, spectateurs quittant la salle à la fin de la séance et n'essayant pas de rester en cachette pour la séance suivante, etc.) – et du gouvernement qui va légiférer

---

[522] Film HAMER Bent. *Kitchen stories*. 2003. Dans ce film de norvégio- suédois, un fabricant de cuisines désirant optimiser la conception de ses produits envoie des enquêteurs chez des volontaires pour étudier leurs comportements. L'observateur se place sur une chaise haute, faisant penser à une chaise d'arbitrage de tennis, dans un coin de la pièce, et regarde évoluer son cobaye. Il prend des notes, étudie ses trajectoires afin de répondre au besoin de son employeur. Évidemment, le sujet est traité, dans ce film, avec beaucoup d'humour et de dérision tant il est improbable.

[523] BRETON André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 2008 [1964]. p. 40.

[524] PASSERON Jean-Claude. « Les yeux et les oreilles : à propos de l'audio-visuel ». In *Le Raisonnement sociologique. Un espace non-poppérien du raisonnement naturel en philosophie.* Paris : Albin Michel, 2006 [1991]. p. 289-299.

sur la question[525]. Le calme lors d'une projection est aujourd'hui globalement acquis. Il est le résultat d'un apprentissage autant diachronique qu'individuel. Il aura fallu plusieurs décennies pour parvenir à la configuration spectatorielle que nous connaissons maintenant et qui passe par une éducation des individus aux premiers âges de la vie. C'est ce Walt Disney en vidéocassette ou en DVD que peuvent regarder en boucle les enfants des dizaines de fois et qui les forme à évaluer de façon sensible la durée qui doit être corporellement éprouvée pour vivre l'expérience filmique[526].

La position assise, l'apparente inactivité du corps sont en fait les témoins d'une activité corporelle aussi intense que l'agitation décrite à l'occasion de certaines séances du début du XX^{e} siècle ou même aujourd'hui quand les occasions se présentent. Le corps est, en toutes circonstances, un instrument de mesure : mesure de l'art et de l'expérience esthétique[527]. Il est l'indicateur de l'attention portée au film et de la valeur communautaire du public réuni dans la salle.

Chaque année depuis près de trente ans, au mois de décembre, un peu avant Noël, le cinéma *Utopia* à Avignon propose une *nuit du fantastique*[528] animé par Michel Flandrin, personnalité de la ville, d'abord membre de l'équipe puis journaliste pour la radio *France Bleue Vaucluse*. Cette soirée est l'occasion pour les amoureux du genre (mais pas seulement) de se réunir et de montrer leur engouement pour les films mais surtout pour ce moment de sociabilité que propose la salle. Le comportement des spectateurs y est beaucoup moins sage, les projections et les pauses repas intervenant entre chacun film offrant la possibilité de témoigner,

[525] Il faudrait également souligner le rôle non négligeable de l'Église dans ces changements (URICCHIO William, PEARSON Roberta E. « Constructing the audience : competing discourses of morality and rationalization during the Nickelodeon period ». *IRIS Revue de théorie de l'image et du son*, n° 17, automne 1994 : *Spectateurs et publics de cinéma / Movie spectators and audiences*, Paris, p. 43-54.). Il était communément admis que les immigrants et autres classes laborieuses (les auteurs commentent, dans leur article, la situation américaine au début du XX^{e} siècle) montrent beaucoup d'excitation et une propension aux actes amoraux dans les salles de cinéma. Le clergé, dont ils étaient souvent très proches, parvenait à leur expliciter la nécessité d'une discipline spectatorielle, pour le bien-être d'autrui mais aussi dans leur propre intérêt (accéder à un comportement en adéquation avec les dispositions que réclame le film de cinéma pour être apprécié ; s'éduquer en retirant quelque chose des films, etc.).

[526] ETHIS Emmanuel. *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2006. 320 p.

[527] LEVERATTO Jean-Marc. *La mesure de l'art*. Paris : La Dispute, 2000. 413 p.

[528] *La nuit fantastique*, tel est son intitulé exact, se déroule un samedi soir de 20 heures à 5 heures ou 6 heures du matin. Généralement, cinq films sont proposés aux spectateurs (environ 300 personnes se réunissent chaque année pour cet événement), répartis dans les deux grandes salles du cinéma. Chacun des deux groupes ne voit donc pas les films dans le même ordre (pour des questions de bobines, bien évidemment). Le cinéma invite généralement les participants à se déguiser et leur demande d'apporter de la nourriture. Entre chaque projection, des pauses repas sont organisées en plein air, autour d'un brasero. Elles favorisent les moments de convivialité et d'échanges sur les films visionnés.

corporellement, d'un autre rapport au cinéma. On parle, on applaudit, on crie, on rie et plus encore, on s'avachit et on s'endort tant l'expérience est éprouvante physiquement. Dans le même esprit, le *Rex*, cinéma parisien emblématique des Grands Boulevards a abrité quatorze éditions (entre 1974 et 1988) du *festival de Paris du Film Fantastique* dont la pratique était pour le moins mouvementée[529]. D'autres exemples pourraient être donnés, bien évidemment, mais ces deux-là sont suffisants pour illustrer notre propos. Ce qu'il faut retenir, c'est leur capacité à rassembler et à définir un rapport esthétique du public aux films caractérisé par des manifestations corporelles exacerbées. Le directeur du festival, Robert Schlokoff, se souvient :

> *« Le fantastique est par essence un cinéma du délire, qui invite le public au délire. Il était impossible de ne pas s'en rendre compte. La tension, pendant les films, était inimaginable, quelquefois troublée par des interventions hilarantes qui venaient casser l'atmosphère oppressante d'un film. Il y avait un spectateur qui hurlait systématiquement* "La Porte !" *pendant les scènes d'angoisse. On ne le voyait jamais. Une porte qui grinçait et, immédiatement :* "La Porte !". *C'était non seulement très drôle mais cela permettait aussi un soulagement massif du public pendant certaines scènes de suspense très éprouvantes. On avait droit aussi à des applaudissements après certaines scènes* gore *à effets spéciaux. Il arrivait que certaines de ces séquences ne soient pas à la hauteur. Le verdict était alors immédiat : le public huait, nous prenait à partie en chantant* "Schlokoff[530] escroc, le Peuple aura ta peau !" *[…]. C'était une excitation plutôt saine qui a permis à des gens de se défouler de façon, je dirais, thérapeutique, sans tomber dans les clichés psychanalytiques […].*
> *On avait des contacts avec des gens qui revenaient régulièrement chaque année […]. Ils nous ont aidé à recevoir le public et les réalisateurs : en échange on leur assurait leur rang… Et comme le festival tombait toujours au moment du Beaujolais nouveau, ils l'offraient aux spectateurs […]. On repérait des personnages, avec leurs manies. Il y en avait un qui venait avec sa trompette et qui soufflait dedans sans prévenir. Il y avait aussi un type barbu très étrange, qui adorait les films italiens des années cinquante : c'était un vrai pervers, qui parlait des navets comme s'il s'agissait de manuscrits originaux de Voltaire. Je suis sûr que sa sacoche était remplie de romans italiens sado-maso […].*
> *Nous nous sommes lancés dans les soirées autour d'un thème ou d'un réalisateur, ou encore dans* "La nuit des fous"*, des séances où une partie du public venait déguisée et qui se terminaient avec un bal au Rex Club avec quelquefois même des spectacles de magie un peu ringards […]. Il était […] risqué pour un producteur de présenter un film au Rex, devant un public déchaîné de 2500 personnes : le verdict était irrémédiable […].*
> *Le cadre de la salle a vraiment contribué au mythe du festival : c'était un décor de science-fiction. L'autre chose, c'était le public qui était aussi fantastique que les films […].*

[529] SAADA Nicolas. « Entretien avec Robert Schlokoff. "*La porte !*". Les grandes heures du Rex ». *Vertigo* n° 10, « Le siècle du spectateur », 1993, pp. 106-108.
[530] Robert Schlokoff était le maître d'œuvre de la manifestation.

> *Certains, comme Sam Raimi, qui s'est fait connaître chez nous avec* Evil Dead*, ont testé l'efficacité de leurs films sur le public du Rex. Dans* Evil Dead 2*, il y a un gag qui a fait le bonheur de la salle : un personnage envoûté par le démon se bat contre sa propre main et finit par la couper à la hache. Le but c'était d'essayer vraiment de surprendre, de "bluffer" les 2500 spectateurs du Rex : pour Raimi, c'était l'assurance du succès mondial du film. Il l'a dit partout : le Rex, c'était une épreuve, un défi… »*[531].

Ces expériences, vécues et éprouvées physiquement, sont avant tout culturelles. Elles montrent à quel point les individus sont prêts à donner de leur être pour entrer dans une communauté de pratiquants. C'est à la fois un vecteur d'esthétisation de soi, de communication avec autrui et une marque d'appartenance à un collectif. La transgression est vécue comme un moyen de domestiquer son corps. Braver les règles comportementales habituellement en vigueur dans une salle de cinéma, quitte à se ridiculiser, ne pose plus de problème.

La mise à l'épreuve du corps peut, à l'occasion, être extrême, mettant en péril la recherche d'équilibre entre les membres du collectif. La durée d'exposition à une œuvre en est le principal obstacle, le corps physique reprenant le dessus sur le corps culturel, intellectuel et artistique. Entre le 11 et le 22 juin 1992, à Montréal, a été organisé un concours visant à récompenser le spectateur le plus endurant de l'histoire du cinéma. Il s'agissait pour les dix candidats sélectionnés de parvenir à assister à la projection continue de 136 films durant 250 heures, soit dix jours et onze nuits. Les participants étaient autorisés à dormir une demi-heure entre chaque projection ; une cabine de douche en plexiglas était à leur disposition dans la salle pour se laver ; l'ensemble de leurs faits et gestes étaient sous contrôle. La problématique centrale favorisant la compréhension de cette histoire est celle de l'apprivoisement du corps et son issue est celle de sa subordination de sa relation au cinéma : maintenir une domination du corps culturel sur le corps physique, du corps expérientiel sur le corps éprouvant. Plusieurs éléments viennent à l'appui de cela. D'abord, l'usage détourné de la douche comme moyen de se maintenir éveillé (les concurrents n'étant pas autorisés à s'endormir pendant les séances sous peine de se voir disqualifiés). Mais également l'abandon rapide du confort des fauteuils. La clef apparente de la réussite : maintenir le vertige produit par une programmation alternant des films complexes et différents. C'est ce qu'a réussi une étudiante en évitant de satisfaire les attentes de son corps par la pratique du yoga et de la méditation. La jeune fille resta debout ou assise sur le sol pendant toute l'aventure. On le

[531] *Ibid.*

voit : c'est sa capacité à dominer la pratique du cinéma[532] et à focaliser son attention sur l'objet qui lui a permis de l'emporter[533]. Le corps est donc bien cet espace de triangulation entre le soi, les autres et le film, permettant, paradoxalement, soit d'insérer le collectif, soit de se mettre en avant, par le simple fait qu'il est en interface directe et constante avec le film.

En 2004, alors que Quentin Tarantino présidait le festival de Cannes, nous avons eu l'occasion de participer à une séance spéciale de plus de trois heures nous offrant la possibilité de voir le film *Kill Bill* dans son intégralité[534], en avant-première (du moins en ce qui concerne le deuxième volet, puisque le premier était déjà sorti en salles) et dans une version non censurée. La projection était seulement interrompue pendant quelques minutes, entre les deux volets, pour des raisons inconnues : peut-être étaient-elles techniques (changements de bobines) ou simplement distractives (se dégourdir, se rendre aux toilettes) ? Ce moment permis, en tout cas, aux cinéphiles de se jeter sur le réalisateur, présent dans la salle, pour discuter avec lui ou lui demander des autographes. Ce qu'on peut retenir de cette histoire, c'est que Quentin Tarantino a exhorté le public, avant la projection, et dans un langage peu châtié[535], à manifester son enthousiasme, son dégoût, sa joie, etc. Cet assentiment offert par le réalisateur du film lui-même a été vécu par des spectateurs habitués à la *discipline festivalière*[536], comme un droit à vivre *vraiment* le film, de la manière dont il devait être vécu c'est-à-dire, bruyamment. C'est ce qu'il advint et la séance fut un réel bonheur pour l'ensemble de ses participants[537].

Il y a deux choses à retenir de ces histoires : le rapport corporel au cinéma est édicté par l'appartenance des individus au corps social (malgré quelques écarts parfois, qui sont le plus souvent réfrénés par des spectateurs peu enclins à supporter les manifestations bruyantes de joie ou de dégoût d'autres spectateurs[538]). Il est également dirigé par l'espace ou l'institution

[532] S'installer confortablement dans un fauteuil et "se laisser aller" à la projection.
[533] BENJO Caroline. « "On achève bien les cinéphiles" : le Ciné-marathon de Montréal ». *Vertigo*, n° 10, « Le siècle du spectateur », 1993, pp 109-110.
[534] Dans les faits, *Kill Bill* n'est pas un film. Ce sont deux films distincts, constituant une seule et même histoire, sortis dans les salles à quelques mois d'intervalle (*Kill Bill 1* sortit sur les écrans français le / *Kill Bill2* sortit sur les écrans français en 2003 et 2004).
[535] Il est connu que Quentin Tarantino est un réalisateur passionné et cinéphile. Son comportement est, ici, à mettre en relation avec son amour immodéré du cinéma.
[536] ETHIS Emmanuel (dir.). *Aux marches du palais : le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*. Paris : La Documentation Française, 2001. 259 p.
[537] Quelques échanges que nous avons eus à la sortie de la salle nous ont permis de nous en assurer.
[538] On se souviendra, à ce propos, de quelques tentatives d'étudiants lors des soirées *Cinéfils et filles* (soirées alliant la projection d'un film suivi d'un moment festif organisées, normalement, biannuellement, par les étudiants de la filière Information-Communication de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse) d'animer

faisant exister la relation entre le corps et les films (la salle de cinéma, l'institution festivalière, etc.). Le corps est l'indicateur d'un comportement contextualisé. L'usage qui en est fait dépend des situations et des règles qui les définissent[539]. Il « est reconnu comme un moyen de communication sociale »[540] et d'« engagement »[541]. Comme pour l'acteur qui rentre dans la peau d'un personnage à l'écran, les individus entrent dans leur peau de spectateurs lors de la séance. Sans abandonner leurs idéaux, ils se soumettent (avec bonheur ou à contrecœur) aux contraintes inhérentes à la situation, enrichissant leur position de spectateur avec des éléments de leur vie, à l'image du comédien qui donne corps à son interprétation en mêlant sa propre expérience à la psychologie du personnage qu'il incarne.

4.3 La pratique et la discipline herméneutique

> *« J'ai toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue, ou plutôt, un tel souhait une fois exprimé ne signifiant plus rien, je regrette incroyablement de ne pas l'avoir rencontrée ».*
>
> André Breton[542]

Un article daté de 1939[543] rapportant plusieurs histoires survenues dans des salles de cinéma pose la question du rapport entre réel et fiction et celle de la relation que le public entretient avec le film. La plus étrange d'entre elle raconte l'histoire d'un homme « amoureux d'une jeune et jolie femme qui l'avait ruiné et finalement trompé » précisément avec l'acteur d'un film dans lequel on pouvait voir un homme (auquel notre spectateur s'identifie) perdre sa femme qui le quitte pour un autre : celui-là même qui avait, dans la vie, pris la femme de l'infortuné spectateur. Cette histoire rocambolesque (le spectateur tentera finalement de se suicider en pleine séance causant de graves ennuis au comédien marié dont la femme,

---

la salle mais coupés court par certains de leurs camarades effrayés par ce manque de *civisme spectatoriel* chez des personnes normalement éduquées à cela (puisqu'ils sont étudiants à l'université).

[539] ELIAS Norbert. *La civilisation des mœurs.* Paris : Calmann Levy, 1973 [1939]. 342 p.

[540] LEVERATTO Jean-Marc. *La mesure de l'art*. *op. cit*. p. 354.

[541] WINKIN Yves. *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain.* Paris : De Boeck, 2001 [1996]. p. 144.

[542] BRETON André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 2008 [1964]. p. 44.

[543] BERNER Raymond. « Quand le drame sort de l'écran et jette dans la salle l'épouvante, le rire, la mort ». *Cinémonde*, février 1939, n° 538.

apprenant qu'elle est trompée suite à cet incident, voulut le quitter) est intéressante à plus d'un titre. Elle nous éclaire sur la relation que les individus entretiennent avec les films et sur la valeur testimoniale du cinéma comme moyen d'ouverture et de connaissance sur la vie et le monde.

Ne dit-on pas que New-York est une ville que l'on a l'impression de connaître avant même d'y être allé tant elle est le théâtre de fictions américaines ? L'idylle amoureuse entre Meg Ryan et Tom Hanks dans *Vous avez un message* n'a-t-elle pas fait rêver des milliers de spectateurs désireux de vivre une histoire similaire[544] ? Les références pourraient être démultipliées, mais ce qu'il faut retenir de ces deux exemples, c'est qu'ils font le lien entre ce que l'on peut vivre vraiment (faire un voyage, connaître une romance) et la capacité de la fiction cinématographique à nous faire fantasmer des situations, à exacerber nos ressentiments. Les films de notre vie, ce sont les films qui disent quelque chose de nous car le cinéma a cette double faculté de nous extirper du monde et de nous y insérer dans le même temps. Ceci est lié à la potentialité du langage cinématographique tout à la fois signe, signal et symbole. Les films ont cette faculté de montrer des situations qui éveillent chez le spectateur un certain nombre de savoirs et d'émotions en les sublimant ou en les rendant inatteignables. De plus, ils donnent à voir et à entendre simultanément ce qui facilite considérablement la mémorisation, la réflexion et la compréhension ou, du moins, l'interprétation. Le spectateur dont il était question précédemment voit à l'écran le personnage se faire tromper par sa femme. La traduction immédiate de ces images est celle de sa propre souffrance. Pourtant, il n'y a aucune intentionnalité allant dans ce sens de la part du réalisateur de ce film[545]. La lecture qui en est faite est exclusivement celle de ce spectateur.

La terminologie « fiction cinématographique » renvoie d'abord à la fiction comme production de récits faux. Ce ne sont pas uniquement les histoires imaginaires pourvues d'éléments narratifs non réels qui entrent ici en compte, mais l'ensemble du patrimoine cinématographique jusqu'aux documentaires saisis comme des agencements particuliers du réel. À partir du moment où l'image est captée, elle est sémiotisée donc déjà interprétée La fiction cinématographique renvoie, dans un second temps, à un exercice de fictionnalisation, c'est-à-dire d'utilisation d'informations issues de l'expérience pour construire une narration.

---

544 Film EPHRON Nora. *Vous avez un message*. 1999.

545 Film DUPONT Ewald André. *Variétés*. 1926 (avec Emils Jannings, Lya De Putti et Warwick Ward, l'amant en toutes circonstances).

Du point de vue de la réception, le concept de fiction nous intéresse en ce qu'il se rapporte à celui de croyance. L'adhésion du spectateur au récit est la condition d'existence de l'objet, bien plus que sa simple confrontation à l'objet. D'ailleurs est-il possible d'imaginer un instant qu'un individu puisse s'installer dans une salle de cinéma, regarder un film et ne pas être en mesure ni d'émettre un avis ni de prendre une décision quant à sa position de spectateur ? On aime, on aime pas, on décide de rester dans la salle ou on décide de la quitter. Un film est immanent matériellement. Cependant, il ne fait sens que par l'activité interprétative des spectateurs. C'est en cela que le corps ressentant du spectateur peut être saisi comme médiation pour définir, d'une part, la segmentation des publics en fonction des films vus et appréciés, et d'autre part, l'existence de différents types de films[546].

Le rapport entre le film de fiction et le récepteur peut être saisi à l'aide du modèle de la feintise[547] : le réalisateur n'a pas la volonté de tromper son public ; il veut qu'il accepte la proposition telle qu'elle lui est présentée. Cela rejoint la question de la croyance dont il était question précédemment. Les publics répondent par une négociation avec le film qui conditionne leur appréhension du réel. Ceci explique pourquoi un même individu ne peut pas avoir un avis univoque sur l'ensemble de la production cinématographique. Ses choix dépassent son simple rapport esthétique aux films. Ils relèvent de son rapport intelligible au monde.

Ainsi, ce qui domine dans le récit filmique, c'est la supériorité de la représentation sur le récit lui-même et la lecture du film par les spectateurs. Le concept de *distance esthétique* traduit cet écart entre un objet et le degré d'effort que va fournir le spectateur : il y a la norme cinématographique et le niveau de compréhension du spectateur qui ne correspond pas nécessairement au niveau de lecture attendu par l'auteur. C'est un éloignement spatiotemporel, témoignant de différences sociales et caractérisé par des conventions spécifiques, des niveaux d'engagement, etc. L'activité spectatorielle revient à identifier du sens dans les films et ainsi donc, à prêter des intentions aux réalisateurs. La compréhension peut être variable mais elle est généralement canalisée par plusieurs facteurs qui la conduisent à se confondre avec d'autres lectures du film effectuées par d'autres spectateurs. Elle est notamment fonction des informations réunies.

[546] À ce propos, une des personnes enquêtées lors des entretiens préliminaires déclare préférer voir un film debout dans une salle *Art et Essai* qu'assise dans un multiplexe (Cf. : annexes, document 7).
[547] HAMBURGER Käte. *Logique des genres littéraires*. Paris : Le Seuil, 1986 [1977]. 312 p.

Cette vision du récit filmique montre que ce dernier est clôturé par des volontés interprétatives. L'adhésion à des films réunis au sein d'une programmation définit l'existence d'une communauté qui repose, par voie de conséquence, sur la relation affective qu'entretiennent les spectateurs avec les films et les lieux. D'où l'importance de la notion polysémique de *goût* qui pourrait être reprécisée, dans une perspective sociologique, comme *sentiment d'appartenance* à un collectif d'individus dont les valeurs esthétiques s'orientent dans le même sens. Le goût serait donc le résultat de jeux d'ajustements vis-à-vis des objets en fonction du contrôle exercé par les autres membres du groupe, ce qui nous renvoie directement à l'usage le plus courant qui est fait de la notion de « communauté » en sociologie de la culture : celui de « communauté interprétative ».

On trouve de nombreux emplois de la terminologie de « communauté d'interprétation » pour évoquer la mise en accord d'un groupe d'individus sur la lecture d'une œuvre ou d'une situation. Dans le champ du cinéma, c'est essentiellement l'attitude du *fan* vis-à-vis de l'objet qui a défini son existence, et à laquelle la montée d'Internet a largement contribué. Laurence Allard en fait l'analyse lorsqu'elle porte son attention sur des échanges d'ordre esthétique autour du film *Titanic* : il y a, dit-elle, « communion des expériences »[548] qui se modélise par des exercices de mise en accord entre sujets, des jeux d'ajustements interactionnels et la formation d'un « espace d'intercompréhension »[549].

L'interprétation est donc une appropriation et une mise en discours des ressources symboliques du film par les spectateurs (bien qu'il s'agisse moins d'exprimer quelque chose vis-à-vis du film lui-même que de le rendre intelligible pour soi et pour les autres). Chaque création audiovisuelle est unique. Pourtant, toutes peuvent être appréhendées de deux manières différentes : par le prisme de l'espace médiatique dans lequel elles font l'objet de critiques[550] – et notamment en fonction de l'orientation du discours – ainsi qu'au regard de leur contexte de diffusion. Il s'agit donc, pour les spectateurs, de maîtriser les catégories pour les situer et les apprécier.

[548] ALLARD Laurence. « Cinéphiles à vos claviers ! Réception, public et cinéma ». *Réseaux*, volume 18 – n° 99, ESQUENAZI Jean-Pierre, ODIN Roger (dir.). « Cinéma et réception », Paris, Hermès, 2000, p. 143.
[549] *Ibid*. p. 143.
[550] On pense, ici, au discours produit par les médias, mais aussi par les individus.

Dans les pas d'une approche foucaldienne qui définit la valeur des choses dans l'usage que les individus en font, on peut envisager l'interprétation non pas comme un savoir vrai, ni même comme une libre opinion totale : c'est un exercice de positionnement vis-à-vis de ce que l'on sait de l'objet visé et de ce que l'on imagine de la réception qui en sera faite par les autres personnes[551]. En effet, dans cette communauté, à côté des individus possédant une expertise réelle, se positionnent des individus moins experts. Pourtant, cela n'empêchent pas les individus d'interagir entre eux, malgré un nivellement de leurs savoirs et de leurs compétences.

Cela ressort dans les enquêtes de publics elles-mêmes. De nombreuses interrogations persistent quant à leur validité et notamment en ce qui concerne la véracité des réponses obtenues. Les critiques sont nombreuses et la réalité des déclarations souvent mises en doute au profit de mensonges valorisants. Mais finalement, ne sommes-nous pas en droit de nous demander s'il n'est pas plus intéressant d'explorer ce que les gens veulent montrer d'eux ainsi que les moyens mis en œuvre pour le faire ? Ce type de réaction permet, en effet, de mieux saisir leur engagement et leur comportement dans le monde en fonction des règles sociales en vigueur. Leur manière de gérer l'équilibre entre ce qui leur est proposé et ce qu'ils font de ce qui leur est proposé favorise la lisibilité de la pratique étudiée. Ce qu'il est important de retenir, c'est qu'une pratique – qu'elle soit culturelle ou non – est marquée par l'affect des individus et c'est ce qui la définit principalement. Elle est à la fois canalisatrice et libératrice des émotions. Elle est surtout support d'identification, permettant de se sociabiliser et de se construire un regard sur les objets du monde.

[551] FOUCAULT Michel. *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris : Gallimard, 1971. 81 p.

V. L'ŒUVRE DE LA COMMUNAUTE, LA PART DE LA FRICTION

> *« Ainsi, l'existence de chaque être appelle l'autre ou une pluralité d'autres (car c'est comme une déflagration en chaîne qui a besoin d'un certain nombre d'éléments pour se produire, mais risquerait, si ce nombre n'était pas déterminé, de se perdre dans l'infini, à la manière de l'univers, lequel lui-même ne se compose qu'en s'illimitant dans une infinité d'univers). Il appelle, par là, une communauté : communauté finie, car elle a, à son tour, son principe dans la* finitude *des êtres qui la composent et qui ne supporteraient pas que celle-ci (la communauté) oublie de porter à un plus haut degré de tension la* finitude *qui les constitue ».*
>
> Maurice Blanchot[552]

5.1 La communauté fait débat

La notion d'*Art et Essai* est un enjeu dans l'espace social en ce sens qu'elle est porteuse d'un pouvoir connotatif fort : elle véhicule l'image d'un ensemble d'œuvres et de lieux *de valeur*, du moins, institutionnellement valorisés. Elle est, en somme, un peu comme le bagnard attaché à un boulet qui doit *composer* avec cet objet lié à son existence : il témoigne de sa condition mais aussi la surdétermine. Si l'*Art et Essai* a donc un pouvoir de rassemblement, il porte dans le même temps une « "hérésie" latente »[553] en ce sens où, il est un objet de communion et aussi un objet de dissension dans la réalité même de son existence. La diversité et la fragmentation des rapports à un objet, quel qu'il soit, nécessitent toujours d'être prises en considération. Et pour ce faire, l'objet dont il est question – ici, le cinéma d'*Art et Essai* – doit être appréhendé notamment au regard de sa structure symbolique, dans le temps long. Cela permet, à terme, de saisir l'ensemble des mouvements et des variations individuelles qu'opèrent les spectateurs à son égard. Ces postures distinctives qu'adoptent les individus, pour parler de façon plus triviale, sont *la distinction par ignorance, la distinction dans l'opposition*, *la distinction dans l'usage* et *la distinction par la volonté d'accession*. Ces catégories ont une existence en soi, mais peuvent aussi être superposées. La distinction, elle,

[552] BLANCHOT Maurice. *La communauté inavouable*. Paris : Minuit, 1983. p. 16-17.
[553] CERTEAU Michel (de). *L'étranger ou l'union dans la différence*. Paris : Le Seuil, 2005 [1969]. p. 84.

est entendue dans le sens d'un usage de la pratique pensée comme un moyen d'accession à d'autres horizons, de façon épisodique ou durable.

Ainsi, *la distinction par ignorance*, catégorie très théorique, serait le fait d'individus fréquentant une salle *Art et Essai* et n'ayant aucune idée de ce que recèle la notion elle-même. Toutefois, son existence mérite d'être relativisée car elle manifeste quelque chose d'individus qui vivraient hors du monde, ce qui n'est pas envisageable. *La distinction dans l'opposition* est le fait d'individus fréquentant une salle *Art et Essai* et faisant fi de tout ce qui concerne la notion elle-même : cette posture est celle de publics manifestant une volonté d'établir un rapport d'usage fonctionnel et immédiat au film. Elle renvoie à une frange de spectateurs captifs : des jeunes friands de blockbusters, des personnes âgées en quête de purs divertissements ou encore des personnes très occupées par leur travail qui recherchent un moment d'évasion. *La distinction dans l'usage* renvoie au spectateur *Art et Essai* idéal ou fantasmé, celui qui côtoie les salles *Art et Essai* pour ce qu'elles véhiculent d'idéaux sociaux, culturels et artistiques. *La distinction par la volonté d'accession* serait, enfin, le propre de personnes produisant un effort pour maîtriser pleinement le champ et ses possibles afin de devenir des usagers idéaux.

Ces quatre postures peuvent n'en former plus que deux ce qui, à la fois, simplifie considérablement la compréhension de l'existence communautaire et, par ailleurs, lui confère un tour alambiqué. Il y aurait, en somme, au sein d'une communauté, des personnes établies et d'autres à la marge. Les premières pratiquent les salles et les films *Art et Essai* de manière maîtrisée, œuvrant à parfaire les contours de leur statut spectatoriel : ce sont celles qui font un usage savant de la pratique, tant au niveau de leur compréhension de la salle que des enjeux relatifs aux films. Les secondes œuvrent davantage au dessein de leur carrière de spectateurs : elles souhaitent accéder à une compréhension de l'*Art et Essai*, soit pour devenir aussi des prescripteurs, soit pour se positionner hors de son champ. Ce second ensemble se caractérise essentiellement par le facteur de l'âge : ce sont ces adolescents dont il était question précédemment, qui développent une compréhension des enjeux existant autour des films et se placent en opposition aux prescriptions étatiques de bienséance culturelle en cours dans le cinéma. Certes, d'autres déterminations pourraient être invoquées, mais elles restent marginales et à ce titre peuvent être laissées de côté.

On voit donc que la communauté est définie dans un rapport complexe d'individu à individu mais aussi par un panel d'attitudes diversifiées face à de multiples objets. Pourtant, loin d'abolir la réalité qui les unit, ces regroupements microscopiques ou plus macroscopiques permettent d'appréhender la notion de communauté dans sa plénitude. Il serait, en effet, chimérique d'imaginer qu'une communauté soit un tout uniforme sans l'existence de la moindre tension. Il s'agit davantage d'un regroupement au sein duquel des ajustements permanents s'opèrent, qu'ils soient épisodiques ou permanents. L'appartenance communautaire repose, par conséquent, sur la coexistence d'expériences devant permettre à chacun « d'entrevoir son propre mystère »[554]. La désobligeance des uns vis-à-vis des films *Art et Essai* – pensés comme des objets obscurs et complexes – est fonction de l'amour qu'à l'inverse, d'autres leur portent (ou essaient de leur porter).

La communauté des pratiquants est donc marquée par des agencements d'antagonismes qui en définissent le mouvement et la variabilité dans le temps mais qui, surtout, la définissent elle-même. Par ailleurs, sans être pleinement cyclique, la communauté reste marquée du sceau du renouvellement. Ainsi, elle n'a plus de raison d'être quand ce balancement entre différentes approches singulières disparaît et que l'écoute que les uns ont pour les autres est rompue. La fin de ce type de rassemblement est le plus souvent fonction de facteurs temporels : l'histoire ou l'âge de ses membres. Elle entraîne, conjointement, la perte de l'objet favorisant le rassemblement et la fin des espaces de la pratique. Mais c'est ce qui en fait sa force, et témoigne de sa place centrale dans la société : la culture (et donc, le cinéma) reste à l'abri d'une possible dissolution tant elle est un ciment, tout comme le travail et la politique, pour reprendre les trois sphères d'action sociale d'Hannah Arendt constitutives de *la condition de l'homme moderne*[555].

On pourrait dès lors se demander pourquoi on n'a pas fait usage du terme *société* pour traiter de ces regroupements ; Ferdinand Tönnies avait lui-même employé le mot. C'est plus précisément *La société de cour* de Norbert Elias qui nous en a éloigné[556]. En effet, la cour, cet espace circonscrit de rassemblement (que l'on pourrait en ce sens rapprocher de nos salles de cinéma), n'est pas le lieu de vie collectif de la noblesse, marqué du sceau fastueux de la

[554] *Ibid.* p. 85.
[555] Ici en italique car posé en référence au titre d'un ouvrage de l'auteur : ARENDT Hannah. *La condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Levy, 1993 [1961]. 368 p. Pour la référence, cf. ARENDT Hannah. *La crise de la culture*. Paris : Gallimard, 1989 [1972]. 380 p.
[556] ELIAS Norbert. *La société de cour*. Paris : Flammarion, 1985 [1969]. 330 p.

monarchie, mais bien un espace de reproduction d'une hiérarchisation sociale au sein duquel se définissent des relations d'échelles. « La société de cour est une configuration où le plus grand écart social se manifeste dans la plus grande proximité spatiale »[557]. C'est autrement dit un système de fonctionnement étatique d'ancien régime qui fait porter son autorité sur l'ensemble de la société française.

> *« [La société de cour est donc] à traiter à l'égal d'autres grandes formes, telles la société féodale ou la société industrielle. La cour y joue le rôle central puisqu'elle organise l'ensemble des rapports sociaux, comme le font les liens vassaliques dans la société féodale ou la production manufacturière dans les sociétés industrielles »*[558].

Il n'est pas question de cela en ce qui nous concerne : tout au plus, différents groupes de personnes, plus ou moins intégrés, interagissent ; mais il n'y a pas de structure verticale très détaillée et codifiée comme à la cour du roi de France. Par ailleurs, les relations entre spectateurs ne sont pas induites par des rapports de classes ou d'ordres entre individus[559]. Enfin, relevons un détail élémentaire qui a son importance : les salles de cinéma ne sont pas le lieu de vie des spectateurs ; elles ne sont qu'un lieu de regroupement épisodique et donc, un espace de socialisation parmi d'autres.

Il en va de même pour la notion de *tribu* qui ne convient pas car elle induit fortement la question de la dépendance des individus entre eux, bride leur esprit d'initiative ainsi que leurs aspirations individuelles. Ne dit-on pas que l'on est *tribu*taire de quelqu'un lorsque l'on dépend d'autrui pour mener à bien un dessein collectif ou individuel ? Et les mérites de l'ancêtre du téléphone portable, le *Tatoo* (un dérivé parmi d'autres de module permettant la communication par message texte) n'étaient-ils pas vantés à travers un slogan qui marqua toute une génération : « votre tribu garde le contact avec vous » (autrement dit : la co-appropriation de cet appareil par différentes personnes se connaissant induit la formation d'une tribu et offrira à chacun de ses membres le moyen d'exercer un contrôle sur ce que font les autres, pour savoir où ils sont, etc., ce qui permet d'entrevoir une interdépendance entre les individus)[560] ?

---

[557] CHARTIER Roger. « Préface ». In ELIAS Norbert. *La société de cour. op. cit*. p. III.
[558] *Ibid.* p. III.
[559] D'autant que l'image répandue d'un public *Art et Essai* cultivé aplanit considérablement l'idée de voir cohabiter dans ces lieux des personnes issues de classes sociales différentes.
[560] http://www.effie.fr/_96tatoo.htm

La communauté des répondants à l'enquête conduite auprès des publics des salles *Art et Essai* en région Provence-Alpes-Côte d'Azur ou, plus précisément, les communautés de pratiquants de lieux sur lesquels a été menée cette étude sont des ensembles d'individus qui communiquent dans la pratique et leur communion, parce qu'elle est contextualisée, ouvre la voie d'une réunion possible. Cet espace de reconnaissance leur offre une position sociale.

Ce sont les spectateurs, tous ensemble, qui « font » la notion d'*Art et Essai* par ce qu'ils considèrent comme étant *Art et Essai* ou non. Toutefois, cette approche générale pose problème car elle est universalisante. Elle renvoie à la société tout entière et non au concept de communauté. Elle participe à l'existence sociale de la notion sur un motif mythologique, en partie recevable et en partie irrecevable (collusion entre ces deux mondes qui participent à l'existence d'un mythe). Par contre, la prise en considération d'un espace réel ou symbolique participe à l'existence communautaire en faisant cohabiter des individus singuliers, de natures différentes et dotés d'objectifs distincts. Les gens n'ont pas des pratiques diffuses qui seraient localisées dans une somme d'espaces de pratique différents[561]. Leur pratique tient en un ajustement qui s'opère de manière contextualisée. Pour prendre l'exemple de la mode, qui est sans doute le meilleur pour illustrer notre propos, on voit combien les gens – et surtout les jeunes – « font » avec ce qui est à leur disposition. Il peut être tendance de porter un jean's *slim* ou "pantalon cigarette" pour les adeptes de la musique pop-rock à résurgences sixties à Avignon, quand cette mode, au même moment, est revenue au *boot cut* ou "pattes d'eph'" à New-York, chez les amateurs de rock garage[562]. Certes, cet exemple est un peu simpliste, mais il a néanmoins l'avantage de montrer combien la question de la contextualisation est constitutive d'une existence communautaire.

La communauté ne doit donc pas être pensée du point de vue de l'identité de ses membres, selon un modèle communautariste ou communautarisant du regroupement (les amish, dont il

---

À partir de 1994, le marché grand public de la radio-messagerie se crée en France. Apparaissent *Kobby* puis *Tam Tam*. Dans ce contexte, *Tatoo* est lancé en 1995. L'objectif marketing est de prendre le plus rapidement possible le leadership. Le choix de la cible constitue l'élément décisif de la stratégie communication : les 18-25, urbains, CSP + à fort niveau d'équipement ; et une cible plus large : les 18-40 ans, ayant une attitude positive à l'égard de la nouveauté et de l'innovation. L'accroche communicationnelle passe par un slogan efficace qui va faire de *Tatoo* le leader incontestable du marché, loin devant ses concurrents, en seulement trois mois d'existence.

[561] Sauf dans le cas de personnes extrêmement mobiles, ce qui nécessiterait d'intégrer une variable diachronique.

[562] Ce cas de figure est élaboré à partir d'une configuration fictionnelle imaginée pour les besoins de notre exemplification, mais repose sur des éléments concrets, relatifs au mouvement perpétuel de la mode dont le pantalon en figure un des principaux éléments.

était question précédemment, ou les "noirs" lorsque l'on fait allusion à ces "frères" afro-américains issus de la colonisation africaine et qui sont aujourd'hui près de 40 millions aux États-Unis, soit 12 % ou 13 % de la population totale), mais plus au titre d'agglomération d'individus qui appréhendent ensemble, co-construisent, leur devenir.

5.2 Les Établis, les Marginaux

La relation à l'objet est ce sur quoi la recherche s'est le plus généralement arrêtée pour traiter des questions de cohésion de groupes ou du rôle de l'interprétation et des représentations dans l'activation du sens desdits objets. Pourtant, en filigrane, c'est bien l'espace de la pratique qui détermine ce rapport. On le voit chez Stanley Fish lorsqu'il démontre qu'une forme et son contenu dépendent de la lecture qui en est faite : les références bibliographiques qu'il a écrites au tableau pour ses étudiants de linguistique sont lues par d'autres étudiants – dans le cadre d'un cours portant sur la poésie religieuse anglaise du XVII^{e} siècle – comme une série de vers. Ici, c'est l'institution universitaire et l'intitulé de l'enseignement dispensé (« littérature et poésie religieuse anglaise du XVII^{e} siècle ») qui fixe la manière dont sont appréhendés les objets qui sont au centre de l'attention du second groupe[563]. L'existence d'un espace commun de la pratique est donc le paramètre fondamental pour saisir ce qu'est une communauté (nous en avons fait état précédemment). Toutefois, la pratique peut varier d'un membre à l'autre et ces variations dépendent, d'une part, des objets et, d'autre part, du lieu dans lequel ils existent.

Laissons de côté un instant l'idée de « communauté » et concentrons-nous sur celle de « pratique ». On a vu, ces dernières années, une profusion d'expositions qui mettent en relation des œuvres classiques et des créations contemporaines. Depuis trois ans, le Louvre s'est notamment démarqué sur cette question avec ses expositions « Contrepoint », et dernièrement une exposition (« L'ange de la métamorphose ») en collaboration avec l'artiste flamand Jan Fabre. De nombreux festivals œuvrent dans le même sens en misant sur l'éclectisme, comme le *festival des Vieilles charrues* qui allient, dans leur programmation, figures populaires et créateurs de niche. Il y a encore d'autres exemples comme le *festival*

[563] FISH Stanley. *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Paris : Les Prairies ordinaires, 2007 [1980]. 137 p. (voir notamment p. 55-60).

d'Avignon qui ouvre la voix à une multiplicité de formes théâtrales entre la manifestation officielle (le *In*) – plutôt orientée vers un travail de découverte – et le *Off* qui constitue un espace de propositions hétéroclite (plusieurs centaines de spectacles sont présentés chaque année) grâce auquel on peut satisfaire ses envies de théâtre à guise. Autrement dit, on observe une tendance qui se généralise et qui consiste à faire *rencontrer* des œuvres issues de sphères culturelles pensées comme différentes, voire même opposées.

Les cinémas en font de même. Si certains concentrent essentiellement leur programmation sur des films recommandés et rejettent tout un pan des productions cinématographiques, notamment hollywoodiennes (ces établissements sont le plus généralement situés dans de grands centres urbains), les salles *Art et Essai* sont plutôt caractérisées par l'hétérogénéité de leurs propositions et ce, pour deux raisons : satisfaire des publics de proximité et répondre à des questions d'équilibre budgétaire. Au moins deux ensembles de spectateurs se distinguent au sein de la communauté des pratiquants. On peut les appeler « Établis » (*established*) et « Marginaux » (*outsiders*) tant ils se ressemblent du point de vue de leurs caractéristiques sociologiques, mais qu'ils se distinguent au niveau de leurs intérêts cinématographiques. Les premiers ont un rapport affectif et intelligible global vis-à-vis de l'*Art et Essai* quand les seconds entretiennent un rapport distancié vis-à-vis des films d'*Art et Essai* alors même qu'ils concentrent leur pratique dans leurs lieux privilégiés de diffusion. Évacuons cependant une dimension majeure de la proposition de Norbert Elias et John L. Scotson (auxquels sont empruntés ces deux termes) qui est celle du rejet des Marginaux par les Établis, ces derniers s'opposant à leur intégration dans le groupe pour la simple raison qu'ils sont depuis trop peu de temps installés dans l'espace de cohabitation, alors même qu'ils ont de nombreux points communs et beaucoup de choses à partager[564]. Bien au contraire, il y a, dans les salles *Art et Essai*, une *entre-acceptation* et des interactions entre les deux groupes qui participent à la dynamisation de la communauté ainsi qu'à son renouvellement. Il ne s'agit pas non plus d'approcher les Marginaux (*outsiders*) au regard de la définition qu'en a offerte Howard S. Becker et qui est marquée du sceau de la déviance. Ce sont seulement des individus qui ne font pas pleinement usage d'un espace de l'*Art et Essai* circonscrit dans les représentations (notamment celles des institutions)[565]. Ils ont simplement une faible emprise sur les films

[564] ELIAS Norbert, SCOTSON John L. *Logiques de l'exclusion. Enquête sociologique au cœur des problèmes d'une communauté*. Paris : Fayard, 1997 [1965]. 278 p.
[565] BECKER Howard. S. *Outsiders*. *op. cit.*

recommandés, alors même que la pratique des lieux consacrés à leur diffusion est routinière. Ils s'inscrivent davantage dans un processus de compréhension et/ou d'intégration.

Examinons ces deux ensembles de spectateurs en fonction de leur attachement à des types de films distincts et ce, sur la base de la question introductive au questionnaire qui est : « Quel est le titre du film que vous êtes venu(e) voir aujourd'hui ? » (sous-entendu, le jour où l'enquêté à répondu au questionnaire). En opérant un regroupement des 129 occurrences de films citées en deux catégories (« films recommandés *Art et Essai* » et « films non recommandés »), on peut montrer en quoi ces spectateurs se distinguent et pourquoi l'on peut parler d'« Établis » et de « Marginaux ».

Traitée précédemment, mais en faisant usage, dans les abscisses, d'une simple distinction entre ceux qui ont visionné des films recommandés au cours de l'enquête et d'autres ayant visionné des films non recommandés, on peut reprendre ici, au risque d'être redondant, une information capitale tant elle témoigne d'une segmentation entre Établis et Marginaux : celle des taux de fréquentation. Cette reprise permet également de fermer la boucle ouverte dans cette troisième partie sur la question du rapport aux films en fonction de leur statut (films recommandés ou non) et de la lier directement à la problématique de la réception qui anime cette étude.

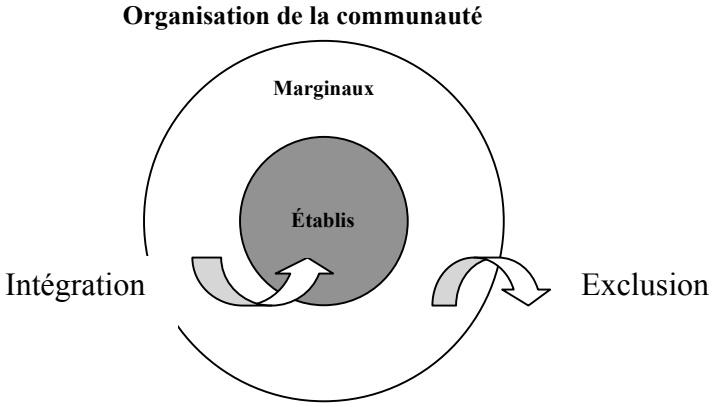
Taux de fréquentation

	1 seule fois	2 ou 3 fois	1 fois tous les 2 ou 3 mois	Au moins 1 fois par mois	Plusieurs fois par mois	Au moins 1 fois par semaine	Plusieurs fois par semaine	Total
Établis	0,8 %	3,9 %	10,4 %	21,4 %	33,8 %	19,1 %	10,6 %	100,0 %
Marginaux	0,8 %	7,1 %	23,5 %	21,3 %	31,1 %	9,3 %	6,8 %	100,0 %
Total	0,8 %	5,3 %	16,0 %	21,4 %	32,7 %	14,9 %	9,0 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Les deux ensembles de spectateurs se distinguent du point de vue de leur fréquentation, ce qui confirme l'hypothèse précédemment évoquée d'une plus grande adaptabilité face à la diversité des productions existantes chez les individus attachés aux films *Art et Essai*. Ils prennent davantage de risques et se rendent, par conséquent, beaucoup plus souvent au cinéma. Ceci va également dans le sens d'un noyau communautaire habité par les Établis avec, à la périphérie, un groupe d'individus en situation de compréhension et/ou d'intégration

qui ont une fréquentation, logiquement, moins intense et plutôt orientée vers des valeurs sûres.



MICHAËL BOURGATTE, 2008

Notons également – l'information a son importance – que les Établis fréquentent un plus grand nombre d'établissements afin d'accéder à la plupart des sorties hebdomadaires et ainsi satisfaire leur grand appétit de cinéma : ils sont 31 % à se déclarer comme étant des usagers occasionnels des salles *Art et Essai* dans lesquels ils ont été enquêtés contre 24,7 % du groupe des Marginaux. Ces résultats témoignent d'une réelle volonté d'intégration de la part de ce second groupe qui concentre l'essentiel de ses sorties dans un même lieu pour parvenir à ses fins. Reste que les Établis gardent une position de prescripteurs, du fait de l'importance de leur fréquentation globale des salles, d'une diversification des expériences ainsi que de la possession plus fréquente d'abonnements que chez les Marginaux ; caractéristique qui apporte, en dernier lieu, un élément supplémentaire de compréhension de leur statut : ils cherchent à multiplier les savoirs et pour cela doivent trouver des moyens de satisfaire leurs attentes en fonction de leurs capacités économiques nécessairement limitées.

Possession d'un abonnement

	Oui	Non	Total
Établis	66,4 %	33,6 %	100,0 %
Marginaux	56,1 %	43,9 %	100,0 %
Total	61,9 %	38,1 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Soulignons également, pour aller dans le même sens, que les Établis se disent plus largement reconnus comme cinéphiles par leur entourage que les Marginaux :

Reconnaissance au titre de cinéphile

	Oui	Non	Total
Établis	61,2 %	38,8 %	100,0 %
Marginaux	41,7 %	58,3 %	100,0 %
Total	52,6 %	47,4 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Alors que les indicateurs précédemment invoqués pour évaluer la posture des publics interrogés apportaient des informations à la lumière de l'analyse, cette donnée révèle une conscience de l'enquêté sur son statut qui est, ici, très clairement mise en évidence dans la question elle-même. Celle-ci est : « Vos ami(e)s vous considèrent-ils comme un(e) passionné(e) de cinéma ? », ce à quoi ont répondu positivement et sans réserve plus de 60 % des Établis. À l'inverse, ce sont près de 60 % des Marginaux qui déclarent ne pas être perçus comme cinéphiles.

Cette reconnaissance, qui dépend très largement d'une pleine intégration dans le groupe des Établis, est, pour finir, à mettre en étroite corrélation avec l'âge des personnes enquêtées ainsi qu'avec les modalités de socialisation spécifiques à chacun des deux groupes.

On voit, tout d'abord, que l'intégration dans la sphère des Établis dépend d'un travail d'insertion progressif qui s'inscrit dans le long terme.

Taux de pénétration des Établis et des Marginaux par classes d'âges

	Moins de 15 ans	15-17 ans	18-24 ans	25-34 ans	35-49 ans	50-64 ans	65 ans et plus	Total
Établis	0,4 %	1,8 %	3,3 %	5,5 %	25,9 %	43,3 %	19,8 %	100,0 %
Marginaux	2,3 %	3,2 %	11,6 %	11,0 %	30,9 %	25,4 %	15,6 %	100,0 %
Total	1,1 %	2,4 %	6,9 %	7,9 %	28,1 %	35,6 %	18,0 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Les Marginaux sont dominants sur l'ensemble des premières classes d'âges de la vie. Le renversement s'opère entre 50 et 64 ans, autrement dit, tardivement, bien que des formes d'équilibres entre les deux groupes se fassent ressentir dès 35 ans, période charnière dont on a

montré qu'elle correspond à celle du public cible de l'*Art et Essai*. Ce tableau entérine donc l'idée selon laquelle la relation à l'*Art et Essai* est variable en fonction de l'âge et confirme la piste suivie au début de cette troisième partie qui interrogeait les bases d'une relation à l'*Art et Essai* résultant d'un apprentissage et de l'éducation.

On voit, ensuite, que cette question de l'âge explique en partie les forts taux de fréquentation des Établis – statistiquement plus vieux – qui n'ont plus de responsabilités éducatives, ce qui favorise la multiplication des sorties. Mais ces deux indicateurs de l'âge et du taux de fréquentation sont également à prendre en compte de manière conjointe pour expliquer pourquoi les Établis sont plus souvent amenés à se rendre au cinéma seuls ou avec leur conjoint(e). Les Marginaux, eux, qui sont globalement plus jeunes, organisent davantage leurs sorties entre amis ou en famille, ce qui leur permet d'allier deux attitudes : maintenir des formes d'attachement à leur cellule sociale d'appartenance et dans le même temps, s'adonner à un exercice d'émancipation sociale.

Sociabilité de la sortie

	seul(e)	En couple	Avec des ami(e)s	Avec des membres de la famille	Autre	Total
Établis	31,4 %	35,5 %	19,5 %	13,7 %		100,0 %
Marginaux	24,1 %	27,0 %	26,2 %	22,7 %		100,0 %
Total	28,2 %	31,7 %	22,4 %	17,7 %		100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Les sorties des Établis sont faiblement socialisées en dehors de la sociabilité qui se développe au sein de la communauté. Les échanges et les interactions sont, pour eux, endogènes à la pratique de la sortie en salles elle-même, les Établis exerçant pleinement leur rôle de passeurs et d'individus libres de leurs mouvements au sein de ladite communauté. Leurs taux de participation à des rencontres et des animations vont dans ce sens :

Taux de participation à des rencontres et à des animations

	Souvent	Parfois	Jamais	Total
Établis	22,2 %	50,3 %	27,4 %	100,0 %
Marginaux	10,3 %	39,1 %	50,6 %	100,0 %
Total	17,1 %	45,5 %	37,4 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007

Les Établis sont plus de 70 % à déclarer participer à des séances thématiques quand un spectateur *à la marge* sur deux assure ne jamais avoir débattu à l'issue d'une projection.

La pratique à domicile s'organise de la même manière, bien que les chiffres soient moins significatifs :

Sociabilité à domicile

	Seul(e)	En couple	En famille	Autre	Total
Établis	40,7 %	40,4 %	11,7 %	7,2 %	100,0 %
Marginaux	39,7 %	36,6 %	20,1 %	3,6 %	100,0 %
Total	40,2 %	38,7 %	15,6 %	5,5 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Les Établis sont deux fois plus nombreux que les Marginaux à diversifier leurs pratiques du cinéma en dehors de la salle, ce qui témoigne là encore très fortement de leur plus grande capacité à se socialiser et à diversifier leurs expériences. Les Marginaux, eux, sont deux fois plus nombreux que les Établis à déclarer regarder, chez eux, des films en famille ce qui renvoie directement au fait que le processus d'émancipation soit encore en cours.

5.3 Différenciation des pratiques communautaires

Les différences de posture entre les membres de la communauté se jouent dans le rapport aux films, notamment dans l'attitude adoptée par les spectateurs vis-à-vis de la dichotomie qui fracture le champ des productions entre films recommandés *Art et Essai* et films non recommandés (ce qui renvoie, dans les faits, directement à la scission entre blockbusters et films d'auteur qui ne fonctionne que sur le modèle d'une réflexion économique analysant les systèmes de production d'un film et les régimes financiers qui les gouvernent).

Du point de vue de l'analyse filmique, aucun travail d'envergure n'a été mené ; du moins, l'existence d'une telle recherche n'a pas été portée à notre connaissance. À une petite échelle, on a tenté d'apporter une pierre à l'édifice dans la deuxième partie de cette recherche, montrant combien les films, quels qu'ils soient, étaient tous porteurs d'un discours social. La constitution du corpus avait cette volonté de bousculer quelques préconçus sur la question de

la valeur dans le choix des objets dignes d'être étudiés en mêlant films recommandés et films non recommandés. Il faut cependant se méfier des propositions œuvrant à la réhabilitation de films de manière abusive, notamment quand elles tournent autour de la thématique du film populaire. Par conséquent, une étude lourde mériterait d'être menée pour parvenir à s'assurer de la présence d'indicateurs validant l'existence effective d'une telle dichotomie. Car le modèle hollywoodien est un système innovant qui connaît des évolutions, des perfectionnements, des modifications de configurations, etc. Or, cette rupture dans le champ des productions n'est rien d'autre que le fait de la mobilisation intuitive d'un schéma standardisé du discours hollywoodien qui ne s'attarde pas sur la profondeur réelle dont il peut être doté. Et quand bien même un standard existerait vraiment, en quoi la marge aurait-elle plus de valeur que le standard ? Marcel Duchamp, par l'introduction de produits manufacturés dans le musée, n'a-t-il pas participé à la reconnaissance et à l'anoblissement, serait-on tenté de dire ; du standard ? Les films *Art et Essai* ne portent pas plus l'innovation que les blockbusters hollywoodiens. Leur spécificité repose uniquement sur une plus grande hétérogénéité du champ qui est à mettre en corrélation avec une plus grande diversité de leurs espaces de production et induit, par conséquence, la présence d'une multiplicité de formes narratives.

On l'a montré précédemment, mais c'est une idée répandue : le rapport au cinéma, dans les salles *Art et Essai*, est intellectualisé et intellectualisant. Les individus témoignent assez largement d'une volonté de savoirs et de connaissances autour des films mais aussi sur les sujets dont il est question dans les films. Le rapport du CNC sur « Les perceptions du public des cinémas *Art et Essai* » met cela en évidence lorsqu'il est dit que les spectateurs viennent au cinéma « pour s'instruire mais pas pour se divertir »[566] ou que les films doivent contenir « une dimension esthétique ou un message forts »[567]. Toutefois, on relèvera une différence d'attitude entre les Établis et les Marginaux :

Considération accordée aux films

	Un moyen de se changer les idées	Un moyen d'élargir son champ de connaissances	Votre divertissement favori	Une passion	Autre	Total
Établis	22,0 %	38,0 %	17,4 %	17,9 %	4,7 %	100,0 %
Marginaux	35,6 %	28,5 %	19,9 %	10,4 %	5,5 %	100,0 %
Total	28,1 %	33,8 %	18,5 %	14,6 %	5,1 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

[566] CNC. *Les perceptions du public des cinémas Art et Essai*. Rapport d'étude. Octobre 2006. p. 18.
[567] *Ibid.* p. 30.

Les premiers perçoivent précisément le cinéma comme un objet de savoirs et de connaissances, un moyen d'ouverture sur le monde. Ils manifestent aussi – plus que les Marginaux – leur passion pour le cinéma, ce que l'on peut rapporter à leur intense fréquentation des salles. Les seconds, eux, voient davantage le film comme « un moyen de se changer les idées ». C'est la volonté d'accéder au groupe des Établis qui entraînera une modification de leur perception, dans le temps.

De là, se pose la question de la programmation qui est au cœur d'une relation triangulaire unissant le spectateur au film qu'il vient voir, dans un contexte particulier.

Niveau de satisfaction de la programmation

	Très satisfait	Plutôt satisfait	Plutôt insatisfait	Pas satisfait du tout	Total
Établis	51,7 %	46,7 %	1,5 %	0 %	100,0 %
Marginaux	38,5 %	59,2 %	2,3 %	0 %	100,0 %
Total	46,0 %	52,2 %	1,8 %	0 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Très logiquement, les Établis ont des niveaux de satisfaction importants vis-à-vis de la programmation des salles dans lesquelles ils ont été enquêtés car elles leur offrent un choix d'envergure répondant à la plupart de leurs attentes. Les Marginaux ont, eux, un avis plus modéré qui témoigne de leur plus faible intégration.

Deux indicateurs méritent d'être sondés pour définir cette question du rapport aux films : celui de la place et de la fonction de l'auteur – étroitement corrélée à la notion d'*Art et Essai* – ainsi que celui de la haute considération pour des films qui sont découverts version originale.

Pour cette étude, une question spécifique avait été posée : elle proposait à l'enquêté d'imaginer un instant qu'il faille contacter un réalisateur célèbre pour tourner un film sur la vie de son/sa meilleur(e) ami(e). Le croisement des résultats obtenus avec la bipartition du public entre Établis et Marginaux est tout à fait significatif :

Réalisateur le plus approprié pour tourner un film sur la vie du/de la meilleur(e) ami(e) de la personne enquêtée

	Woody Allen	Luc Besson	Pedro Almodovar	Jean-Luc Godard	Steven Spielberg	Won Kar Wai	Vous-même	Autre	Total
Établis	21,4 %	4,7 %	31,0 %	6,1 %	5,7 %	9,3 %	9,6 %	12,3 %	100,0 %
Marginaux	18,9 %	14,2 %	25,1 %	5,9 %	13,3 %	3,4 %	12,7 %	6,5 %	100,0 %
Total	20,3 %	8,9 %	28,4 %	6,0 %	9,0 %	6,7 %	11,0 %	9,7 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Les Établis évoquent des noms d'auteurs consacrés dans le champ de l'*Art et Essai* : ici, Pedro Almodovar et Won Kar Waï. Ils diversifient aussi beaucoup plus leurs réponses ; ils sont, en effet, deux fois plus nombreux que les Marginaux (12,3 % contre 6,5 %) à avoir cité le nom d'un réalisateur spécifique qui n'était pas proposé dans notre liste (puisqu'il s'agissait d'une question fermée). De leur côté, les Marginaux montrent un attachement plus fort à de grands réalisateurs populaires : Luc Besson et Steven Spielberg, souvent décriés dans le milieu de l'*Art et Essai*[568]. L'équilibre des réponses entre Établis et Marginaux sur les cas Woody Allen et Jean-Luc Godard montrent enfin que ce sont des réalisateurs au statut flou ; leurs noms sont extrêmement populaires et renvoient très précisément à la notion d'auteur ce qui invite les Marginaux à se tourner vers eux (et vraisemblablement les plus avertis à s'en détacher). Notons toutefois que Jean-Luc Godard enregistre des taux globalement assez faibles dus vraisemblablement à une relative absence d'actualité contrairement à Woody Allen qui reste un réalisateur présent dans l'actualité des sorties de nouveaux films.

La diffusion des films en VO, qui est une des spécificités des salles *Art et Essai* (à l'exception de Paris où un grand nombre de cinémas dits généralistes organisent leurs projections en VO), permet d'appréhender au plus près le rapport entretenu par les spectateurs avec les salles et les types de films qui y sont présentés.

Avis sur la diffusion des films dans les salles *Art et Essai* en VOST

	Vous y êtes favorable à 100 %	Vous n'y prêtez pas d'importance	Vous allez voir des films en VOST mais préféreriez les voir en VF	Vous n'allez voir que des films en VF	Total
Établis	69,2 %	10,5 %	14,1 %	6,1 %	100,0 %
Marginaux	39,1 %	13,3 %	21,5 %	26,1 %	100,0 %
Total	56,1 %	11,8 %	17,3 %	14,8 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

[568] À noter que les modalités de réponses à cette question ont été choisies suite à une enquête conduite par email auprès de l'ensemble de mes contacts Internet. Ce sont les noms mis en évidence le plus significativement qui ont été retenus.

Le rejet de la VOST, assez caractéristique des plus jeunes est, en fait, largement répandu au sein du public mais beaucoup plus spécifiquement chez les spectateurs les moins intégrés au sein de la communauté. Ils sont deux fois moins nombreux que les Établis à plébisciter la version originale ; et malgré le fait que certains d'entre eux participent, un peu à contrecœur, à des projections en VOST, plus du quart des Marginaux signifient précisément n'aller voir que des films en français (au titre de « langue de tournage » ou des films doublés).

Le constat que l'on peut faire est globalement le même en ce qui concerne le visionnement de DVD :

Version favorite pour le visionnement de DVD

	En VO	En VF	Cela dépend	Je ne regarde jamais de DVD	Total
Établis	38,9 %	22,7 %	23,4 %	15,0 %	100,0 %
Marginaux	19,2 %	55,0 %	17,5 %	8,3 %	100,0 %
Total	30,2 %	37,0 %	20,8 %	12,0 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Les Établis sont plutôt attachés à la version originale alors que les Marginaux, eux, préfèrent regarder les versions françaises. Notons au passage que les Établis sont, peu ou prou, deux fois moins nombreux que les Marginaux à regarder des DVD. Ceci est lié à leur importante fréquentation des salles qui entravent incontestablement leur pratique domestique.

Le rapport au cinéma à domicile constitue, par ailleurs, un autre élément de distinction entre les deux groupes :

Taux de visionnement de film à domicile par semaine

	Aucun	1	2 ou 3	Plus de 3	Total
Établis	23,2 %	35,9 %	28,1 %	12,7 %	100,0 %
Marginaux	15,8 %	33,0 %	33,5 %	17,8 %	100,0 %
Total	19,9 %	34,6 %	30,5 %	14,9 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Les Marginaux passent plus de temps devant le petit écran. D'où deux hypothèses. La première est d'ordre économique : soit ils n'ont pas la capacité de multiplier les sorties, ce qui caractérise surtout les plus jeunes d'entre eux, soit ils cherchent à rentabiliser leurs

investissements (en effet, les Marginaux sont 3,1 % à déclarer posséder un *home cinéma*, quand ils ne sont que 1,4 % au sein du groupe des Établis). La seconde hypothèse est d'ordre culturel : les Marginaux éprouvent un sentiment d'infériorité et tentent de combler un écart présumé avec les Établis par une consommation filmique "de rattrapage" avec le DVD. Mais les deux hypothèses méritent surtout d'être envisagées comme interagissant l'une avec l'autre.

Ces deux tableaux sur les taux d'achat et de possession de DVD entérinent cet écart comportemental entre Établis et Marginaux :

Achat de DVD/VHS durant l'année ayant précédé l'enquête

	Aucun	2 ou 3	Entre 4 et 9	Entre 10 et 20	Plus de 20	Total
Établis	43,0 %	25,6 %	17,4 %	7,9 %	6,1 %	100,0 %
Marginaux	34,9 %	27,9 %	21,8 %	10,2 %	5,2 %	100,0 %
Total	39,4 %	26,6 %	19,3 %	8,9 %	5,7 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Taux de possession de DVD/VHS

	Aucun	Entre 1 et 10	Entre 11 et 50	Entre 51 et 100	Plus de 100	Total
Établis	11,8 %	25,1 %	37,6 %	11,2 %	14,4 %	100,0 %
Marginaux	7,2 %	18,5 %	38,4 %	20,5 %	15,3 %	100,0 %
Total	9,8 %	22,2 %	38,0 %	15,3 %	14,8 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Les Établis sont, en effet, beaucoup plus nombreux à ne pas acheter de DVD et, par conséquent, à ne pas en posséder (ou, du moins, n'en détenir qu'un petit nombre). Les Marginaux témoignent d'un intérêt plus grand pour cette forme de rencontre avec le film. En conclusion, et fort logiquement, on peut voir que les Marginaux sont beaucoup plus nombreux que les Établis à déclarer avoir vu le plus beau film de leur vie à la télévision :

Espace de découverte du film favori

	Au cinéma	À la télévision	Total
Établis	89,7 %	10,3 %	100,0 %
Marginaux	78,0 %	22,0 %	100,0 %
Total	84,6 %	15,4 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Leur plus faible intégration dans les salles, liée à des taux de fréquentation modérés, induit

une plus forte consommation domestique et un accroissement exponentiel des potentialités de découverte de films marquants à la maison.

Mais ce sur quoi il est essentiel de s'arrêter, c'est la capacité des films à créer des points de tension et de convergence entre l'ensemble des spectateurs réunis dans un espace donné. Il y a des différences entre eux, c'est un fait, mais leur existence en tant qu'entité singulière d'une communauté est aussi un fait qui est à mettre en relation avec l'*entre-acceptation* de chacun des membres de la communauté les uns vis-à-vis des autres.

VI. COMMUNAUTE, AJUSTEMENTS ET SOCIALISATIONS

> *« C'est en formant son jugement dans un dialogue imaginaire avec autrui que tout spectateur participe déjà d'un public ».*
> Laurence Allard[569]

6.1 La communauté : un espace social d'ajustements

La communauté est marquée par sa relation à l'espace : le plus généralement à un lieu géographique défini ; mais il peut aussi s'agir d'une absence de lieu : on parle alors de diaspora ou de communautés virtuelles en ce qui concerne certains usagers d'Internet, utilisateurs de *Second life, Myspace* ou autres forums de discussion thématiques[570]. Laurence Allard s'est attardée sur cette question dans le cadre d'un article s'inscrivant dans le champ de

[569] ALLARD Laurence. « Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma ». *op. cit.* p. 161.

[570] On fait attention, ici, à ne pas faire allusion à *Facebook*, espace propice aux échanges mais qui met directement en relation des personnes qui se connaissent et ont généralement des pratiques communes dans la vie de tous les jours. Cet espace peut donc être qualifié de relationnel et non pas de communautaire. On peut y avoir un "ami" sans pour autant avoir quelque chose à partager avec lui. *Myspace* peut, dans une certaine mesure, rejoindre le fonctionnement de *Facebook* mais les liens amicaux qu'il abrite sont plus généralement le seul fait d'Internet. Les individus ne se connaissent pas personnellement. Ils constituent alors une communauté d'intérêts, le plus globalement autour du thème de la musique. Un artiste devient "ami" avec un autre artiste parce qu'il apprécie ses créations et parce qu'il a envie de les soutenir (en les faisant partager à ses "amis") ; en contrepartie, l'artiste soutenu va faire la promotion du premier, dans un échange de bons procédés. Il y a d'autres cas de figure, comme celui de devenir "ami" avec des artistes reconnus pour montrer sa filiation musicale ou être fan de musique et ainsi mêler au sein du groupe de ses "amis" stars et coups de cœur.

sociologie du cinéma et de la réception[571]. Ce travail s'intéresse aux interactions entre néophytes et cinéphiles avertis sur Internet, et porte assez spécifiquement sur une série d'échanges autour du film *Titanic*[572]. L'auteur y montre comment des personnes plus ou moins averties interagissent et co-construisent des savoirs sur les films, à la manière de nos Établis et de nos Marginaux dans les salles *Art et Essai*. On y voit comment des compétences se forment dans un *troc* de connaissances qui repose sur une série de modalités d'appropriation fortement personnalisées. En définitive, la *mise en commun* de ces ressources symboliques participe à l'intégration dans la communauté et en dessine les contours.

Pendant longtemps, le lieu fut considéré comme l'indicateur principal de l'existence communautaire, notion principalement employée en ethnologie. Aujourd'hui, on sait qu'il s'agit d'une condition nécessaire mais pas suffisante pour définir les contours de cette dernière car « l'espace, tout en étant un élément permettant l'existence d'une communauté, ne garantit pas *de facto* sa réalisation »[573]. La communauté est, avant tout, une forme de regroupement en réaction à une situation sociale ou faisant face à un objet culturel : c'est donc une notion qui reste pleinement sociologique. Ce sont aussi (et surtout) les attentes et les relations interindividuelles qui retiennent l'attention. Toutefois, on ne peut pas contourner la question du lieu puisque le chercheur est obligé de circonscrire son terrain dans (et sur) lequel il va mener sa recherche (lieu géographique ou non comme pour Internet évoqué précédemment).

La communauté est donc, en définitive, une formation sociale – autrement entendue comme une configuration ou une mise en réseau d'interrelations – qui résulte de l'agencement de volontés conjointes de socialisation et de distinction. Son existence relève d'un exercice de maintien de l'équilibre des tensions par et entre ses membres. Cet équilibre se caractérise par ce qu'on a appelé des *jeux d'ajustements* (plutôt que des interdépendances, qui renvoient davantage à l'analyse de macrostructures hiérarchisées, voire à la société tout entière[574]) qui participent au maintien de la communauté, à ses évolutions, mais aussi, par répercussion, au mouvement de la société tout entière. Comme l'écrit Norbert Elias :

---

[571] ALLARD Laurence. « Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma ». *op. cit.* p. 131-168.
[572] Film CAMERON James. *Titanic*. 1997.
[573] SCHRECKER Cherry. *La communauté. Histoire critique d'un concept dans la sociologie anglo-saxonne*. Paris : L'Harmattan, 2007. 283 p.
[574] ELIAS Norbert. *La société de cour*. *op. cit.* p. 234.

> *« la question de savoir de quelle manière et pour quelles raisons les hommes se lient entre eux et forment ensemble des groupes dynamiques spécifiques est un des problèmes les plus importants, pour ne pas dire le plus important de toute la sociologie »*[575].

Cette problématique de l'ajustement dans les interactions est fondamentale pour saisir ce qu'est une formation communautaire, contrairement aux interdépendances tribales ou sociales qui figurent des ensembles d'individus ayant besoin les uns des autres autant horizontalement (le système du troc en constitue sans doute l'exemple le plus pertinent) que verticalement (le système productiviste témoigne largement de cela tant il repose sur un rapport de classes, de domination mais aussi d'interdépendance entre un patronat qui possède les capitaux et les ouvriers qui constituent une force laborieuse permettant la bonne marche de la société productiviste). Il n'y a pas, à proprement parler de « besoin » interindividuel au sein d'une communauté. C'est davantage un rassemblement conjoncturel passant par une *entre-acceptation* de ses membres. Ce positionnement favorise d'ailleurs la réconciliation entre le déterminisme et la liberté individuelle, et témoigne de la grande malléabilité du concept de communauté : les échanges ou interactions y sont plus ou moins longs, plus ou moins nombreux mais toujours liés au contexte et à l'objet de la réunion.

Il s'agira, dans ce dernier point, d'étudier les interactions comme des indicateurs définissant l'existence d'une communauté de pratiquants, individus engagés autour d'une pratique collective. Ce sillon a notamment été creusé par Erving Goffman[576] qui met l'accent sur la manière dont les individus interagissent, négocient et participent à la construction de la réalité sociale. Cette approche issue du courant de l'interactionnisme symbolique montre que les interactants ont prise sur la place qu'ils occupent dans l'espace social et sur la représentation qu'ils veulent donner d'eux-mêmes. Elle renvoie aux interprétations que ceux-ci se forgent individuellement en fonction des situations auxquelles ils sont confrontés, mais précise aussi que cela ne se fait qu'en fonction de normes collectives qui ont préalablement été assimilées par les acteurs. Une identité sociale se forge bien au sein d'un espace social qui, tout à la fois, dessine des identités individuelles et des identités collectives : les communautés.

Les acteurs cherchent à se distinguer au sein de groupes, ce qui les conduit à ajuster leurs propos, leurs attitudes et l'image qu'ils vont renvoyer de leur condition sociale en fonction de

[575] *Ibid*. p. 232.
[576] GOFFMAN Erving. *Les rites d'interaction*. Paris : Minuit, 1974 [1967]. 230 p.

la situation. Ceci est prégnant en ce qui concerne la pratique des salles *Art et Essai* car elles véhiculent dans l'espace social l'image de lieux où se concentrent des gens ayant de bonnes situations professionnelles, de l'argent, une sensibilité à l'art et qui maîtrisent, par conséquent, les règles de la bienséance. Ces représentations sont nées à la suite des enquêtes conduites pas le CNC sur les publics de ces établissements qui ont fabriqué, à partir d'une série d'indicateurs (dont deux se démarquent tant ils résument ce dont il est question : les taux de fréquentation et les CSP+/–), une image d'un spectateur moyen (ou médian), une espèce d'*archispectateur* au sens entendu par Michaël Rifatterre[577], c'est-à-dire un spectateur moyen qui représente la somme des spectateurs d'une œuvre ou la somme des usagers d'un lieu.

Il y a deux façons de traiter ces analyses du CNC. L'une est plutôt négative car extrêmement réductrice : on s'est employé à le démontrer. Elle fait des publics de l'*Art et Essai* un ensemble d'individus aux caractéristiques et au statut uniformisés. Elle renvoie l'image d'un groupe figé qui est fortement marqué par ses capacités de lecture et de compréhension du champ. Les spectateurs y sont traités comme des individus qui ont de hautes exigences et des attentes nombreuses. Or, il y a une très grande disparité au sein de ces publics qui ne permet pas d'entériner cette vision réductrice. De nombreux spectateurs fréquentant les salles *Art et Essai* le font aussi pour des questions pratiques (proximité géographique du lieu) ou pour redéfinir leur statut social (les Marginaux dont il était question précédemment). L'autre manière d'envisager ces résultats est plutôt positive. Ces données forgent l'image d'un *archispectateur* de l'*Art et Essai* : un individu expert qui a une capacité à identifier des procédés stylistiques distinctifs résultant de sa très grande consommation cinématographique. Cette image agit donc comme un stimulus pour des individus qui cherchent à atteindre ce statut de *spectateur idéal*. Elle en pose les jalons et favorise, par conséquent, l'adoption d'attitudes basées sur un savoir préétabli du champ de l'*Art et Essai*.

Chaque entité ainsi pourvue d'un statut, dans la mesure où elle a intégré les formes élémentaires de l'existence communautaire, se donne en représentation. Elle montre quelque chose d'elle qui est avant tout quelque chose qu'elle considère comme étant digne d'être montré car digne d'intérêt pour les personnes avec lesquelles elle interagit. Pour ainsi dire, l'expérience spectatorielle tient en une émulation de groupe. On accède au savoir en subissant le modèle de l'autre et les freins socioculturel et économique ne suffisent pas à expliquer les

[577] RIFFATERRE Michael. *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion, 1970. 364 p.

différences entre les différentes manières qu'il y a de pratiquer. Les obstacles reposent aussi sur des différences d'attitudes et d'aptitudes face aux objets, selon l'expérience qui a été acquise et le type d'informations recueillies. Mais ce qui compte, c'est bien qu'il y ait un échange et des interactions.

Ces mises en accords, ces acceptations mutuelles sont fondamentales pour saisir ce qu'est une communauté d'autant qu'il ne s'agit pas d'attitudes de convenance mais bien d'attitudes qui ont des visées distinctives en ce sens où elles doivent permettre à l'ensemble des individus d'adopter une posture : posture pour soi et posture communautaire. Elles reposent sur une capacité à mettre en avant la manière dont les représentations symboliques sont mobilisées et la façon dont est perçue leur circulation dans l'espace de l'*Art et Essai*. Cependant, on peut aussi considérer que c'est la chaîne de coopération qui se forme entre les membres de la communauté qui conduit à la conceptualisation du champ et aux représentations qui en découlent. Ainsi, tout schéma interactionnel serait à la fois un exercice de tenue et de déférence dans un contexte spécifique que ces mêmes agissements rendent singulier du fait qu'ils y soient précisément situés. Emile Durkheim le soulignait déjà dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* lorsqu'il écrit : « un fait de l'expérience commune ne peut nous donner l'idée d'une chose qui a pour caractéristique d'être en dehors du monde de l'expérience commune »[578]. On est silencieux pendant une séance de cinéma parce qu'il est socialement indiqué de l'être, mais c'est aussi parce que les individus évitent de faire du bruit lors d'une projection en salle qu'il est entendu que la séance de cinéma est un moment d'attention, d'écoute et de recueillement silencieux. C'est une attitude globalement acquise, du moins, dans le monde occidental, qui nous laisse entrevoir comment des comportements et des attitudes sont à la fois le résultat d'un principe et son fondement.

Au sein des communautés de pratiquants sondées pour cette étude, les « composantes objectives » de chaque spectateur (son type, sa nationalité, sa position sociale, etc. : autrement dit, le volume de son capital et la structure dudit capital), aussi surprenant que cela puisse paraître, n'ont d'effets que du point de vue individuel ; si l'on se réfère aux théories de Pierre Bourdieu, on pourrait dire que leur rayon d'action se limite à opérer comme un levier ou un frein à la pratique cinématographique chez chacune des entités sondées. Les « composantes symboliques » des pratiquants sont bien plus fondamentales dans le sens où ce sont elles qui

[578] DURKHEIM Emile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris : CNRS Éditions, 2008 [1912]. p. 149.

définissent les rapports des interactants les uns vis-à-vis des autres. Ces derniers élaborent une image de l'individu qu'ils ont en face d'eux à partir du principal dénominateur commun les unissant : leur coprésence dans la salle de cinéma, face à un film. C'est en cela que se forme un équilibre entre chacune des parties en présence au sein de la communauté.

Ces deux pistes formeront finalement les deux points à étudier pour expliciter la manière dont se modélisent les interactions.

6.2 À la rencontre de son « être social »

Ferdinand Tönnies considérait, en son temps, que les « composantes symboliques » d'une pratique (autrement dit, l'ensemble des interactions témoignant d'un apprentissage social et d'un désir de distinction) étaient une dimension constitutive de la communauté[579]. Cependant, il observait qu'elles ne pouvaient pas être saisies alors même qu'il en définissait certains traits fondamentaux. En effet, il parle de la « parenté » pensée uniquement en termes de filiation (à cette époque, la sociologie en est encore à ces premiers balbutiements), alors même que cette conception peut très clairement être réinvestie dans le cadre d'une réflexion sur la parenté d'intérêts symboliques unissant les membres de la communauté entre eux.

Il importe toutefois de s'arrêter, au préalable, sur la question de la filiation car la pratique cinématographique repose avant tout sur une succession d'échanges issus de la cellule familiale qui tient une place centrale en tant qu'espace de rencontre avec le cinéma. La question de clôture du questionnaire d'enquête conduite auprès des spectateurs des salles *Art et Essai* en région Provence-Alpes-Côte d'Azur cherchait à sonder le type de communication que les personnes enquêtées considéraient avoir avec leurs parents. La question disait : « Pour finir, vous diriez que dans votre famille… *on se parle beaucoup, pas suffisamment* ou *pas de tout* ». Les réponses se ventilent de la manière suivante :

[579] TÖNNIES Ferdinand. *Communauté et société*. *op. cit.* p. 56-58.

Communication familiale

	Taux
On se parle beaucoup	58,0 %
On ne se parle pas suffisamment	22,3 %
On parle mais pas de tout	19,7 %
Total	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Globalement, les spectateurs des salles *Art et Essai* déclarent avoir un niveau de communication satisfaisant avec leur famille, et surtout leurs parents. On notera cependant que l'écart se creuse entre, d'une part, ceux qui déclarent « parler, mais pas de tout » et, d'autre part, ceux qui disent « beaucoup parler ». La modalité « on se parle, mais pas suffisamment » a servi de position refuge pouvant parfois être rattachée à ceux qui ont un bon niveau de communication familiale mais, le plus souvent, à ceux qui ne parlent pas beaucoup avec leurs parents.

Ces derniers, qui représentent 19,7 % de l'échantillon, vont, plus que les autres, seuls au cinéma[580] (ils sont d'ailleurs plus nombreux à déclarer avoir vécu leurs plus beaux moments de cinéma seuls[581]). Ils sont aussi plus nombreux à affirmer avoir découvert le film de leur vie à la télévision[582] et à avoir partagé ce moment avec des ami(e)s[583]. Ils donnent moins leur opinion[584], sont capables – plus que les autres – d'aller voir un même film plusieurs fois en salle[585] et ont un rapport plus contemplatif et moins réfléchi sur le cinéma[586]. En somme, ils semblent isolés et paraissent avoir une vie mal stabilisée[587] : ils sont majoritaires au sein du groupe des personnes enquêtées vivant seuls[588] ; ils évoquent, par conséquent, moins de souvenirs avec leur conjoint(e), leurs enfants ou petits-enfants, mais se sociabilisent davantage avec des amis avec lesquels ils opèrent de nombreux échanges au sein de l'espace

[580] À 34,4 % contre 24,6 % chez ceux qui disent beaucoup parler avec leur famille.
[581] 3,4 % du groupe contre 1 % chez les autres.
[582] 19 % du groupe contre 12,2 % chez les autres.
[583] Ils sont, en effet, 13,3 % à déclarer regarder autrement des films à la maison qu'en famille ou seul, quand les réponses sur cette modalité « autre » ne représentent que 4,1 % chez les autres.
[584] Ils sont 17,9 % à déclarer ne jamais parler d'un film après une séance alors que ce sont seulement 9,8 % des autres personnes enquêtées qui disent ne pas le faire.
[585] 54,3 % d'entre eux disent l'avoir déjà fait alors qu'ils ne sont que 44 % au sein du groupe des individus déclarant avoir un niveau de communication familial satisfaisant.
[586] La motivation principale les conduisant à se rendre en salles pour voir un même film plusieurs fois est la « fascination » à 26,6 %, contre seulement 17 % chez les autres. Le rapport s'inverse sur la modalité « intérêt pour la réalisation, le scénario, le sujet » : le groupe des personnes enquêtées ayant un faible taux de communication familiale ne sont 7,6 % à s'en être rapproché contre 15,6 % chez les autres.
[587] Entendu dans le sens où ils n'ont pas encore fondé de foyer.
[588] À 55,5 %.

domestique[589]. Notons enfin que l'âge est la seule détermination sociale à jouer comme un facteur discriminant : c'est sans réelle surprise que l'on constate que les deux tiers des 18-34 ans ont peu d'échanges (ou de mauvaises relations) avec leur famille[590].

En conclusion, on peut dire qu'un manque de communication au sein de la cellule familiale joue comme un frein sur le développement de la sociabilité et la compréhension des modalités venant définir ce qu'est le cinéma d'*Art et Essai*. À l'inverse, ceux qui déclarent beaucoup parler avec leurs parents ou leurs enfants sont moins isolés dans leur pratique : ils se sociabilisent davantage au cinéma, sont plutôt en couple ou mariés, ont des enfants et échangent largement avec leur famille.

On voit donc très clairement que la pratique du cinéma d'*Art et Essai* est partiellement déterminée par les conditions sociales dans lesquelles évoluent les individus. Celles-ci influent directement sur leur comportement sans empêcher la pratique d'exister. Elles n'ont qu'un effet limitatif et l'on ne peut donc pas réduire les pratiques à des appartenances de classes, thèse longtemps soutenue dans la recherche. La cellule familiale n'a qu'une fonction de déclencheur de pratiques dans le sens où elle transmet un capital initial : un héritage pour parler en termes bourdieusiens. L'art est un bon objet d'étude pour appréhender cette question de la transmission et le cinéma l'est d'autant plus qu'il est la pratique culturelle la plus largement répandue, ce qui n'est pas le cas de nombreuses autres formes comme la danse ou l'opéra, pour ne s'arrêter que sur deux exemples extrêmes. Le cinéma d'*Art et Essai* se présente, en définitive, comme un objet d'étude (peut-être le seul) concentrant l'ensemble des capacités requises à une étude de ces problématiques : il s'inscrit dans l'espace de la pratique culturelle la plus largement diffusée au sein de l'ensemble des couches de la population et pose très précisément la question du rapport de classes au cinéma.

Si le modèle de la distinction – duquel on arracherait toute réflexion en lien avec les catégories socioprofessionnelles (qui induit, par ailleurs, de trop nombreuses lectures biaisées de la proposition faite par Pierre Bourdieu[591]) – fait sens et aurait même tendance à se

[589] Ils sont 26 % à déclarer être célibataires contre 20,7 % sur le reste des personnes enquêtées. À l'inverse, 39,1 % d'entre eux disent être mariés quand ce taux passe à 47 % chez les autres.
[590] 10,3 % du groupe de ceux qui déclarent peu parler avec leur famille sont âgés de 18 à 34 ans alors que cette classe d'âge ne représente que 5,9 % de ceux qui déclarent avoir un taux de communication bon ou satisfaisant avec leurs parents. Notons également que l'écart se resserre entre les deux groupes au fur et à mesure que l'âge avance : il est important chez les 18-24 ans et se réduit chez les 25-34 ans.
[591] BOURDIEU Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 2007 [1979]. 670 p.

développer, celui de la reproduction échoue car on ne peut se soustraire au fait qu'il enracine trop profondément et sans subtilité le poids des appartenances de classes ainsi que le rapport entretenu par les individus avec leur cellule familiale. Ce sont davantage les rencontres et les parcours de vie socioprofessionnels qui participent à la formation des identités.

La première sortie en salle est une sortie familiale ; c'est un fait incontestable comme pour la plupart des pratiques que l'on a aux plus jeunes âges de la vie. Et même si cela est faux, puisque ce type de question impose un exercice de remémoration qui peut être biaisée par des conceptions sociales répandues (la première sortie en salle est une pratique de socialisation et d'initiation au cinéma qui s'opère censément quand on est enfant avec des membres de la famille, et le plus généralement pour aller voir un Walt Disney qui agit, lui aussi, comme un marqueur mémoriel), ce qui compte le plus, c'est que l'on soit en mesure d'appréhender l'ancienneté et l'immanence de cette pratique.

Sociabilité au moment de la première sortie en salle

	Taux	
Parent(s)	52,7 %	
Grand(s) parent(s)	5,0 %	Famille : 80,9 %
Autre(s) parent(s)	4,7 %	
Frère(s) Sœur(s)	9,9 %	
"En famille"	8,2 %	
Enfant(s) et Petit(s) enfant(s)	0,4 %	
Ami(e-s)	8,4 %	
Conjoint	1,2 %	
Seul(e)	2,9 %	
Avec l'école	4,0 %	
Autre	2,6 %	
Total/réponses	100,0 %	

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007

Ce sont les parents qui sont les premières personnes avec lesquelles on se rend au cinéma et dans une moindre mesure, quelques autres membres de la famille[592]. La sortie est donc captive et peu encline à l'ouverture sur autrui. La famille tient une place de prescripteur. Cependant, c'est une forme d'initiation à la pratique du cinéma qui est appelée à s'effacer car la sortie au cinéma engage un besoin de vivre et de partager des expériences et des émotions

[592] On notera que 0,4 % des personnes enquêtées déclarent s'être rendues la première fois au cinéma pour accompagner des enfants ou petits-enfants, ce qui témoigne d'une pratique du cinéma en salle tardive. Ce groupe, tout à fait marginal, ne comprend que des individus âgés de 50 ans et plus (dont les deux tiers sont des personnes âgées de plus de 64 ans) et s'explique par la relative nouveauté du médium à l'époque où ils ont été amenés à se rendre en salle, soit au milieu du XX^{e} siècle.

(ce qui n'empêche nullement de conserver un certain nombre de valeurs véhiculées par la famille). Les individus ont la volonté de s'affranchir et vont, par conséquent, s'émanciper et reconfigurer leurs interactions, d'abord dans le cadre de rapports amicaux, puis à travers la constitution d'un foyer.

6.3 La communication interindividuelle ou l'« être communautaire »

L'autre occupe trois places dans la relation que les individus entretiennent avec le cinéma : il la définit, la motive et en constitue une finalité partielle. C'est précisément ce troisième point, plus que les deux autres, qui explique pourquoi il y a une volonté généralisée, contre laquelle on ne peut lutter, de s'extraire de la cellule familiale afin de se distinguer. Ce désir d'autonomisation ne doit cependant pas être confondu avec une envie de s'individualiser mais bien de s'intégrer à d'autres types d'ensembles sociaux qui correspondent davantage à certaines aspirations personnelles. Ainsi, choisir d'organiser une sortie au cinéma (ce qui n'est pas pleinement le cas durant l'enfance, lorsque l'on se rend en salles avec ses parents) relève plus généralement d'un consensus social recherché.

Lorsque les individus commencent à s'émanciper, les décisions sont prises sur la base de discussions, d'échanges interindividuels. Ces modalités d'accession à l'information prouvent la domination des interactions sur une appropriation réfléchie et individualisée (comme ce sera plus tard le cas avec une attention plus grande portée aux discours médiatiques). Elles prouvent également que le spectateur n'est pas qu'un récepteur ; il est aussi un médiateur et cette fonction contribue incontestablement à la formation identitaire des publics. Les résultats des deux enquêtes présentées conjointement le montrent :

Mode(s) de sélection des films vus en salles

	Lycéens	Spectateurs des salles *Art et Essai*
En arrivant au cinéma (affiches, bandes-annonces, etc.)	13,8 %	12,2 %
Programme édité par le cinéma	1,2 %	23,2 %
Presse	13,0 %	23,7 %
Radio	7,9 %	9,3 %
TV	17,2 %	9,2 %
Internet	15,3 %	6,1 %
Conseil de l'entourage	28,3 %	14,7 %
Autre	3,3 %	1,6 %
Total/réponses	100,0 %	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Lycéens au cinéma, 2006 (n = 250) & Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

Près de 42,1 % des lycéens enquêtés déclarent s'informer sur la base d'échanges, en dehors du moment de la sortie elle-même (28,3 %) mais aussi directement lorsqu'ils arrivent au cinéma (13,8 %). Lorsqu'ils cherchent à obtenir d'autres renseignements, ils semblent privilégier des façons de faire concises et favorisant une appropriation rapide de l'information : ce sont la télévision et Internet qui concentrent 32,5 % des réponses. Pour un public globalement plus âgé, on voit que l'acquisition de renseignements obtenus lors d'échanges interindividuels s'affaisse au profit d'une recherche d'informations plus précise (la presse, qui recueille 23,7 % des réponses et qui renvoie notamment à des journaux offrant des critiques érudites comme *Télérama* qui a reçu, à lui seul, 22,6 % des suffrages dans le cadre de cette enquête). Les informations recherchées sont, également, plus en adéquation avec celles que peuvent recevoir les autres membres de la communauté : le programme édité par le cinéma est, en effet, extrêmement plébiscité puisque le quart des réponses se concentre sur cette modalité.

Par ailleurs, et pour réinvestir le cadre d'analyse proposé par Ferdinand Tönnies, dont nous évoquions, dans le point précédent, une première facette ayant trait à la filiation comme élément constitutif de la pratique (et donc, de la notion de communauté), nous porterons notre attention au « voisinage »[593]. Il s'agit là d'une forme de parenté de lieu, le voisinage renvoyant à un regroupement d'individus, vivant dans un espace géographique borné, qui partagent un même environnement perceptif. Les publics interrogés lors de cette recherche se constituent précisément de personnes qui se concentrent dans des lieux de vie et qui se réunissent régulièrement ou épisodiquement dans un même établissement cinématographique pour y voir des films. La problématique du voisinage, deuxième axe constitutif de la communauté, se doit donc d'être investie pour poser ces questions qui sont celles de

[593] TÖNNIES Ferdinand. *Communauté et société*. *op. cit.* p. 56-58.

l'émancipation, de la distinction et de l'interaction, car une proximité de lieu conduit à une *entre connaissance* des interactants qui s'adonnent à la pratique du cinéma en salle.

Enfin, Ferdinand Tönnies définit un dernier niveau interactionnel qui est celui de l'« amitié ». Celui-ci se distingue de la « parenté » (que l'on a renommé « filiation », considérant la parenté comme un tout englobant) et du « voisinage » car il se base sur d'autres similitudes : celle des intérêts intellectuels et professionnels notamment. Il s'agit de toutes les rencontres qui ont lieu, d'abord, à l'école (souvent les jeunes sont amenés à quitter le lieu où est implanté leur foyer pour se rendre au collège, au lycée ou à l'Université) puis ensuite au travail ou autres (clubs de sports, etc.). On pourrait avoir tendance à confondre ce niveau avec celui du voisinage, or il s'en distingue d'un point de vue spatial : le « voisinage » conduit à l'émergence d'interactions en fonction d'un lieu géographique déterminé quand l'« amitié » se soustrait à davantage de contraintes et positionne la notion de communauté à un niveau d'interconnexions symboliques (la filiation est, en effet, un cadre entièrement contraignant et la relation de voisinage pose encore un certain nombre de contraintes liées à la proximité de lieu entre les individus).

Cette dimension symbolique se traduit dans les résultats d'enquête, lorsque l'on porte son attention à certains indicateurs, comme celui de la personne avec laquelle on a vécu ses plus grands moments de cinéma :

Personnes avec lesquelles l'enquêté garde ses meilleurs souvenirs de cinéma

	Taux	
Parent(s)	3,4 %	
Grand(s) parent(s)	0,1 %	Famille : 24,4 %
Autre(s) parent(s)	1,0 %	
Frère(s) Sœur(s)	4,7 %	
"En famille"	4,9 %	
Enfant(s) et Petit(s) enfant(s)	10,3 %	
Ami(e-s)	37,0 %	
Conjoint	34,6 %	
Seul(e)	1,1 %	
Autre	2,6 %	
Total/réponses	100,0 %	

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

On voit combien les parents et la fratrie, qui ont pourtant une fonction de *primo prescripteurs* en matière de cinéma, ne constituent pas un cercle de socialisation satisfaisant pour échanger

et se construire une identité de spectateur. Les meilleurs souvenirs se forment à partir du moment où les individus ont une emprise sur les interactions et qu'un certain nombre d'entre elles relève de leur propre arbitrage. Ainsi, on voit que dans le cadre familial, c'est le partage avec les enfants et les petits-enfants qui domine. Mais plus largement, ce sont les sorties entre amis et avec le/la conjoint(e) qui accompagnent les plus beaux souvenirs de cinéma[594]. 77,6 % des personnes enquêtées ont d'ailleurs été en mesure de pouvoir dire avec qui elles ont vécu leurs plus grands moments de cinéma alors qu'elles ne sont que 63,7 % à avoir été capables de dire quel film elles montreraient à leur meilleur(e) ami(e) dans le cadre d'une soirée conviviale organisée à la maison.

Cette question de la socialisation, à mettre en relation avec celle des interactions émancipatrices et distinctives, est donc centrale pour saisir la manière dont les individus intègrent des groupes. Elle met en avant l'expérience de l'*autre* qui est à la base de l'existence communautaire ; c'est avec lui qu'on partage son monde de manière intelligible et sensible. On lui montre ce que l'on comprend du fonctionnement de la communauté en adoptant des comportements adaptés : ce sont, en somme, des attitudes qui correspondent à des ajustements autour d'aptitudes esthétiques qui permettent, comme le soulignait Theodor W. Adorno, de « défendre le non-identique qu'opprime dans la réalité la contrainte d'identité »[595].

Ce que Jacques Rancière appelle le « partage du sensible » renvoie très précisément à cette idée et synthétise l'ensemble des éléments dont il a été question ici :

> *« J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage »*[596].

[594] C'est d'ailleurs avec leurs enfants et petits-enfants que les personnes enquêtées déclarent majoritairement préférer revoir le premier film vu dans leur carrière de spectateur (40,3 % des réponses à la question « Si vous deviez à nouveau regarder le film de votre carrière de spectateur, avec qui aimeriez-vous le faire ? » se concentrent sur la modalité « enfants, petits-enfants » loin devant toutes les autres configurations proposées). Ce résultat est à mettre en relation avec le taux de réponses obtenu sur cette modalité à la question traitée ici (« avec quelle personne avez-vous partagé vos meilleurs moments de cinéma ? »). On peut apprécier le fait que les personnes enquêtées aient la volonté de transmettre quelque chose de leur enfance à leur propre descendance et lorsqu'ils le font, en gardent un souvenir émerveillé.

[595] ADORNO Theodor W. *Théorie esthétique*. Paris : Méridiens Kincksieck, 1982 [1970]. p. 13.

[596] RANCIERE Jacques. *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique, 2007 [2000]. p. 12.

À la lumière de cette citation, la notion de communauté prend tout son sens car celle-ci repose très précisément sur un rapport esthétique entretenu par les individus avec des objets ; ce rapport, il faut le saisir à la fois dans sa dimension temporelle et dans sa dimension spatiale. Par ailleurs, chacun des interactants est pourvu d'une faculté à sentir et à éprouver quelque chose de l'expérience vécue en commun, ce qui prouve la domination des relations entre individus sur la relation à l'objet dans la définition de la communauté. Cette idée nous semble capitale et mérite d'être reprécisée – bien qu'il en ait déjà été question dans cette étude – car c'est la voix privilégiée pour saisir la notion de communauté.

Ce souci de *mise en conformité* pose dès lors les spectateurs comme des médiateurs. On s'est employé à le démontrer précédemment lorsque nous avons mis en évidence le rôle des échanges interindividuels comme élément motivant la sortie en salles. Ces médiations peuvent être plus ou moins érudites, selon que le médiateur cherche aussi à faire corroborer ses savoirs avec des informations trouvées dans les médias, mais dans tous les cas de figure elles demeurent centrales tant elles participent à la circulation des savoirs sur le cinéma. On peut l'appréhender à l'aune d'un dernier indicateur qui est celui des échanges ayant cours à la sortie de la salle :

Partage d'opinions après le visionnage d'un film en salle

	Taux
Oui	89,0 %
Non	11,0 %
Total	100,0 %

Michaël Bourgatte – Enquête Publics en PACA, 2007 (n = 984)

C'est quasiment la totalité des personnes enquêtées qui déclarent discuter du film qu'elles viennent de voir aussitôt après la séance, ce qui montre combien les échanges servent à formaliser un certain nombre de ressentiments. Le film ne participe pas, seul, à l'impression et aux idées que les spectateurs peuvent avoir à son sujet, pris indépendamment les uns des autres. Il n'est que le point de convergence d'interactions, à la manière de ces festivaliers cannois dont Emmanuel Ethis nous rapporte les propos dans les premières lignes de ses *Spectateurs du temps* : en plus de poser une relation temporelle au film, les deux jeunes cinéphiles dont il est question, se communiquent des informations sur les films qu'ils sont allés voir à la hauteur de ce que nous permet toute interaction filmique, le plus souvent caractérisée par sa concision et la brièveté du temps dont on dispose pour l'activer :

> *« Tu sors de quel film ?* – Nil by Mouth *de Gary Oldman ! – alors, ça vaut le coup ? – Bof […], et toi tu sors duquel ?* – Le cinquième élément *!... Il a fait fort Besson, mais bon, j'avais préféré dans l'genre, tu sais le film avec Harrison Ford, euh… ah oui,* Bladerunner*, et pour l'époque, j'te jure, c'était drôlement mieux fait […] [Mais] normalement ça devrait te plaire, en tout cas si t'as rien d'autre à faire et si t'arrives à te dégoter des billets pour la séance de 14h30, vas-y »*[597].

Ici, une première appréciation mitigée et non argumentée (le « bof » d'un des deux interactants) ouvre le champ à l'autre personne pour exposer un point de vue sur le film qu'il a été voir en faisant usage d'arguments (notamment la comparaison, qui est une modalité importante de l'expertise car elle témoigne de connaissances), alors que son avis est, lui aussi, mitigé.

Dans un autre échange, dont on a été témoin, qui a eu lieu aussitôt à la sortie du film *No country for old men* de Ethan et Joël Cohen[598], nous avons pu apprécier la manière dont un des interactants, clairement négatif dans son avis immédiat (position qui n'était que faiblement argumentée), modifia son point de vue quelques jours plus tard à l'écoute des arguments enthousiastes formulés par certains autres de ses amis avec lesquels il avait vu le film. On voit, ici, comment les rapports entre les différents membres d'un groupe se construisent, non pas sous la forme de querelles ou de luttes mais bien sûr des accords, ajustements et négociations continues. Il s'agit pour eux de ne pas perdre la face dans un double sens : pour leur maintien dans la communauté mais aussi pour le maintien d'une harmonie dans la communauté elle-même.

On voit, dans ces échanges, comment se joue l'acquisition et la maîtrise d'un certain nombre de connaissances qui participent de l'existence d'une communauté et qui conduisent, en définitive – et de manière cyclique – à réintroduire des savoirs dans sa cellule familiale. Tout interactant, prescrit ou prescripteur, devient en effet tôt ou tard porteur de conseils.

[597] ETHIS Emmanuel. *Les spectateurs du temps. op. cit.* p. 9.
[598] Film COHEN Ethan et Joël. *No country for old men*. 2008.

Conclusion

La pratique de la salle Art et Essai

DANS le cadre de cette recherche, l'attention a été portée sur la pratique des salles *Art et Essai* car celle-ci permet de réinvestir pleinement deux questions : celle des modalités d'organisation de la sortie en salle elle-même et celle des représentations qui circulent dans l'espace social autour de l'*Art et Essai.* Ces interrogations sont centrales car elles apportent un éclairage significatif sur ce qu'est cette forme cinématographique spécifique. Elles renvoient, d'une part, à des questions que se posent les professionnels du secteur sur leurs publics et, d'autre part, à des questions que se posent les spectateurs vis-à-vis de leur pratique des salles : sa valeur intrinsèque et ce qu'elle détermine de leurs parcours de vie.

Un rapport pamphlétaire publié récemment sur la situation de la filière cinématographique en France et intitulé *Le milieu n'est pas un pont mais une faille*, traite assez significativement de problèmes soulevés par le réseau *Art et Essai* : baisse des crédits d'État, déstructuration de la filière, opacification de tâches et des missions au sein des salles, etc.[599] Toutefois, ces problèmes sont toujours rattachés de manière implicite à ce réseau. On le voit ne serait-ce que par l'usage qui est fait du mot « milieu » pour évoquer les difficultés que rencontrent la filière indépendante dite d'*Art et Essai* mais aussi pour mettre en évidence le fait qu'elle tient une place centrale au sein du champ de l'exploitation cinématographique française (d'où le jeu sémantique, dans le titre du rapport, entre les mots « pont » et « faille »).

L'usage stratégique du mot « milieu » est donc doté de deux sens : il renvoie à la force structurelle du réseau. On a vu qu'il était extrêmement bien organisé autour de l'Association Française des Cinémas *d'Art et Essai* et soutenu par les pouvoirs publics pour ses missions de découverte et d'éducation au cinéma[600]. Le milieu renvoie ici à un regroupement de salles qui fonctionnent les unes avec les autres et interagissent entre elles. Il y a un effort de concentration autour de projets de programmations et d'objectifs communs : choisir les films

[599] LE CLUB DES 13. *Le milieu n'est pas un pont mais une faille.* Paris : Stock, 2008. 317 p.

[600] Nous remarquerons cependant que certaines salles *Art et Essai* se désengagent de ce mouvement. Pour autant, cela ne signifie pas qu'elles parviennent à fonctionner de manière autonome. En effet, dans tous les cas de figure, elles se reconstituent en réseaux soit autour du Groupement National des Cinémas de Recherche (GNCR) ou d'Europa Cinémas, soit aux seins de structures régionales (comme *Cinémas du Sud* en région Provence-Alpes-Côte d'Azur). Certaines développent un système de mise en réseau indépendant comme c'est le cas avec les cinémas *Utopia* qui sont implantés dans plusieurs communes (Avignon, Bordeaux, Montpellier, Saint Ouen l'Aumône, Pontoise, Toulouse et Tournefeuille).

qui seront soutenus en priorité, faire circuler les copies entre les salles, accueillir les missions d'éducations à l'image et surtout, tenir un discours commun sur leurs missions.

Ce mot « milieu » se réfère également à la position médiane de l'*Art et Essai*. En effet, les salles structurant ce réseau se positionnent, le plus généralement, entre deux ensembles d'établissements cinématographiques. D'un côté, il y a les grands complexes qui ne proposent que des films non recommandés. Et d'un autre côté, il y a les salles concentrant la quasi-totalité de leur programmation sur des films recommandés. Ce sont, la plupart du temps, des établissements implantés dans de grands centres urbains qui se forgent une identité autour d'une programmation *Art et Essai* d'envergure, en réaction à la domination commerciale des multiplexes : ces salles peuvent, d'ailleurs, prétendre à des aides plus élevées au titre de cinéma de Recherche ou de la part des instances européennes[601]. Entre ces deux ensembles de salles viennent s'insinuer la plupart des salles *Art et Essai* qui proposent des programmations plus hétérogènes.

Elles organisent leurs programmations autour de films tantôt recommandés, tantôt non recommandés. Certains sont de véritables films *de niche*, d'autres sont des films *porteurs*, c'est-à-dire des films dont on connaît le nom de leur réalisateur, dont on a parlé dans les médias (la Palme d'Or du festival de Cannes, par exemple) et qui ont un potentiel important d'attraction des publics. À côté de cela, de nombreuses salles programment également des blockbusters pour attirer les publics dans leur pluralité. Ceci participe à la dynamisation du secteur et à l'existence de cette mission de découverte des œuvres cinématographiques dans leur diversité dont se sont dotées les salles *Art et Essai*.

On remarquera, ainsi, que la question des publics est une préoccupation centrale au sein du réseau. En effet, l'ensemble des objectifs de ces salles reposent sur la relation qu'elles parviennent à instaurer avec les spectateurs : l'éducation à l'image ainsi que la promotion et la découverte de tous les genres et de toutes les formes cinématographiques. Ceci les caractérise face aux multiplexes qui pensent la relation aux publics plus en termes de services. On parle, d'ailleurs, du métier d'exploitant de salle *Art et Essai* comme d'un métier de « passeur » : il revient à ce dernier d'organiser sa programmation autour des films qu'il désire projeter,

[601] Le label « Recherche » est attribué aux salles effectuant un travail intensif de programmation autour de films issus d'aires géographiques à faible taux de production cinématographique, faiblement médiatisés et/ou mal distribués (notamment en fonction d'un faible tirage de copies).

défendre et partager avec ses spectateurs[602]. Il est au centre de la relation entre les œuvres et les spectateurs : en amont, la cohérence de la programmation dépend de ses choix qui induisent, en aval, la fréquentation des publics.

La salle de cinéma (et à plus forte raison, la salle *Art et Essai*) fonctionne donc comme un transmetteur. Elle met en relation, dans des conditions optimales de visionnement[603], les spectateurs et les films, mais aussi les spectateurs entre eux, en particulier des publics qui, à un moment donné de leur vie, (re)considèrent le cinéma, son identité culturelle, sa dimension socialisante et sa potentialité distinctive. Les exemples pourraient être démultipliés, reste que le lieu s'affiche en général comme un élément déterminant de la relation que les individus entretiennent entre eux et avec les objets culturels et artistiques. Un exemple peut être pris dans l'édition du journal *Midi Libre* daté du 15 juin 2008 à propos du concert événement et quasi exceptionnel du groupe de rock anglais Radiohead qui entame une tournée promotionnelle de son nouvel album de seulement quelques dates. Le journal, pour l'occasion, décide de donner la parole aux spectateurs :

> « Virginie, 30 ans Toulouse : *« C'est la deuxième fois que l'on vient voir un concert aux arènes de Nîmes, après Björk l'été dernier »* […]. Romain, 27 ans Nancy : *« Je suis venu avec un ami. C'est la quatrième fois que l'on voit Radiohead, mais c'est la première cette année. On a préféré Nîmes plutôt que Bercy, pour le cadre, que l'on ne connaissait pas encore. J'imagine que ça doit apporter un plus, surtout avec un tel groupe ».* Blandine, 34 ans Paris : *« C'est la quatrième fois que je les vois. J'étais aussi à Bercy, lundi dernier. C'était super, à tous les points de vue. La scène et les éclairages étaient magnifiques. Alors, dans ces arènes… »* […]. Jim, 35 ans Manchester : *« J'ai vu Radiohead à Dublin la semaine dernière et j'avais aussi pris mon billet pour Nîmes, car je voulais les voir dans ces magnifiques arènes »* »[604].

Ici, le cadre de l'amphithéâtre antique de Nîmes est le vecteur principal de décision pour aller voir ce concert. Il est systématiquement mis en avant dans les propos, que ce soit pour argumenter le fait d'avoir choisi ce lieu plutôt qu'un autre pour voir le groupe sur scène, ou justifier le fait d'être allé voir les musiciens plusieurs fois dans sa carrière de spectateur (un interviewé les a vus à Paris quelques jours auparavant ; un autre à Dublin la semaine

[602] LE CLUB DES 13. *Le milieu n'est pas un pont mais une faille. op. cit.* p. 214.
[603] Nous entendons, par « conditions optimales de visionnement », le fait de se rendre en salle et de voir les films sans possibilité de s'adonner à d'autres activités, comme c'est le cas à la maison (manger, téléphoner, discuter, etc.), assis dans le noir, face à un grand écran et avec des conditions sonores de haute-fidélité. Il n'y a, ici, aucun jugement sur la dimension qualitative des équipements.
[604] *Midi Libre*. « Radiohead aux Arènes de Nîmes ». Édition du 15 juin 2008.

précédente). Le cas est analogue en ce qui concerne les salles de cinéma *Art et Essai*. Une relation de confiance et de bien-être s'instaure vis-à-vis d'elles. Elles constituent un cadre de mise en relation avec les films qui est un facteur déterminant de prise de décision pour les spectateurs. Si, a priori, certains d'entre eux ne seraient pas allés voir tel ou tel film, ils peuvent être amenés à le faire car ils font confiance dans le travail de programmation de l'exploitant.

En mai 2008, au cours des dernières journées de l'Association Française des Cinémas d'*Art et Essai*, un rendez-vous organisé annuellement à Cannes, juste avant le festival, une table ronde a été programmée sur le thème : « faire vivre des œuvres en faisant vivre les salles, aujourd'hui, demain »[605]. On voit, par le choix de la thématique elle-même, combien la relation entretenue par les exploitants avec leurs publics est une préoccupation fondamentale pour le réseau, autant dans une actualité de travail que pour leur avenir. Essayer de comprendre, collectivement, comment on peut « faire vivre » des films et des lieux témoigne bien de la préoccupation des exploitants pour la question de la rencontre entre les films et les spectateurs, dans des espaces donnés : leurs salles de cinéma. L'ensemble du débat s'orientera sur la question de la « mise en présence » et de place qu'il faut accorder à l'échange avec les publics. Les témoignages vont tous dans ce sens. Les réalisateurs Marjane Sartrapi, Lucas Belvaux ou encore Eric Guirado soulignent l'importance d'un travail d'accompagnement des films en salle pour « créer du désir » chez les spectateurs. Les professionnels présents, quant à eux, évoquent la relation qu'ils entretiennent avec leurs publics, notamment du point de vue des opérations de communication qui sont mises en place et de leur importance pour qu'une triangulation puisse s'installer et se perpétuer entre les films, la salle et les spectateurs.

Par ailleurs, si cette recherche porte sur la pratique des salles *Art et Essai*, elle traite, plus largement, de la question de la fréquentation des salles à l'heure de la montée de nouveaux moyens numériques de diffusion et de consommation cinématographique. On peut voir des films dans des configurations encore plus variées et dans des conditions toujours meilleures : chez soi avec la réception satellitaire, la VOD[606], les équipements *home cinéma*, ou dans les

[605] « Faire vivre des œuvres en faisant vivre les salles, aujourd'hui, demain ». *Le Courrier de l'*Art et Essai, n° 170, Juin-Juillet 2008, p. 4-5.

[606] La VOD (de l'anglais *Video on Demand* soit, en français : « Vidéo à la demande ») est un moyen de location des films disponible par les réseaux câblés (Internet) ou les réseaux non câblés (la téléphonie 3G). La VOD s'est développée durant les années 2000 suite à la banalisation des accès très haut débit proposés aux particuliers. Ces derniers peuvent, à tout moment, regarder un film choisi parmi une liste proposant plusieurs centaines ou milliers de titres. Le paiement s'effectue par débit automatique sur le *compte client* de l'abonné.

transports en commun avec les lecteurs portables numériques ou DVD. En France, la SNCF a développé des services de banques de location de films en gare. Les voyageurs peuvent ainsi effectuer une location quand ils quittent un endroit et rendre le DVD à leur arrivée. Les compagnies d'aviation et les fabricants de voitures généralisent également la présence d'écrans encastrés dans les appuis-tête des fauteuils pour permettre aux individus de regarder des films pendant leurs voyages (système de banques de données dans les avions et lecteurs DVD dans les voitures).

Les exploitants de salles *Art et Essai* s'interrogent sur la montée de ces nouveaux moyens de diffusion et de visionnement du cinéma : entravent-ils la fréquentation des salles et vont-ils encore plus la restreindre ? Ces questionnements sont d'autant plus justifiés que ces bouleversements dans les modes de consommation filmique arrivent quelque temps à peine après l'apparition de la concurrence des multiplexes et l'instauration des systèmes de *cartes illimités* permettant aux individus d'aller voir autant de films qu'ils veulent pour un abonnement à tarif fixe. Ce sujet, abordé lors de la dernière table ronde cannoise organisée par l'Association Française des Cinémas d'*Art et Essai*, fut totalement dépassé par un débat sur la relation entretenue par les exploitants avec leurs publics replaçant, encore une fois, la question de la socialisation au centre de la pratique cinématographique. En effet, si le spectateur peut, aujourd'hui plus qu'hier, diversifier sa pratique, il ne peut pas reconduire dans d'autres champs ce que permet la pratique en salle, c'est-à-dire : se consacrer uniquement au film le temps de la projection et vivre une expérience communautaire avec d'autres spectateurs. Le critique au *Nouvel Observateur*, Pascal Mérigeau, le souligne lorsqu'il dit :

> *« La séance de cinéma a cela d'unique qu'elle constitue une parenthèse de deux heures que le spectateur consacre entièrement à l'auteur et à son film. Il pourra ressortir enchanté, déçu, en colère, mais il lui aura donné sa confiance et ce qu'il a de plus précieux : son temps »*[607].

L'« être spectateur » est un état temporaire qui prend forme dans un contexte spécifique de socialisation : celui du partage d'une expérience cinématographique avec d'autres spectateurs, dans un lieu autre que privatif (voir un film chez soi ou avec un lecteur portable). Ainsi, à la question : « pourquoi se rendre en salle pour voir des films ? », la réponse se trouve dans la socialisation. On se rend en salle avant toute chose pour vivre une expérience spécifique

[607] *Ibid.* p. 4-5.

d'enrichissement personnel, éprouvé dans un *entre soi* et permettant aux individus de se constituer une identité sociale.

L'acte communautaire

On est membre du public lors de la pratique. Être spectateur est, par conséquent, un état ponctuel et épisodique qui correspond aux moments où l'on est en contact avec des objets artistiques et/ou culturels. Par contre, on est membre d'une communauté de pratiquants de manière permanente et indéfinie, tant que l'on ne s'en exclut pas soi-même ou que l'on n'en est pas rejeté par les autres membres du groupe. Car il y a bien « *une fin toujours incertaine* qui est inscrite dans le destin de la communauté »[608]. Cette issue, radicale, dépend d'un changement de positionnement esthétique sur les objets que l'on retrouve à différents âges de la vie. En ce qui concerne la pratique des salles *Art et Essai* on peut en localiser trois : d'abord au moment de l'émancipation de la cellule familiale ; ce moment corrobore, peu ou prou, avec l'entrée au collège. Ensuite, lors du passage à l'âge adulte, notamment lorsque les personnes poursuivent des études supérieures. Le troisième moment que l'on peut identifier est celui de la retraite (ou un peu plus tôt, lorsque les enfants quittent la cellule familiale), lorsque l'on recherche la quiétude d'un espace convivial pour reconfigurer sa position dans l'espace social. De façon plus macroscopique, on retrouve cette idée chez Jean-Luc Nancy lorsqu'il écrit :

> *« La communauté ne tisse pas le lien d'une vie supérieure, immortelle ou transmortelle, entre des sujets (pas plus qu'elle n'est tissée des liens inférieurs d'une consubstantialité de sang ou d'une association de besoins), mais elle est constitutivement, pour autant qu'il s'agisse là d'une "constitution", ordonnée à la mort de ceux qu'on appelle peut-être à tort ses "membres" »*[609].

Parler de communauté revient, en premier lieu, à prendre en considération la part active et la démarche volontariste des individus qui s'adonnent à une pratique. Se rendre dans un lieu défini et multiplier les sorties dans ce lieu résulte d'un désir de se créer une identité, c'est-à-dire : adopter une posture sociale qui correspond aux attentes de l'individu en fonction de la posture adoptée par d'autres individus avec lesquels il a le désir de partager sa pratique. Cette volonté d'un « être ensemble » culturel est ancienne. Les exemples les plus significatifs se

[608] BLANCHOT Maurice. *La communauté inavouable*. Paris : Minuit, 1983. p. 92.
[609] NANCY Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois, 1999 [1986]. p. 41.

retrouvent dans les jeux du cirque Romain qui ont conduit à la formulation de la célèbre maxime de Juvénal, « du pain et des jeux », pour évoquer les besoins fondamentaux du peuple de Rome, et à laquelle Paul Veyne ne manque pas de faire allusion dans son livre *Le pain et le cirque*[610]. Mais ce désir d'« être ensemble » s'est surtout développé au XIX^e^ siècle, au moment de la Révolution industrielle, avec des pratiques moins événementielles, plus quotidiennes ou plus *banales*, comme la sortie au musée. À la fin du XIX^e^ siècle, et surtout au XX^e^ siècle, le développement du cinéma marque un tournant de la pratique culturelle qui est contemporain de la montée des pratiques dites « de masse ».

Nous remarquons que ce phénomène est corrélé à la montée de l'athéisme et à la séparation de l'Église et de l'État (en particulier en France, où elle date de 1905). Il est également contemporain de l'avènement du modèle social marxiste (le communisme) qui vante les mérites d'une société égalitaire basée sur l'échange et qui définit le surplus de temps consacré à la production comme un « excédent qui ne serait plus *travail* exploité, mais art et invention » (bien que l'application politique de cette proposition restera ignorée, dont on peut présumer qu'elle a causé sa perte à la fin du XX^e^ siècle)[611]. Dans ce contexte, « la pensée ou le désir de la communauté pourrait donc bien n'être que l'invention tardive qui tenta de répondre à la dure réalité de l'expérience moderne : que la divinité se retira infiniment de l'immanence »[612]. Reconstituer des espaces de partage autour de valeurs communément admises, telle est la préoccupation de *l'homme moderne* après la dissolution des repères (im)posés par la religion et les monarchies dans les sociétés occidentales.

D'autre part, cette société (*Gesellschaft*) ne s'est pas faite sur les ruines de la communauté (*Gemeinschaft*) dans le sens entendu par Ferdinand Tönnies. Ou, pour être plus précis : au sens dans lequel on a bien voulu l'entendre[613]. Il n'y a pas eu un retournement de situation entre d'anciennes façons de vivre *en communautés* qui se seraient muées en une organisation sociale totale et englobante au cours du XIX^e^ siècle. Il y a simplement eu un développement des moyens de communication et de transport permettant la montée d'un universalisme culturel.

---

[610] VEYNE Paul. *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*. Paris : Le Seuil, 1995 [1976]. 889 p.
[611] NANCY Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. *op. cit.* p. 24.
[612] *Ibid.* p. 32.
[613] TÖNNIES Ferdinand. *Communauté et société*. Paris : Retz, 1977 [1887]. 285 p.

> *« [La société] s'est faite dans la disparition ou dans la conservation de ce qui – tribus ou empires – n'avait peut-être pas plus de rapports avec ce que nous appelons « communauté » qu'avec ce que nous appelons « société ». Si bien que la communauté, loin d'être ce que la société aurait rompu ou perdu, est* ce qui nous arrive – *question, attente, événement, impératif* – à partir de *la société »*[614].

Ainsi, dans une période de massification des connaissances culturelles au cours de laquelle les individus vont massivement voir les films des Frères Lumières dans les arrières salles des cafés, puis ceux de Georges Méliès dans des salles de cinéma, les manières de pratiquer commencent à se fragmenter. Michel Maffesoli le souligne lorsqu'il écrit : « telle une poupée gigogne, le grand objet-masse recèle des petits objets-groupes qui se diffractent à l'infini »[615]. Dès lors, des regroupements d'individus, qui se mettent à fréquenter certaines salles spécialisées dans les avant-gardes cinématographiques, se constituent. Car il y a une dimension symbolique dans la pratique communautaire qu'il ne faudrait pas occulter, au risque de prendre tout rassemblement de pratiquants pour un regroupement communautaire. Avec l'apogée de la fréquentation en salles lors des années cinquante et avec les premiers grands succès populaires du cinéma, la montée des films d'art se fait de plus en plus sentir. C'est le moment au cours duquel se développe l'attrait pour l'éducation au cinéma, notamment dans les ciné-clubs. La cinémathèque française, fondée en 1936 pour conserver les films et les restaurer, s'implante dans une petite salle en 1948 et dans une beaucoup plus grande en 1955 : on peut alors y (re)découvrir des films du patrimoine cinématographique. C'est aussi le moment où le mouvement *Art et Essai* voit le jour.

Dans ce contexte, se mettent en place des communautés de spectateurs attachés à cette façon de voir le cinéma, très didactique. Mai 1968 et les années soixante-dix marquent une période de développement pour ces salles, dans un contexte de crise et malgré une chute continue de la fréquentation. Leur nombre augmente de manière exponentielle. Ceci est lié à un assouplissement des critères de reconnaissance des salles *Art et Essai* qui témoigne d'une opacification croissante des critères de reconnaissance de la qualité filmique. Ce phénomène peut s'expliquer de deux façons au moins : soit il n'y a jamais eu d'autres critères de qualité que ceux de la marginalité, soit il y a une complexification de la notion de valeur en ce qu'elle engage, désormais, une diffusion des films à une plus grande échelle, et une nécessaire maîtrise d'un plus grand nombre d'éléments techniques pour *lire* les films.

---

[614] NANCY Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. *op. cit.* p. 34.
[615] MAFFESOLI Michel. *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1988. p. 115.

Le trouble s'installe dès les années cinquante avec la reconnaissance de certains films, le plus souvent américains, par les critiques des *Cahiers du cinéma*. Ils consacrent notamment les films d'Alfred Hitchcock pour leurs qualités scénaristiques. Pourtant, ce sont des films qui recèlent, à la fois, une valeur d'originalité par leur intrigue (ce qui justifie le fait qu'Alfred Hitchcock ait été surnommé le « maître du suspens ») et, à la fois, une capacité d'attraction auprès du plus grand nombre. Mais ce sont surtout des films réalisés au cours des années soixante-dix qui marquent un tournant. *Les dents de la mer* ou *Star wars*[616] – les premiers blockbusters – rencontrent une audience planétaire qui vient aussitôt poser une dichotomie dans le champ des productions qui perdure aujourd'hui. Il y a, d'une part, des films qui mettent en avant des moyens techniques de réalisation d'envergure (auxquels on associe de nombreuses productions de genre dans lesquelles il y a des stars : comédies, films d'action, d'angoisse ou pornographiques). Puis il y a le reste des productions qui sont aussitôt marginalisées et recommandées *Art et Essai*, auxquelles on peut associer un certain nombre de films plus proches d'un blockbuster, du point de vue de l'intrigue chevaleresque et des effets spéciaux, mais qui bénéficient pourtant de la recommandation car ils proviennent de pays qui sont de faibles producteurs de cinéma. Nous pensons notamment à *The Host* un film sud-coréen narrant l'histoire d'un monstre marin – ressemblant à celui du Loch Ness – qui terrorise la population d'une ville ou à *Tigre et Dragon,* un film d'arts martiaux comprenant des parts de production hongkongaise et taïwanaise, et caractérisé par des scènes de combat spectaculaires[617].

La communauté

Nous avons vu, en premier lieu, que pour parler de communauté de spectateurs, il est nécessaire et fondamental de porter son attention sur l'activité spectatorielle elle-même, en fonction de la nature des objets pratiqués. Cette approche s'inscrit dans le sens d'une *esthétique de la réception* qui base son fondement théorique sur les « effets communicatifs » qui s'établissent entre le texte et le lecteur (ou le film et le spectateur). Pour le dire autrement,

[616] Films SPIELBERG Steven. *Les dents de la mer*. 1975 et LUCAS Georges. *Star Wars*. Saga en 6 volets : 1977 (Chap. IV), 1980 (Chap. V), 1983 (Chap. VI), 1999 (Chap. I), 2002 (Chap. II) et 2005 (Chap. III).
[617] Films BONG Joon-Ho. *The Host.* 2006 et ANG Lee. *Tigre et dragon*. 2000.

le film existe, en soi, structurellement, et le spectateur, en pratiquant, active la sémiosis filmique : il fait figurer au monde le film et le rend signifiant. Cette approche est capitale car elle permet de prendre en compte les représentations qui sont véhiculées dans l'espace social *par* les films et *sur* les films. En somme, elle permet de mesurer la portée des discours médiatiques qui sont produits par les réalisateurs, les maisons de production, les distributeurs, les médias ou encore les exploitants ; mais elle favorise aussi la prise en compte des discours que véhiculent les individus sur le cinéma. Dès lors, des regroupements de spectateurs aux intérêts communs se forment : ceux-ci peuvent être qualifiés de communautaires au sens où ses membres ont des niveaux de compréhension et d'attente peu ou prou similaires sur les films.

Dans un second temps, il est important de rappeler que toute communauté a une structure qui lui est propre et qu'elle se définit dans un rapport à l'autre « qui est la communauté même »[618] :

> *« La communauté, communauté d'égaux, qui les met à l'épreuve d'une inégalité inconnue, est telle qu'elle ne les subordonne pas les uns aux autres, mais les rend accessibles à ce qu'il y a d'inaccessible dans ce rapport nouveau de responsabilité (de souveraineté ?). Même si la communauté exclut l'immédiateté qui affirmerait la perte de chacun dans l'évanouissement de la communion, elle propose ou impose la connaissance (l'expérience,* Erfahrung*) de ce qui ne peut être connu : ce « hors-de-soi » (ou le dehors) qui est abîme et extase, sans cesser d'être un rapport singulier »*[619].

L'existence d'une communauté dépend d'une pratique commune à l'ensemble de ses membres, quelle que soit la manière dont elle se manifeste : de façon continue ou périodique. Nous avons notamment remarqué que la composition sociale du groupe n'a quasiment aucun effet explicatif ; c'est davantage l'indicateur de l'âge qui en détermine la structure. Mais la pratique du cinéma d'*Art et Essai* reste avant tout identifiable au regard du sens que lui font porter les pratiquants : d'où l'importance de prendre en compte le rôle du goût et des interactions sociales dans la constitution de ladite communauté. *Faire corps communautaire* n'est donc pas quelque chose de conscient pour les membres d'une communauté culturelle. Par contre, cette appartenance dépend d'une pratique qui, elle, est volontaire et consciente : aller au cinéma, privilégier tel type de films plutôt que tel autre, ou encore, préférer une salle à une autre sont autant de *gestes* qui participent à la formation d'une communauté.

[618] BLANCHOT Maurice. *La communauté inavouable*. *op. cit*. p. 33.
[619] *Ibid*. p. 33-34.

Ce type d'association est donc marqué, dans un troisième temps, par son ancrage spatial : d'un point de vue sociologique, ce critère de la spatialité est signifié par les notions de fidélité et/ou d'attachement. Les individus côtoient un lieu et leur rapport à ce lieu est défini par leur taux de fréquentation. On en déduit donc leur plus ou moins grande affection vis-à-vis de l'établissement lui-même en fonction du niveau d'intérêt qu'ils accordent aux films qui y sont proposés. Leur rapport aux autres spectateurs est, quant à lui, marqué par leur appartenance sociologique. Traitées conjointement, ces deux variables permettent de faire émerger des formes de regroupements qui peuvent dire quelque chose d'une communauté mais ne suffisent pas à la rendre signifiante. Ils la réduisent, par des traitements holistiques, à sa part émergence, de la même manière qu'un iceberg laisse paraître à la surface de l'eau quelque chose qui ne dit pas tout de son envergure et de sa constitution. C'est ainsi que les publics des salles *Art et Essai* sont présentés de longue date (et continuent de l'être) comme des spectateurs fidèles, ayant de forts taux de fréquentation et provenant des couches supérieures de la population (les trois facteurs étant étroitement corrélés).

Mais d'un point de vue spatial, la communauté des spectateurs des salles *Art et Essai* est surtout marquée par une endogamie géographique qui définit, plus encore que le goût pour des films et des lieux, leur appartenance groupale. La localité est une condition *sine qua non* de l'existence d'une communauté, sans que cette dernière soit totalement réductible à la cohabitation d'individus dans un espace donné. Elle nécessite un investissement symbolique dans ce sens où la pratique des salles *Art et Essai* doit avoir des répercussions dans la vie des individus aussi bien du point de vue des apports culturels que sociaux. Elle permet une (co)existence spectatorielle qui est fonction de l'expérience et des représentations véhiculées dans l'espace de la pratique. C'est précisément pour cette raison qu'il nous a été donné de distinguer les notions de « public » et de « communauté » en ce sens où la première renvoie à la saisie indistincte de l'ensemble des usagers d'un lieu quand la seconde fait expressément référence aux individus ayant développé (ou développant) des liens spécifiques avec une salle et des films.

Rapport aux objets, rapport à l'autre, rapport à l'espace : la communauté est enfin définie par son rapport aux discours qui circulent dans l'espace social. On a vu, tout d'abord, que l'*Art et Essai*, en tant que notion, médiatise elle-même certaines valeurs que les pratiquants souhaitent capitaliser : elles se résument dans des qualités de mise en scène et des qualités discursives

qui sont censées permettre d'avoir une vue sur le monde. Mais ce sont, avant tout, les critiques qui favorisent la circulation d'une soi-disant valeur rattachée à certains films plus qu'à d'autres. Nous parlons ici d'une *soi-disant* valeur car il serait, en effet, abusif de parler de valeur intrinsèque aux films *Art et Essai* compte tenu de la fébrilité des critères de recommandation d'un film au titre de film *Art et Essai*. Il nous a été donné de le démontrer à travers une analyse de critiques issues de l'hebdomadaire *Télérama* mettant en évidence les grandes difficultés qu'il y a à reconnaître les qualités d'une création cinématographique. Une approche sémiologique construite autour d'un corpus de films mettant en scène la métamorphose de l'homme en animal (ou de l'animal en homme) nous a permis d'entériner cette idée. Qu'ils soient recommandés ou non, ces films requièrent indistinctement des valeurs narratives et discursives pour faire signifier des jeux interindividuels d'interactions sociales.

On se demandera finalement pourquoi avoir préféré le concept de communauté à celui d'association. Ce choix est assez simple et peut être aisément argumenté. L'association est un regroupement d'individus ayant un objectif commun, ce qui signifie qu'ils ont conscience de leur affiliation et que celle-ci est nécessairement temporaire : une fois le but atteint, l'association prend fin ou se mue. Ce n'est pas le cas de la communauté qui n'a pas d'objectif déterminé ; elle est dotée d'une force symbolique à mettre en relation avec les nombreuses médiations qui en sont constitutives. Par conséquent, la communauté n'a pas de limite d'existence dans le temps. Sa fin ne dépend que de l'appauvrissement des échanges qui ont lieu en son sein, bien qu'elle ne disparaisse jamais : elle se mue en d'autres formes de rassemblements car ce qui domine dans toute pratique, c'est la volonté de se sociabiliser. Ainsi, une manière d'*être au monde* reste telle qu'elle est de façon immuable, ou se transforme pour se redéfinir. Mais dans l'un et l'autre de ces cas, les individus continuent à se sociabiliser au sein de communautés d'intérêt.

Pourtant, la question du rapport communautaire aux objets culturels, si elle est régulièrement abordée, reste très rarement problématisée, sinon pour qualifier des ensembles d'individus au titre de « communautés d'interprétation ». Dans le champ du cinéma, cela se réfère, le plus généralement, à l'étude de groupes de fans ou d'individus ayant un intérêt prononcé pour certains genres filmiques[620]. Toutefois, quelques réserves peuvent être émises sur ce mot

[620] Le documentaire *Midnight movies* met cela en évidence ([Film] SAMUELS Stuart. *Midnight movies*. 2006). Il revient sur le succès des films dits « de minuit » aux Etats-Unis, dans les années soixante-dix. Ces films de genre et avant-gardistes attiraient des flots importants de spectateurs venus "communier" autour de ces œuvres

d'« interprétation » qui renvoie ostensiblement à l'idée d'un public qui comprendrait, de manière univoque, les mêmes choses d'un même film, bien que les chercheurs qui convoquent cette notion de « communauté interprétative » se préservent de cela. Ils invoquent un dépassement de l'idée kantienne de « communauté esthétique » selon laquelle les individus seraient uniformément en mesure de saisir un beau immanent à la nature de l'œuvre, en prenant en compte les apports des théories de la réception :

> *« Participer à une communauté d'interprétation signifie maîtriser différents ensembles de catégories permettant de classer et d'appréhender un type d'œuvre donné. Les membres d'une même communauté d'interprétation disposent d'une même perspective sur l'œuvre, ce qui ne garantit pas qu'ils la comprendront de la même façon mais qu'ils invoqueront des critères analogues pour justifier le sens qu'ils lui attribuent »*[621].

En définitive, c'est donc bien le mot d'« interprétation » qui pose problème, plus que le sens de la notion de « communauté interprétative » elle-même. L'interprétation relève d'un acte individuel et particulier qui n'est pas généralisable dans l'absolu. Ce sont, en revanche, les « critères » de lecture des œuvres cinématographiques qui sont communs à l'ensemble des membres de la communauté. Le fait qu'un film soit supporté par des médias reconnus par les spectateurs des salles *Art et Essai* (comme *Télérama*), qu'il soit diffusé dans la salle qu'ils affectionnent et qu'ils fréquentent le plus, ou encore, qu'il fasse l'objet d'échanges favorables, sont des critères de formation communautaire.

La notion d'Art et Essai

À travers cette recherche, nous sommes parvenu à une définition générale de la notion de communauté à partir d'un objet spécifique, le cinéma d'*Art et Essai*, en tant qu'il est un objet pratiqué dans des lieux particuliers. Pour dire les choses autrement, il est apparu que la communauté prend forme autour d'objets culturels ciblés (les films *Art et Essai*), dans des lieux dédiés à la diffusion de ces objets (les salles *Art et Essai*), mais pour qu'elle puisse être pensée à un niveau théorique, elle doit être appréhendée par le prisme de la pratique de ces

---

cinématographiques devenues, depuis, emblématiques : *El Topo* d'Alejandro Jodorowsky (1970)*, Pink Flamingos* de John Waters (1972) ou encore *Eraser Head* de David Lynch (1976).

[621] ESQUENAZI Jean-Pierre. *Sociologie des œuvres.* Paris : Armand Colin, 2007. p. 77.

mêmes objets. C'est ce que nous avons voulu montrer dans cette étude et c'est pourquoi nous nous sommes détourné, d'un point de vue méthodologique, des travaux qui se bornent à l'étude des objets culturels eux-mêmes.

Cependant, étudier la pratique ne veut pas dire que l'on n'est pas en mesure de définir l'objet de ladite pratique. Bien au contraire, une fois que la pratique a été définie, elle constitue une entrée pertinente pour penser l'objet sur lequel elle porte. Ainsi, il revient, en dernier lieu, de répondre à la question « qu'est-ce que l'*Art et Essai* ? » à partir d'une autre question ayant conduit le cheminement intellectuel de cette recherche : « en quoi l'*Art et Essai* détermine-t-il des formes de pratiques spécifiques ? ». Adopter une telle posture a d'abord permis de penser l'inscription disciplinaire de ce travail. Cela a ensuite favorisé la compréhension de la pratique en ce qu'elle est marquée par la circulation des savoirs et des représentations dans l'espace social. Cette posture a enfin permis de discuter de la notion de « public » et de réinvestir celle de « communauté », peu employée en sociologie de la culture alors même que Robert A. Nisbet la présente comme « le plus fondamental des concepts élémentaires de la sociologie »[622].

L'ensemble de ces réflexions a permis de mettre en tension une définition empiriquement éprouvée de l'*Art et Essai*, sous-jacente tout au long de l'étude. Et c'est précisément le fait d'avoir porté son attention sur la pratique des salles *Art et Essai* qui a permis de conduire cette réflexion et d'envisager la compréhension de l'*Art et Essai*, non pas comme objet d'étude, mais bien comme objet d'une pratique. Cette notion *d'Art et Essai* est, en effet, caractérisée par une définition flottante et relativement impalpable ; seules quelques lignes directrices viennent définir ce que peut être un film recommandé. Pourtant, une représentation de l'*Art et Essai* circule dans l'espace social et introduit, d'emblée, une confusion entre des films et des salles tous deux qualifiés d'*Art et Essai.* Ceci constitue une première difficulté qu'il faut résoudre.

L'*Art et Essai* renvoie d'abord à des salles qui, dès l'origine, ont pour objectif de s'ouvrir à la diffusion de films qui intéressent peu « l'exploitation traditionnelle » et de les populariser alors qu'ils sont jugés « difficiles » par les circuits commerciaux dominants. Sachant que la plupart des salles *Art et Essai*, pour des raisons d'équilibre budgétaire, mais aussi pour

[622] NISBET Robert. A. *La tradition sociologique.* Paris : PUF, 2006 [1966]. p. 69.

satisfaire l'ensemble des publics, diffusent à la fois des films recommandés et des films non recommandés, on peut donc en conclure que ce qui les caractérise avant tout, c'est bien un désir de proposer une offre diversifiée aux spectateurs[623]. Par conséquent, la légitimité de leur action réside dans cet objectif de diversification de l'offre et non pas dans le fait qu'elles ne programmeraient que des films légitimés par les instances publiques, autrement dit : des films recommandés *Art et Essai*. Ceci les dote d'une potentialité distinctive qui doit permettre aux individus désireux de se constituer un statut social d'y parvenir.

L'*Art et Essai* renvoie, en second lieu, à des films soit d'art, soit d'essai, puisque cette notion est issue d'un assemblage fortuit entre ces deux mots d'« art » et d'« essai ». Le premier fait référence à des films dont on pressent une beauté immanente. Mais plus largement, il introduit la notion d'auteur et la domination de son savoir-faire ainsi que de son *en-thousiasme* (au sens antique) sur la technique. Le mot « essai » pose, quant à lui, l'idée d'une tentative en rupture avec le flux continu des productions. Finalement, dans les sept lignes qui viennent définir institutionnellement ce qu'est l'*Art et Essai*, on retiendra une seule idée fondamentale : celle de la nouveauté introduite par la production (en mettant de côté, bien entendu, l'attribution de recommandations pour certains films du patrimoine cinématographique)[624]. Par conséquent, on ne manquera pas de souligner combien le film d'*Art et Essai* ne bénéficie d'aucune sorte de statut sinon symbolique. Reste qu'il participe à la formation de communautés de spectateurs qui se retrouvent et s'identifient dans ce qu'il recèle de plus secret.

---

[623] BROUILLER Patrick, GARDEZ Micheline. « Vers de nouvelles conquêtes ». In *50 ans d'amour du cinéma*, Association Française des Cinémas d'Art et Essai, Document de communication, 2006. p. 2.

[624] Pour mémoire, nous rappellerons les quelques lignes institutionnelles qui définissent ce qu'est un film d'*Art et Essai* :

- Œuvres cinématographiques ayant un caractère de recherche ou de nouveautés dans le domaine de la création cinématographique
- Œuvres cinématographiques présentant d'incontestables qualités, mais n'ayant pas obtenu l'audience qu'elles méritaient
- Œuvres cinématographiques reflétant la vie de pays dont la production cinématographique est assez peu diffusée en France
- Œuvres cinématographiques de reprise présentant un intérêt artistique ou historique, et notamment œuvres cinématographiques considérées comme des "classiques de l'écran"
- Œuvres cinématographiques de courte durée tendant à renouveler par leur qualité et leur choix le spectacle cinématographique

Peuvent être exceptionnellement comprises dans les programmes cinématographiques d'Art et d'Essai :

- Œuvres cinématographiques récentes ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public et pouvant être considérées comme apportant une contribution notable à l'art cinématographique
- Œuvres cinématographiques d'amateur présentant un caractère exceptionnel

Source : Association Française des Cinémas d'*Art et Essai.*

L'*Art et Essai* est donc marqué du sceau des représentations qui sont véhiculées dans l'espace social à son propos : c'est une notion englobant un ensemble d'œuvres difficiles à comprendre parce qu'elles feraient usage de codes narratifs et discursifs non conventionnels. Or, à quelques exceptions près, ces représentations ne sont pas opératoires, ce qui opacifie largement la frontière entre les films recommandés et ceux qui ne le sont pas. La plupart des films *Art et Essai* sont, en effet, tout à fait conventionnels. Ils bénéficient de recommandations en fonction d'une expertise flottante, les règles d'attribution du statut d'*Art et Essai* n'étant pas soumises à une grille de critères stricts. Toutefois, la circulation de ces représentations – que nous serions, par conséquent, tentés de qualifier d'erronées ou de déviantes – explique pourquoi l'ensemble des individus ont des réactions soit de rejet, soit d'intérêt pour le cinéma d'*Art et Essai*.

Cependant, si l'on s'en remet aux cinq concepts élémentaires de la sociologie selon Robert A. Nisbet, on constate que la pratique de l'*Art et Essai* est une entrée pertinente pour saisir la manière dont se modélise une pratique culturelle. Elle nous permet de réinvestir chacun de ces cinq concepts sociologiques : la communauté, l'autorité, le statut, le sacré et l'aliénation.

Concernant le premier concept de « communauté », il nous renvoie directement à la posture de recherche adoptée pour cette étude qui va dans le sens d'une sociologie de la réception. Nous n'y reviendrons pas. Ce retour sur le concept de « communauté » reste toutefois l'occasion de souligner un fait important : celui de la dimension citoyenne de ses membres. En effet, ceux-ci n'hésitent pas à s'exprimer dans le champ du politique. On le voit à chaque fois que les établissements *Art et Essai* sont menacés, notamment par une baisse des subventions : les membres de la communauté spectatorielle se mobilisent[625]. Une communauté est donc une assemblée composée de citoyens libres qui s'expriment pour rappeler aux instances publiques quelles sont ses missions lorsqu'elles s'en écartent. Elle œuvre donc dans le sens du maintien d'une pluralité de l'offre culturelle. C'est une formation sociale qui a des opinions assimilables à des jugements critiques puisqu'elle se fait entendre lorsqu'il y a des différends entre ses intérêts (qui correspondent aux intérêts des salles qu'elle fréquente) et ceux des instances dirigeantes.

[625] En février 2008, un mouvement national de soutien à la diversité cinématographique s'est mis en place, conduit par les établissements et les réseaux *Art et Essai*. Partout en France, des spectateurs se sont mobilisés aux côtés des acteurs du réseau pour qu'ils continuent à bénéficier des aides allouées par les instances publiques pour leur travail et qui étaient alors menacées de diminution. Ce mouvement a pris forme à travers des débats, des réunions et autres discussions.

Vient ensuite le concept d'« autorité » qui renvoie au pouvoir et à la législation du mouvement *Art et Essai*. En effet, ce réseau de salles et les films qu'il soutient ont été portés par le gouvernement qui les a institutionnalisés dès la seconde moitié des années cinquante. La définition de l'*Art et Essai* qui a alors été posée dans les textes législatifs est caractérisée par une grande perméabilité des critères retenus[626]. Cela est-il stratégique ou bien cela relève-t-il d'une impossibilité réelle et latente de définir des critères de qualité filmique ? Si la réponse à cette question importe peu pour nous, il reste que ces quelques critères sont sa seule source d'identification et ce, depuis plus d'un demi-siècle maintenant.

Aussi fragile soit-elle dans le fond, cette définition de l'*Art et Essai* lui offre toutefois à un « statut » qui détient une force symbolique résidant dans la cohabitation de trois éléments intimement liés les uns aux autres. En premier lieu, il y a la notion d'œuvre d'art que contient la notion d'*Art et Essai* elle-même et qui fait écho aux critères flottants venant définir ce qu'est un film *Art et Essai*. Les films recommandés sont pensés comme ayant des qualités immanentes ce qui leur donne une force symbolique sans que l'on ne puisse pleinement attester de ces qualités, sinon de manière subjective. Il y a, ensuite, la légitimation des actions conduites par le mouvement *Art et Essai* qui résulte du soutien que lui accordent les instances publiques. Il y a, enfin, la propre légitimité de son action en ce qu'elle s'inscrit dans le sens d'un soutien à la diversité. Ces deux formes de légitimité, la première chargée idéologiquement parce que dépendante du discours institutionnel, et la seconde *légitime en soi* parce qu'inhérente aux lignes directrices du mouvement *Art et Essai* lui-même, se confondent et participent à l'émergence de cette force symbolique que recèle la notion d'*Art et Essai*.

On voit donc que la légitimité du mouvement *Art et Essai* n'est attestée que partiellement et qu'elle a conduit à des lectures déviantes, voire des surinterprétations de la notion. Cependant, elle a favorisé le maintien et même le renforcement du secteur en ce qu'elle a permis de maintenir une croyance forte autour de sa légitimité. L'État a donc continué à s'engager auprès de lui et les individus ont continué à véhiculer des représentations mettant en évidence une valeur légitime qui lui serait rattachée. C'est ce que Robert A. Nisbet identifie sous le concept de « sacré » et qui renvoie directement à une proposition faite par Pierre Bourdieu :

[626] Voir la note précédente sur les critères de recommandation d'une œuvre cinématographique.

> *« Ce qui caractérise le bien culturel, c'est qu'il est un produit comme les autres avec en plus une croyance qui elle-même doit être produite. C'est ce qui fait qu'un des seuls points sur lesquels la politique culturelle peut agir, c'est sur la croyance : elle peut contribuer, d'une façon ou d'une autre, à renforcer la croyance »*[627].

En d'autres termes, nous dirons que les interventions politiques en matière de culture sont souvent naïves par excès de volontarisme. Le cas du cinéma d'*Art et Essai* en témoigne, ce qui nous conduit au cinquième et dernier concept que nous souhaitions traiter : celui d'« aliénation » qui fermera la boucle en revenant sur la question des spectateurs et entérinera le choix du mot de « communauté » pour parler des ensembles de spectateurs qui ont été interrogés pour cette étude. Les individus sont, en effet, sous le joug des représentations qui circulent dans l'espace social à propos de l'*Art et Essai*. Ces représentations confèrent aux salles classées et aux œuvres recommandées une force aliénante au sens où elles exercent des pressions sur les individus. Ces derniers peuvent être désireux de tirer parti de l'intelligibilité du monde qu'ils pensent atteindre par l'*Art et Essai*. Ils peuvent aussi être honteux ou indifférents de ne pas en tirer parti : cette seconde posture est variable car elle dépend à la fois de la lecture qu'ils font des représentations de l'*Art et Essai* et à la fois du niveau de compréhension qu'ils en ont. Les individus peuvent enfin rejeter leur participation à la communauté des spectateurs de l'*Art et Essai*. Mais dans tous les cas de figure, ils se socialisent ; cela se fait seulement sous des formes différentes. En somme, ils intègrent ou non la communauté des spectateurs de l'*Art et Essai* en fonction de l'attitude qu'ils adoptent.

Le discours en sciences sociales

Cette question des représentations, véhiculées dans l'espace social *par l'Art et Essai* et *sur l'Art et Essai*, nous pose, en définitive, une autre question d'ordre méthodologique. On s'est longtemps attardé (et on continue de le faire) sur toute une série de déterminants socioculturels pour expliciter les pratiques (avec un certain nombre de résultats et un certain nombre de limites). Ceci a conduit à penser les publics comme des ensembles homogènes, faiblement dotés de spécificités. Sur ce point, nous considérons que le travail de Pierre Bourdieu et d'Alain Darbel sur les publics des musées d'art est précurseur : il révèle la

[627] BOURDIEU Pierre, CHARTIER Roger (Débat). « La lecture : une pratique culturelle ». In CHARTIER Roger (dir.). *Pratiques de la lecture*. Paris : Rivages, 2003 [1985]. p. 288. La parole est ici à Pierre Bourdieu.

présence de prédispositions sociales de la pratique (un niveau diplômant élevé lié à une appartenance aux classes aisées). On retrouve les stigmates de cette méthodologie dans les grandes enquêtes conduites par les institutions au premier rang desquelles l'enquête nationale sur *les pratiques culturelles des Français* réalisée pour la première fois en 1973 et reconduite trois fois en 1981, 1989 et 1997. Le poids des pratiques culturelles et socioculturelles y est mis en évidence ainsi que la manière dont elles s'articulent les unes par rapport aux autres en fonction de déterminations sociales comme le sexe, l'âge, la profession ou encore le niveau diplômant. Mais il n'est jamais question de prendre en compte les discours des pratiquants.

Pourtant, maintenir à distance les déclarations des individus ne permet pas d'obtenir des résultats pleinement satisfaisants pour comprendre ce qu'est une pratique culturelle. C'est pourquoi on s'intéresse, aujourd'hui, davantage aux volontés des individus après avoir compris la nécessité de réinvestir des apports d'ordre ethnologiques. Il faut cependant prendre garde à ne pas s'enfermer dans des approches individualistes car « l'individualisme est un atomisme inconséquent, qui oublie que l'enjeu de l'atome est celui d'un monde »[628]. En d'autres termes, ces apports ne doivent pas interdire de faire usage des déterminations sociales pour en éclairer la portée. C'est donc la cohabitation des deux méthodes (l'une, s'attachant plutôt à la fonction des déterminations sociales, et l'autre, davantage aux discours des usagers) qui rend possible une analyse de la pratique comme objet de recherche et non plus comme un simple moyen de saisir un rapport aux objets culturels, en dehors du choix lui-même de la méthode de recueil des données invoquées : questionnaire ou entretien, notamment.

C'est pour ces raisons que la part la plus ethnologique des travaux de Pierre Bourdieu nous semble plus fondamentale que les apports proprement sociologiques de sa pensée. C'est également pour cela que nous nous accorderons avec Michel Foucault lorsqu'il évoque la nécessité d'abandonner toute réflexion sur l'homme dans les sciences humaines au profit de l'étude des discours et des représentations, ce que Paul Veyne souligne de la manière suivante dans *Le quotidien et l'intéressant* :

> *« Foucault s'était fait d'innombrables ennemis dans la vieille Université pour avoir dit que l'idée d'homme s'évanouirait bientôt de notre horizon. Il entendait par là qu'aucune discipline n'a jamais étudié « l'homme », vu qu'on ne saurait*

[628] NANCY Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. *op. cit*. p. 17.

trop qu'en dire (sauf peut-être qu'il n'est ni tout à fait bon ni tout à fait mauvais) : ce qu'on étudie, c'est le langage humain, l'économie politique des sociétés humaines, la sémiotique des expressions humaines »[629].

Ces lignes font expressément référence aux derniers mots de Michel Foucault dans *Les mots et les choses* :

« L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine.
Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues, si par quelque événement dont nous pouvons tout au plus pressentir la possibilité, mais dont nous ne connaissons pour l'instant encore ni la forme ni la promesse, elles basculaient, comme le fit au tournant du XVIII^e^ siècle le sol de la pensée classique, – alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme la limite de la mer au visage de sable »[630].

Ces apports sont donc déterminants tant ils sont transversaux et permettent de rendre intelligibles les phénomènes sociaux non pas en ce qu'ils se réfèrent à des pratiques humaines mais bien aux discours et aux représentations. Ils favorisent l'abandon d'une historiographie portant sur des grandes figures de l'Histoire pour se concentrer sur les pratiques des individus. Ils permettent également de mettre à l'écart l'étude des *états de fait* sociaux pour accroître la compréhension des *processus* sociaux. Ils envisagent, enfin, les espaces non plus de manière statique mais bien de façon évolutive.

Une étude comme celle que conduit Carlo Ginzburg dans *Les batailles nocturnes* constitue un apport d'envergure pour une compréhension autant diachronique que synchronique des phénomènes sociaux[631]. Elle nous révèle la manière dont les directives savantes de l'Inquisition parviennent à modifier les discours peu érudits des paysans inculpés de sorcellerie. L'auteur nous dévoile la manière dont les récits des personnes initialement jugées pour de simples pratiques païennes visant à fertiliser les champs se transforment en de véritables histoires d'orgies sataniques. Si le fait lui-même est invariant (s'assurer de l'abondance des récoltes), les discours et les représentations, eux, se modifient en fonction des vues que souhaitent leur donner les actants : on passe ici d'une simple procession sans

[629] VEYNE Paul. *Le quotidien et l'intéressant. Entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski*. Paris : Les Belles Lettres, 1995. P. 169-170.
[630] FOUCAULT Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 2003 [1966]. p. 398.
[631] GINZBURG Carlo. *Les batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*. Paris : Flammarion, 1984 [1966]. 270 p.

conséquence sur le maintien de l'ordre (un rituel issu du paganisme) à une pratique considérée comme déviante, inacceptable et répréhensible (un commerce avec Satan).

Dans une visée que l'on voudra davantage communicationnelle, ceci renvoie précisément aux *sept dimensions de la communication orchestrale* selon Yves Winkin, auxquelles l'étude des pratiques du cinéma dans les salles *Art et Essai* renvoie[632].

1. La communication (inter)individuelle est au-dessus des individus particuliers. Elle se constitue comme une « matrice » d'échanges sociaux : elle fixe le cadre dans lequel les interactions sont rendues possibles.
2. La communication se définit davantage en fonction du contexte que du contenu. L'information n'a de valeur que lorsqu'elle est engagée dans un système d'interprétation : c'est donc la signification qui prime sur l'information.
3. Ce n'est pas l'intentionnalité qui détermine la communication, mais le système de signification que la communication implique.
4. La communication est omniprésente dans le social non pas en tant qu'actions dont on peut mesurer les effets, mais bien comme *principe social* permettant de cerner la formation d'ensembles sociaux.
5. Les individus traversent des espaces du social et activent des codes communicationnels définissant des ensembles communautaires.
6. Le chercheur n'existe pas hors du monde social. Il le parcourt, lui aussi, comme les individus qu'il étudie et qu'il essaie de « comprendre »
7. Enfin, « la communication sociale » renvoie à des échanges interindividuels qui sont circonscrits dans l'espace et dans le temps. Yves Winkin l'appréhende par l'image de l'*orchestre*.

À partie de cela, on peut considérer que l'*Art et Essai* préexiste à la pratique, mais c'est la pratique qui, précisément, rend signifiante cette notion ; du moins, la fait circuler dans l'espace sociale. La communication peut-être verbale ou écrite ; mais elle dépend surtout des représentations de la notion d'*Art et Essai* qui sont véhiculées par les individus et les médias. Ces représentations sont *chargées* symboliquement et conduisent à partitionner l'espace social en différents ensembles de pratiquants, selon qu'ils y adhèrent ou non (avec tout un champ de nuances entre ces deux pôles). Toutefois, si l'on peut penser l'existence de groupes de

[632] WINKIN Yves. *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain.* Paris : De Boeck, 2001 [1996]. p. 87-90.

spectateurs dans le champ culturel, c'est parce qu'ils se caractérisent précisément par des intérêts communs à l'ensemble de leurs membres ; dans notre étude, il s'agit d'un intérêt pour l'*Art et Essai* en ce qu'il est censé leur apporter des connaissances et des savoirs sur le monde. Dès lors, il est possible de parler de « communauté de spectateurs », à la façon dont Yves Winkin parle d'*orchestre*.

L'*Art et Essai* se présente donc bien comme une entrée pertinente pour saisir l'objet de cette recherche qui porte sur les modalités d'organisation des pratiques culturelles en ce qu'elles déterminent quelque chose de plus fondamental encore que le rapport aux objets eux-mêmes : leur capacité à générer des interactions et de la socialisation. Car tel est l'enjeu de toute pratique, qu'elle soit culturelle ou non. Autrui *fait symboliser* nos actes en toutes circonstances. C'est d'ailleurs, pour finir sur une *note* plus légère, ce que montre la chanson *Salut les amoureux* de Joe Dassin à propos de la relation amoureuse[633]. Les paroles s'emploient à nous décrire comment une aventure sentimentale peut parfois se déliter sans que les deux membres du couple ne sachent très bien pourquoi ils en sont arrivés là. Le refrain fonctionne comme une ritournelle de l'incompréhension :

> *« On s'est aimé comme on se quitte, tout simplement sans penser à demain. À demain qui vient toujours un peu trop vite. Aux adieux qui, quelquefois, se passent un peu trop bien ».*

Puis à la fin, alors que le couple a pris la décision de mettre un terme véritable à son histoire, c'est la patronne du café, en bas de chez eux, cet individu *autre*, qui va *faire symboliser* et rendre dynamique un *état de fait* en le positionnant sur le registre du *processus* de socialisation :

> *« Allons petite, il faut partir, laisser ici nos souvenirs. On va descendre ensemble si tu veux ; et quand elle va nous voir passer, la patronne du café va encore nous dire "Salut les amoureux" ».*

633 Chanson *Salut les amoureux.* 1972. Interprète : DASSIN Joe. Paroles : DASSIN Rachelle, DELANOË Pierre. Musique : GOODMAN Steve.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO Theodor W. *Théorie esthétique*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1982 [1970]. 347 p.

AFFERGAN Francis. *La pluralité des mondes*. *Vers une autre anthropologie*. Paris : Albin Michel, 1997. 287 p.

ALLARD Laurence. « Cinéphiles à vos claviers ! Réception, public et cinéma ». *Réseaux*, n° 99, ESQUENAZI Jean-Pierre, ODIN Roger (dir.), « Cinéma et réception », Paris, Hermès, 2000, p. 131-168.

AUMONT Jacques (dir.). *Les voyages du spectateur*. Paris : Léo Scheer, 2004. 338 p.

ANCEL Pascale, PESSIN Alain (dir.). *Les non-publics : les arts en réception*. Paris : L'Harmattan, 2004. Tome I : 272 p. et Tome II : 323 p.

ARBORIO Anne-Marie, FOURNIER Pierre. *L'enquête et ses méthodes : l'observation directe*. Paris : Nathan, 2003 [1999]. 128 p.

ARENDT Hannah. *La crise de la culture*. Paris : Gallimard, 1989 [1972]. 380 p.

ARENDT Hannah. *La condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Levy, 1993 [1961]. 368 p.

ARENSBERG Conrad M., KIMBALL Solon T. *Family and Community in Ireland*. Cambridge : Harvard Press University, 1968. 422 p.

AUSTIN John L. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Le Seuil, 2002 [1962]. 202 p.

AZAM Martine. « La pluralité des rapports à l'art : être plus ou moins public ». In ANCEL Pascale, PESSIN Alain (dir.). *Les non-publics : les arts en réception*. Tome II. Paris : L'Harmattan, 2004. p. 67-83.

BAECHLIN Peter. *Histoire économique du cinéma*. Paris : La Nouvelle Edition, 1947. 125 p.

BAECQUE Antoine (de). *La cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture : 1944-1968*. Paris : Fayard, 2003. 404 p.

BAECQUE Antoine (de). *Critique et cinéphilie*. Paris : Cahiers du cinéma, 2001, 254 p.

BARKER Martin. « Film Audience Research : Making a Virtue out of a Necessity ». *IRIS Revue de théorie de l'image et du son*, n° 26, 1998 : « Cultural Studies, Gender Studies et Études filmiques », Paris, p. 131-147.

BARTHES Roland. « Par-dessus l'épaule ». *Critique*, n° 318, Paris, Minuit, 1973, p. 965-976.

BARTHES Roland. *S/Z*. Paris : Le Seuil, 1970. 251 p.

BARTHES Roland. « La réponse de Kafka ». In *Essais critiques*. Paris : Le Seuil, 1964. p. 138-142.

BARTHES Roland. *Mythologies*. Paris : Le Seuil, 1957. 247 p.

BARTHES Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil, 1972 [1953]. 187 p.

BATAILLE Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 2006 [1943 : 1ère édition. 1954 : texte revu et corrigé]. 189 p.

BECKER Howard S. *Écrire les sciences sociales*. Paris : Economica, 2004 [1986]. 179 p.

BECKER Howard S. *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*. Paris : Métaillé, 2005 [1985], 247 p.

BECKER Howard S. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion, 2006 [1982]. 379 p.

BELTON John. *Movies and Mass Culture*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 2000 [1996]. 279 p.

BENJAMIN Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Allia, 2005 [1935]. 78 p.

BENVENISTE Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Tome II. Paris : Gallimard, 2005 [1974]. 294 p.

BENVENISTE Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Tome I. Paris : Gallimard, 2000 [1966]. 356 p.

BERNARD DE COURVILLE Florence. *Nietzsche et l'expérience cinématographique*. Paris : L'Harmattan, 2005. 155 p.

BERNAS Steven. *L'auteur au cinéma.* Paris : L'Harmattan, 2002. 509 p.

BERTHELOT Francis. *La métamorphose généralisée. Du poème mythologique à la science-fiction*. Paris : Nathan, 1993. 221 p.

BERTHIER François. « Une communauté "réduite aux acquêts" ? Les usagers d'une médiathèque et la musique ». In DONNAT Olivier, TOLILA Paul (dir.). *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003. Volume II (Cédérom). p. 153-159.

BERTIN Jacques. *La graphique et le traitement graphique de l'information*. Paris : Flammarion, 1977. 263 p.

BLANCHET Alain, GOTMAN Anne. *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Nathan, 2001 [1992]. 128 p.

BLANCHOT Maurice. *La communauté inavouable*. Paris : Minuit, 1983. 93 p.

BLANCHOT Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 2000 [1955]. 374 p.

BOLTANSKI Luc, MALDIDIER Pascale. *La vulgarisation scientifique et son public*. Paris : Centre de Sociologie de l'Education et de la Culture, 1977.

BONNELL René. *La vingt-cinquième image. Une économie de l'audiovisuel*. Paris : Gallimard, 1989. 680 p.

BONNELL René. *Le cinéma exploité*. Paris : Le Seuil, 1978. 375 p.

BOOTH Wayne C. « Distance et point de vue ». In BOOTH Wayne C. et alii. *Poétique du récit*. Paris : Le Seuil, 1977 [1961]. 85-113 p.

BORDWELL David. *Narration in the Fiction Film*. Madison : University of Wisconsin, 1985. 384 p.

BOSSENO Christian-Marc. *La prochaine séance. Les Français et leurs cinés*. Paris : Gallimard, 1996. 128 p.

BOUDON Raymond. *Le sens des valeurs*. Paris : PUF, 1999. 397 p.

BOURDIEU Pierre. *Questions de sociologie*. Paris : Minuit, 2006. 277 p.

BOURDIEU Pierre. *Esquisse pour une autoanalyse ou ceci n'est pas une autobiographie*. Paris : Raison d'agir, 2004. 141 p.

BOURDIEU Pierre, CHARTIER Pierre (débat). « La lecture : une pratique culturelle ». In CHARTIER Pierre (dir.). *Pratiques de la lecture.* Paris : Rivages, 2003 [1985]. p. 277-306.

BOURDIEU Pierre. *Le sens pratique*. Paris : Minuit, 2005 [1980]. 474 p.

BOURDIEU Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 2007 [1979]. 670 p.

BOURDIEU Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique.* Paris : Le Seuil, 2000 [1972]. 429 p.

BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude. *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris : Minuit, 1987 [1970]. 280 p.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain. *L'amour de l'art*. Paris : Minuit, 2003 [1969]. 251 p.

BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-claude. *Les héritiers : les étudiants et la culture*. Paris : Minuit, 2004 [1964]. 189 p.

BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude. « Sociologues des mythologies et mythologies des sociologues ». *Les temps modernes*, vol. XIX, n° 211, 1963, p. 998-1021.

BOURGATTE Michaël. « Des rites festivaliers aux pratiques coutumières ritualisées : une possible catégorisation des publics cinéphiles. *De l'exemple des comportements cinéphiles à*

Cannes aux pratiques courantes des cinéphiles avignonnais ». In FOURNIER Sébastient et alii (dir.). *Tauromachies, sport, culture. Regards croisés sur les publics*. Paris : L'Harmattan, 2007. p. 191-205.

BOURGATTE Michaël. « To be or not to be : does Making the Choice of an Alternative Type of Programming mean weaving a Special Relationship with a Group of Artistic Works ? ». In GOTTESDIENER Hana, VILATTE Jean-Christophe (dir.). *Proceedings of the XIX Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*. Avignon : UAPV, 2006. p. 372-376.

BOURGATTE Michaël. « Point de vue. À propos des publics d'un multiplexe de province ». *Culture et musées*, n° 7, ETHIS Emmanuel, FABIANI Jean-Louis (dir.), « Figures du corps au cinéma », Arles, Actes Sud, 2006, p. 176-180.

BOURGATTE Michaël, *Complexe cinématographique, complexe cinéphile : salles de cinéma et public(s) cinéphile(s) dans la ville d'Avignon*. Mémoire de DEA en Muséologie et Médiation culturelle, sous la direction de ETHIS Emmanuel. Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2004. 130 p.

BOURGATTE Michaël. *Utopia : une utopie culturelle ? Histoire d'un cinéma alternatif, 1976-1994*. Mémoire de Maîtrise en Histoire, sous la direction de THEBAUD Françoise. Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2001. 159 p.

BOUTIN Perrine. « Mediations of Cinema, Mediation by Cinema ». In GOTTESDIENER Hana, VILATTE Jean-Christophe (dir.), *Proceedings of the XIX Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*. Avignon : UAPV, 2006. p. 787-790.

CALLON Michel. « Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégagé : la double stratégie de l'attachement et du détachement ». *Sociologie du travail*, n° 41, Paris, Le Seuil, 1999, p. 65-78.

CASETTI. *D'un regard à l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon : PUL, 1990. 205 p.

CASETTI Francesco. « Les yeux dans les yeux ». *Communication*, n° 38, Ecoles des Hautes Etudes, Paris : Le Seuil, 1983, p. 78-97.

CAUNE Jean. *La démocratisation culturelle. Une médiation à bout de souffle*. Grenoble : PUG, 2006. 205 p.

CAUNE Jean. *Pour une éthique de la médiation*. *Le sens des pratiques culturelles*. Grenoble : PUG, 1999. 294 p.

CAUNE Jean. *La culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*. Grenoble : PUG, 1992. 376 p.

CAVELL Stanley. *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* Paris : Bayard, 2003. 218 p.

CAVELL Stanley. *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Paris : Belin, 1999 [1971]. 299 p.

CEFAI Daniel. *L'enquête de terrain*. Paris : La Découverte, 2003. 615 p.

CERTEAU Michel (de). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 2005 [1980]. 349 p.

CERTEAU Michel (de). *La culture au pluriel*. Paris : Christian Bourgois, 1993 [1974]. 228 p.

CERTEAU Michel (de). *L'étranger ou l'union dans la différence*. Paris : Le Seuil, 2005 [1969]. 208 p.

CHAPOUTHIER Georges. *Qu'est-ce que l'animal ?* Paris : Le Pommier, 2004. 55 p.

CHARPENTIER Isabelle. « Pour une sociologie de la réception *et* des publics ». In Isabelle Charpentier (dir.). *Comment sont reçues les œuvres : actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*. Paris : Créaphis, 2006. p. 5-22.

CHARPENTIER Isabelle. « Réseaux de sociabilité, circulation matérielle et symbolique des produits culturels en milieu populaire ». In DENIOT Joël, PESSIN Alain (dir.). *Les peuples de l'art*. Tome I. Paris : L'Harmattan, 2006. P. 111-127.

CHARTIER Pierre. « Je ne compose point, je ne suis point auteur… ». *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Langres : Société Diderot, 2004, n° 36, p. 7-15.

CHARTIER Roger. « Le monde comme représentation ». *Annales ESC*, n° 6, Paris, Armand Colin, novembre-décembre 1989, p. 1505-1520.

CHATEAU Dominique. *Esthétique du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2006. 128 p.

CHAUVEL Louis. *Les classes moyennes à la dérive*. Paris : Le Seuil, 2006. 108 p.

CLADEL Gérard et alii (dir.). *Le cinéma dans la cité*. Paris : Editions du Félin, 2001. 236 p.

CLAVERIE Elisabeth. « La vierge, le désordre, la critique ». *Terrain*, n° 14, « L'incroyable et ses preuves », mars 1990, p. 60-75.

COLLEYN Jean-Paul. « Fiction et fictions en anthropologie ». *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p. 147-164.

COPANS Jean. *L'enquête et ses méthodes : l'enquête ethnologique de terrain*. Paris : Armand Colin, 2005. 128 p.

COPEAU Jacques. *Souvenirs du Vieux Colombier : la Compagnie des quinze*. Paris : Nouvelles Editions Latines, 1975. 125 p.

COULANGEON Philippe. *Sociologie des pratiques culturelles*. Paris : La Découverte, 2005. 123 p.

COULANGEON Philippe. « La stratification des goûts musicaux ». *La Revue Française de Sociologie*, n° 44-1, Janvier-Mars 2003, p. 3-33.

CORBIN Alain (dir.). *L'avènement des loisirs : 1850-1960*. Paris : Aubier, 1995. 471 p.

CRANE Diane. « Avant-Garde Art and Social Change : the New-York Art World and the Transformation of the Reward System ». In MOULIN Raymonde. *La sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 1999 [1986]. p. 69-82.

CRETON Laurent. *Le cinéma et l'argent*. Paris : Nathan, 2000. 200 p.

DARRE Yann. « Esquisse d'une sociologie du cinéma ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 161-162, Paris, Le Seuil, 2006, p. 122-136.

DARRE Yann. *Histoire sociale du cinéma français.* Paris : La Découverte, 2000. 121 p.

DARRE Yann. « Les créateurs dans la division du travail : le cas du cinéma d'auteur ». In MOULIN Raymonde. *La sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 1999 [1986]. p. 213-222.

DAVALLON Jean, JEANNERET Yves. « La posture épistémologique, un geste pratique ». In CHEVALIER Yves (dir.). *Questionner les pratiques d'information et de communication : agir professionnel et agir social. Actes du XVI^e Congrès de la SFSIC, Bordeaux, 10 au 10 mai 2006*. Paris : Jouve/SFSIC, 2006. p. 203-210.

DAVIS Fred. « Nostalgic Experience, Art and the Audience ». In MOULIN Raymonde. *La sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 1999 [1986]. p. 415-423.

DAYAN Daniel. « Le double corps du spectateur ». In BOURDON Jérôme, JOST François (dir.). *Penser la télévision. Actes du colloque de Cerisy*. Paris : Nathan, 1998. p. 234-248.

DAYAN Daniel. « Le spectateur performé ». *Hors cadre*, n° 2, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1984, p. 137-149.

DELCORDE Jacques. « L'industrie du cinéma et ses publics ». In DELCORDE Jacques. *Le cinéma, fait social*. Bruxelles : Université libre de Bruxelles, Actes de la 27^ème semaine Sociale universitaire, 20 au 20 avril 1959, 1960. p. 150-162.

DERRIDA Jacques. « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement ». In DERRIDA Jacques et alii (dir.). *Dire l'événement, est-ce possible ?* Paris : L'Harmattan, 2006 [1997]. p. 79-112.

DETIENNE Marcel. *L'invention de la mythologie*. Paris : Gallimard, 2005 [1981]. 252 p.

DIDI-HUBERMAN Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 2001 [1992]. 208 p.

DONNAT Olivier. *Les pratiques culturelles des français. Enquête 1997*. Paris : La Documentation Française, 1998. 359 p.

DUBET Eric. *Économie du cinéma européen : de l'interventionnisme à l'action entrepreneuriale*. Paris : L'Harmattan, 2000. 286 p.

DULAC Germaine (dir.). *Les Spectacles à travers les âges. Tome III : Le cinéma des origines à nos jours*. Paris : Editions du Cygne, 1932. 366 p.
DURKHEIM Emile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris : CNRS Editions, 2008 [1912]. 638 p.

DURKHEIM Emile. *Le suicide*. Paris : PUF, 2004 [1897]. 463 p.

DURKHEIM Emile. *De la division du travail social*. Paris : PUF, 2007 [1893]. 428 p.

DUVAL Julien, MARY Philippe. « Retour sur un investissement intellectuel ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 161-162, Paris, Le Seuil, 2006, p. 5-9.

DUVAL Julien. « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 161-162, Paris, Le Seuil, 2006, p. 96-115.

ECO Umberto. « Do your movie yourself ». In *Pastiches et postiches*. Paris : Grasset, 2005. p. 199-209.

ECO Umberto. *De superman au surhomme*. Paris : Grasset, 1993. 245 p.

ECO Umberto. *Lector in fabula*. Paris : Lgf, 1989. 320 p.

ELIAS Norbert. *La société des individus*. Paris : Fayard, 2008 [1987]. 301 p.

ELIAS Norbert. *La société de cour*. Paris : Flammarion, 1985 [1969]. 330 p.

ELIAS Norbert, SCOTSON John L. *Logiques de l'exclusion. Enquête sociologique au cœur des problèmes d'une communauté*. Paris : Fayard, 1997 [1965]. 278 p.

ELIAS Norbert. *La civilisation des mœurs.* Paris : Calmann Levy, 1973 [1939]. 342 p.

ESQUENAZI Jean-Pierre. *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*. Paris : Armand Colin, 2007. 226 p.

ESQUENAZI Jean-Pierre. *Godard et la société française des années 1960*. Paris : Armand Colin, 2004. 292 p.

ESQUENAZI Jean-Pierre. « Un public lycéen ». In ESQUENAZI Jean-Pierre (dir.). *Cinéma contemporain, état des lieux*. Paris : L'Harmattan, 2004. p. 97-108.

ESQUENAZI Jean-Pierre. « Structure du champ de la réception : publics et non-publics ». In ANCEL Pascale, PESSIN Alain (dir.). *Les non-publics : les arts en réception*. Tome I. Paris : L'Harmattan, 2004. p. 83-99.

ESQUENAZI Jean-Pierre. *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte, 2003. 122 p.

ESQUENAZI Jean-Pierre (dir.). *Politique des auteurs et théories du cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2002. 163 p.

ESQUENAZI Jean-Pierre. « L'auteur, un cri de révolte ». In ESQUENAZI Jean-Pierre (dir.). *Politique des auteurs et théories du cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2002. p. 67-94.

ESQUENAZI Jean-Pierre. « Le sens du public ». In BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre et alii (dir.). *Discours audiovisuels et mutations culturelles*. Paris : L'Harmattan, 2002. p. 183-208.

ESQUENAZI Jean-Pierre. « Le film, un fait social ». *Réseaux*, n° 99, ESQUENAZI Jean-Pierre, ODIN Roger (dir.), « Cinéma et réception », Paris, Hermès, 2000, p. 13-47.

ESQUENAZI Jean-Pierre. *Film, perception et mémoire*. Paris : L'Harmattan. 1994. 255 p.

ETHIS Emmanuel. « De Kracauer à Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales ». *Sociétés : revue des Sciences Humaines et Sociales*, n° 96, Paris, De Boeck, 2007/2, p. 9-20.

ETHIS Emmanuel. *Les spectateurs du temps. Pour une sociologie de la réception au cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2006. 320 p.

ETHIS Emmanuel. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris : Armand Colin, 2005. 128 p.

ETHIS Emmanuel. *Pour une po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture : le spectateur imaginé.* Paris : L'Harmattan, 2004. 191 p.

ETHIS Emmanuel. « Les non-publics n'existent pas ! ». In ANCEL Pascale, PESSIN Alain (dir.). *Les non-publics. Les arts en réception*. Tome II. Paris : L'Harmattan, 2004. p. 231-248.

ETHIS Emmanuel. « Cannes, un festival des signes de l'identité spectatorielle ». *Protée, revue de théories et de pratiques sémiotiques*, volume 31, n° 2, « Cannes hors projections », 2003, p. 37-46.

ETHIS Emmanuel. « La forme festival à l'œuvre : Avignon, ou l'invention d'un public "médiateur" ». In DONNAT Olivier, TOLILA Paul (dir.). *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003. p. 181-196.

ETHIS Emmanuel (dir.). *Aux marches du palais : le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*. Paris : La Documentation Française, 2001. 259 p.

ETHIS Emmanuel. « La caisse du cinéma : quand il faut décider ». *Communication et Langages*, n° 125, septembre 2000, p. 44-55.

ETHIS Emmanuel. « Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques ». *Communication et Langages*, n° 119, janvier 1999, p. 38-54.

FABIANI Jean-Louis. *Après la culture légitime. Objets, publics, autorités*. Paris : L'Harmattan, 2007. 256 p.

FABIANI Jean-Louis. *Beautés du Sud. La Provence à l'épreuve des jugements de goût*. Paris : L'Harmattan, 2005. 146 p.

FABIANI Jean-Louis. « Eléments de synthèse ». In DONNAT Olivier, TOLILA Paul (dir.). *Le(s) public(s) de la culture*. *Politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003. Volume II (Cédérom). p. 309-323.

FERRO Marc. *Cinéma et histoire*. Paris : Gallimard, 2005 [1977]. 290 p.

FINLEY Moses I. *Mythe, mémoire, histoire. Les usages du passé.* Paris : Flammarion, 1981 [1975]. 270 p.

FISH Stanley. *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Paris : Les Prairies ordinaires, 2007 [1980]. 137 p.

FLEURY Laurent. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris : Armand Colin, 2006, 128 p.

FOREST Claude. *L'argent du cinéma*. Paris : Belin, 2002. 238 p.

FOREST Claude. *Les dernières séances : cent ans d'exploitation des salles de cinéma*. Paris : CNRS Editions, 1998. 310 p.

FOUCAULT Michel. *Histoire de la sexualité. 2. L'usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 1984. 285 p.

FOUCAULT Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 2003 [1975]. 360 p.

FOUCAULT Michel. *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris : Gallimard, 2005 [1971]. 81 p.

FOUCAULT Michel. « Des espaces autres ». In FOUCAULT Michel. *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris : Gallimard, 2001 [1967]. p. 1571-1581.

FOUCAULT Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 2003 [1966]. 400 p.

FRIEDMANN Georges, MORIN Edgar. « Sociologie du cinéma ». *Revue internationale de filmologie*, Tome III, n° 10, Paris, PUF, 1952, p. 95-112.

GAMBONI Dario. « L'iconoclasme contemporain, le "goût vulgaire" et le "non-public" ». In MOULIN Raymonde. *La sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 1999 [1986]. p. 285-295.

GANS Herbert J. *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books, 1999 [1970]. 248 p.

GARRIGOU Alain. *L'ivresse des sondages*. Paris : La Découverte, 2006. 122 p.

GAUDREAULT André. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS Editions, 2008. 252 p.

GAUDREAULT André, JOST François. *Le récit cinématographique*. Paris : Armand Colin, 2005. 159 p.

GAUDREAULT André, LACASSE Germaine. « Premier regard : les "néo-spectateurs" du Canada français ». *Vertigo* n° 10, « Le siècle du spectateur », 1993, p. 18-25.

GENETTE Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Le Seuil, 1991. 150 p.

GERARD Chantal. « Multiplexes et Art et Essai. Un face à face d'avenir ? ». *Revue Géographie et Cultures*, n° 53, GERARD Chantal, PERRUT Jean-François (dir.). *Les cinémas multiplexes. De nouveaux territoires culturels ?* Paris : L'Harmattan, 2005. p. 59-78.

GERRITSEN Sylvie, RAGI Tariq. *Pour une sociologie de la réception. Lecteurs et lectures de l'œuvre d'Albert Camus en Flandre et aux Pays-Bas*. Paris : L'Harmattan, 1998. 408 p.

GERSTENKORN Jacques. « Le spectateur introuvable ». *Vertigo* n° 10, « Le siècle du spectateur », 1993, p. 2-3.

GEVAUDAN Jean-Michel. « Films et salles : des affinités électives ? ». *Théorème*, n° 12, CRETON Laurent (dir.), *Cinéma et stratégies. Economie des interdépendances*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 63-74.

GIANNETTI Louis D. *Understanding Movies*. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, 1976 [1972]. 475 p.

GINZBURG Carlo. « Représentation : le mot, l'idée, la chose ». *Annales ESC,* n° 6, Paris, Armand Colin, novembre-décembre 1991, p. 1219-1234.

GINZBURG Carlo. « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire ». In *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Paris : Flammarion, 1989. P. 139-180.

GINZBURG Carlo. *Les batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires aux XVI^e^ et XVII^e^ siècle*. Paris : Flammarion, 1984 [1966]. 270 p.

GODELIER Maurice. *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie.* Paris : Albin Michel, 2007, 292 p.

GOFFMAN Erving. *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. Paris : Minuit, 1974 [1967]. 230 p.

GOFFMAN Erving. *Les rites d'interaction*. Paris : Minuit, 2005 [1963]. 175 p.

GOLDMANN Lucien. *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris : Gallimard, 2005 [1959]. 454 p.

GOMBRICH Ernst. *L'écologie des images*. Paris : Flammarion, 1983. 438 p.

GOODY Jack. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris : Minuit, 2002 [1977]. 274 p.

GREENBERG Clément. « Avant-garde and Kitsch ». In ROSENBERG Bernard, WHITE David M. (dir.). *Mass Culture, the Popular Arts in America*. London : The Free Press, 1964. p. 98-107.

GREFFE Xavier et alii (dir.). *Socio-économie de la culture. La demande de cinéma*. Paris : Anthropos-Economica. 1991. 152 p.

GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude. *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris : Gallimard – Le Seuil, 1989. 260 p.

GUY Jean-Michel. *La culture cinématographique des Français*. Paris : La Documentation Française, 2000. 349 p.

HALBWACHS Maurice. *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel, 2005 [1950]. 295 p.

HALL Stuart. « Codage/décodage ». *Réseaux*, n° 68, BEAUD Pascal, QUERE Louis (dir.), « Théories de la réception », Paris, CNET-CNRS, 2004, p. 27-39.

HALLEY Jeffrey. « Culture, politique et vie quotidienne : Dada et l'expérience choc ». In ANCEL Pascale, PESSIN Alain (dir.). *Les non-publics : les arts en réception*. Tome II. Paris : L'Harmattan, 2004. p. 85-105.

HAMBURGER Käte. *Logique des genres littéraires*. Paris : Le Seuil, 1986 [1977]. 312 p.

HASKELL Francis. *La norme et le caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*. Paris : Flammarion, 1993 [1976]. 275 p.

HEINICH Nathalie. « Aux origines de la cinéphilie : les étapes de la perception esthétique ». In ESQUENAZI Jean-Pierre (dir.). *Politique des auteurs et théories du cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2002. p. 9-38.

HEINICH Nathalie. « La sociologie et les publics de l'art ». In MOULIN Raymonde. *La sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 1999 [1986]. p. 267-278.

HEINICH Nathalie. *Ce que fait l'art à la sociologie*. Paris : Minuit, 1998. 90 p.

HENNION Antoine. « Ce que ne disent pas les chiffres… Vers une pragmatique du goût ». In In DONNAT Olivier, TOLILA Paul (dir.). *Le(s) public(s) de la culture*. *Politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003. p. 287-304.

HENNION Antoine. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié, 1993. 406 p.

HERVIEU-LEGER Danièle. *Le pélerin et le converti.* Paris : Flammarion, 2001 [1999]. 289 p.

HIRSCHMAN Albert O. *Défection et prise de parole*. Paris : Fayard, 1995. 212 p.

HOGGART Richard. *La Culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*. Paris : Minuit, 1970 [1957]. 423 p.

HUSSERL Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris : Gallimard, 2001 [1913]. 567 p.

ISER Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Wavre : Mardaga, 1985 [1976] ; 398 p.

JACOBI Daniel. « Les faces cachées du *point de vue* dans les discours d'exposition ». *La Lettre de l'OCIM*, n° 100, 2000, p. 44-53.

JANCOVITCH Mark et alii (dir.). *The Place of the Audience*. London : British Film Institue, 2003. 281 p.

JARVIE Ian Charles. *Towards a Sociology of the Cinema : a Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry*. London : Routledge & Keagan Paul, 1970. 394 p.

JAUSS Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1990 [1972]. 333 p.

JEANNERET Yves. *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?* Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 2007 [2000]. 200 p.

JOST François. *Le culte du banal : de Duchamp à la télé-réalité*. Paris : CNRS Editions, 2007. 123 p.

JOST François. *Le temps d'un regard. Du spectateurs aux images*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1998. 184 p.

JOST François. « La promesse des genres ». *Réseaux* n° 81, JOST François, PASQUIER Dominique (dir.), « Le genre télévisuel », Paris, CNET-CNRS, 1997. p. 11-31.

JOST François. «… Mon tout est fiction ». *La licorne*, n° 17, MURCIA Claude, MENELGADO Gilles (dir.), « Les contraintes de la cohérence dans le film de fiction », Poitiers, UFR de langues et littérature de l'Université de Poitiers, 1990, p. 39-50.

JULLIER Laurent. *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Paris : La Dispute, 2002. 250 p.

JUNOT Philippe. « La perception esthétique comme variable historique ». In MOULIN Raymonde. *La sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 1999 [1986]. p. 279-283.

KANT Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Flammarion, 2000 [1790]. 540 p.

KANT Emmanuel. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1953 [1764]. 84 p.

KANTOROWICZ Ernst. *Les deux corps du roi*. Paris : Gallimard, 1989 [1957]. 634 p.

KASPROWICZ Laurent. « Le cinéma comme on le parle : *conversation ordinaire et expertise du spectateur* ». *Le Portique*, Cahier 3, 2005. *Texte en ligne sur Internet.*

KRACAUER Siegfried. « L'histoire générale et la démarche esthétique ». In *L'histoire des avant-dernières choses*. Paris : Stock, 2006 [1969]. p. 233-262.

KRACAUER Siegfried. *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne : L'âge d'homme, 1973 [1947]. 409 p.

LAHIRE Bernard. *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris : La Découverte, 2004. 777 p.

LE CLUB DES 13. *Le milieu n'est pas un pont mais une faille*. Paris : Stock, 2008. 317 p.

LEE David, NEWBY Howard. *The Problem of Sociology : an Introduction to the Discipline*. London : Hutchinson Education, 1987 [1983]. 379 p.

LEENHARDT Jacques. « Une sociologie des œuvres d'art est-elle nécessaire et possible ? ». In MOULIN Raymonde. *La sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 1999 [1986]. p. 385-395.

LEFCOURT Jenny. « Aller au cinéma, aller au peuple ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-4, Paris, Belin, 2004, p. 98-114.

LEGER Fernand. *Fonctions de la peinture*. Paris, Gallimard, 2004 [1997]. 383 p.

LEGLISE Paul. *Le cinéma d'Art et Essai*. Paris : La Documentation Française, 1980 [1971]. 118 p.

LEVERATTO Jean-Marc, MONTEBELLO Fabrice. « Sociologie du cinéma et des "pratiques culturelles" ». In LE QUEAU Pierre (dir.). *20 ans de sociologie de l'art*. Tome I. Paris : L'Harmattan, 2007. p. 115-128.

LEVERATTO Jean-Marc. « L'œuvre de Michel Foucault et la sociologie de la réception : profession, émotion et expertise ». *Le Portique*, n° 13-14, 2004. *Texte en ligne sur Internet.*

LEVERATTO Jean-Marc. *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*. Paris : La Dispute, 2000. 413 p.

LINDRAT-GUIGUES Suzanne, GAGNEBIN Murielle. *L'essai et le cinéma*. Seyssel : Champ Vallon, 2004. 252 p.

LUHAN (Mc) Marshall. *Pour comprendre les médias*. Paris : Le Seuil, 1977 [1964]. 404 p.

MACIVER Robert Morrison. *Community. A Sociological Study*. Londres : Cass, 1970 [1932]. 446 p.

MAFFESOLI Michel. *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1988. 283 p.

MANVELL Roger. *The Film and the Public*. Harmondsworth, Middlesex : Penguin Book, 1955. 352 p.

MARIN Louis. *De la représentation*. Paris : Gallimard – Le Seuil, 1994. 396 p.

MARY Philippe. *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur : socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris : Le Seuil, 2006. 269 p.

MARY Philippe. « Le cinéma de Jacques Tati et la "politique des auteurs" ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 161-162, Paris, Le Seuil, 2006, p. 43-65.

MARX Karl, ENGELS Friedrich. *Manifeste du parti communiste*. Paris : Flammarion, 1998 [1847]. 206 p.

MAUSS Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, 1999 [1950]. 475 p.

MELOT Michel. « La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'arts ». In MOULIN Raymonde. *La sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 1999 [1986]. p. 191-202.

MERTON Robert K. *Eléments de théorie et de méthode sociologique*. Paris : Armand Colin, 1997 [1949]. 384 p.

METZ Christian. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991. 228 p.

METZ Christian. *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris : Christian Bourgois, 2002 [1977]. 370 p.

METZ Christian. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck, 2003 [1968]. 244 p.

MICHALET Charles-Albert. *Le drôle de drame du cinéma mondial. Une industrie culturelle menacée*. Paris : La Découverte, 1987. 214 p.

MICHAUD Yves. *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1999. 125 p.

MIGNOT-LEFEBVRE Yvonne. « Le cinéma sociologique existe t-il ? ». *Journal des anthropologues*, volume 47-48, Montrouge, Association française des anthropologues, 1992, p. 87-100.

MOESCHLER Olivier. « Cinéastes rebelles, experts étatiques du cinéma et la co-construction du "nouveau cinéma suisse". Pour une sociologie de l'art avec des œuvres ». In LE QUEAU Pierre (dir.). *20 ans de sociologie de l'art*. Tome I. Paris : L'Harmattan, 2007. p. 81-106.

MOESCHLER Olivier. « Enquête sur les publics de la culture à Lausanne. Chronique d'un malentendu productif ». In DONNAT Olivier, TOLILA Paul (dir.). *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003. Volume II (Cédérom). p. 51-63.

MOINE Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris : Armand Colin, 2005. 190 p.

MONTEBELLO Fabrice. *Le cinéma en France (depuis les années 1930)*. Paris : Armand Colin, 2005. 224 p.

MONTEBELLO Fabrice. *Spectacle cinématographique et classe ouvrière : Longwy 1944-1960*. Thèse de doctorat en Histoire à l'Université Lyon 2, 1997.

MONTEBELLO Fabrice. « Usages sociaux et usages populaires du cinéma : la question des amateurs ». *IRIS Revue de théorie de l'image et du son*, n° 17, automne 1994 : « Spectateurs et publics de cinéma/Movie spectators and audiences », Paris, p. 25-41.

MONTEBELLO Fabrice. « De la réception des films au cinéma des ouvriers ». *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, Volume 2-3, Montréal, 1992, p. 123-146.

MORIN Edgar. *Mes démons*. Paris : Stock, 1998 [1994]. 340 p.

MORIN Edgar. *Journal de Plozévet. Bretagne, 1965.* La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 2001 [1967], 389 p.

MORIN Edgar. *L'esprit du temps*. Paris : Armand Colin, 2007 [1962]. 218 p.

MORIN Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. Paris : Minuit, 2002 [1956]. 250 p.

MORIN Edgar. « Préliminaires à une sociologie du cinéma ». *Cahiers Internationaux de sociologie*, volume 17, 1954. p. 101-111.

MOUCHTOURIS Antigone. *Sociologie du public dans le champ culturel et artistique*. Paris : L'Harmattan, 2003. 130 p.

MOUREAU Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX Dominique. « Les conventions de qualité sur le marché de l'art, d'un académisme à l'autre ? ». *Esprit*, n° 10, octobre 1992, p. 43-54.

NANCY Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois, 1999 [1986]. 277 p.

NISBET Robert A. *La tradition sociologique.* Paris : PUF, 2006 [1966]. 409 p.

OCTOBRE Sylvie. *Les loisirs culturels des 6-14 ans*. Paris : La Documentation Française, 2004. 429 p.

ODIN Roger. *De la fiction*. Paris : De Boeck, 2000. 183 p.

ODIN Roger. « La question du public, approche sémio-pragmatique ». *Réseaux*, n° 99, ESQUENAZI Jean-Pierre, ODIN Roger (dir.), « Cinéma et réception », Paris, Hermès, 2000, p. 49-72.

ORY Pascal. « Pour une histoire cinématographique de la France ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 51-4, Paris, Belin, 2004, p. 7-9.

PANOFSKY Erwin. *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris : Gallimard, 2007. 284 p.

PANOFSKY Erwin. « Style and Medium in the Motion Pictures ». In LAVIN Irving. *Three Essays on Style*. Cambridge : Mass MIT Press, 1995 [1947 pour le present article. 1936 pour la première version titrée "On movies"]. p. 93-125.

PARK Robert E. *La foule et le public*. Lyon : Parangon, 2007 [1903]. 124 p.

PASQUIER Dominique. « Des audiences aux publics : le rôle de la sociabilité dans les pratiques culturelles ». In DONNAT Olivier, TOLILA Paul (dir.). *Le(s) public(s) de la culture*. *Politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003. Volume II (Cédérom). p. 109-116.

PASQUIER Dominique. *La culture des sentiments : l'expérience télévisuelle des adolescents*. Paris : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999. 233 p.

PASSERON Jean-Claude. « Consommation et réception de la culture : la démocratisation des publics ». In DONNAT Olivier, TOLILA Paul (dir.). *Le(s) public(s) de la culture*. *Politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003. p. 361-390.

PASSERON Jean-Claude. « L'espace mental de l'enquête (II) ». *Enquête*, n° 3, 1996, p. 89-126.

PASSERON Jean-Claude. *Le Raisonnement sociologique. Un espace non-poppérien du raisonnement naturel en philosophie*. Paris : Albin Michel, 2006 [1991], 666 p.

PASSERON Jean-Claude. « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie ». In MOULIN Raymonde. *La sociologie de l'art*. Paris : L'Harmattan, 1999 [1986]. p. 447-457.

PASSERON Jean-Claude. « L'inflation des diplômes. Remarques sur l'usage de quelques concepts analogiques en sociologie ». *Revue française de sociologie,* Tome XXXIII, n° 4, décembre 1982, p. 551-583.

PATUREAU Françoise. *Les pratiques culturelles des jeunes*. Paris : La Documentation Française, 1992. 221 p.

PEDLER Emmanuel (avec la collaboration d'ETHIS Emmanuel). « En quête de réception : le deuxième cercle. Approche sociologique et culturelle du fait artistique ». *Réseaux*, n° 68, BEAUD Pascal, QUERE Louis (dir.), « Théories de la réception », Paris, CNET-CNRS, 2004, p. 85-104.

PEDLER Emmanuel, DJAKOUANE Aurélien. « Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités des transmissions culturelles en questions : des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires ». In DONNAT Olivier, TOLILA Paul (dir.). *Le(s)*

public(s) de la culture. *Politiques publiques et équipements culturels*. Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2003. Volume II (Cédérom). p. 203-214.

PEDLER Emmanuel, ETHIS Emmanuel. « La légitimité culturelle en questions ». In LAHIRE Bernard (dir.). *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*. Paris : La Découverte, 1999. 179-203.

PEIRCE Charles. *Écrit sur le signe*. Paris : Le Seuil, 1978. 262 p.

PEQUIGNOT Bruno. *La relation amoureuse : analyse sociologique du roman sentimental moderne*. Paris : L'Harmattan, 1991. 205 p.

POIRRIER Philippe. « Le cinéma : de la source à l'objet culturel ». In *Les enjeux de l'histoire culturelle*. Paris : Le Seuil, 2004. p. 159-169.

POPPER Karl. *Conjectures et réfutations*. Paris : Payot, 1985 [1953]. 610 p.

PREDAL René. *La critique de cinéma*. Paris : Armand Colin, 2004. 128 p.

RANCIERE Jacques. *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique, 2007 [2000]. 74 p.

REZSOHAZY Rudolf. *Théorie et critique des faits sociaux*. Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1971. 239 p.

RICOEUR Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Le Seuil, 1990. 424 p.

RIFFATERRE Michael. *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion, 1970. 364 p.

RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François. *La culture de masse. De la Belle Epoque à aujourd'hui.* Paris : Fayard, 2002. 461 p.

ROSSET Clément. *Propos sur le cinéma*. Paris : PUF, 2001. 137 p.

RUBY Christian. *L'âge du public et du spectateur. Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*. Bruxelles : La Lettre Volée, 2007. 299 p.

SAUSSURE Ferdinand (de). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1995 [1916]. 520 p.

SERCEAU Daniel. *Les goûts du public. Une salle de quartier dans les années cinquante.* Biarritz : Séguier-Archimbaud, 2006. 99 p.

SHANNON Claude E., WEAVER Warren. *The Mathematical Theory of Communication*. Champaign : University of Illinois Press, 1998 [1949]. 144p.

SCHEFER Jean-Louis. *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris : Gallimard, 1980. 231 p.

SCHNAPPER Dominique. *La communauté des citoyens. Sur l'idée moderne de nation*. Paris : Gallimard, 2003 [1994]. 320 p.

SCHRECKER Cherry. *La communauté. Histoire critique d'un concept dans la sociologie anglo-saxonne*. Paris : L'Harmattan, 2007. 283 p.

SHUSTERMAN Richard. *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Minuit, 1991. 272 p.

SIMMEL Georg. *La tragédie de la culture*. Paris : Rivages, 1993 [1914]. 254 p.

SIMMEL Georg. *Sociologie : étude sur les formes de la socialisation*. Paris : PUF, 1999 [1908]. 756 p.

SINGLY François (de). *L'individualisme est un humanisme*. La Tour d'Aigues : Editions de l'Aube, 2005. 125 p.

SINGLY François (de). *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*. Paris : Nathan, 2004 [1992]. 128 p.

SKORECKI Louis. *Dialogues avec Daney et autres textes*. Paris : PUF, 2007. 145 p.

SKORECKI Louis. *Raoul Walsh et moi* suivi de *Contre la nouvelle cinéphilie*. Paris : PUF, 2001. 127 p.

SORLIN Pierre. « Qui a changé ? Les critiques ? Le public ? Les films ? » In ESQUENAZI Jean-Pierre (dir.). *Cinéma contemporain, état des lieux*. Paris : L'Harmattan, 2004. p. 87-95.

SORLIN Pierre. « Quelqu'un à qui parler ». In ESQUENAZI Jean-Pierre (dir.). *Politique des auteurs et théories du cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2002. p. 137-163.

SORLIN Pierre. « Le mirage du public ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 39-1, Paris, Belin, janvier-mars 1992, p. 86-102.

SORLIN Pierre. *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris : Aubier, 1977. 315 p.

SUROWIECKI James. *La sagesse des foules*. Paris : Lattès, 2008. 384 p.

TARDE Gabriel. *L'opinion et la foule*. Paris : Editions du Sandre, 2006 [1901]. 203 p.

TELOTTE J-P (dir.). *The Cult Film Experience. Beyond all Reason*. Austin, Texas : University of Texas, 1991. 224 p.

THEVENIN Olivier. *La SRF et la Quinzaine des Réalisateurs. 1968-2008 : une construction d'identités collectives*. Montreuil : Aux Lieux d'Être, 2008. 262 p.

THEVENIN Olivier. « Qu'est-ce qui concourt à la légitimation des objets artistiques visuels ? Jacques Siclier et le phénomène "Nouvelle Vague" ». In LE QUEAU Pierre (dir.). *20 ans de sociologie de l'art*. Tome I. Paris : L'Harmattan, 2007. p. 107-114.

THEVENIN Olivier. « Ed Wood : figures d'un corps et mélanges des genres ». *Culture et Musées*, n° 7, ETHIS Emmanuel et FABIANI Jean-Louis (dir.), « Figures du corps au cinéma. Body is comedy », Arles, Actes Sud, 2006, p. 65-80.

THUMEREL Fabrice. « Du sacre de *L'Origine rouge* (2000) à la consécration de Novarina (ou comment un avant-gardiste devient classique ». In Isabelle Charpentier (dir.). *Comment sont reçues les œuvres : actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*. Paris : Créaphis, 2006. p. 61-75.

TODOROV Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Le Seuil, 2005 [1970]. 188 p.

TÖNNIES Ferdinand. *Communauté et société*. Paris : Retz, 1977 [1887]. 285 p.

URICCHIO William, PEARSON Roberta E. « Constructing the Audience : Competing Discourses of Morality and Rationalization during the Nickelodeon Period ». *IRIS Revue de théorie de l'image et du son*, n° 17, automne 1994 : *Spectateurs et publics de cinéma/Movie Spectators and Audiences*, Paris, p. 43-54.

VAN GENNEP Arnold. *Les rites de passage : étude systématique des rites*. Paris : Picard, 1981 [1909]. 288 p.

VANOYE Francis. « Cohérence narrative et cohérence émotionnelle ». *La licorne*, n° 17, MURCIA Claude, MENELGADO Gilles (dir.), « Les contraintes de la cohérence dans le film de fiction », Poitiers, UFR de langues et littérature de l'Université de Poitiers, 1990, p. 9-15.

VERNIER Jean-Marc. « Le public du cinéma et son évolution quantitative ». In GREFFE Xavier et alii (dir.). *Socio-économie de la culture. La demande de cinéma*. Paris : Anthropos, 1991. p. 11-21.

VEYNE Paul. *Le quotidien et l'intéressant. Entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski*. Paris : Les Belles Lettres, 1995. 319 p.

VEYNE Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Le Seuil, 2007 [1978]. 438 p.

VEYNE Paul. *L'inventaire des différences. Leçon inaugurale au Collège de France*. Paris : Le Seuil, 1976. 61 p.

VEYNE Paul. *Le pain et le cirque*. *Sociologie historique d'un pluralisme politique*. Paris : Le Seuil, 1995 [1976]. 889 p.

WEBER Max. *Économie et société. 1. Les catégories de la sociologie*. Paris : Plon, 1995 [1922]. 410 p.

WEBER Max. *Économie et société*. *2. L'organisation et les puissances de la société dans leur rapport avec l'économie*. Paris : Plon, 1995 [1922]. 424 p.

WEBER Max. *Le savant et le politique*. Paris : La Découverte, 2003 [1919]. 206 p.

WELLMAN Barry. *Networks in the Global Village : Life in Contemporary Communities*. Boulder, Colorado & Oxford : Westview Press, 1999. 377 p.

WHYTE William F. *Street corner society. La structure sociale d'un quartier italo-américain*. Paris : La Découverte, 2002 [1943]. 398 p.

WILLIS Andy. « Cultural studies and popular film ». In HOLLOWS Joanne, JANCOVICH Mark. *Approaches to popular film*. New York : Manchester University Press, 1995. p.173-191.

WINKIN Yves. *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*. Paris : De Boeck, 2001 [1996]. 332 p.

WINKIN Yves (dir.). *La nouvelle communication*. Paris : Le Seuil, 2000 [1981]. 390 p.

WITTGENSTEIN Ludwig. *De la certitude*. Paris : Gallimard, 1976 [1969]. 151 p.

WÖLFFLIN Heinrich. *Réflexions sur l'histoire de l'art*. Paris : Klincksiek, 1982. 210 p.

ZUKOR Adolph. *Le public n'a jamais tort. De l'art muet au cinémascope*. Paris : Corrêa, 1954. 317 p.

SOURCES

Sources documentaires.

Association Française des Cinémas d'*Art et Essai*. 50 *ans d'amour du cinéma. 50e anniversaire des cinémas d'Art et d'Essai*. Document de communication. Octobre 2005-Mars 2006, 16 p.

AZOURY Philippe. « Les liens du "Silence" ». *Libération*, mercredi 27 août 2008.

BENJO Caroline. « "On achève bien les cinéphiles" : le Ciné-marathon de Montréal ». *Vertigo*, n° 10, « Le siècle du spectateur », 1993, pp 109-110.

BERNER Raymond. « Quand le drame sort de l'écran et jette dans la salle l'épouvante, le rire, la mort ». *Cinémonde*, n° 538, février 1939.

Bilan CNC 2006, n° 302, mai 2007.

BLYTON Enid. *Le mystère de la chaloupe verte*. Paris : Hachette, 1983 [1961]. 157 p.

BOSSENO Christian-Marc. *La prochaine séance. Les Français et leurs cinés*. Paris : Gallimard. 1996. 128 p.

BOSSENO Christian-Marc. « Histoires de voir ». *Vertigo* n° 10, « Le siècle du spectateur », 1993, p. 4-11.

BRETON André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 2008 (1964), 189 p.

BROUILLER Patrick, GARDEZ Micheline. « Vers de nouvelles conquêtes ». In *50 ans d'amour du cinéma*, Association Française des Cinémas d'Art et Essai, Document de communication, 2006. p. 2.

BULLETIN DU DEPS. « Transmettre une passion culturelle », n° 143, février 2004.

CNC. *Le public du cinéma Art et Essai*. Rapport d'étude. Octobre 2006. 47 p.

CNC. *Perceptions du public des cinémas Art et Essai*. Rapport d'étude. Octobre 2006. 55 p.

DELEAU Pierre-Henri. « Le semeur de rêves ». *Le courrier Art et Essai* novembre 2005, n° 143, Editorial p. 1.

DELMAS Laurent, LAMY Jean-Claude (dir.). *Larousse du cinéma*. Paris : Larousse, 2005. 335 p.

ETHIS Emmanuel, JACOBI Daniel (dir.). *Industries culturelles en province. L'exemple d'un multiplexe. Retombées socio-économiques*. Rapport d'étude. IMEDEP, Avignon, 2004.

ETHIS Emmanuel, BOURBONNAUD David (dir.). *Que sont nos amours devenus ? Les publics des cinémas Utopia d'Avignon*. Rapport d'étude. Avignon, 1998.

« Faire vivre des œuvres en faisant vivre les salles, aujourd'hui, demain ». *Le Courrier de l'*Art et Essai, n° 170, juin-juillet 2008, p. 4-5.

GARY Romain (AJAR Emile). *La vie devant soi*. Paris : Gallimard, 2007 [1975]. 289 p.

GUIDEZ Guylaine Guidez. « Interview accordée par Jean Lescure ». *Le nouveau Cinémonde*, n° 1849, février 1971.

INSEE. « Données économiques et sociales. Provence-Alpes-Côte d'Azur ». Avec la collaboration de la CRCI Provence-Alpes-Côte d'Azur, 2006. 236 p.

JARRY Alfred. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien.* Paris : Gallimard, 1980 [1911]. 247 p.

JARVIE Ian Charles. « Reflections on the Passing of Sir Karl Popper ». In http://www.law.keio.ac.jp/~popper/v6n2jarvie.html

JARVIE Ian Charles. « Popper's Republic of Science ». In http://www.law.keio.ac.jp/~popper/v7n1jarvie.html

KAFKA Franz. *La métamorphose*. Paris : Gallimard, 2004 [1915]. 129 p.

KYROU Ado, SINE. *Manuel du parfait petit spectateur*. [*Ville et maison d'édition non précisées*] : 1958. [*non paginé*].

LAMARCHE-VADEL Gaëtane. *La gifle au goût du public… et après ?* Paris : Editions de la Différence, 2007. p. 227 citant GUATTARI Félix. *Chaosmose*. Paris : Galilée, 1992.

Midi Libre. « Radiohead aux Arènes de Nîmes ». Édition du 15 juin 2008.

Ministère de la Culture et de la Communication, Centre National de la Cinématographie. *CNC Info : Bilan 2000*, n° 274, mai 2000, p

Ministère de la Culture et de la Communication, Centre National de la Cinématographie. *CNC Info : Bilan 2005*, n° 297, mai 2006.

PASCAL Michel. *Le cinéma*. Paris : Le Cavalier Bleu, 2003. 125 p.

PERCY Walker. *Le cinéphile*. Paris : Pandora, 1982 [1960]. 235 p.

SAADA Nicolas. « Entretien avec Robert Schlokoff. "*La porte !*". Les grandes heures du Rex ». *Vertigo* n° 10, « Le siècle du spectateur », 1993, pp. 106-108.

THOLLIERE Michel, RALLITE Jack, *Exploitation cinématographique : le spectacle est-il encore dans la salle ?* Rapport d'information 308 (2002-2003), Commission des affaires culturelles, Mission information.

TOUBIANA Serge, *Mission de réflexion sur l'Art et Essai, nouveaux horizons*, Rapport présenté à Messieurs Jack Lang, ministre de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, et Dominique Wallon, Directeur Général du CNC, janvier 1990.

Sources Internet :

AFCAE : www.art-et-essai.org

Coalition Française : www.coalitionfrancaise.org

CICAE : www.cicae.org

DRAC PACA : www.paca.culture.gouv.fr

GNCR : www.cinemas-de-recherche.com

Studio 28 : www.cinemastudio28.com (rubrique : *Notre cinéma*).

Studio des Ursulines : www.studiodesursulines.com (rubrique : *L'histoire du cinéma*).

UNESCO : portal.unesco.org/culture/fr

Vieux Colombier : http://vieux.colombier.free.fr (rubrique : *Historique*).

Sources radiophoniques :

France Inter. Émission *Cha Cha Tchatche*. Lundi 28 juillet 2008.

FILMOGRAPHIE

ALATAR Mohamed. *Iron wall.* 2006.
ANG Lee. *Tigre et dragon*. 2000.
ANNAUD Jean-Jacques. *L'ours.* 1988.
ANTONIONI Michelangelo. *Profession : reporter*. 1975.
ANTONIONI Michelangelo. *Zabriskie point*. 1970.
ARDOLINO Emile. *Dirty Dancing*. 1987.
BARRATIER Christophe. *Les choristes*. 2004.
BEAUVOIS Xavier. *Le petit lieutenant*. 2005.
BENIGNI Roberto. *La vie est belle*. 1998.
BESSON Luc. *Jeanne d'Arc*. 1999.
BONG Joon-Ho. *The Host.* 2006.
BOON Dany. *Bienvenue chez les ch'tis*. 2008.
BOORMAN John. *Délivrance.* 1972.
BRISSEAU Jean-Claude. *Les anges exterminateurs.* 2006.
BRISSEAU Jean-Claude. *De bruit et de fureur*. 1988.
BRISSEAU Jean-Claude. *Un jeu brutal*. 1983.
BUNUEL Luis. *L'âge d'or*. 1930.
BUNUEL Luis. *Un chien andalou*. 1928.
BURTON Tim. *Batman*. 1992.
CAMERON James. *Titanic*. 1997.
CANTET Laurent. *Ressources humaines*. 1999.
CARLES Pierre. *La sociologie est un sport de combat*. 2001.
CHABAT Alain. *Didier*. 1997.
CHAHINE Youssef. *Le destin*. 1997.
CLAIR René. *Entr'acte*. 1924.
COCTEAU Jean. *La belle et la bête*. 1946.
COHEN Ethan et Joël. *No country for old men*. 2008.
COPPOLA Sofia. *Virgin suicides*. 2000.
CORMAN Roger. *Un baquet de sang*. 1955.
CRONENBERG David. *La mouche*. 1986.
CRONENBERG David. *Chromosome 3*. 1979.
DANTE Joe. *Hurlements*. 1981.
DARDENNE Luc et Jean-Pierre. *Le silence de Lorna*. 2008.
DARDENNE Luc et Jean-Pierre. *Rosetta*. 1999.
DE PALMA Brian. *Le dahlia noir*. 2006.
DE PALMA Brian. *Scarface.*1984.
DESFONTAINES Henri, MERCANTON Louis. *Les amours de la reine Elisabeth*. 1912.
DESPENTES Virginie, TRINH TI Coralie. *Baise moi*.2000.
DULAC Germaine. *La coquille et le clergyman*. 1927.
DUMONT Bruno. *Flandres*. 2006.
DUMONT Bruno. *L'humanité*. 1999.
DUMONT Bruno. *La vie de Jésus*. 1997.
DUPONT Ewald André. *Variétés*. 1926.
EASTWOOD Clint. *Mémoires de nos pères.* 2006.
EASTWOOD Clint. *Million dollar baby*. 2005.

EDWARDS Blake. *Qu'as-tu fait à la guerre, papa ?* 1966.
EPHRON Nora. *Vous avez un message*. 1999.
ERICE Victor. *L'esprit de la ruche.* 1973.
FELLINI Frédérico. *I Vitelloni.* 1953.
FISHER Terence. *La nuit du loup-garou*. 1961.
FLEISCHER Richard. *Soleil vert*. 1973.
FOROUZESH Ebrahim. *Les enfants du pétrole*. 2003.
GILLIAM Terry. *L'armée des douze singes*. 1996.
GIRAULT Jean. *La soupe aux choux*. 1981.
GITAI Amos. *Free zone*. 2005.
GITAI Amos. *Kedma*. 2002.
GITAI Amos. *Kadosh*. 1999.
GODARD Jean-Luc. *Pierrot le fou*. 1965.
GODARD Jean-Luc. *À bout de souffle*. 1960.
GONDRY Michel. *Soyez sympa, rembobinez*. 2008.
HAMER Bent. *Kitchen stories*. 2003.
HARRIGTON Curtis. *Voyage sur la planète préhistorique*. 1965.
HITCHOCK Alfred. *Psychose*. 1960.
HITCHOCK Alfred. *Sueurs froides*. 1958.
HONORE Christophe. *La belle personne*. 2008.
HONORE Christophe. *Les chansons d'amour*. 2007
HONORE Christophe. *Dans Paris*. 2006.
HONORE Christophe. *Ma mère*. 2004.
HONORE Christophe. *Dix-sept fois Cécile Cassard*. 2002.
HOOPER Tobe. *Massacre à la tronçonneuse.* 1974.
HUDSON Hugh. *Greystoke.*1984.
JACKSON Peter. *Le seigneur des anneaux*. Saga en 3 volets : 2001, 2002, 2003.
JEUNET Jean-Pierre. *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain.* 2001.
JODOROWSKY Alejandro. *El Topo.* 1970.
KLAPISCH Cédric. *Les poupées russes*. 2005.
KUSTURICA Emir. *Le temps des gitans*. 1988.
LAMOUREUX Robert. *Mais où est donc passée la septième compagnie ?* 1973.
LANDIS John. *Le loup-garou de Londres.* 1981.
LANG Fritz. *Fury*. 1936.
LANG Fritz. *Métropolis*. 1927.
LECONTE Patrice. *Les bronzés font du ski*. 1979.
LEGER Fernand. *Le ballet mécanique*. 1924.
LEWIS Jerry. *Docteur Jerry et Mister Love.* 1963.
LUCAS Georges. *Star Wars*. Saga en 6 volets : 1977 (Chap. IV), 1980 (Chap. V), 1983 (Chap. VI), 1999 (Chap. I), 2002 (Chap. II) et 2005 (Chap. III).
LYNCH David. *Eraser Head*. 1976.
MALICK Terrence. *Le nouveau monde*. 2006.
MALICK Terrence. *Badlands*. 1974.
MANN Michaël. *Miami Vice*. 2006.
MANN Michael. *Collateral*. 2004.
MANN Michael. *Revelation*. 2000.
MANN Michael. *Heat*. 1996.
MIYAZAKI Hayao. *Porco Rosso*. 1992.
MORITA Hiroyuki. *Royaume des chats.* 2002.
MURNAU Friedrich-Wilhelm. *Le dernier des homes*. 1924.

MURNAU Friedrich-Wilhelm. *Nosferatu*. 1922.
NICHOLS Mike. *Wolf*. 1994.
OURY Gérard. *La grande vadrouille.* 1966.
PASOLINI Pier Paolo. *Œdipe roi.* 1967.
PATRICK Michaël K. *Sex and the city*. 2008.
PARKER Alan. *Birdy*. 1984.
POIRE Jean-Marie. *Le Père Noël est une ordure.* 1982.
RAIMI Sam. *Spiderman 2.* 2002.
RAY Man. *Le retour à la maison*. 1923.
REED Carol. *Le troisième homme*. 1949.
RENOIR Jean. *La grande illusion*. 1937.
RESNAIS Alain. *Cœurs*. 2006.
ROUSSOPOULOS Carole. *Debout.* 1999.
SALVADORI Pierre. *Hors de prix.* 2006.
SALVADORI Pierre. *Les apprentis*. 1995.
SAMUELS Stuart. *Midnight movies*. 2006.
SCHAFFNER Franklin. *La Planète des singes*. 1967.
SCORSESE Martin. *Taxi driver.* 1976.
SCOTT Ridley. *Blade Runner.* 1982.
SPIELBERG Steven. *Indiana Jones et le royaume du crâne de cristal*. 2008.
SPIELBERG Steven. *La liste de Schindler*. 1994.
SPIELBERG Steven. *Rencontres du troisième type*. 1977.
SPIELBERG Steven. *Les dents de la mer*. 1975.
STONE Oliver. *World Trade Center*. 2006.
STONE Oliver. *The Doors*. 1991.
STONE Oliver. *Wall Street.* 1988.
STONE Oliver. *Platoon*. 1987.
SUWA Nobuhiro. *Un couple parfait*. 2006.
SUWA Nobuhiro. *H Story*. 2001.
SUWA Nobuhiro. *M-other*. 2000.
TARANTINO Quentin. *Kill Bill : volume 1*. 2003. Et *Kill Bill : volume 2*. 2004.
TARANTINO Quentin. *Pulp* Fiction. 1994.
TRUFFAUT François. *L'enfant* sauvage.1969.
TRUFFAUT François. *Les quatre cents coups*. 1959.
TOURNEUR Jacques. *La féline*. 1942.
WACHOWSKI Andy et Larry. *Matrix.* Saga en 3 volets : 1999, 2003, 2003.
WAGGNER George. *Le loup-garou*. 1966.
WATERS John. *Pink Flamingos.* 1972.
WHALE James. *Frankenstein*. 1931.
WIENE Robert. *Le cabinet du docteur Caligari*. 1919.
WILDER Lee W. *Les tueurs de l'espace*. 1953.
WINCER Simon. *Sauvez Willy*. 1993.
YANNE Jean. *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ*. 1982.

ANNEXES

Sommaire des annexes

L'ENQUETE PAR QUESTIONNAIRES **405**
Document 1 : *Présentation de l'enquête en région Provence-Alpes-Côte d'Azur* 407
Document 2 : *Le questionnaire de l'enquête en région Provence-Alpes-Côte d'Azur* 408
Document 3 : *Les résultats de l'enquête en région Provence-Alpes-Côte d'Azur* 413

Document 4 : *Présentation de l'enquête* Lycéens et apprentis au cinéma 448
Document 5 : *Le questionnaire de l'enquête* Lycéens et apprentis au cinéma 449
Document 6 : *Les résultats de l'enquête* Lycéens et apprentis au cinéma 452

Document 7 : *Présentation de l'enquête préliminaire* 467

L'ANALYSE DISCURSIVE DES CRITIQUES DE FILMS DU MAGAZINE *TELERAMA* **497**
Document 8 : *Présentation de l'analyse* 499
Document 9 : *Corpus d'analyse* 500

L'ANALYSE FILMIQUE AUTOUR DE LA PROBLEMATIQUE DE LA METAMORPHOSE DE L'HOMME EN ANIMAL AU CINEMA **513**
Document 10 : *Présentation de l'analyse* 515
Document 11 : *Corpus d'analyse* 516

LECTURE SEMIODISCURSIVE DE *LA GAZETTE* **525**
Document 12 : *Les deux « unes » de* La Gazette *d'*Utopia 527
Document 13 : *Critique du film* Le Petit lieutenant 528
Document 14 : *Critique du film* Qu'as-tu fait pendant la guerre, Papa ? 530

ENTRETIENS DOCUMENTAIRES **533**
Document 15 : *Entretien avec Simone Lancelot* 535
Document 16 : *Entretien avec Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet* 548

AUTRES DOCUMENTS **567**
Document 17 : *Présentation du dispositif* Lycéens et apprentis au cinéma 569
Document 18 : *L'AFCAE, critères de recommandation des films et modalités de classement des salles* Art et Essai. 579
Document 19 : *Synthèse des travaux du séminaire du collège de recommandation des films* Art et Essai, *3 octobre 2006* 585

L'ENQUÊTE PAR QUESTIONNAIRES

Document 1 : *Présentation de l'enquête en région Provence-Alpes-Côte d'Azur*

Protocole de sélection des personnes enquêtées :	Les questionnaires ont été déposés dans 25 cinémas. Leur répartition s'est faite en fonction des taux de fréquentation enregistrés par les salles au cours de l'exercice 2006. La base est de [n = 10.000 entrées sur l'exercice 2006 = 250 questionnaires déposés dans le cinéma]. Toutes les 10.000 entrées supplémentaires, nous avons fait progresser le taux de questionnaires déposés dans les salles de la manière suivante : [n + 25]. Ce qui nous donne, pour une base [A = n] soit 250 questionnaires déposés dans le cinéma, une base B = [n + 25] soit 275 questionnaires déposés dans le cinéma, et ainsi de suite pour six catégories. Le questionnaire pouvait être déposé dans une urne prévue à cet effet ou réexpédié par voie postale.
Méthode d'enquête :	Questionnaire auto-administré
Temps de réponse :	Variable
Lieu de l'enquête :	Variable
Période de l'enquête :	mai et juin 2007
Taille de l'échantillon :	862 exemplaires ont été récoltés par les salles de cinéma. 122 exemplaires nous sont revenus par courrier. L'échantillon s'élève donc à 984 individus sondés.

Objectif de l'enquête :
→ Comprendre comment fonctionne le processus d'insertion dans un groupe.

Axes de l'enquête :
(1)La manière dont s'organise la sortie cinématographique : pratique, sociabilité de la sortie et médiations conduisant à organiser ladite sortie.

(2)Le rapport entretenu à la salle dans laquelle la personne enquêtée se trouve et son appréciation.

(3)La représentation du cinéma et les raisons conduisant la personne enquêtée à s'y rendre, notamment plusieurs fois pour aller voir un même film

(4)Le parcours de spectateur.

(5)Le rapport entretenu avec le cinéma dans le cadre des pratiques domestiques : représentations, pratiques, équipement cinématographique à domicile et manière dont les individus s'informent et leur avis sur la qualité des informations obtenues.

(6)Quelques caractéristiques personnelles ont été interrogées pour favoriser la compréhension du rapport entretenu au cinéma, mettre notamment en relation avec l'organisation de leur foyer et leurs aspirations professionnelles.

Document 2 : *Le questionnaire de l'enquête en région Provence-Alpes-Côte d'Azur*

(voir pages suivantes)

Document 3 : *Les résultats de l'enquête en région Provence-Alpes-Côte d'Azur*

Tris à plat des données :

1. a. Liste des films vus par les enquêtés au moment de la participation à l'enquête

	Réalisateur	Titre du film		Label	A&E	%
1	SNYDER Zack	*300*	2007			0,7
2	AMOUSSOU Sylvestre	*Africa paradis*	2007		√	0,1
3	BIER Susanne	*After the wedding*	2007		√	0,7
4	PICCOLI Michel	*Alors voilà*	1997		√	0,4
5	KUROSAWA Akira	*Ange ivre (l')*	1991		√	0,2
6	OZON François	*Angel*	2007		√	1,4
7	SPINOSA Michel	*Anna M*	2007		√	1,1
8	MOREL Gaël	*Après lui*	2007		√	0,1
9	SANCHEZ AREVALO Daniel	*Azul*	2007		√	0,4
10	SISSAKO Abderrahmane	*Bamako*	2006		√	0,2
11	KUROSAWA Akira	*Barberousse*	1996		√	0,4
12	DE OLIVEIRA Manoel	*Belle toujours*	2007	R&D	√	2,4
13	TADDICKEN Sven	*Bonheur d'Emma*	2007		√	0,1
14	TARANTINO Quentin	*Boulevard de la mort*	2007			0,1
15	BRISKI Zana & KAUFMANN Ross	*Camera kids*	2005		√	0,1
16	ARESTRUP Niels	*Candidat*	2007		√	1,5
17	COMENCINI Francesca	*Casa nostra(a)*	2007		√	1,5
18	BOLGER J. Paul	*Cendrillon et le prince (pas trop) charmant*	2007			0,1
19	HONORE Christophe	*Chansons d'amour (les)*	2007		√	0,2
20	KUROSAWA Akira	*Chien enrage (les)*	1991		√	0,2
21	EYRE Richard	*Chronique d'un scandale*	2007		√	0,5
22	YIMOU Zhang	*Cité interdite (la)*	2007			3,6
23	?	*Comeback*				1,2
24	MINNELLI Vincente	*Comme un torrent*	2004		√	0,4
25	DE CRECY Hélène	*Consultation (la)*	2007		√	0,4
26	MIYAZAKI Goro	*Contes de Terremer (les)*	2007		√	0,7
27	MANCUSO Franck	*Contre-enquête*	2007			1,9
28	OURY Gérard	*Corniaud (le)*	1965			0,1
29	FOLEY James	*Dangereuse séduction*	2007			0,2
30	GUIGNABODET Valérie	*Danse avec lui*	2007			5,5
31	HAROUN Mahamat-Saleh	*Daratt, saison sèche*	2006		√	0,1
32	KARI Dagur	*Dark horse*	2007		√	1,8
33	CIVANYAN Eric	*Demandez la permission aux enfants !*	2007			0,1
34	Kevin Macdonald	*Dernier roi d'Ecosse (le)*	2007		√	1,3
35	AZAM Olivier, BASTIDE Alain-Gilles, BOUCHER Pascal	*Désentubages cathodiques*	2005		√	0,6
36	BECKER Jean	*Dialogue avec mon jardinier*	2007			0,2
37	KUROSAWA Akira	*Dodes kaden*	1970		√	0,4
38	CONDON Bill	*Dreamgirls*	2007			0,1
39	BUCK Detlev	*Enragés*	2007		√	0,1

40	BERRI Claude	*Ensemble c'est tout*	2007			8,6
41	BRIZE Stéphane	*Entre adultes*	2007		√	0,1
42	KUROSAWA Akira	*Entre le ciel et l'enfer*	1963	P&R	√	0,4
43	DE PONFILLY Christophe	*Étoile du soldat*	2006		√	0,2
44	AMELIO Gianni	*Étoile imaginaire*	2007		√	0,1
45	MARSHALL Penny	*Éveil (l')*	1991		√	0,1
46	JOHAR Karan	*Famille indienne*	2004		√	0,4
47	DISNEY Walt	*Fantasia*	1992		√	0,1
48	OEDEKERK Steve	*Ferme en folie (la)*	2007			0,1
49	BRANAGH Kenneth	*Flûte enchantée (la)*	2006		√	0,1
50	KUROSAWA Akira	*Forteresse cachée (la)*	1995		√	0,2
51	BECHIS Marco	*Garage Olimpo*	2000		√	0,1
52	JONHSON Mark Steven	*Ghost rider*	2007			0,1
53	CRIALESE Emanuele	*Golden door*	2007		√	2
54	AUGUST Bille	*Goodbye Bafana*	2007			1,2
55	GRÖNING Philip	*Grand silence (le)*	2006		√	1,3
56	HUTH James	*Hellphone*	2007			0,4
57	MEYERS Dave	*Hitcher*	2007			0,1
58	BREITMAN Zabou	*Homme de sa vie (l')*	2006		√	0,1
59	FERET René	*Il a suffi que maman s'en aille…*	2006		√	0,1
60	LYNCH David	*Inland empire*	2007	R&D	√	0,8
61	BONNELL Jérôme	*J'attends quelqu'un*	2007		√	1
62	JEANJEAN Bernard	*J'veux pas que tu t'en ailles*	2007			1
63	JOLIVET Pierre	*Je crois que je l'aime*	2007		√	6,9
64	VIGNE Daniel	*Jean de la Fontaine, le défi*	2007			0,8
65	YE Lou	*Jeunesse chinoise (une)*	2006	R&D	√	0,1
66	ZURLINI Valerio	*Journal intime*	2006	P&R	√	0,1
67	FERRAN Pascale	*Lady Chatterley (l'amant de)*	2006		√	1,3
68	EASTWOOD Clint	*Lettres d'Iwo Jima*	2007		√	0,4
69	ROUAUD Christian	*Lip, l'imagination au pouvoir*	2007		√	0,7
70	KIRKMAN Tim	*Loggerheads*	2007			0,1
71	DE MONTALIER Eric	*Ma place au soleil*	2007			0,2
72	EASTWOOD Clint	*Mémoires de nos pères*	2006		√	1
73	EUSTACHE Jean	*Mes petites amoureuses*	1998		√	0,2
74	GILOU Thomas	*Michou d'Auber*	2007			0,8
75	NOONAN Chris	*Miss Potter*	2007			0,8
76	DAHAN Olivier	*Môme (la)*	2007			2,5
77	FOUGERON Martial	*Mon fils a moi*	2007		√	0,1
78	RIVETTE Jacques	*Ne touchez pas à la hache*	2007	R&D	√	1,4
79	TAMAHORI Lee	*Next*	2007			0,1
80	ROBBINS Brian	*Norbit*	2007			0,1
81	LIEN Jens	*Norway of life*	2007		√	0,5
82	GEYRHALTER Nikolaus	*Notre pain quotidien*	2007	R&D	√	0,6
83	EUSTACHE Jean	*Numéro zéro*	2003		√	0
84	SCHMITT Eric-Emmanuel	*Odette Toulemonde*	2007			0,5
85	KON Statoshi	*Paprika*	2006		√	0,2
86	CONTRERAS Ernesto	*Paupières bleues (les)*	2007		√	0,5
87	EUSTACHE Jean	*Père Noël a les yeux bleus*	1966		√	0,1
88	HAO Ning	*Ping Pong (mongolian)*	2006		√	0,6
89	VERBINSKI Gore	*Pirates des Caraïbes, jusqu'au bout du monde*	2007			1,8
90	STEVENS George	*Place au soleil (une)*	1990		√	0,1
91	WILCOX Fred McLeod	*Planète interdite*	2006	P&R	√	0,1
92	SCHERSON Alicia	*Play*	2007		√	0,1

93	LECLERE Alexandra	*Prix à payer (le)*	2007			1
94	ANTONIONI Michelangelo	*Profession : reporter*	1992	P&R	√	0
95	LECLERC Philippe	*Reine soleil (la)*	2007			0,2
96	CRIALESE Emanuele	*Respiro*	2003		√	0,1
97	EUSTACHE Jean	*Rosière de Pessac (la)*	1968		√	0,5
98	KUROSAWA Akira	*Salauds dorment en paix (les)*	2004	P&R	√	0,1
99	KUROSAWA Akira	*Sanjuro*	1995		√	0,5
100	LINKLATER Richard	*Scanner darkly*	2006		√	0,1
101	ANGER Kenneth	*Scorpio rising*			√	0
102	SERI Julien	*Scorpion*	2007			0,5
103	CSUPO Gabor	*Secret de Terabithia (le)*	2007			2,3
104	FUQUA Antoine	*Shooter (tireur d'élite)*	2007			0,1
105	MILLER Chris, HUI Raman	*Shrek III*	2007			0,8
106	?	*Soap*				0,4
107	BELLOCCHIO Marco	*Sourire de ma mère (le)*	2002	R&D	√	0,1
108	RAIMI Sam	*Spiderman III*	2007			3
109	ZHANG KE Jia	*Still life*	2007		√	0,2
110	SZABO Istvan	*Sunshine*	2000		√	0,1
111	CANDAS Viviane	*Suzanne*	2007	R&D	√	0,2
112	GOWARIKER Ashutosh	*Swades. Nous, le peuple*	2005		√	0,4
113	TECHINE André	*Témoins (les)*	2007		√	2,3
114	TARDIEU Carine	*Tête de maman (la)*	2007			0,4
115	CUAU Emmanuelle	*Très bien merci*	2007		√	1,2
116	DAR Giddi	*Ushpizin*	2006			0,1
117	BENDELACK Steve	*Vacances de M. Bean (les)*	2007			0,2
118	GUGGENHEIM Davis	*Vérite qui dérange (une)*	2006		√	1,1
119	VON DONNERSMARCK Florian Henckel	*Vie des autres (la)*	2007		√	4,9
120	SANG-SOO Im	*Vieux jardin (le)*	2007	R&D	√	0,1
121	HEGNER Michaël & KIILERICH Karsten	*Vilain petit canard et moi (le)*	2007		√	0,4
122	KUROSAWA Akira	*Vivre dans la peur*	2006		√	1
123	CURRAN John	*Voile des illusions (le)*	2007			0,4
124	CARLES Pierre, COELLO Christophe	*Volem rien foutre al païs*	2007		√	2,3
125	?	*Voyage avec la peur*				0,2
126	PARKER Alan	*Wall (The)*	1992	P&R	√	0,4
127	WAGENHOFER Erwin	*We feed the world*	2007		√	0,4
128	PUENZO Lucia	*XXY*	2007		√	0,4
129	FINCHER David	*Zodiac*	2007			0,2
		Film(s) non identifié(s)				0,8
					Total	100

NB : A&E : Film recommandé *Art et Essai*
R&D : Recherche et Découverte (label AFCAE)
P&R : Patrimoine et Répertoire (label AFCAE)
Les films non recommandés sont surlignés

1. b. Nombre et taux de films recommandés et non recommandés vus par les personnes enquêtées au moment de la participation à l'enquête

Type de films :	Nombre de films	Taux de films
Films recommandés Art et Essai	86	56,4 %
Films non recommandés Art et Essai	43	42,8 %

2. Sociabilité privilégiée pour la sortie en salles

	Taux
Seul(e)	28,3 %
En couple	32,2 %
Avec des ami(e)s	22,6 %
Avec des membres de la famille	16,9 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 976/Réponses : 1380
Pourcentages calculés sur la base des réponses

3, 4. Temporalité privilégiée pour la sortie en salles

	Taux
Semaine	59,3 %
Week-end	40,7 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 676/Réponses : 846
Pourcentages calculés sur la base des réponses

	Taux
Journée	34,0 %
Soir	66,0 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 647/Réponses : 752
Pourcentages calculés sur la base des réponses

5. Sociabilité favorite dans la salle

	Taux
Être seul dans la salle	7,8 %
Être avec quelques personnes dans la salle	65,7 %
Être avec de nombreuses personnes dans la salle	24,6 %
Indifférent	2,0 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 952/Réponses : 1005
Pourcentages calculés sur la base des réponses

6. Modalités de sélection des films

	Taux
En arrivant au cinéma	1,3 %
Bande-annonce vue au cinéma	10,9 %
Programme édite par le cinéma	23,2 %
Presse	23,7 %
Radio	9,3 %
TV	9,2 %
Internet	6,1 %
Conseil d un proche ou d un collègue	14,7 %
Autre	1,6 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 982/Réponses : 2310
Pourcentages calculés sur la base des réponses

7, 8, 9. Modalités déterminant le choix des films

	Déterminant	Important	Important à l'occasion	Pas important
Importance accordée au sujet des films	48,4 %	42,7 %	7,3 %	1,6 %
Importance accordée au nom du réalisateur	15,0 %	34,5 %	36,3 %	14,2 %
Importance accordée aux acteurs	9,4 %	38,0 %	41,3 %	11,3 %

7. Importance accordée au sujet des films
Interrogés : 984/Répondants : 966/Réponses : 973
Pourcentages calculés sur la base des réponses
8. Importance accordée au nom du réalisateur
Interrogés : 984/Répondants : 927/Réponses : 932
Pourcentages calculés sur la base des réponses
9. Importance accordée aux acteurs
Interrogés : 984/Répondants : 948/Réponses : 956
Pourcentages calculés sur la base des réponses

10. Taux de fréquentation au cours des 12 derniers mois

	Taux
1 seule fois	0,8 %
2 ou 3 fois	5,2 %
1 fois tous les 2 ou 3 mois	15,4 %
Au moins 1 fois par mois	21,9 %
Plusieurs fois par mois	33,4 %
Au moins 1 fois par semaine	13,8 %
Plusieurs fois par semaine	9,5 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 979/Réponses : 1005
Pourcentages calculés sur la base des réponses

11. Temps qui s'écoule entre la dernière sortie au cinéma et le désir d'y retourner

	Taux
24 heures	22,4 %
1 semaine	39,8 %
1 mois	15,6 %
Personnes enquêtées déclarant ne jamais ressentir de manque par rapport au cinéma	21,4 %
Autres réponses	0,7 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 961/Réponses : 980
Pourcentages calculés sur la base des réponses

12. Niveau de fidélité accordé au cinéma participant à l'enquête

Déclare fréquenter ce cinéma :	Taux
Personnes enquêtées déclarant fréquenter **exclusivement** le cinéma participant à l'enquête	16,7 %
Personnes enquêtées déclarant fréquenter **principalement** le cinéma participant à l'enquête	56,0 %
Personnes enquêtées déclarant fréquenter **occasionnellement** le cinéma participant à l'enquête	27,3 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 971/Réponses : 974
Pourcentages calculés sur la base des réponses

13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 et 21. Niveau de satisfaction du cinéma

	Très satisfait	Plutôt satisfait	Plutôt insatisfait	Pas satisfait du tout
Programmation	45,5 %	52,4 %	2,1 %	0 %
Programme	50,3 %	46,0 %	3,3 %	0,4 %
Tarifs	67,7 %	27,4 %	4,0 %	0,9 %
Accueil	69,9 %	27,8 %	2,1 %	0,2 %
Organisation horaires/séances	43,1 %	50,6 %	5,4 %	0,8 %
Projections	33,8 %	59,6 %	5,7 %	0,8 %
Confort	29,5 %	56,3 %	11,3 %	2,8 %
Accessibilité	47,6 %	38,3 %	10,8 %	3,3 %
Engagement dans des actions militantes (lorsqu'il y en a)	45,1 %	48,7 %	5,0 %	1,2 %

13. Niveau de satisfaction de la programmation

Interrogés : 984/Répondants : 952/Réponses : 953
Pourcentages calculés sur la base des réponses

14. Niveau de satisfaction du programme

Interrogés : 984/Répondants : 908/Réponses : 909
Pourcentages calculés sur la base des réponses

15. Niveau de satisfaction des tarifs

Interrogés : 984/Répondants : 947/Réponses : 949
Pourcentages calculés sur la base des réponses

16. Niveau de satisfaction de l'accueil

Interrogés : 984/Répondants : 943/Réponses : 947
Pourcentages calculés sur la base des réponses

17. Niveau de satisfaction accordé aux horaires et aux séances

Interrogés : 984/Répondants : 945/Réponses : 946

Pourcentages calculés sur la base des réponses

18. Niveau de satisfaction des projections

Interrogés : 984/Répondants : 936/Réponses : 943
Pourcentages calculés sur la base des réponses

19. Niveau de satisfaction attribué au confort des salles

Interrogés : 984/Répondants : 942/Réponses : 953
Pourcentages calculés sur la base des réponses

20. Niveau de satisfaction accordé a l accessibilité au *cinéma*

Interrogés : 984/Répondants : 906/Réponses : 907
Pourcentages calculés sur la base des réponses

21. Avis sur l engagement du *cinéma* dans les actions militantes

Interrogés : 984/Répondants : 823/Réponses : 824
Pourcentages calculés sur la base des réponses

22. Avis sur la diffusion de films en VOST

	Taux
Personnes enquêtées déclarant y être favorables à 100 %	56,5 %
Personnes enquêtées déclarant ne pas y prêter d'importance	11,6 %
Personnes enquêtées déclarant aller voir des films en VOST mais préférant les voir en VF	17,7 %
Personnes enquêtées n'allant voir que des films en VF	14,1 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 973/Réponses : 998
Pourcentages calculés sur la base des réponses

23. Possession d'un abonnement

	Taux
Oui	63,0 %
Non	37,0 %
Total	100,0 %

24. Taux de participation à des rencontres et à des animations

	Taux
Souvent	17,1 %
Parfois	46,2 %
Jamais	36,6 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 954/Réponses : 958
Pourcentages calculés sur la base des réponses

25. Considération accordée au cinéma

	Taux
Un moyen de se changer les idées	28,8 %
Un moyen d'élargir son champ de connaissance	34,3 %
Le divertissement favori de l'enquêté	18,1 %
Une passion	14,2 %
Autre	4,6 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 965/Réponses : 1331
Pourcentages calculés sur la base des réponses

26. Part de décision dans le choix des films à aller voir en salle

	Taux
Personnes enquêtées déclarant toujours choisir le film	38,0 %
Personnes enquêtées déclarant souvent choisir le film	56,5 %
Personnes enquêtées déclarant choisir rarement le film	4,6 %
Personnes enquêtées déclarant ne jamais choisir le film	0,8 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 950/Réponses : 957
Pourcentages calculés sur la base des réponses

27. Partage d'opinions après les séances

	Taux
Personnes enquêtées déclarant partager leurs opinions après la séance	89,0 %
Personnes enquêtées déclarant ne pas partager leurs opinions après la séance	11,0 %
Total	100,0 %

28. Reconnaissance au titre de « cinéphile » par l'entourage

	Taux
Personnes enquêtées déclarant être reconnues comme cinéphiles par leur entourage	52,3 %
Personnes enquêtées déclarant ne pas être reconnues comme cinéphiles par leur entourage	47,7 %
Total	100,0 %

29. Voir un même film plusieurs fois en salle

	Taux
Personnes enquêtées déclarant avoir déjà vu un même film plusieurs fois en salle	46,3 %
Personnes enquêtées déclarant avoir déjà vu un même film plusieurs fois en salle	53,7 %
Total	100,0 %

30. Titre(s) du ou des film(s) vu(s) plusieurs fois en salle

	Taux
300	0,2 %
2046	0,4 %
2001, l'odyssée de l'espace	0,7 %
21 grammes	0,2 %
4 cavaliers de l'apocalypse	0,2 %
5ème élément	0,5 %
5x2	0,2 %
6ème sens	0,2 %
7 ans au Tibet	0,2 %
7 mercenaires	0,2 %
7 samouraïs	0,2 %
8 femmes	0,5 %
A history of violence	0,2 %
À l'Est d'Eden	0,2 %
Adieu ma concubine	0,2 %
Affranchis	0,2 %
Âge de glace	0,7 %
Ailes du désir	0,4 %
Alien	0,4 %
Amadeus	0,4 %
Amélie Poulain	2,2 %
American beauty	0,7 %
Amityville	0,2 %
Angel A	0,2 %
Année dernière a Marienbad	0,4 %
Apocalypse now	0,4 %
Arizona dream	0,2 %
Armée des 12 singes	0,2 %
Arsène Lupin	0,2 %
Arsenic et vieilles dentelles	0,2 %
Auberge espagnole	0,4 %
Autant en emporte le vent	0,7 %
Aventuriers de l'arche perdue	0,2 %
Avril	0,2 %
Azur et Asmar	0,5 %
Babel	0,4 %
Bagdad cafe	0,2 %
Barry Lyndon	0,2 %
Belle et la bête	0,5 %
Ben Hur	0,2 %
Big fish	0,2 %
Bleu, Blanc, Rouge	0,4 %
Blow up	0,2 %
Bonheur est dans le pré	0,5 %
Breaking the waves	0,2 %
Brice de Nice	0,2 %
Bridget Jones	0,2 %
Brokeback montain	1,1 %
Bronzés	0,2 %
Buena vista social club	0,2 %
Café Lumière	0,2 %
Camille Claudel	0,2 %
Casablanca	0,2 %
Charlie et la chocolaterie	0,4 %
Chat noir chat blanc	0,2 %
Chevaliers du ciel	0,2 %
Chien andalou	0,2 %
Choristes	1,3 %
Chouchou	0,2 %
Chronique d'un scandale	0,2 %
Cite de la peur	0,2 %
Cite interdite	0,2 %
Citizen dog	0,4 %
Climats	0,4 %
Constant gardener	0,2 %
Contre enquête	0,2 %
CRAZY	0,5 %
Damnés	0,4 %
Dangereuse séduction	0,2 %
Danse avec les loups	0,5 %
De battre mon cœur s'est arrêté	0,4 %
Dead man	0,2 %

Délivrance	0,2 %
Dernier métro	0,2 %
Dernier roi d'Ecosse	0,4 %
Descent	0,2 %
Dimanche a la campagne	0,2 %
Dîner de cons	0,4 %
Distrait	0,2 %
Docteur Jivago	0,2 %
Docteur Mabuse	0,2 %
Dogville	0,2 %
Dolce vita	0,2 %
Dracula	0,2 %
Duellistes	0,2 %
E = mc2	0,2 %
Eclipse	0,2 %
Elephant	0,4 %
Elsa et Fred	0,2 %
Empire des sens	0,2 %
Enfants du paradis	0,9 %
Ensemble c'est tout	0,4 %
Eragon	0,2 %
Esquive	0,2 %
Et au milieu coule une rivière	0,2 %
Être et avoir	0,2 %
Exotica	0,2 %
Eyes wide shut	0,2 %
Fahrenheit 9/11	0,2 %
Fauteuil d'orchestre	0,2 %
FBI	0,2 %
Fenêtre sur cour	0,2 %
Fight club	0,2 %
Filles du botaniste	0,2 %
Firelight	0,2 %
Flashdance	0,2 %
Fountain	0,2 %
Fraises sauvages	0,4 %
Furyo	0,2 %
Gadjo Dilo	0,4 %
Georgia	0,2 %
Ghost dog	0,2 %
Gladiateur	0,2 %
Golden door	0,2 %
Gosford park	0,2 %
Goût des autres	0,2 %
Grand bleu	1,4 %
Grand voyage	0,2 %
Grandes manœuvres	0,2 %
Greystoke	0,2 %
Grudge	0,2 %
Guépard	0,5 %
Guerre des mondes	0,2 %
Hair	0,2 %
Harold et Maud	0,2 %
Harry Potter	1,4 %
Hatari	0,2 %
Hirondelle a fait le printemps	0,2 %
Histoire officielle	0,2 %
Homard de l'utopie	0,2 %
Hook	0,2 %
Il était une fois dans l'Ouest	0,5 %
Il était une fois en Amérique	0,4 %
In the mood for love	0,4 %
India song	0,2 %
Indigenes	0,7 %
Inferno	0,2 %
Infiltrés	0,4 %
Inland empire	0,4 %
Insoutenable légèreté de l'être	0,2 %
Jacquou le croquant	0,2 %
Je ne veux pas que tu t'en ailles	0,2 %
Jean de Florette	0,2 %
Jour de fête	0,2 %
Journée particulière	0,2 %
King Kong	0,4 %
Kramer contre Kramer	0,2 %

Lady Chatterley	0,7 %
Land and freedom	0,4 %
Leçon de piano	0,2 %
Lettre d'Iowa Jima	0,2 %
Liaisons dangereuses	0,4 %
Lost in translation	0,2 %
Loulou	0,2 %
Manon des sources	0,2 %
Mar adentro	0,2 %
Marie-Antoinette	0,2 %
Master and commander	0,2 %
Match point	0,2 %
Midnight express	0,4 %
Million dollar baby	0,2 %
Miss Potter	0,2 %
Molière	0,5 %
Môme	2,7 %
Mort à Venise	0,7 %
Mort aux trousses	0,4 %
Mots bleus	0,2 %
Moulin rouge	0,2 %
Mulholland drive	0,7 %
Ne dis rien à personne	0,4 %
Ne le dis à personne	0,4 %
Nikita	0,2 %
No man's land	0,2 %
Noblesse oblige	0,2 %
Noces barbares	0,2 %
Nos jours heureux	0,2 %
Nos meilleures années	0,2 %
Nous nous sommes tant aimés	0,2 %
Nuages de mai	0,2 %
Nuit du chasseur	0,2 %
Odette Toulemonde	0,5 %
Orange mécanique	0,4 %
Orgueil et préjugés	0,2 %
OSS 117	0,2 %
Out of Africa	1,3 %
Pandora	0,2 %
Paris Texas	0,2 %
Parle avec elle	0,7 %
Parrain	0,4 %
Pas de printemps pour Marnie	0,4 %
Patient anglais	0,5 %
Petites confidences a ma psy	0,2 %
Philadelphia	0,2 %
Phone game	0,2 %
Pianiste	0,2 %
Pierrot le fou	0,5 %
Pirates des Caraïbes	0,4 %
Portes du paradis	0,2 %
Quand la mer monte	0,2 %
Ray	0,2 %
Règle du jeu	0,4 %
Reine Margot	0,2 %
Rio Bravo	0,4 %
Ripoux	0,2 %
Rire et châtiment	0,2 %
Rivières pourpres	0,2 %
Rocky horror picture show	0,2 %
Romanza criminale	0,2 %
Rusty James	0,2 %
Sans toit ni loi	0,2 %
Satyricon	0,2 %
Scooby doo	0,2 %
Scoop	0,2 %
Seigneur des anneaux	1,4 %
Seven	0,2 %
Shrek	0,2 %
Silent hill	0,2 %
Sin city	0,2 %
Sleepy hollow	0,2 %
Soeurs fachées	0,2 %
Solaris	0,2 %
Sophie Scholl	0,2 %

Spartacus	0,2 %
Spiderman	0,4 %
Star wars	1,1 %
Strada	0,5 %
Sunshine	0,2 %
Sur la route de Madison	0,9 %
Taxi	0,2 %
Taxi driver	0,2 %
Terminator	0,2 %
Terre lointaine	0,2 %
Tête de maman	0,2 %
Théorème	0,5 %
Titanic	5,4 %
Tommy	0,2 %
Top gun	0,4 %
Tout sur ma mère	0,4 %
Toute la ville en parle	0,2 %
Train	0,2 %
Tropical malady	0,2 %
Va et vient	0,2 %
Van Helsing	0,2 %
Vent se lève	1,1 %
Vérité qui dérange	0,4 %
Vie des autres	1,6 %
Vie est belle	0,5 %
Vieux fusil	0,4 %
Visiteurs	0,2 %
Visiteurs du soir	0,2 %
Vol au-dessus d'un nid de coucou	0,2 %
Volver	0,9 %
Voyage de Chihiro	0,2 %
Voyage d'Ulysse	0,2 %
Wall	0,5 %
West side story	1,8 %
X Men	0,2 %
Z	0,2 %
Zatoichi	0,2 %
Autre	2,7 %
Mysterious skin	0,2 %
Peindre ou faire l'amour	0,2 %
Journal intime	0,2 %
Gone with the wind	0,2 %
9 semaines et demie	0,2 %
Looking for Richard	0,2 %
Cinéma Paradiso	0,2 %
Frida	0,2 %
Drôle de drame	0,4 %
Dictateur	0,2 %
Poison	0,2 %
Souris qui rugissait	0,2 %
Drôle de drame	0,2 %
Ne touchez pas à la hache	0,2 %
Talons aiguilles	0,4 %
Y aura t il de la neige a Noël	0,2 %
Mystère de la chambre jaune	0,2 %
Je vous trouve très beau	0,2 %
Metropolis (Tizuka)	0,2 %
Goût des autres	0,2 %
Vie de famille	0,2 %
Senso	0,2 %
Fenêtre d'en face	0,2 %
Johnny got his gun	0,2 %
Amarcor	0,2 %
Roma	0,2 %
Banana	0,2 %
Quai des brumes	0,2 %
St Jacques La Mecque	0,2 %
Canons de Navaronne	0,2 %
Chèvre	0,4 %
Grande vadrouille	0,2 %
Jour le plus long	0,2 %
Little miss sunshine	0,2 %
Sur mes lèvres	0,2 %
Arthur	0,2 %
Malabar princesse	0,2 %

Podium	0,2 %
Marche de l'empereur	0,2 %
1 film de David Lynch	0,4 %
1 film de Jim Jarmush	0,2 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 343/Réponses : 553
Pourcentages calculés sur la base des réponses

31. Motivation(s) ayant conduit l'enquêté à voir un même film plusieurs fois en salle

	Taux
Atmosphère/Ambiance particulière, qui diffère à chaque fois	1,5 %
Détente/Repos	1,8 %
Émotion/Sentiments intarissable(s)	16,8 %
Faire découvrir à des gens	11,1 %
Fascination/Grand intérêt	20,4 %
Film(s) qui nécessite(nt) d'être vu(s) en salle/Adapte(s) a la salle	1,3 %
Histoire	3,3 %
Humour/Rire	1,8 %
Intérêt pour un genre spécifique/pour un type de films	0,5 %
Interprétation/Jeu des acteurs	6,3 %
Lie a une histoire personnelle/Marque une époque de la vie	1,5 %
Mieux voir et mieux comprendre le(s) film(s)	10,8 %
Musique	1,8 %
Peur de ne plus pouvoir jamais le voir	0,3 %
Réalisation/Scénario/Sujet	13,8 %
Souvenir/Nostalgie	0,8 %
Travail/Études	1,3 %
Voir différentes versions du film (longue et courte/VO et VF)	1,3 %
Autre	4,0 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 316/Réponses : 398
Pourcentages calculés sur la base des réponses

32. a. Premier souvenir de cinéma en salle

	Taux
1900	0,1 %
1 dessin animé	0,5 %
1 film avec Louis de Funès	0,2 %
1 film avec Shirley Temple	0,1 %
1 film de Charlie Chaplin	1,6 %
1 film de Laurel et Hardy	0,7 %
1 film de Tintin	0,4 %
1 film sur la vie de Tino Rossi	0,1 %
1 Walt Disney	2,3 %
1 western	0,2 %
10 commandements	1,3 %
101 dalmatiens	1,6 %
1492 : Christophe Colomb	0,1 %
2 orphelines	0,1 %
20 000 lieux sous les mers	0,2 %
3 mousquetaires	0,1 %
400 coups	0,2 %
À l Est d Éden	0,1 %
Aile ou la cuisse	0,1 %
Aladdin	0,4 %
Alice au pays des merveilles	0,2 %
Amélie Poulain	0,1 %
American graffiti	0,1 %
Amour de coccinelle	0,2 %
Amour d une mère	0,1 %
Anastasia	0,2 %
Andrei Roublev	0,1 %
Angèle	0,1 %
Angélique marquise des anges	0,2 %
Arbre aux sabots	0,1 %
Aristochats	1,3 %
Assassinat du père Noël	0,1 %
Astragale	0,1 %
Atlantide	0,1 %
Autant en emporte le vent	1,1 %
Aventure du Poséidon	0,1 %
Bal des sirènes	0,1 %
Ballon rouge	0,4 %
Bamba	0,1 %
Bambi	10,1 %
Bande a Picsou	0,1 %
Bang bang	0,1 %
Barbe bleue	0,2 %
Baron fantôme	0,1 %
Bateliers de la Volga	0,4 %
Belle au bois dormant	0,4 %
Belle et la bête	0,7 %
Belle et le clochard	0,8 %
Ben Hur	1,9 %
Bernard et Bianca	0,5 %
Big foot et les Anderson	0,1 %
Blanche Neige	11,1 %
Blob	0,1 %
Bob l'éponge	0,1 %
Bonnie and Clyde	0,1 %
Borsalino	0,1 %
Bossu	0,1 %
Boudu	0,2 %
Boum	0,1 %
Brisby et le secret de Nimh	0,1 %
Cage aux rossignols	0,1 %
Cages aux folles	0,1 %
Canons de Navaronne	0,1 %
Carapate	0,1 %
Cardinal	0,1 %
Cendrillon	1,6 %
Cerf-volant du bout du monde	0,1 %
Certains l aiment chaud	0,1 %
Chanteur de Mexico	0,1 %
Choses de la vie	0,1 %
Cité interdite	0,1 %
Citizen kane	0,1 %

Coeurs	0,1 %
Corsaire rouge	0,1 %
Cracks	0,1 %
Crin blanc	0,5 %
Crocs blancs	0,1 %
Damnés	0,1 %
Danse avec lui	0,1 %
Dark Crystal	0,1 %
D'Artagnan	0,1 %
Défroqué	0,1 %
Délivrance	0,1 %
Dents de la mer	0,1 %
Dernier souffle	0,1 %
Derniers jours de Pompéi	0,1 %
Dersou Ouzala	0,1 %
Docteur Jivago	0,2 %
Don Camillo	0,1 %
D'où viens-tu Johnny	0,1 %
Dracula	0,2 %
Droit de naître	0,1 %
Dumbo	0,1 %
E.T	1,3 %
Easy rider	0,1 %
Emmanuelle	0,1 %
Empire contre attaque	0,1 %
Enfants du marais	0,1 %
Enfants du paradis	0,4 %
Ensemble c est tout	0,2 %
Eragon	0,1 %
Famille Pierrafeu	0,1 %
Fantasia	1,2 %
Félix le chat	0,1 %
Femme du loup-garou	0,1 %
Feux de la rampe	0,1 %
Fièvre du samedi soir	0,2 %
Flûte enchantée	0,1 %
Fort Alamo	0,1 %
Gas Oil	0,1 %
Géant	0,1 %
Gloire de mon père	0,1 %
Godzilla	0,1 %
Gouffre aux chimères	0,1 %
Goût des autres	0,1 %
Grand cirque	0,1 %
Grande parade	0,1 %
Grande vadrouille	1,0 %
Grandes manœuvres	0,1 %
Grease	0,1 %
Gremlins	0,1 %
Guépard	0,1 %
Guerre et paix	0,1 %
Hair	0,1 %
Heidi	0,2 %
Heureux qui comme Ulysse	0,1 %
Homme de Rio	0,1 %
Homme et une femme	0,1 %
Hôtel du Nord	0,1 %
Hurlements	0,1 %
Il était une fois dans l'Ouest	0,4 %
Île au trésor	0,1 %
Île sur le toit du monde	0,1 %
Inconnus dans la maison	0,1 %
Indigènes	0,1 %
Irma la douce	0,1 %
Ivanhoé	0,2 %
J'ai épousé une ombre	0,1 %
James Bond contre docteur No	0,1 %
Je vais bien ne t'en fais pas	0,1 %
Jeune folle	0,1 %
Jeux interdits	0,7 %
Jonathan Livingstone le goéland	0,1 %
Joselito l enfant ˆ la voix d or	1,0 %
Jour de fête	0,2 %
Jurassic park	0,1 %
Kermesse héroïque	0,1 %

King Kong	0,2 %
Lassie chien fidèle	0,1 %
Lauréat	0,1 %
Livre de la jungle	3,3 %
Loup-garou de Londres	0,1 %
Love story	0,2 %
Lumières de la ville	0,1 %
Ma pomme	0,1 %
Maison de cire	0,1 %
Maîtres du temps	0,1 %
Malheurs de Sophie	0,1 %
Marcelino pan i vino	0,2 %
Maria Chapdeleine	0,1 %
Mariage du siècle	0,1 %
Marie Octobre	0,1 %
Mariés de l'an 2	0,1 %
Marionnettes	0,1 %
Marius	0,1 %
Mary Poppins	0,8 %
Mémoires de nos pères	0,1 %
Merlin l'enchanteur	0,4 %
Metropolis	0,1 %
Mexico	0,1 %
Michel Strogoff	0,1 %
Mickey apprenti sorcier	0,2 %
Microcosmos le peuple de l herbe	0,2 %
Midnight express	0,1 %
Misérables	0,1 %
Moby Dick	0,1 %
Môme	0,1 %
Mon oncle	0,4 %
Monde du silence	0,1 %
Monsieur Vincent	0,4 %
Mort ou vif	0,1 %
Mort vous va si bien	0,1 %
Mouche	0,1 %
My fair lady	0,1 %
Mystères de Paris	0,2 %
Nanouk	0,1 %
Napoléon	0,1 %
Narcisse	0,1 %
Niagara	0,1 %
Nuit et brouillard	0,1 %
Oliver Twist	0,1 %
Ours	0,7 %
Pain noir	0,1 %
Pari	0,1 %
Paris Texas	0,1 %
Pars vite et reviens tard	0,1 %
Peau d'âne	0,5 %
Peter Pan	1,1 %
Petit baigneur	0,1 %
Petite princesse	0,1 %
Petite sirène	0,6 %
Petites anglaises	0,1 %
Pinocchio	0,6 %
Pirate des Caraïbes	0,1 %
Pocahontas	0,4 %
Police academy	0,1 %
Pont de la rivière Kwai	0,1 %
Porte des lilas	0,1 %
Premier de cordée	0,2 %
Premier rendez-vous	0,1 %
Princess Bride	0,1 %
Prix à payer	0,1 %
Psycho	0,1 %
Quai des brumes	0,1 %
Quand passent les cigognes	0,1 %
Rabbi Jacob	0,4 %
Raisins de la colère	0,1 %
Rendez-vous de juillet	0,1 %
Retour vers le futur	0,1 %
Ringo	0,1 %
Rintintin	0,2 %
Riz amer	0,1 %

Robin des bois	0,5 %
Rocco et ses frères	0,1 %
Rocky	0,2 %
Rodan	0,1 %
Roger Rabbit	0,2 %
Roi et l oiseau	0,1 %
Roi lion	1,2 %
Rome ville ouverte	0,2 %
Roméo et Juliette	0,1 %
Rox et Rouky	0,8 %
Samson et Dalila	0,1 %
Schtroumpfs	0,2 %
Sciuscia	0,1 %
Seigneur des anneaux	0,2 %
Shéhérazade	0,1 %
Shining	0,1 %
Shrek	0,1 %
Si Versailles m était conte	0,1 %
Sinbad le marin	0,4 %
Sissi impératrice	0,4 %
Soleil vert	0,1 %
Sous le plus grand chapiteau du monde	0,6 %
Superman	0,2 %
Symphonie pastorale	0,1 %
Table tournante	0,1 %
Tant qu'il y aura des hommes	0,1 %
Tarzan	0,5 %
Tempête	0,1 %
Temps modernes	0,4 %
Terre sera rouge	0,1 %
Tête de maman	0,1 %
The mask	0,1 %
Tintin et le lac aux requins	0,2 %
Titanic	0,7 %
Tom Thumb	0,1 %
Tontons flingueurs	0,1 %
Tour du monde en 80 jours	0,1 %
Tour infernale	0,1 %
Toys	0,1 %
Trahison	0,1 %
Train sifflera 3 fois	0,2 %
Tron	0,4 %
Vacances romaines	0,1 %
Vache et le prisonnier	0,5 %
Vie des autres	0,1 %
Vieux de la vieille	0,1 %
Vikings	0,1 %
Violettes impériales	0,2 %
Visiteurs	0,4 %
Voile bleu	0,1 %
Voleur de bicyclette	0,2 %
West side story	0,1 %
Ya ya mon general	0,1 %
Y a-t-il un pilote dans l'avion	0,1 %
Yeux sans visage	0,1 %
Zelig	0,1 %
Zorro	0,2 %
Autre	1,7 %
Rats	0,1 %
Fort invincible	0,1 %
Olvidados	0,1 %
Grand chef	0,1 %
Vieil homme et l enfant	0,1 %
Ruée vers l or	0,1 %
Cavalier noir	0,1 %
Salaire de la peur	0,1 %
Guerre du feu	0,1 %
À bout de souffle	0,1 %
Eternel retour	0,1 %
Guerre des boutons	0,1 %
Homme tranquille	0,1 %
Jumbo l'éléphant	0,1 %
Hiver 54	0,1 %
Star wars	0,1 %
3 petits cochons	0,1 %

Feu Nicolas	0,1 %
Sous-doués passent le Bac	0,1 %
Andalouse	0,1 %
Orange mécanique	0,1 %
Dimanche de ville d'Avray	0,1 %
Chevauchée fantastique	0,1 %
Princesse de Clèves	0,1 %
Tortues Ninja	0,1 %
Rivière sans retour	0,1 %
Valse de l'ombre	0,1 %
Tout sur ma mère	0,1 %
Jour le plus long	0,1 %
Marseillaise	0,1 %
Docteur Mabuse	0,1 %
Diabolo menthe	0,1 %
Belle américaine	0,1 %
Homme nommé cheval	0,2 %
Disparus de St Agil	0,1 %
Pain, amour et fantaisie	0,1 %
1 film de Marcel Pagnol	0,2 %
1 film avec Fernandel	0,2 %
Eliott le dragon	0,1 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 785/Réponses : 828
Pourcentages calculés sur la base des réponses

32. b. Listes des Walt Disney vus en salle par les personnes enquêtées lors de leur première sortie au cinéma et taux de réponses

Réalisateurs	Titre	Année	%
Clyde Geronimi, Hamilton Luske	*101 dalmatiens*	1961	1,6
Richard Fleischer	*20.000 lieues sous les mers*	1954	0,2
John Musker, Ron Clements	*Aladdin*	1993	0,4
Dallas Bower	*Alice au pays des merveilles*	1949	0,2
Robert Stevenson	*Amour de coccinelle (un)*	1968	0,2
Don Bluth, Gary Goldman	*Anastasia*	1998	0,2
Wolfgang Reitherman	*Aristochats (les)*	1971	1,3
Walt Disney	*Bambi*	1942	10,1
Bob Hathcock	*Bande a Picsou (la)*	1991	0,1
Clyde Geronimi	*Belle au bois dormant (la)*	1959	0,4
Gary Trousdale, Kirk Wise	*Belle et la bête (la)*	1992	0,7
Hamilton Luske, Clyde Geronimi	*Belle et le clochard (la)*	1955	0,8
Art Stevens, John Lounsbery	*Bernard et Bianca*	1977	0,5
David Hand	*Blanche Neige et les 7 nains*	1938	11,1
Wilfred Jackson, Hamilton Luske	*Cendrillon*	1950	1,6
Walt Disney, Ben Sharpsteen	*Dumbo*	1941	0,1
James Algar, Samuel Armstrong	*Fantasia*	1940	1,4
Wolfgang Reitherman	*Livre de la jungle (la)*	1967	3,3
Robert Stevenson	*Mary Poppins*	1964	0,8
Wolfgang Reitherman	*Merlin l'enchanteur*	1964	0,4
Hamilton Luske, Clyde Geronimi	*Peter Pan*	1953	1,1
John Musker, Ron Clements	*Petite sirène*	1990	0,6
Hamilton Luske, Ben Sharpsteen	*Pinocchio*	1940	0,6
Mike Gabriel, Eric Goldberg	*Pocahontas*	1995	0,4
Wolfgang Reitherman	*Robin des bois*	1973	0,5
Roger Allers, Rob Minkoff	*Roi lion (le)*	1994	1,2
Richard Rich, Ted Berman	*Rox et Rouky*	1981	0,8
Steven Lisberger	*Tron*	1982	0,4
	Un *Walt Disney*		2,3
	Total		43,5 %

33. Individu(s) avec le(s)quel(s) la personne enquêtée s'est rendue pour la première fois de sa vie en salle

	Taux
Parent(s)	52,7 %
Grand(s) parent(s)	5,0 %
Autre(s) parent(s)	4,6 %
Frère(s) Sœur(s)	9,9 %
Ami(e-s)	8,4 %
Conjoint	1,2 %
Seul(e)	2,9 %
Un membre de la famille (sans précision)	0,1 %
En famille	8,2 %
Enfant(s) et Petit(s) enfant(s)	0,4 %
Avec l'école	4,0 %
Autre	2,6 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 785/Réponses : 841
Pourcentages calculés sur la base des réponses

34. Individu(s) avec le(s)quel(s) la personne enquêtée souhaiterait revoir le premier film vu en salle

	Taux
Parent(s)	4,4 %
Grand(s) parent(s)	0,3 %
Autre(s) parent(s)	2,8 %
Frère(s) Sœur(s)	3,5 %
Ami(e-s)	10,7 %
Conjoint	16,2 %
Seul(e)	9,1 %
Un membre de la famille (sans précision)	0,3 %
En famille	4,1 %
Enfant(s) et Petit(s) enfant(s)	40,3 %
Ne souhaite pas revoir ce film	4,6 %
Autre	3,8 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 601/Réponses : 636
Pourcentages calculés sur la base des réponses

35. Individu(s) avec le(s)quel(s) la personne enquêtée partage ses meilleurs souvenirs de cinéma en salle

	Taux
Parent(s)	3,4 %
Grand(s) parent(s)	0,1 %
Autre(s) parent(s)	1,0 %
Frère(s) Sœur(s)	4,7 %
Ami(e-s)	37,0 %
Conjoint	34,6 %
Seul(e)	1,1 %
En famille	4,9 %
Enfant(s) et Petit(s) enfant(s)	10,3 %
Autre	2,7 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 764/Réponses : 873
Pourcentages calculés sur la base des réponses

36. Genre cinématographique favori

	Taux
Action	3,8 %
Américain	0,7 %
Asiatique	0,5 %
Auteur/*Art et Essai*	4,1 %
Aventure	3,8 %
Comédie musicale/Musique	0,8 %
Comédies/Humour	17,4 %
Dessin anime	1,9 %
Documentaires	2,2 %
Érotique/Pornographique	0,3 %
Expérimental/Intimiste	2,7 %
Film(s) a grand spectacle	0,1 %
Films avec un acteur particulier	0,1 %
Films d un réalisateur spécifique	2,9 %
Films d une période spécifique	1,1 %
Français	1,2 %
Guerre	0,3 %
Historique/Biographique	4,3 %
Horreur/Épouvante	1,3 %
Italiens	1,0 %
Les classiques/Patrimoine/Répertoire	2,0 %
Noir et Blanc	0,3 %
Policier/Polar	7,0 %
Politique	0,8 %
Psychologique	3,1 %
Science-fiction/Fantastique	4,7 %
Sentimental/Drame	11,5 %
Social/Réalisme/Faits divers	7,6 %
Sport	0,1 %
Suspens/Thriller	3,9 %
Westerns	1,9 %
Autre	6,5 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 687/Réponses : 943
Pourcentages calculés sur la base des réponses

37. Film favori pour une soirée de cinéma à la maison avec son (sa) meilleur(e) ami(e)

	Taux
1 film de Bergman	0,1 %
1 film de David Lynch	0,1 %
1 film de Ken Loach	0,4 %
1 film indien	0,1 %
3 frères	0,1 %
4 mariages et 1 enterrement	0,1 %
10 commandements	0,3 %
12 hommes en colère	0,1 %
13eme guerrier	0,1 %
18 ans après	0,1 %
21 grammes	0,1 %
25eme heure	0,1 %
36 quai des orfèvres	0,1 %
37 2 le matin	0,1 %
5eme élément	0,4 %
6eme sens	0,3 %
À la rencontre de Forrester	0,1 %
À l ombre de la haine	0,1 %
Acrobate	0,1 %
Affaire Pélican	0,1 %
Affranchis	0,1 %
Ailes du désir	0,3 %
Alexandre le bienheureux	0,1 %
Alexandre Nevski	0,1 %
Amadeus	0,4 %
Amant	0,3 %
Amélie Poulain	0,7 %
America America	0,1 %
American history X	0,1 %
American pie	0,1 %
Amours chiennes	0,4 %
An 01	0,1 %
Andrei Roublev	0,1 %
Apres la repetition	0,1 %
Arsenic et vieilles dentelles	0,1 %
Attache-moi	0,1 %
Au hasard Balthazar	0,1 %
Autant en emporte le vent	0,6 %
Aventure de Mme Muir	0,1 %
Aventuriers	0,1 %
Aveu	0,1 %
Babel	0,9 %
Bad seeds	0,1 %
Bagdad cafe	0,1 %
Bamako	0,1 %
Bamba	0,1 %
Battle royale	0,1 %
Beauté des choses	0,1 %
Belle verte	0,3 %
Big fish	0,1 %
Blade runner	0,3 %
Blood diamond	0,6 %
Bombon el perro	0,1 %
Bonheur est dans le pré	0,1 %
Bonnie and Clyde	0,1 %
Borsalino	0,1 %
Boulet	0,1 %
Boum	0,1 %
Bound	0,1 %
Bowling for Columbine	0,1 %
Brazil	0,1 %
Bridget Jones	0,1 %
Brigadoon	0,1 %
Brockeback montain	0,4 %
Bronzes	0,3 %
Burning the wind	0,1 %
Camping	0,4 %
Carnet de voyage	0,1 %
Casablanca	0,3 %
Casque d or	0,1 %
Cauchemar de Darwin	0,3 %
Cendrillon	0,1 %

Cercle des poètes disparus	0,6 %
Cérémonie	0,1 %
César et Rosalie	0,1 %
Chariots de feu	0,1 %
Chat noir chat blanc	0,3 %
Choix de Sophie	0,1 %
Choristes	0,4 %
Cinéma Paradisio	0,6 %
Cite de la peur	0,1 %
Cite interdite	0,1 %
Citizen dog	0,1 %
Collectionneuse	0,1 %
Collision	0,1 %
Contre enquête	0,1 %
Couleur pourpre	0,4 %
Cousin cousine	0,1 %
CRAZY	0,1 %
Crypte	0,1 %
Cuirasse Potemkine	0,1 %
Cyrano de Bergerac	0,3 %
Damnés	0,3 %
Dancing in the dark	0,1 %
Danse avec les loups	0,6 %
Danse avec lui	0,4 %
Daryl	0,1 %
De battre mon cœur s'est arrêté	0,1 %
Dead man	0,6 %
Déchirure	0,1 %
Delicatessen	0,1 %
Dernier des hommes	0,1 %
Dernier des Mohicans	0,1 %
Dernier empereur	0,3 %
Dernier métro	0,1 %
Dernière marche	0,1 %
Destin	0,1 %
Destination finale	0,1 %
Devdas	0,3 %
Diagonale du fou	0,1 %
Dictateur	0,1 %
Dieux sont tombes sur la tête	0,1 %
Dîner de con	0,4 %
Dirty dancing	0,1 %
Disparus de Saint Agil	0,1 %
Diva	0,1 %
Docteur Folamour	0,1 %
Docteur Jivago	0,1 %
Dolce vita	0,1 %
Don Camillo	0,1 %
Doublure	0,1 %
Ed Wood	0,1 %
Elephant	0,1 %
Elephant man	0,1 %
Elle est pas belle la vie	0,1 %
Empire des sens	0,1 %
Endiable	0,1 %
Enfant	0,1 %
Enfants du marais	0,4 %
Enfants du paradis	0,6 %
Enfants du silence	0,1 %
Ensemble c est tout	0,3 %
Entre 2 rives	0,1 %
Entretien avec un vampire	0,1 %
Eragon	0,3 %
Et au milieu coule une rivière	0,1 %
Été meurtrier	0,1 %
Eternal sunshine of the spotless mine	0,4 %
Évadés	0,1 %
Éveil	0,1 %
Exodus	0,1 %
Exorciste	0,1 %
Facteur	0,4 %
Fantôme de l opéra	0,1 %
Farinelli	0,1 %
Fauteuil d orchestre	0,1 %
Femme de Seisishu	0,1 %

Festen	0,3 %
Festin de Babette	0,1 %
Fight club	0,1 %
Fisher king	0,1 %
Fleuve	0,1 %
Flûte enchantée	0,1 %
Fraises sauvages	0,1 %
Freaky Friday	0,1 %
Fréquence interdite	0,1 %
Frida	0,1 %
Furyo	0,1 %
Gertrud	0,1 %
Ghost	0,1 %
Glaneurs et la glaneuse	0,1 %
Gloire de mon père	0,1 %
Goodbye Bafana	0,1 %
Goût des autres	0,1 %
Guépard	0,6 %
Guerre des mondes	0,1 %
Guerre et paix	0,1 %
Halloween	0,1 %
Hannah et ses sœurs	0,1 %
Harold et Maud	0,1 %
Harry Potter	0,1 %
Head on	0,1 %
Heaven's gate	0,1 %
Himalaya l enfance d un chef	0,1 %
Histoire officielle	0,1 %
Homme au masque de fer	0,1 %
Homme qui voulu être roi	0,1 %
Homme sans passe	0,1 %
Human nature	0,1 %
Il était une fois l'Amérique	0,1 %
Il faut sauver le soldat Ryan	0,1 %
Île nue	0,1 %
Immeuble Yacoubian	0,1 %
Impossible M. Bébé	0,1 %
In the mood for love	0,9 %
Indigènes	0,4 %
Indochine	0,1 %
Intérieurs	0,1 %
Je vais bien ne t'en fais pas	0,4 %
Jean de Florette	0,1 %
Jetée	0,1 %
Jeux d enfants	0,1 %
Johnny got his gun	0,6 %
Jonathan Livingstone	0,1 %
Journée particulière	0,1 %
Joyeux Noël	0,3 %
Jules et Jim	0,3 %
King of New York	0,1 %
Kramer contre Kramer	0,1 %
Labyrinthe de Pan	0,3 %
Lady Chatterley	0,6 %
Lawrence d Arabie	0,1 %
Leaving Las Vegas	0,1 %
Leçon de piano	0,1 %
Leçon de tango	0,1 %
Léon	0,3 %
Lettres d Iowa Jima	0,1 %
Liberte Oleron	0,1 %
Ligne verte	0,7 %
Little big man	0,1 %
Little Dieter needs to fly	0,1 %
Little miss sunshine	0,9 %
Long dimanche de fiancaille	0,3 %
Looking for Richard	0,1 %
Lord of war	0,1 %
Lost in translation	0,1 %
Lunettes d or	0,1 %
Ma meilleure ennemie	0,1 %
Maborosi	0,1 %
Magnolia	0,3 %
Main basse sur la ville	0,1 %
Maison du lac	0,1 %

Maman et la putain	0,1 %
Manhattan	0,3 %
Mar adentro	0,1 %
Marie Antoinette	0,1 %
Marius	0,1 %
Mary	0,1 %
Mash	0,1 %
Master and commander	0,1 %
Match point	0,7 %
Matrix	0,1 %
Mauvais sang	0,1 %
Me you and anyone else	0,1 %
Mémoires de nos pères	0,4 %
Mépris	0,4 %
Michou d Auber	0,1 %
Midnight express	0,1 %
Midnight run	0,1 %
Million dollar baby	0,6 %
Mina Tannenbaum	0,3 %
Misérables	0,1 %
Molière	0,3 %
Môme	1,9 %
Monde de Narnia	0,1 %
Monde parfait	0,1 %
Mondo vino	0,1 %
Mort aux trousses	0,1 %
Moulin rouge	0,1 %
Mulholland drive	0,3 %
My fair lady	0,1 %
My name is Joe	0,1 %
Ne le dis à personne	0,4 %
Nikita	0,1 %
Noblesse oblige	0,1 %
Nos jours heureux	0,3 %
Nos voisins les hommes	0,1 %
Nous nous sommes tant aimés	0,3 %
Nouveau monde	0,1 %
Nuit de l iguane	0,1 %
Nuit du chasseur	0,4 %
O brother	0,1 %
Odette Toulemonde	0,3 %
Oiseaux	0,3 %
Old boy	0,1 %
Orange mécanique	0,1 %
Orgueil et préjugés	0,3 %
Orphée	0,1 %
Out of Africa	1,8 %
Paris Texas	0,1 %
Parle avec elle	0,6 %
Parrain	0,1 %
Passion du Christ	0,3 %
Patient anglais	0,3 %
Père Noël est une ordure	0,3 %
Petit diable	0,1 %
Petites marguerites	0,1 %
Phantom of paradise	0,1 %
Pianiste Le	0,3 %
Pirates des Caraïbes	0,3 %
Prête-moi ta main	0,1 %
Pretty woman	0,6 %
Prince des marais	0,1 %
Prix à payer	0,1 %
Punishment park	0,3 %
Quand la mer monte	0,6 %
Rain man	0,3 %
Ray	0,1 %
Rebecca	0,1 %
Regard d Ulysse	0,1 %
Renaissance	0,1 %
Rencontre avec Joe Black	0,1 %
Repas des fauves	0,1 %
Requiem for a dream	0,4 %
Respiro	0,1 %
Rêves	0,3 %
Rive droite rive gauche	0,1 %

Roi Salomon	0,1 %
Rois et reines	0,1 %
Rose pourpre du Caire	0,1 %
Sa majesté des mouches	0,1 %
Saisons	0,1 %
Salaam Bombay	0,1 %
Saw	0,1 %
Se souvenir des belles choses	0,1 %
Secrets et mensonges	0,1 %
Seigneur des anneaux	0,4 %
Seven	0,4 %
Shooting dogs	0,1 %
Shortbus	0,1 %
Sideways	0,1 %
Silence des agneaux	0,4 %
Sœurs fâchées	0,1 %
Soleil vert	0,1 %
Spiderman	0,1 %
Supervixen	0,1 %
Sur la douche	0,1 %
Sur la route de Madison	1,2 %
Talons aiguilles	0,4 %
Tarnation	0,1 %
Thelma et Louise	0,1 %
Temps des gitans	0,1 %
Temps retrouve	0,1 %
Tête de maman	0,3 %
Game	0,1 %
Grudge	0,1 %
Ring	0,1 %
Secret life of words	0,1 %
Taste of tea	0,1 %
Thing	0,1 %
Wall	0,1 %
Tigre et la neige	0,1 %
Titanic	0,4 %
To be or not to be	0,1 %
Tombeau des lucioles	0,1 %
Top gun	0,1 %
Tourneuse de pages	0,1 %
Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe	0,1 %
Tout sur ma mère	0,4 %
Très bien merci	0,1 %
Trilogie de Pasolini	0,1 %
Trilogie Lucas Belvaux	0,1 %
Twister	0,1 %
Underground	0,1 %
Une chante l'autre pas	0,1 %
Usual suspect	0,1 %
Va, vis et deviens	0,4 %
Vent se lève	0,3 %
Vie des autres	3,1 %
Vie est belle	0,7 %
Vie est un long fleuve tranquille	0,1 %
Vieux fusil	0,3 %
Vilain petit canard et moi	0,1 %
Virgin suicides	0,1 %
Viridiana	0,1 %
Visiteurs du soir	0,1 %
Vol au-dessus d'un nid de coucou	0,3 %
Volem rien à foutre al pais	0,3 %
Voleur de bicyclette	0,1 %
Volver	1,8 %
Vous êtes très beau	0,1 %
Voyage a Tokyo	0,4 %
Voyage au bout de l enfer	0,1 %
Week end	0,1 %
West side story	0,3 %
Zatoichi	0,1 %
Autre	2,8 %
Temps modernes	0,1 %
James Bond	0,1 %
Top gun	0,1 %
Coeurs	0,1 %
Japon	0,1 %

Atalante	0,1 %
Histoire sans fin	0,1 %
Journal intime	0,1 %
Sentiers de la gloire	0,1 %
Sur la route de Madison	0,1 %
Chambre en ville	0,1 %
Anna M	0,1 %
Fragments d'Antonin	0,1 %
Locataires	0,1 %
Tosca	0,1 %
Grande illusion	0,1 %
American beauty	0,1 %
Ivre de femmes et de peinture	0,1 %
Théorème	0,1 %
Seigneurs de Dogtown	0,1 %
Grande vadrouille	0,3 %
Homme qui en savait trop	0,1 %
7ème sceau	0,1 %
Home from hill	0,1 %
Constant gardener	0,1 %
Jour d'après	0,1 %
Yol	0,1 %
Ballade de Narayama	0,1 %
Cuisine	0,1 %
1 film de Kurosawa	0,1 %
Tango des Rashevski	0,1 %
Dogville	0,1 %
Tais-toi	0,1 %
Château dans le ciel	0,1 %
Pile ou face	0,1 %
Épices de la passion	0,1 %
Love story	0,1 %
Jerry Maguire	0,1 %
Inconnus dans la maison	0,1 %
Chiens de pailles	0,1 %
Viva Zapatta	0,1 %
1 film de Tarantino	0,1 %
Taking off	0,1 %
***Total** recall*	0,1 %
Ange à ma table	0,1 %
Misfits/Les Désaxés	0,1 %
1 film de Pedro Almodovar	0,1 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 627/Réponses : 669
Pourcentages calculés sur la base des réponses

38. Espace de découverte du film favori

	Taux
Au cinéma	85,8 %
À la télévision	14,2 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 706/Réponses : 712
Pourcentages calculés sur la base des réponses

39. Réalisateur de prédilection pour faire un film sur la vie du/de la meilleur(e) ami(e) de la personne enquêtée

	Taux
Woody Allen	20,7 %
Luc Besson	9,3 %
Pedro Almodovar	28,7 %
Jean-Luc Godard	6,0 %
Steven Spielberg	9,1 %
Won Kar Wai	6,5 %
Vous-même	10,5 %
Autre	9,1 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 756/Réponses : 864
Pourcentages calculés sur la base des réponses

40. Niveau de considération accordée à la sortie en salle

	Taux
Voir un film en salle ou à la télévision, c'est **tout à fait** la même chose	0,8 %
Voir un film en salle ou à la télévision, c'est **plutôt** la même chose	2,8 %
Voir un film en salle ou à la télévision, ce n'est **pas vraiment** la même chose	17,9 %
Voir un film en salle ou à la télévision, ce n'est **pas du tout** la même chose	77,3 %
Indifférent	1,1 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 958/Réponses : 964
Pourcentages calculés sur la base des réponses

41. Taux de films vus à son domicile par semaine

	Taux
Aucun	19,9 %
1	33,0 %
2 ou 3	31,5 %
plus de 3	15,6 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 931/Réponses : 940
Pourcentages calculés sur la base des réponses

42. Sociabilité à domicile pour regarder un film

	Taux
Seul(e)	40,3 %
En couple	38,6 %
En famille	15,0 %
Autre	6,0 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 894/Réponses : 1010
Pourcentages calculés sur la base des réponses

43. Taux d'achat de DVD/VHS

	Taux
Aucun	39,8 %
2 ou 3	26,2 %
Entre 4 et 9	19,2 %
Entre 10 et 20	9,2 %
Plus de 20	5,6 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 927/Réponses : 927
Pourcentages calculés sur la base des réponses

44. Taux de possession de DVD/VHS

	Taux
Aucun	9,8 %
Entre 1 et 10	23,2 %
Entre 11 et 50	36,9 %
Entre 51 et 100	15,0 %
Plus de 100	15,2 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 915/Réponses : 922
Pourcentages calculés sur la base des réponses

45. Version favorite pour le visionnement des DVD

	Taux
En VOST	30,3 %
En VF	36,6 %
Cela dépend	20,6 %
Je ne regarde jamais de DVD	12,5 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 881/Réponses : 894
Pourcentages calculés sur la base des réponses

46. Média privilégié pour choisir les films à aller voir en salle

	Taux
Internet	2,7 %
Presse	6,7 %
Presse régionale (ex : *La Provence*, *La Marseillaise*)	3,6 %
Radio	1,9 %
TV	2,3 %
Allocine.com	9,1 %
Cahiers du Cinéma	4,0 %
Canard enchaîne	3,2 %
Chronic art	0,2 %
Figaro	1,4 %
France Culture	0,1 %
France Info	0,1 %
France Inter	0,6 %
Humanité	0,6 %
Inrockuptibles	1,4 %
L Express	1,2 %
Libération	2,5 %
Monde	7,0 %
Nouvel Observateur	5,3 %
Point	0,8 %
Positif	1,5 %
Première	2,9 %
Programme du/d un *cinéma*	2,6 %
Programme télé (ex : *Télé 2 semaines, Télé 7 jours, Télé Z*)	5,2 %
Studio	1,7 %
Télérama	22,6 %
Autre	6,8 %
Ne lit pas de critique	2,1 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 752/Réponses : 1093
Pourcentages calculés sur la base des réponses

47. Avis sur les systèmes d'appréciation des films dans les médias (notes, étoiles, etc.)

	Taux
Suffisant pour se faire une opinion	8,1 %
Pratique	72,1 %
Insupportable	19,8 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 834/Réponses : 840
Pourcentages calculés sur la base des réponses

48. Rapport aux livres

	Taux
Personnes enquêtées considérant qu'il y a des livres incontournables	62,4 %
Personnes enquêtées ne considérant pas qu'il y a des livres incontournables	37,6 %
Total	100,0 %

49. Rapport aux films

	Taux
Personnes enquêtées considérant qu'il y a des films incontournables	64,4 %
Personnes enquêtées ne considérant pas qu'il y a des films incontournables	35,6 %
Total	100,0 %

50. Loisir(s) des personnes enquêtées

	Taux
Activité culturelle (pratique/sortie)	9,2 %
Bénévolat	0,2 %
Bricolage/Jardinage	5,7 %
Cinéma	13,9 %
Détente/Repos	1,2 %
Internet	1,2 %
Jeux	2,0 %
Lecture	20,7 %
Marche/Randonnée	17,8 %
Sociabilité avec amis	2,1 %
Sorties (boire/manger)	2,5 %
Sport	13,2 %
Télévision	4,4 %
Voyages	2,5 %
Autre	3,5 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 894/Réponses : 1846
Pourcentages calculés sur la base des réponses

51. Adhésion Club Association

	Taux
Personnes enquêtées déclarant adhérer à un club ou à une association	62,4 %
Personnes enquêtées déclarant ne pas adhérer à un club ou à une association	37,6 %
Total	100,0 %

52. Type de Club Association

	Taux
Action(s) Citoyenne(s)/ Solidarité	11,3 %
Cinéma	9,3 %
Culture/Création	24,1 %
Écologie/Nature	2,0 %
Jeunesse	0,8 %
Jeux	1,4 %
Militantisme/Syndicalisme	0,6 %
Santé/Médical	1,1 %
Sport	44,7 %
Autre	5,0 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 535/Réponses : 665
Pourcentages calculés sur la base des réponses

53. Taux de l'activité en Club Association

	Taux
Activité occasionnelle	10,9 %
Activité régulière	89,1 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 566/Réponses : 570
Pourcentages calculés sur la base des réponses

54. Sexe

	Taux
Un homme	29,0 %
Une femme	71,0 %
Total	100,0 %

55. Situation familiale

	Taux
Célibataire	21,8 %
Marié(e)	45,9 %
En couple	14,7 %
Divorce(e)	12,4 %
Veuve/Veuf	5,2 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 890/Réponses : 901
Pourcentages calculés sur la base des réponses

56. Résidence

	Taux
Propriétaire	68,2 %
Locataire	21,6 %
Au domicile parental	9,0 %
Autre	1,2 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 841/Réponses : 846
Pourcentages calculés sur la base des réponses

57. Âge

	Taux
Moins de 12 ans	0,1 %
12-14 ans	1,1 %
15-17 ans	2,5 %
18-24 ans	6,2 %
25-34 ans	7,9 %
35-49 ans	27,5 %
50-64 ans	36,5 %
65 ans et plus	18,3 %
Total	100,0 %

58. Département de résidence

	Taux
05	0,1 %
06	15,0 %
13	43,2 %
34	15,0 %
83	8,5 %
84	8,5 %
Autre	9,7 %
Total	100,0 %

59. Ancienneté de résidence dans la localité

	Taux
Moins de 1 an	4,5 %
Entre 1 et 10 ans	30,8 %
Depuis plus de 10 ans	49,5 %
Depuis toujours	15,1 %
Total	100,0 %

60. Profession

	Taux
Agriculteurs	1,3 %
Artisans, commerçants et chefs d'entreprise	3,4 %
Cadres et professions intellectuelles supérieures	16,5 %
Professions Intermédiaires	32,2 %
Employés	13,3 %
Ouvriers	1,1 %
Retraites	18,5 %
Étudiants, écoliers	7,3 %
Au foyer	2,6 %
Autre	3,8 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 915/Réponses : 984
Pourcentages calculés sur la base des réponses

61. Profession rêvée

	Taux
Profession réelle a hautes responsabilités	40,7 %
Profession réelle normale sans prestige particulier	54,9 %
Profession imaginaire	3,7 %
Autre	0,7 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 707/Réponses : 725
Pourcentages calculés sur la base des réponses

62. Niveau d'études

	Taux
Certificats d'études	3,9 %
BEPC	5,6 %
Baccalauréat	21,2 %
BEP/CAP	9,2 %
BTS	10,0 %
Inférieur ou équivalent à BAC + 3	12,0 %
Supérieur à BAC +3	35,0 %
Autre	3,1 %
Total	100,0 %

63. Type d'études supérieures

	Taux
Sciences	16,5 %
Lettres, arts, sciences humaines et sociales	46,2 %
Économie, gestion, droit et commerce	16,5 %
Technique et professionnel	9,5 %
Santé	10,5 %
Autre	0,8 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 570/Réponses : 612
Pourcentages calculés sur la base des réponses

64. Composition du foyer

	Taux
1	21,0 %
2	36,9 %
3	15,2 %
4	17,0 %
5	6,8 %
6	2,4 %
+ de 6	0,7 %
Total	100,0 %

65. Niveau de revenu mensuel net par foyer (en €)

	Taux
- de 800	4,9 %
800 - 1000	5,0 %
1000 - 1500	13,0 %
1500 - 2300	24,1 %
2300 - 3000	14,5 %
3000 - 3500	10,3 %
3500 - 4500	9,5%
4500 - 7000	9,2%
+ de 7000	2,2 %
Ne se prononce pas	7,2 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 854/Réponses : 860
Pourcentages calculés sur la base des réponses

66. Profession du père

	Taux
Agriculteurs	6,5 %
Artisans, commerçants et chefs d'entreprise	16,9 %
Cadres et professions intellectuelles supérieures	21,6 %
Professions Intermédiaires Employés	36,7 %
Ouvriers	16,3 %
Autres personnes sans activité professionnelle	2,0 %
Total	100,0 %

67. Profession de la mère

	Taux
Agriculteurs	3,1 %
Artisans, commerçants et chefs d'entreprise	6,9 %
Cadres et professions intellectuelles supérieures	6,2 %
Professions Intermédiaires Employés	36,1 %
Ouvriers	4,6 %
Autres personnes sans activité professionnelle	43,0 %
Total	100,0 %

68. Communication familiale

	Taux
On se parle beaucoup	58,0 %
On se ne se parle pas suffisamment	22,3 %
On parle mais pas du tout	19,7 %
Total	100,0 %

Interrogés : 984/Répondants : 910/Réponses : 920
Pourcentages calculés sur la base des réponses

Document 4 : *Présentation de l'enquête* Lycéens et apprentis au cinéma

Protocole de sélection des personnes enquêtées :	Les questionnaires ont été administrés par des enseignants dans plusieurs classes (ou partie de classes) de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur ayant participé, durant l'année scolaire 2005-2006, à l'opération nationale d'éducation à l'image « Lycéens et apprentis au cinéma ».
Méthode d'enquête :	Questionnaire auto-administré
Temps de réponse :	Variable
Lieu de l'enquête :	Lycées de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur
Période de l'enquête :	mai et juin 2006
Taille de l'échantillon :	250 lycéens

Objectif de l'enquête :

→ Évaluer l'impact de l'opération « Lycéens et apprentis au cinéma » en termes de construction identitaire et appréhender le rapport entretenu par les adolescents avec les salles de cinéma.

Axes de l'enquête :

(1) Les pratiques cinématographiques courantes et leurs modalités d'organisation : taux de fréquentation, rapports aux salles et aux films, socialisation de la sortie.

(2) Le rapport entretenu avec l'opération d'éducation à l'image à laquelle ils ont participé, ce qu'elle leur a apporté et la manière dont ils l'ont appréhendée.

(3) Les modalités de la pratique cinématographique à domicile.

(4) Quelques caractéristiques personnelles ont été interrogées pour favoriser la compréhension du rapport entretenu au cinéma, mettre notamment en relation avec l'organisation de leur foyer et leurs aspirations professionnelles.

Document 5 : *Le questionnaire de l'enquête* Lycéens et apprentis au cinéma

(voir pages suivantes)

Document 6 : *Les résultats de l'enquête* Lycéens et apprentis au cinéma

Tris à plat sur l'enquête conduite auprès de lycéens participant à l'opération d'éducation à l'image « Lycéens et apprentis au cinéma ».

1. Niveau d'études

	Taux
Sans réponse	2,0%
2nde	41,6%
1ère	44,4%
Terminale	7,6%
BTS	4,4%
Total	100,0%

2. Filière d'appartenance

	Taux
Sans réponse	5,6%
L	5,6%
S	9,6%
ES	16,0%
Technique et professionnelle	18,4%
Sans spécialité / autres filières	44,8%
Total	100,0%

NB : La quasi-totalité des lycéens n'appartiennent à aucune filière spécialisée car ils sont en classe de 2nde.

3. Nombre de sorties au cinéma au cours des 12 derniers mois

	TAUX
Jamais	10,4%
Moins de 12x par an	66,8%
Au moins une fois par mois	10,8%
Plusieurs fois par mois	7,2%
Au moins une fois par semaine	3,2%
Plusieurs fois par semaine	1,6%
Total	100,0%

4. Modalités de sélection des films vus au cinéma

	Taux
Directement en arrivant au cinéma	12,8%
En lisant des journaux	13,0%
Sur Internet	15,3%
En regardant la TV	17,2%
En écoutant la radio	7,9%
Par le *bouche-à-oreille*	28,3%
Programme du cinéma	1,2%
Bandes-annonces	1,0%
Affiches	0,8%
Choix effectué par une autre personne	0,6%
Infoline	0,2%
Autre	1,7%
Total / réponses	100,0%

5. Sociabilité de la sortie au cinéma

	TAUX
seul	3,6%
avec des amis	75,1%
avec des membres de votre famille	21,3%
Total / réponses	100,0%

6. Le(s) cinéma(s) favori(s)

	Taux	Nombre de salles
3 Palmes (Marseille)	14,5%	11
Arcades (Cannes)	1,8%	
Bolline-Valdebore (Bolline-Valdebore)	0,5%	
Capitole UGC (Marseille)	3,6%	
Cap Sud Pathé (Avignon)	1,4%	
Casino (Antibes)	0,5%	
Centre (Gap)	1,4%	
César (Marseille)	0,5%	
Cézanne (Aix en Provence)	0,9%	
Ciné 89 (Berre l'Etang)	0,5%	
Club (Gap)	0,5%	
Dahut (Valberg-Peone)	0,5%	
Eldorado (Draguignan)	3,2%	
Fémina (Arles)	0,5%	
Fémina (Cavaillon)	0,5%	
Galet (Saint Martin de Crau)	0,5%	
Liberté Pathé (Toulon)	9,5%	9
Lingostière Pathé (Nice)	5,9%	10
Lumières (Vitrolles)	0,9%	
Madeleine Pathé (Marseille)	6,8%	8
Massena Pathé (Nice)	7,2%	7
Palace (Gap)	10,4%	7
Paris Pathé (Nice)	2,3%	
Plan de Campagne Pathé (Marseille)	11,3%	16
Prado (Marseille)	0,5%	
Rialto UGC (Nice)	3,2%	
Riou Bel (Guillestre)	0,5%	
Riounet (Auron)	1,4%	
Rivoli (Carpentras)	0,5%	
Rocher (La Garde)	0,5%	
Royal (Toulon)	0,5%	
Utopia (Avignon)	0,5%	
Variétés (Marseille)	0,5%	
Variétés (Nice)	0,5%	
Verneuil Henri (La Valette du Var)	0,5%	
Vox (Fréjus-Saint Raphaël)	0,5%	
Hors région PACA	2,7%	
Indifférent	1,4%	
Ca dépend de ce que je vais voir	0,9%	
Autres	0,9%	
Total / réponses	100,0%	

NB : Les cinémas préférés des sondés (taux d'occurrences sur le cinéma supérieur à 5%) sont tous de grands complexes cinématographiques, puisqu'ils sont dotés de 7 à 16 salles.

7. Raison(s) poussant à aimer un cinéma en particulier

	Taux
Accessibilité	35,0%
Attractivité des prix	5,8%
Calme	0,9%
Diffusion des films en VOST	2,7%
Diffusion de films récents	0,9%
Diffusion de films de qualité (*Art et Essai*)	1,8%
Garder les films longtemps à l'affiche	0,4%
Grand choix dans les films à l'affiche	7,6%
Par habitude	0,4%
Qualité de la programmation	1,8%
Qualité du site, des prestations et des services	36,8%
Qualité du son	3,6%
Proximité des commerces	0,9%
Variété des horaires de diffusion	1,3%
Total / réponses	100,0%

NB : Exception faite de l'intérêt porté au cinéma favori pour sa programmation, ses prestations et les services offerts, c'est l'accessibilité au site qui domine largement. Cela réside dans le fait que le public lycéen est captif ; ceci est à mettre en relation avec leur âge.

8. Connaissance antérieure du cinéma affilié à l'opération

	Taux
Sans réponse	1,2%
oui	49,2%
non	49,6%
Total	100,0%

9. Appréciation portant sur le cinéma affilié à l'opération (notation sur /8)

	Taux	Séparation entre avis favorables et défavorables
1	1,2%	
2	4,1%	27,6%
3	8,7%	
4	13,6%	
5	29,3%	
6	25,2%	72,4%
7	14,0%	
8	8,3%	
Total / répondants	100,0%	100,0%

10. Sociabilité dans la salle

	Taux
Être tout(e) seul(e) dans la salle	9,4%
Qu'il y ait quelques personnes dans la salle	65,4%
Qu'il y ait de nombreuses personnes dans la salle	25,2%
Total / répondants	100%

11. Discussion après la séance

	Taux
Individus déclarant discuter du film vu après la séance	96,0%
Individus déclarant ne pas discuter du film vu après la séance	4,0%
Total	100,0%

12. Désignation des personnes entrant dans le cercle de sociabilité par le film

	Taux
Sans précision	59,2%
Entourage	1,4%
Amis	17,6%
Famille	21,8%
Total	100,0%

NB : Si peu de précisions ont été apportées pour dire auprès de qui ce rôle de prescripteur se met en place (près de 60% de l'échantillon n'apporte aucune indication sur cette question), on note que la famille, avec laquelle les personnes enquêtées déclarent, par ailleurs, ne pas partager beaucoup de sorties, est un cercle important de discussion, et même légèrement plus important que les amis.

13. Avis sur la qualité des films

	Taux
Meilleurs qu'autrefois	34,8%
Moins bons qu'autrefois	9,7%
Ni meilleurs ni moins bons qu'autrefois	55,5%
Total	100,0%

NB : Si la plus grande partie de l'échantillon se défausse, signalant ne pas avoir de préférence pour tel type de film plutôt que tel autre, on notera cependant que les films actuels sont beaucoup plus appréciés par les jeunes.

14. a. Ensemble des films cités au titre de *film culte*

		Taux			Taux
1	**Star Wars**	**4,9%**	**68**	Giorgino	0,4%
2	***Dirty dancing***	**4,1%**	**69**	*Légendes d'automne*	0,4%
3	**La série *"Le seigneur des anneaux"***	**4,1%**	**70**	*Le silence des palais*	0,4%
4	***Titanic***	**3,7%**	**71**	*Le dîner de cons*	0,4%
5	***Scarface***	**2,8%**	**72**	*Massacre à la tronçonneuse (T.Hooper)*	0,4%
6	**La série *"Matrix"***	**2,4%**	**73**	*Shining*	0,4%
7	***Gladiator***	**2,4%**	**74**	*Orange mécanique*	0,4%
8	***Pearl harbor***	**2,4%**	**75**	*Caligula*	0,4%
9	***La ligne verte***	**2,4%**	**76**	*Hair*	0,4%
10	***Les poupées russes***	**2,0%**	**77**	*Banlieue 13*	0,4%
11	**La série des *"Bronzés"***	**1,6%**	**78**	*La gloire de mon père*	0,4%
12	***American history X***	**1,6%**	**79**	*Usual suspect*	0,4%
13	***Body guard***	**1,6%**	**80**	*Blow*	0,4%
14	***Pulp fiction***	**1,6%**	**81**	La série *"Rocky"*	0,4%
15	***La vie est belle***	**1,6%**	**82**	*Donny Brasco*	0,4%
16	***Pretty woman***	**1,2%**	**83**	*Astérix mission Cléopâtre*	0,4%
17	***La tour Montparnasse infernale***	**1,2%**	**84**	*Witness*	0,4%
18	***Pirate des Caraïbes***	**1,2%**	**85**	*Le couperet*	0,4%
19	***Virgin suicides***	**1,2%**	**86**	*Shaolin soccer*	0,4%
20	***Armaggedon***	**1,2%**	**87**	*Crazy Kung Fu*	0,4%
21	***Moulin Rouge***	**1,2%**	**88**	*Tanguy*	0,4%
22	*Top gun*	0,8%	**89**	*La cité de Dieu*	0,4%
23	*Les choristes*	0,8%	**90**	*le cercle des poètes disparus*	0,4%
24	*Big fish*	0,8%	**91**	*L'homme au masque de fer*	0,4%
25	*Ghost*	0,8%	**92**	*Mary Poppins*	0,4%
26	*L'auberge espagnole*	0,8%	**93**	*L'âge de glace*	0,4%
27	*La grande vadrouille*	0,8%	**94**	*Triple X (XXX)*	0,4%
28	*Harry Potter*	0,8%	**95**	*Hidalgo*	0,4%
29	*The patriot*	0,8%	**96**	La série des *"Gendarmes"* avec Louis de Funès	0,4%
30	*Le grand bleu*	0,8%	**97**	*Tout sur ma mère*	0,4%
31	*Le dernier samouraï*	0,8%	**98**	*Troie*	0,4%
32	*Requiem for a dream*	0,8%	**99**	*La soupe aux choux*	0,4%
33	*La leçon de piano*	0,8%	**100**	*Le fantôme de l'opéra*	0,4%
34	*L'effet papillon*	0,8%	**101**	*Les incorruptibles*	0,4%
35	*Trainspotting*	0,8%	**102**	*La mort aux trousses*	0,4%
36	*Sleepy hollow*	0,8%	**103**	La série *"James Bond"*	0,4%
37	*Kingdom of heaven*	0,8%	**104**	*Les chariots de feu*	0,4%
38	*Il faut sauver le soldat Ryan*	0,8%	**105**	*Crazy*	0,4%
39	*The grudge*	0,8%	**106**	*L'homme qui murmurait à l'oreille des chevaux*	0,4%
40	*Léon*	0,8%	**107**	*Grease*	0,4%
41	*Save the last dance*	0,8%	**108**	*Psycho*	0,4%
42	*Le bon, la brute et le truand*	0,4%	**109**	*The faculty*	0,4%
43	*Full metal jacket*	0,4%	**110**	La série *"Retour vers le futur"*	0,4%
44	*Ben Hur*	0,4%	**111**	*From hell*	0,4%
45	*Il était une fois dans l'Ouest*	0,4%	**112**	*Sacré Graal*	0,4%
46	Les films de *"Connaissance du monde"*	0,4%	**113**	*Laurier blanc (blond) ?*	0,4%
47	*Le 5ème élément*	0,4%	**114**	*Ray*	0,4%
48	*Brice de Nice*	0,4%	**115**	*Million dollar baby*	0,4%
49	*Seven*	0,4%	**116**	*Comme une image*	0,4%
50	*Mary à tout prix*	0,4%	**117**	*Neverland*	0,4%
51	*Stranger than paradise*	0,4%	**118**	La série *"Les visiteurs"*	0,4%
52	*Havana night*	0,4%	**119**	La série *"Ace Ventura"*	0,4%
53	*Street dancers*	0,4%	**120**	*Rasta Rocket*	0,4%
54	*Les affranchis*	0,4%	**121**	*Man on fire*	0,4%
55	Les films d' *"Alfred Hitchcock"*	0,4%	**122**	*Elephant*	0,4%
56	*O'brother*	0,4%	**123**	*Les larmes du soleil*	0,4%
57	*Cap ou pas cap ?*	0,4%	**124**	*Le monde de Nemo*	0,4%
58	*Chat noir chat blanc*	0,4%	**125**	*The full monty*	0,4%
59	*Feaky friday*	0,4%	**126**	*Billy Eliott*	0,4%
60	La série *"Destination finale"*	0,4%	**127**	*Easy riders*	0,4%
61	*Bridget Jones*	0,4%	**128**	La série *"Saw"*	0,4%
62	*Tigre et dragon*	0,4%	**129**	*Le temps des gitans*	0,4%
63	*La légende de Zorro*	0,4%	**130**	*Sa mère ou moi*	0,4%
64	*Desperate hours*	0,4%	**131**	*Titus Andronicus*	0,4%
65	*Eternal sunshine of the spotless mind*	0,4%		Autre	0,4%
66	*Fast and furious 2*	0,4%		Total / réponses	100,0%
67	La série *"Alien"*	0,4%			

14. b. Notification de recommandation *Art et Essai* (✓) des films cités comme *films cultes*

		A&E			A&E
1	*Star Wars*		**67**	La série *"Alien"*	
2	*Dirty dancing*		**68**	*Giorgino*	
3	La série *"Le seigneur des anneaux"*		**69**	*Légendes d'automne*	
4	*Titanic*		**70**	*Le silence des palais*	
5	*Scarface*	✓	**71**	*Le dîner de cons*	
6	La série *"Matrix"*		**72**	*Massacre à la tronçonneuse (T.Hooper)*	
7	*Gladiator*		**73**	*Shining*	✓
8	*Pearl harbor*		**74**	*Orange mécanique*	✓
9	*La ligne verte*		**75**	*Caligula*	
10	*Les poupées russes*	✓	**76**	*Hair*	✓
11	La série des *"Bronzés"*		**77**	*Banlieue 13*	
12	*American history X*		**78**	*La gloire de mon père*	
13	*Body guard*		**79**	*Usual suspect*	✓
14	*Pulp Fiction*	✓	**80**	*Blow*	
15	*La vie est belle*	✓	**81**	La série *"Rocky"*	
16	*Pretty woman*		**82**	*Donny Brasco*	✓
17	*La tour Montparnasse infernale*		**83**	*Astérix mission Cléopâtre*	
18	*Pirate des Caraïbes*		**84**	*Witness*	
19	*Virgin suicides*	✓	**85**	*Le couperet*	✓
20	*Armageddon*		**86**	*Shaolin soccer*	
21	*Top gun*		**87**	*Crazy Kung Fu*	
22	*Les choristes*		**88**	*Tanguy*	
23	*Big fish*	✓	**89**	*La cité de Dieu*	✓
24	*Ghost*		**90**	*Le cercle des poètes disparus*	✓
25	*L'auberge espagnole*	✓	**91**	*L'homme au masque de fer*	
26	*La grande vadrouille*		**92**	*Mary Poppins*	✓
27	*Harry Potter*		**93**	*L'âge de glace*	
28	*The patriot*		**94**	*Triple X (XXX)*	
29	*Le grand bleu*		**95**	*Hidalgo*	
30	*Le dernier samouraï*		**96**	La série des *"Gendarmes"* avec Louis de Funès	
31	*Requiem for a dream*	✓	**97**	*Tout sur ma mère*	✓
32	*La leçon de piano*	✓	**98**	*Troie*	
33	*L'effet papillon*	✓	**99**	*La soupe aux choux*	
34	*Trainspotting*	✓	**100**	*Le fantôme de l'opéra*	
35	*Sleepy hollow*	✓	**101**	*Les incorruptibles*	
36	*Kingdom of heaven*		**102**	*La mort aux trousses*	✓
37	*Il faut sauver le soldat Ryan*		**103**	*La série « James Bond »*	
38	*Moulin rouge*		**104**	*Les chariots de feu*	
39	*The grudge*		**105**	*C.r.a.z.y*	✓
40	*Léon*		**106**	*L'homme qui murmurait à l'oreille des chevaux*	✓
41	*Le bon, la brute et le truand*	✓	**107**	*Grease*	
42	*Full metal jacket*	✓	**108**	*Psycho*	
43	*Ben Hur*	✓	**109**	*The faculty*	
44	*Il était une fois dans l'Ouest*	✓	**110**	La série *"Retour vers le futur"*	
45	Les films *"Connaissance du monde"*		**111**	*From hell*	
46	*Le 5ème élément*		**112**	*Sacré Graal*	✓
47	*Brice de Nice*		**113**	*Laurier blanc (blond) ?*	
48	*Seven*		**114**	*Ray*	✓
49	*Mary à tout prix*		**115**	*Million dollar baby*	✓
50	*Stranger than paradise*	✓	**116**	*Comme une image*	✓
51	*Havana night*		**117**	*Neverland*	
52	*Street dancers*		**118**	La série *"Les visiteurs"*	
53	*Les affranchis*	✓	**119**	La série *"Ace Ventura"*	
54	*Les films d'Alfred Hitchcock*	✓	**120**	*Rasta Rocket*	
55	*O'brother*	✓	**121**	*Man on fire*	
56	*Cap ou pas cap ?*		**122**	*Elephant*	✓
57	*Chat noir chat blanc*	✓	**123**	*Les larmes du soleil*	
58	*Feaky friday*		**124**	*Le monde de Nemo*	
59	La série *"Destination finale"*		**125**	*The full monty*	✓
60	*Bridget Jones*		**126**	*Billy Eliott*	✓
61	*Save the last dance*		**127**	*Easy rider*	✓
62	*Tigre et dragon*	✓	**128**	La série *"Saw"*	
63	*La légende de Zorro*		**129**	*Le temps des gitans*	✓
64	*Desperate hours*		**130**	*Sa mère ou moi*	
65	*Eternal sunshine of the spotless mind*	✓	**131**	*Titus Andronicus*	✓
66	*Fast and furious 2*				

NB : Concernant les séries pour lesquelles certains films ont bénéficié d'une recommandation *Art et Essai* et d'autres non, il a été convenu que la majorité l'emporterait. Ainsi, pour les « James Bond » : seuls *James Bond contre Docteur No* (YOUNG Terence. 1963) et *Casino Royal* (GUEST Val, HUGUES Ken. 1967) bénéficient d'une recommandation. Cette série comportant de nombreux autres opus (une vingtaine), nous la considérerons donc comme étant « non recommandé ». De même pour la série des « Rocky » pour laquelle seul le premier opus bénéficie d'une recommandation.

Sur les 131 films cités par les 250 répondants, on constate que 85 d'entre eux ne bénéficient pas de recommandation *Art et Essai*, soit 64,7% des réponses, contre 46 films classés *Art et Essai* (35,3%). Les films cités bénéficiant d'une recommandation sont des films qui sont appelés des « films *Art et Essai* porteurs ».

14. c. Taux de films recommandés parmi les films cités au titre de *films cultes*

	Taux
Art et Essai	28,9%
Non *Art et Essai*	71,1%
Total	100,0%

14. d. Proportion de films recommandés parmi les 21 films cités le plus fréquemment au tire de *films cultes*

	Taux
Art et Essai	23,6%
Non *Art et Essai*	76,4%
Total	100,0%

Les 21 films les plus fréquemment cités (films dépassant 1% de taux de réponses) représentent 46,4% des films cités au cours de l'enquête. Autrement dit, près de la moitié de l'échantillon s'accorde autour de ce corpus de films. Ce corpus est très largement composé de films ne bénéficiant pas de recommandation *Art et Essai* : 16 au total soit 76,4% du corpus.

15. Types de formats cinématographiques vus dans la vie et conditions de visionnement avant la participation à l'opération d'éducation à l'image « Lycéens et apprentis au cinéma »

		Au cinéma	À la télévision
Visionnement de films en VOST	Oui	63,5%	80,0%
	Non	36,5%	20,0%
Visionnement de films en noir et blanc	Oui	49,8%	82,4%
	Non	50,2%	17,6%
Visionnement de documentaires	Oui	49,8%	88,8%
	Non	50,2%	11,2%
Visionnement de films muets	Oui	16,9%	46,1%
	Non	83,1%	53,9%
Visionnement de courts-métrages	Oui	44,9%	55,6%
	Non	55,1%	44,4%

NB : Ces résultats nous montrent que la télévision joue un rôle d'éducation cinématographique de premier ordre qu'il ne faut pas négliger.

16. Position par rapport à l'opération "Lycéens et apprentis au cinéma"

	Taux
Je n'aime pas me rendre au cinéma avec ma classe car j'ai l'impression de perdre mon temps	3,2%
J'aime me rendre au cinéma avec ma classe car je vois des films que je ne vois pas d'habitude	40,1%
J'aime bien me rendre au cinéma avec ma classe, mais je préférerais choisir les films que nous allons voir	29,6%
Je n'aime pas me rendre au cinéma avec ma classe car les films que nous allons voir ne me plaisent pas	6,4%
J'aime me rendre au cinéma avec ma classe car je passe un agréable moment en compagnie de mes amis	20,7%
Total	100,0%

17. Avis sur les films vus dans le cadre de l'opération

	Très satisfait	Plutôt satisfait	Plutôt insatisfait	Pas satisfait du tout
Destin (le)	31,1%	49,2%	13,6%	6,1%
Fury	12,0%	56,4%	19,7%	12,0%
I Vitelloni	23,5%	35,3%	29,4%	11,8%
Mémoire en courts (cycle de 3 courts-métrages documentaires)	23,1%	23,1%	50,0%	3,8%
Ressources humaines	19,3%	38,0%	25,7%	17,0%
Temps des gitans (le)	29,9%	41,1%	20,6%	8,4%
Sueurs froides	29,5%	36,2%	21,9%	12,4%
	64%		36%	

18. a. Film préféré parmi les films vus dans le cadre de l'opération

	Taux
I Vitelloni	0,6%
Le destin	27,4%
Le temps des gitans	21,7%
Vertigo	15,4%
Ressources humaines	14,9%
Furie	10,9%
Autre film cité	4,6%
Aucun	4,6%
Total	100,0%

18. b. Raison(s) de la préférence pour un film vu avec la classe

	Taux
Intérêt général porté au film	16,7%
Histoire/Intrigue/Suspense	13,3%
Dimension réflexive	13,3%
Actualité du sujet traité et connaissances apportées sur ce sujet	13,3%
Qualité de la réalisation	9,3%
Réalisme	8,7%
Prestige du réalisateur	5,3%
Originalité	4,0%
BOF	4,0%
Émotion	4,0%
Dimension patrimoniale et culte	3,3%
Qualité du jeu des acteurs	2,0%
Relation entre les personnages	1,3%
Le fait que le film soit en langue française (absence de sous-titre)	0,7%
Humour	0,7%
Total	100,0%

19. Modification ou non du point de vue sur le cinéma

		Taux
Ca n'a rien changé (sans précision)	44,4%	
Ca n'a rien changé (amour, connaissance et intérêt portés au cinéma hors du cadre scolaire)	12,8%	: 62,1%
Ca n'a rien changé (pas intéressé par les films vus avec la classe)	4,9%	
Ca a changé quelque chose (sans précision)	12,3%	
Prise de conscience de la diversité des cinématographies existantes	7,4%	
Capacité d'analyse	6,6%	
Prise de conscience qu'il existe des films à petit budget intéressants	2,9%	: 37,9%
Accroissement de la culture cinématographique	2,5%	
Prise de conscience que le cinéma n'est pas qu'un divertissement	2,5%	
Connaissances techniques accrues	2,5%	
Prise de conscience des difficultés de réalisation d'un film	1,2%	
Total		100,0%

20. Avis sur les interventions organisées dans le cadre de l'opération

		Taux
N'a pas assisté à des interventions	31,5%	32,4%
A assisté à des interventions mais n'a pas d'avis à leur sujet	0,9%	
A trouvé les interventions très intéressantes	19,7%	57,0%
A trouvé les interventions plutôt intéressantes	37,3%	
A trouvé les interventions plutôt inintéressantes	7,5%	10,6%
A trouvé les interventions pas du tout intéressantes	3,1%	
Total	100,0%	100,0%

21. Remise des fiches films

	Taux
Avant le film	73,5%
Après le film	26,5%
Total	100,0%

22. Consultation des fiches films

	Taux
Seulement en classe	48,8%
En classe et chez moi	51,2%
Total	100,0%

23. Avis sur les fiches films

	Taux
Bien faites	70,1%
Peu intéressantes	14,0%
J'aimerai y trouver plus d'informations	15,8%
Total	100,0%

24. Avis sur les textes contenus dans les fiches films

	TAUX
Utiles à la compréhension du film	81,3%
Peu intéressants	18,7%
Total	100,0%

25. Conservation des fiches films

	Taux
Garder précieusement ces fiches	50,2%
Ne pas les conserver	49,8%
Total	100,0%

26. Taux de regard de films au domicile

	Taux
Aucun	7,3%
1	30,5%
2 ou 3	38,6%
Plus de 3	23,6%
Total	100,0%

27. Films diffusés ou enregistrés

	Taux
Films diffusés à la télévision	51,9%
Films enregistrés	48,1%
Total	100,0%

28. Films sur Internet

	Taux
Plusieurs fois	71,7%
Une seule fois	7,5%
Jamais	20,8%
Total	100,0%

29. Programme(s) favori(s) à la télévision

	Taux
Plus de films	38,7%
Plus de séries	44,2%
Plus d'émission	17,1%
Total	100,0%

30. Comparaison entre films vus chez soi et en salle

	Taux
Tout à fait d'accord	2,9%
Plutôt d'accord	12,8%
Plutôt pas d'accord	31,7%
Pas du tout d'accord	52,7%
Total	100,0%

31. Sexe

	Taux
Homme	40,3%
Femme	59,7%
Total	100,0%

32. Année de naissance

	Taux
1979	0,4%
1982	0,9%
1983	0,4%
1984	1,7%
1985	3,8%
1986	6,8%
1987	6,4%
1988	11,1%
1989	23,1%
1990	38,9%
1991	4,7%
1992	1,7%
Total	100,0%

33. Composition du foyer

	Taux
1	1,3%
2	6,8%
3	21,1%
4	32,1%
5	27,0%
6	5,5%
7	3,4%
8	0,4%
9	1,7%
10	0,4%
+ de 10	0,4%
Total	100,0%

34. a. Profession du père (codage en 24 modalités)

	Taux
Agriculteur	3,8%
Artisan	10,3%
Cadre de la fonction publique	0,5%
Cadre d'entreprise	8,7%
Chef d'entreprise de 10 salariés ou plus	6,0%
Commerçant	0,5%
Contremaître, agent de maîtrise	1,6%
Employé civil et agent de service de la fonction publique	3,3%
Inactif	1,1%
Ouvrier	18,5%
Personnel des services directs aux particuliers	0,5%
Policier et militaire	6,0%
Professeur des écoles	1,6%
Professeur, profession scientifique	4,9%
Profession administrative de la fonction publique	7,1%
Profession administrative et commerciale des entreprises	6,5%
Profession intermédiaire de la santé et du travail social	4,3%
Profession libérale	6,5%
Retraité	4,3%
Technicien	3,8%
Total	100,0%

34. b. Profession de la mère (codage en 24 modalités)

	Taux
Agriculteur	1,1%
Artisan	3,3%
Cadre de la fonction publique	0,6%
Cadre d'entreprise	1,7%
Chef d'entreprise de 10 salariés ou plus	0,6%
Chômeur	0,6%
Commerçant	7,7%
Contremaître, agent de maîtrise	0,6%
Élève, étudiant	0,6%
Employé civil et agent de service de la fonction publique	2,2%
Inactif	14,4%
Ouvrier	2,2%
Personnel des services directs aux particuliers	5,0%
Policier et militaire	1,1%
Professeur des écoles	1,7%
Professeur, profession scientifique	5,0%
Profession administrative de la fonction publique	9,4%
Profession administrative et commerciale des entreprises	12,2%
Profession de l'information, des arts et des spectacles	0,6%
Profession intermédiaire de la santé et du travail social	20,4%
Profession libérale	6,1%
Retraité	2,2%
Technicien	1,1%
Total	100,0%

35. Rapport des parents aux études

	Taux
Exigeants	82,5%
Indifférents	17,5%
Total	100,0%

36. Autre cas à propos de la profession

	Effectifs	Taux
La personne enquêtée est elle-même salariée	1	25,0%
Autre cas (tuteur…)	3	75,0%
Total	4	100,0%

37. Aspirations professionnelles (codage en 24 modalités)

	Taux
Profession intermédiaire de la santé et du travail social	19,7%
Profession de l'information, des arts et des spectacles	13,7%
Profession libérale	10,9%
Profession administrative et commerciale des entreprises	8,7%
Cadre d'entreprise	8,2%
Policier et militaire	8,2%
Cadre de la fonction publique	6,0%
Professeur, profession scientifique	6,0%
Professeur des écoles	3,8%
Technicien	2,7%
Agriculteur	2,2%
Chef d'entreprise de 10 salariés ou plus	2,2%
Commerçant	2,2%
Ouvrier	1,6%
Artisan	1,1%
Personnel des services directs aux particuliers	1,1%
Profession administrative de la fonction publique	1,1%
Inactif	0,5%
Total	100,0%

Document 7 : *Présentation de l'enquête préliminaire*

Enquête semi-directive auprès de quelques cinéphiles du cinéma *Utopia*

Protocole de sélection des interviewés : Nous avons passé une annonce dans *La Gazette* d'*Utopia* n°242 (du 14 avril au 18 mai 2004).

« Expérimentation sur spectateurs consentant…
Étudiant en DEA de « Médiation culturelle » au sein du Laboratoire « Culture et Communication » de l'Université d'Avignon, je mène une étude sur les publics du cinéma. Dans le cadre de ce travail, je recherche des personnes cinéphiles, ou considérées comme telles par leur entourage, qui sont prêtes à participer à un entretien d'une durée maximum d'une heure. Vous aurez à vous exprimer sur vos pratiques, vos habitudes, vos goûts, vos envies, etc. Les résultats de ces entrevues seront anonymes et constitueront la base de mon mémoire.
Pour entrer en contact avec moi, faites vous connaître auprès d_un des membres du personnel d'Utopia ou téléphonez au [xx xx xx xx xx]. En vous remerciant d'avance pour votre aide précieuse ».

Méthode de l'entretien : Entretien semi-directif

Temps de l'entretien : Variable, entre 42 et 78 minutes

Lieu de l'entretien : Variable, selon les disponibilités

Période de l'enquête : Du 14 avril 2004 au 27 avril 2004

Nombre d'entretiens : 6

Objectif de l'enquête :

→ *Penser la notion de « cinéphile ».*
→ *Penser les représentations autour de l'*Art et Essai.
→ *Penser la place de la salle* Utopia *dans la ville.*

Cette enquête a été conçue, par la suite, comme une enquête préliminaire pour organiser l'enquête par questionnaires.

La grille d'entretien :

Vous vous considérez comme un cinéphile ou pensez être reconnu comme tel. Pouvez-vous me parler de votre pratique et me dire en quoi cela consiste, selon vous, d'être cinéphile ?

- ⇨ Un niveau de fréquentation
- ⇨ Aller voir certains films plus que d'autres ?
- ⇨ Activité unique hors travail, études, etc.
- ⇨ Prolonger la fréquentation des salles à domicile (câble, VHS, DVD - ou - collections)

- Quel genre de films affectionnez-vous particulièrement ? / Bannissez-vous un ensemble de films ?
- Est-ce que vous auriez tendance à classifier / hiérarchiser les films ?
- Pouvez-vous vous exprimer sur les notions de cinéma d'*Art et Essai* et du cinéma commercial ? Que signifient-elles pour vous ?
- Connaissez-vous l'existence du classement *Art et Essai* en France ?
  - ⇨ Si oui, pouvez-vous vous exprimer à son sujet ? Son fonctionnement, son intérêt.
  - ⇨ Si non, comment cela se passe-t-il selon vous ?

Vous répondez aujourd'hui à une sorte d'appel à candidature. En dehors de votre cinéphilie, pouvez-vous me dire ce qui vous a motivé à venir me rencontrer ?

- ⇨ Intérêt pour *Utopia*
- ⇨ Sa programmation
- ⇨ Envie d'aider un étudiant
- ⇨ Désir de vivre une expérience particulière

Pouvez-vous me parler d'*Utopia* et des rapports que vous entretenez avec ce cinéma ?

- ⇨ Quel rapport entretenez-vous avec ce lieu ? Fréquentez-vous d'autres salles ?
  Si oui, pouvez-vous vous exprimer sur les différences que vous notez entre ces différents lieux ? Avez-vous des préférences ?
- ⇨ Vous considérez-vous comme un spectateur fidèle ?
- ⇨ Comment concevez-vous la sortie cinéma (loisir / sortie culturelle / distraction) et dans quelles conditions vous y rendez-vous le plus fréquemment (couple / famille / amis / seul) ?
- ⇨ Pensez-vous que ce lieu participe à la constitution de votre cinéphilie ?
  - Pouvez me préciser en quoi il y participe ou n'y participe pas ?
  - D'autres lieux participent-ils à l'élaboration de cette cinéphilie ?

Pouvez-vous vous exprimer sur le fonctionnement d'*Utopia* et la politique menée par ce lieu ? Donnez-moi votre avis et exprimez vos sentiments.

- ⇨ Programmation
- ⇨ *La Gazette*
- ⇨ Engagement politique
- ⇨ Y a-t-il une confrontation avec *Pathé* ?
- ⇨ Le poids de la passion et l'envie de faire découvrir des films. Y a-t-il 1'intérêt mercantile ?

Pouvez-vous vous exprimer sur la place d'*Utopia* dans la ville, tant d'un point de vue purement géographique que sociologique ?

- ⇨ Est-ce une structure incontournable ?
- ⇨ Parlez-moi de sa situation d'un point de vue strictement géographique : quelle importance et quel impact sur votre niveau de fréquentation ?
- ⇨ Pouvez-vous vous exprimer sur la place du cinéma *Utopia* et celle du cinéma *Pathé CapSud* à Avignon (s'exprimer sur les implantations de multiplexes en périphérie des villes)
- ⇨ Trouvez-vous qu'*Utopia* est facile d'accès (parking, bus) ? Cela a-t-il un impact sur votre taux de fréquentation et pensez-vous que cela a une influence sur la fréquentation du cinéma de manière générale ?

Pourriez-vous conclure en vous exprimant sur votre avenir de spectateur cinéphile et me donner votre avis sur la manière dont devrait évoluer la répartition des salles (et de ce fait, des films à l'affiche) dans la ville ?

- ⇨ Resterez-vous à Avignon ?
- ⇨ Continuerez-vous à fréquenter les salles de la même manière ?
- ⇨ Que pensez-vous de la répartition des films à l'affiche dans une ville comme Avignon (cinéma *Art et Essai* et cinéma dit commercial / *Utopia* et autres cinémas) ?
- ⇨ Exprimez-vous sur l'accessibilité des salles tant d'un point de vue pratique que culturel.

Entretien n°1 – Résumé
Elise A. – 15 avril 2004 – A l'UAPV

Michaël Bourgatte : Vous vous considérez comme un cinéphile ou pensez être reconnue comme tel, est-ce que vous pouvez me parler de vos pratiques et me dire en quoi cela consiste, selon vous, à être cinéphile ?
EA : Pas spécialement comme cinéphile, pas un public qu'on pourrait ranger dans une catégorie, je ne me pose pas la question.
J'ai du mal à me qualifier de cinéphile, parce que je ne sais pas trop ce que signifie ce mot.
Je sais juste que je vais au cinéma régulièrement, en moyenne quatre ou cinq fois par mois. Essentiellement des films à *Utopia*, donc qu'on pourrait qualifier d'*Art et Essai*.
Ça m'arrive aussi de voir des productions américaines à gros budget mais avec un regard très critique. Mais généralement, je déteste ça et je ressors très révoltée. Ça m'arrive une fois ou deux par an de voir ces horreurs.

MB : Qu'est-ce que c'est les films américains ?
EA : Des films commerciaux, faciles, et sensationnels. Très *fashion*, mais dans le très mauvais sens du terme. Je n'aime pas ce cinéma-là, mais j'y vais pour me rendre compte de ce que c'est. Et puis je ne nie pas que j'aime certains effets spéciaux, que je trouve marrants. Je me dis : « c'est fou ce qu'on peut faire, comme le cinéma a évolué depuis son apparition fin du XIX^{è} ».

MB : Comment vous définiriez ce terme de « cinéphile » ?
EA : Cinéphile pour moi, ça ne veut rien dire. Je dirais que c'est quelqu'un de n'importe quel âge, de n'importe quel sexe, de n'importe quelle classe sociale, qui éprouve de l'intérêt, de la curiosité, voire de la passion avec un certain nombre de films, et qui a un rapport passionnel avec le cinéma, voire fusionnel.

MB : Est-ce que la fréquentation a une importance dans la définition de la cinéphilie ?
EA : Je me dis que la personne qui est passionnée par le cinéma, elle est amenée à y aller le plus de fois possible. Mais on peut très bien imaginer une personne ultra sensible qui lorsqu'elle voit un film, que ce soit Bunel ou Klapisch, ou même un film américain, a besoin de trois mois pour s'en remettre. Je ne pense pas que ça dépende de la fréquence, je pense que ça dépend de l'intensité avec laquelle on y va chaque fois. Je ne pense pas qu'il y ait une bonne moyenne.

MB : Et la télévision dans la cinéphilie ?
EA : Je ne supporte pas de voir un film, un masterpiece sur petit écran. Parce que pour moi, le cinéma, c'est un acte social qui demande d'aller au cinéma, de se déplacer. C'est une relation *active*. On rentre dans un acte social du moment où on va au cinéma. Alors que la télé, c'est très réducteur. Et je trouve ça dommage de réduire le cinéma à ça. Enfin, dire que c'est pareil de voir *2001 : l'odyssée de l'espace*[634] au cinéma ou à la télé, je n'y crois pas.

MB : Et le rôle du DVD dans la cinéphilie ?
EA : Pourquoi pas. Mais je pense plutôt qu'acheter un DVD d'un film qu'on a beaucoup aimé, je ne sais pas si ce n'est pas plus une volonté d'appropriation qu'un amour de revoir

[634] Film KUBRICK Stanley. *2001 : l'odyssée de l'espace*. 1968

telle scène, de revivre cette sensation. Je me demande si ce n'est pas juste pour l'avoir là, sur son étagère. C'est peut-être une déviation de la cinéphilie, mais pas vraiment de la cinéphilie.

MB : Si vous ne vous considérez par comme cinéphile, alors qu'est-ce qui vous a motivé à répondre à mon appel ?
EA : Oui, je comprends… je crois que c'est une somme de choses. Je n'y ai pas vraiment réfléchi. De l'intérêt pour le cinéma, de l'intérêt pour ce programme, cette *Gazette* que je lis, non pas de manière aveugle, mais avec un certain recul. Mais je ne pense pas que ce soit par modestie. J'ai aussi une pratique du théâtre, de la musique. Et d'ailleurs, « théâtrophile », ça n'existe pas… Je trouve ça étrange de normer toutes ces choses…

MB : Et votre attirance pour certains films, certains réalisateurs ? On voit que vous avez tendance à hiérarchiser les choses…
EA : La hiérarchie, elle nous est donnée. On la refait à notre sauce, mais elle est nous est donnée à voir. Dans les complexes *Pathé*, il n'y a pas de Bunel. La hiérarchie, elle nous est aussi imposée par les programmes, par les gens. Moi aussi je hiérarchise. Et je préfère le cinéma d'*Art et Essai*.

*MB : Qu'est-ce que ça signifie le cinéma d'*Art et Essai *?*
EA : C'est un cinéma qui pose des questions, ou donne des réponses. Qui fait penser. Un cinéma fragile, un cinéma sensible, qui n'a pas peur des silences et qui n'utilise pas forcément des moyens techniques pour séduire. Qui est à la limite entre le social et l'émotif.
J'y mets aussi des auteurs, derrière « cinéma d'*Art et Essai* ». Pour moi, ça a commencé avec la Nouvelle Vague, bien qu'il y en ait eu d'autres…
Et à l'inverse, les grosses productions américaines, qui ne sont pas toutes américaines. Par exemple, *Pas sur la bouche*[635]. Pour moi, c'est un cinéma commercial, creux, vide. Facile. Quand j'ai vu le film, j'ai pas du tout été surprise. Donc pas de surprise, pas d'émotion, pas de réflexion. On nous mâche l'imaginaire, et on nous ferme les portes. Il y a *Alien*[636] aussi, de je ne sais plus quel réalisateur. Beaucoup d'effets spéciaux, de la grandiloquence, grande peur dans la salle…
Art et Essai, je trouve que ça porte très bien son nom. Je ne connais pas l'origine du concept, si on peut parler de concept. Mais pour moi, c'est des films qui jouent sur l'essai, qui posent des questions, proposent des solutions. Mais il n'y a rien de figé. C'est quelque chose qui est en mouvement, qui laisse place à l'imaginaire, à la réflexion, à des choses fines. Et « art », je n'aime pas trop ce mot, mais il faut bien l'employer… Mais ça leur va très bien.

*MB : Pouvez-vous me parler d'*Utopia *?*
EA : C'est le seul cinéma que je fréquente. Sauf si je vais dans les grosses foires des grosses productions. Je vais à *Pathé*, *République* ou *CapSud*. Bien que le *Pathé* ait fait quelque chose de très bien récemment, Le Tour de France des lutins. Mais bon, c'était juste une structure d'accueil.
Utopia, j'y vais parce que j'aime la programmation, parce que c'est pas cher. Je m'y sens assez bien. Je ne prolonge pas forcément mes séances de cinéma au café. Mais c'est vraiment une chance d'avoir ce cinéma en ville. Et Avignon, je pense, ne serait pas Avignon s'il n'y avait pas *Utopia*.
Je les trouve très politisés, et parfois ça me dérange. Non pas parce que je ne suis pas d'accord avec eux, mais parce que justement, je trouve qu'ils nous bloquent les ouvertures. Un cinéma d'*Art et Essai*, oui. Mais un cinéma d'engagement, je ne sais pas.

635 Film RESNAIS Alain. *Pas sur la bouche*. 2003
636 Film ANDERSON Paul W. S. *Alien vs. Predator*. 2003.

J'ai l'impression que c'est de la propagande et que les gens de droite, c'est pas cool… J'imagine en même temps qu'il n'y a pas trop de genre de pure droite qui y vont.

MB : Et qu'est-ce qui différencie Utopia *et* Pathé *?*
EA : Presque tout les sépare, sauf peut-être le label cinéma, et le fait qu'il y ait une cabine de projectionniste et un écran et le fait que la lumière s'arrête quand le film commence.
Tout les sépare. Ça va de l'accueil, du prix, de la proximité. On est mieux assis à *Gaumont*. Mais je préfère être debout dans le cinéma *Utopia* qu'assise à *Gaumont*.
Et les tarifs… De dix à trois euros ! Tout le monde peut se le payer… Ça reste accessible. Après, c'est une question de priorité.

MB : Et ce que vous pensez que la salle Utopia *a joué un rôle dans votre amour pour le cinéma ?*
EA : Oui, tout à fait. J'ai découvert beaucoup de choses grâce à cette salle. Ça n'a pas changé, mais ça a prolongé l'amour que j'avais du cinéma. C'est vrai que c'est une question d'éducation. Je ne veux pas me la jouer « j'aime Bourdieu », mais c'est vrai que c'est une question de milieu social.

MB : Comment concevez-vous la sortie cinéma ?
EA : Je ne sépare pas culture et distraction.

MB : Que pensez-vous du mot « loisir » par rapport au mot « culture » ?
EA : J'ai l'impression que la culture est de plus en plus appréhendée à partir des divertissements et des loisirs. J'ai du mal à dissocier ces deux termes. Il y a de la culture partout. Ça dépend comment on la définit. La culture, c'est le sens qu'on y met.
Je pense vraiment le cinéma comme un acte de la culture. J'y vais aussi pour apprendre mais j'y vais aussi pour me distraire.
Quand je vais voir *Alien*, je me cultive aussi. Sur les réactions des gens, sur ce qui se fait, sur les dialogues, et les clichés de ce genre de cinéma là.

*MB : Quelle est la place d'*Utopia *dans la ville ? D'un point de vue géographique et d'un point de vue sociologique ?*
EA : C'est super symbolique. Il y a *Utopia*, en face, il y a l'école d'Art, il y a l'Association pour le jazz et la musique improvisée au-dessus, le truc des Hivernales derrière, *Le Théâtre des Doms*, *Le Chêne noir* qui n'est pas très loin et le *Palais de Papes* à côté. Donc, c'est limite oppressant quand on a conscience de tout ça… Tout ce côté patrimoine. Ça trouve son sens.
Ensuite au niveau sociologique, on entre dans une atmosphère. Avec les portails à l'entrée, à la sortie. On se dit : « ça y est ! on y est ! ». En plus, c'est un lieu de passage. On n'est pas obligé d'aller au cinéma. C'est un lieu qu'on emprunte et qui nous rend service. Qui nous rend agréablement service, puisque c'est joli.

MB : Est-ce que vous avez l'impression qu'il y a des types de personnes différentes qui fréquentent Utopia *et le* Pathé *?*
EA : *Utopia*, au niveau des classes sociales, je ne sais pas, parce que je ne parle pas avec tout le monde. Mais au niveau des âges, il y a beaucoup de personnes différentes. Il y a quand même un style *Utopia*. Surtout dans ceux qui viennent finir ou commencer leur soirée au café. Un style « petits bourgeois » qui viennent potasser l'article de *Libération*, qui viennent parler du dernier film de Lars von Trier et qui se masturbent un peu le crâne. Mais en même temps, je trouve ça bien et en même temps ça me dérange.

Par rapport au *Pathé*. Je ne sais pas. Quand je suis allée voir *Alien*, c'était des petits jeunes qui viennent se faire des frayeurs. Moins de diversité dans ces cas-là. Surtout des jeunes j'ai l'impression.

MB : Mais vous y allez quand dans ce cinéma ?
EA : *Pathé*, c'est quand j'ai vraiment rien à faire le samedi soir. Et c'est vrai que j'habite pas du tout du côté de la rue de la République. Peut-être si j'habitais boulevard Raspail, j'irais un tout petit peu plus souvent.
Si *Utopia* était loin, remarque, j'irais autant.
Là, j'y vais aussi pour consulter les petites annonces du panneau. C'est très bien. C'est grâce à ce panneau que j'ai trouvé des choses importantes dans ma vie.
Ce serait bien s'il y avait un livre d'or. Pour lire les réactions de gens.

MB : Est-ce que vous avez une idée sur l'avenir de votre carrière de spectateur ?
EA : C'est difficile de se projeter. Toute pratique subsiste, mais évolue. Ça m'étonnerait fort que dans dix ans je me mette à détester les films d'*Art et Essais* et je devienne fan de ce que j'appelle les grosses productions. Je vais voir des films qui me plaisent et non pas parce que *Télérama* dit que c'est bien ou pas bien ou que *Les Inrockuptibles* disent qu'il faut absolument voir un film.

MB : Qu'est-ce qui intervient dans le choix du film ?
EA : Je lis pas les critiques d'*Utopia* avant de voir le film. Je les lis après. Parce que sinon, ils rentrent trop dans mon imaginaire. Je lis le synopsis. Je survole le plus possible. Souvent je lis les pays d'origine. J'aime beaucoup les films d'Afghanistan.
L'origine, c'est important. L'auteur aussi. Et après aussi un petit peu l'histoire. C'est aussi du bouche à oreille, et puis c'est surtout une intuition.
Je suis généralement hyper critique avec *Télérama*. Et *Les Inrockuptibles*, j'aime assez. C'est sympathique, ils ont un avis qui me plaît.
Les Cahiers et *Première*, je suis sceptique. *Studio* et *Première*, je déteste. J'aime bien les regarder parce que c'est assez bien foutu graphiquement. Je trouve ça joliment agencé. Mais au niveau du contenu, je ne m'y fie pas du tout.
C'est surtout du bouche à oreille. Et j'aime bien *France Inter*. J'aime beaucoup leur critique.
Et puis, il y a aussi l'année. Parfois je suis curieuse de voir qu'ils vont rejouer *La jetée*[637] de Chris Marker.

MB : Comment avez-vous fabriqué votre expérience du cinéma ?
EA : Ça s'est fait au fur et à mesure. Je me suis souvent intéressée au théâtre, et bien que ce soit des arts différents, ça se complète. J'ai suivi une option cinéma au lycée.

MB : Si vous deviez rencontrer un réalisateur ?
EA : Truffaut !

MB : Vous n'avez pas la télé ?
EA : C'est vrai que parfois je vois les programmes des *Inrockuptibles*. Et je me dis : « c'est bête ! J'aimerai beaucoup revoir tel film ». Mais ça me saoule de voir tel film parce qu'il est programmé à telle heure et qu'il y aura des milliers de spectateurs qui regarderont ça partout répartis en France.

[637] Film MARKER Chris. *La jetée*. 1962.

MB : Est-ce que vous pensez que la répartition des salles et des films est satisfaisante ?
EA : Je pense qu'il n'y a pas de concurrence entre les lieux parce qu'ils proposent des programmes tellement différents et qu'ils véhiculent des convictions tellement différentes et puis les publics sont pas les mêmes. Bien que les gens d'*Utopia* doivent aller de temps en temps à *Pathé* et vis versa.
Il y a une complémentarité. Mais c'est vrai que c'est très différent. Ça fait un peu ghetto.
C'est que ce serait bien s'il y avait un cinéma où il avait de tout vraiment. Du documentaire, des films, de l'*Art et Essai*, des productions américaines, des dessins animés. Il faudrait essayer. Mais ce serait très périlleux. Et au niveau du son, ce serait très compliqué. *Alien* ne demande pas les mêmes capacités sonores que *Uzak*[638]. Mais au niveau social, ce serait très intéressant. Parce qu'on a tous des a priori sur les gens, sur les pratiques, sur les lieux. Et c'est bête. Je ne devrais pas penser comme ça, mais quand je rencontre quelqu'un et qu'on parle de cinéma, et que cette personne me dit : « je ne fréquente que *Pathé*, parce que j'aime », c'est clair que je me dis que je ne suis pas sur la même longueur d'onde que cette personne. Et quand moi je dis que je ne vais qu'à *Utopia* parce que j'aime, peut-être qu'elle se dit pareil : « c'est bon, c'est qu'une intello… ». Mais c'est dommage qu'il y ait ce système de pensée.
Et *Utopia* avec ses convictions politiques, même si ça me dérange, je pense qu'il faut que ce soit comme ça. Il faut déranger le monde.

[638] Film CEYLAN Nuri Bilge. *Uzak*. 2004.

Entretien n°2 - Résumé
Marianne M. – 20 avril 2004 – A son domicile

Michaël Bourgatte : Vous vous considérez comme un cinéphile ou pensez être reconnue comme tel, est-ce que vous pouvez me parler de vos pratiques et me dire en quoi cela consiste, selon vous, à être cinéphile ?
MM : Je m'intéresse beaucoup au cinéma. J'ai été cinéphile vraiment entre l'âge de douze ans et de vingt ans. Je connaissais tout sur le cinéma. Ensuite, j'ai toujours été intéressée par le cinéma. J'y vais plus de cinquante fois par an. Soixante à quatre-vingt fois par an. Mais je ne me considère plus vraiment comme cinéphile.
Ce n'est plus comme dans les années soixante-dix. Les gens pouvaient l'être encore. Mais là, c'est tellement différent. L'histoire du cinéma, c'est quelque chose qu'on pouvait dominer jusque dans les années soixante-dix. Mais là, il a tellement de choses.

MB : Vous rattachez le fait d'être cinéphile à quoi ?
MM : Pour moi, c'est un peu une passion. Mais c'est le fait de se rendre au cinéma, de ne pas se contenter de la télé, des DVD. Voilà, d'aimer voir les films sur grand écran. Et puis connaître les bases de l'histoire du cinéma. Avoir des références.
Je fréquentais plus le cinéma avant, à l'adolescence. La monomanie. La cinéphile pure et dure. C'était trois, quatre fois par semaine. Donc je suis arrivée à Avignon en 72, *Utopia* s'est ouvert en 76. Pendant ces quatre années-là, j'allais au cinéma à Paris, beaucoup. Ici, il y avait que des salles commerciales, mais il y avait *Le Rio*. Et il passait pas mal de bons films dans le ciné-club. Sinon, j'allais dans les salles commerciales avant *Utopia*. Et à Paris, j'allais beaucoup au Quartier Latin, surtout pour voir des reprises.

*MB : Pouvez-vous me parler des débuts d'*Utopia *?*
MM : J'étais très contente. Je sais qu'ils ont eu beaucoup de problèmes au départ avec *Le Palace*.

MB : Comment vous considérez le prolongement qu'on peut avoir avec le film à la télévision ? Est-ce que cela contribue à la cinéphilie ?
MM : Je ne sais pas. Quand j'étais adolescente, je regardais beaucoup les films à la télé parce qu'à l'époque, il y avait les ciné-clubs du vendredi soir et puis du dimanche soir. J'aimais beaucoup voir les classiques qu'ils passaient. Mais maintenant, je suis beaucoup plus gênée, alors que je vais moins au cinéma, de ce que les films perdent sur petit écran. À l'époque j'étais tellement passionnée que n'importe quel film je le revoyais sur petit écran. Maintenant, je trouve que ça perd sur petit écran.

MB : Bannissez-vous certains films ?
MM : Non.

MB : A Avignon, vous fréquentez uniquement Utopia *? Ou allez-vous dans d'autres salles ?*
MM : Ça m'arrive d'aller au *Capitole*. Et puis au *Vox* de temps en temps. Ils ont de bonnes programmations. Je suis allée voir des films d'animation au *Vox*. Et puis au *Capitole*, je suis allée récemment voir des films comiques, les frères Farrelly, qui ne sont pas passés à *Utopia*. Disons que je vais quatre, cinq fois par an dans une autre salle. Au *Pathé*, je n'y vais pas. Je préfère m'abstenir. Disons que si le même film sort au *Vox* et à *Pathé*, je préfère aller au *Vox*.

MB : C'est quoi qui vous motive plus ?
MM : *Le Vox*, c'est un cinéma indépendant. Et en particulier, je trouve qu'ils font pas mal d'effort dans leur programmation.

MB : Pas de films que vous bannissez… ?
MM : Non, les comédies à la française, c'est pas trop mon genre.
Je bannis pleins de films en fait, mais c'est pas des genres particuliers. Bon, je n'aime pas trop la science-fiction. Par contre j'aime pas mal le fantastique. J'ai fait les premières nuits de La nuit fantastique à *Utopia*. Là c'est ma fille qui y est allée.
Le cinéma commercial à la Luc Besson.

*MB : Est-ce que vous pouvez me parler de la distinction cinéma d'*Art et Essai *et cinéma commercial ?*
MM : Je ne peux pas donner de définition.

MB : Qu'est-ce que ça représente pour vous « Art et Essai » *?*
MM : Ça ne représente plus grand-chose. Je vois plus de reprises, de vieux films. Donc c'est pas « essai » que je vois, mais c'est « art ». Ça serait des gens qui s'intéresseraient à des films plus anciens. Mais c'est vrai que je regrette de voir, comme à Paris à l'époque, des cinémas qui étaient spécialisés dans les reprises. Ça j'aimais beaucoup, de voir des classiques. Enfin, des classiques ça pouvait être des films américains des années soixante, comme du cinéma allemand des années vingt.

MB : Et « Essai » ?
MM : C'est tellement subjectif par rapport à la culture de la personne qui regarde le film. Ce qu'elle en attend, ce qu'elle est capable de supporter au cinéma. Je ne sais pas ce qui peut être « essai » en ce moment.
Aujourd'hui, je me contente de regarder les films.

MB : Et le cinéma commercial ? Le cinéma populaire ?
MM : Tout ça est assez subjectif parce qu'il y a des films commerciaux que j'adore et des films populaires que j'adore aussi.
J'aime les films avec Jim Carrey, j'adore ça, ça me fait rire. Il y a en qui trouve ça minable, vulgaire. J'aime bien les films des frères Farrelly. Par contre je déteste les films de Luc Besson.
Ce que je déteste, ça va forcément avoir des points communs. Ce que j'aime n'a pas forcément des points communs. Je n'aime pas le « chic et choc ». Je préfère voir un bon film américain qu'un film commercial français. Enfin, c'était quand même ma grande passion de cinéphile. C'est le cinéma américain.

MB : Est-ce que vous pouvez me dire ce qui vous a motivé à me rencontrer ?
MM : C'est un intérêt particulier pour le cinéma. Pas particulièrement pour *Utopia*, vu que je ne vous ai pas assimilé à *Utopia*. C'est pour vous rendre service. Ce n'est pas du tout le même truc, mais j'ai commencé des études de cinéma, bon j'ai arrêté assez vite. C'était en 79, à Aix. Ça venait de s'instituer l'année d'avant, alors, c'était pas au top.
Et puis parce que je considère que le terme de cinéphile me correspond assez bien.

*NB : Est-ce que vous pouvez me parler d'*Utopia *?*
MM : Je suis contente que ça existe. Je ne suis pas toujours d'accord sur leurs choix. Mais c'est normal. C'est comme quand je lis des critiques, je ne suis pas toujours d'accord. Avec

Télérama, *Les Inrockuptibles*. Donc pour le choix des films, je ne suis pas toujours d'accord. Mais je considère qu'ils ont fait un bon travail.

*MB : Est-ce qu'*Utopia *a eu un effet sur votre cinéphilie ?*
MM : Ça l'a entretenue. Parce que moi j'étais cinéphile avant. Ça lui a permis de trouver de la nourriture, mais ça ne l'a pas constituée. Moi j'étais cinéphile dès l'âge de douze ans et *Utopia* est venu quand j'en avais dix-sept. Donc c'est vraiment plus *Le Rio* qui a joué.
Le premier film que j'ai vu vraiment d'adulte, je crois que c'était *Le Pistonné*[639] de Claude Berri.

MB : A douze ans, vous vous êtes rendue seule au cinéma ?
MM : Oui, à treize ans, à Avignon. Et le premier film que j'ai vu seule sur grand écran, c'était *Little Big Man*[640]. Je me suis dit que ça pouvait être autre chose que des Walt Disney.
Mais la question c'était *Utopia*. Et *Utopia* m'énerve. C'est peut-être parce que je les connais trop bien. Il y a eu une période, où j'habitais un peu plus loin et je ne fréquentais plus trop ce cinéma. Et sinon, l'esprit bobo m'énerve. Leur manière d'être, elle est bobo je trouve.

MB : Vous entendez quoi par « bobo » ?
MM : C'est le terme à la mode. Je pourrais dire aussi « gauche caviar », bien que ce soit un petit peu exagéré. On pourrait dire « gauche-saumon-fumé »… Ce côté « bonne conscience », ça m'énerve. Ce qu'ils ont fait pour le cinéma, c'est très bien. Mais c'était aussi dans leurs intérêts. Et sous prétexte de caisses vides, ils ont toujours profité des dispositifs les plus avantageux pour eux. Il y a eu les TUC à un moment. Le Travail d'utilité collective. C'était pour les 18-25 ans, et c'était l'horreur. C'était mi-temps, mais quart SMIC. Et ils en ont employé eux. Mais bien sûr tout a été mis sur le compte de la difficulté financière. Ce qui me gène, c'est ça. Mais bon quelque part, je m'en fous. Je vais au cinéma, je vais au cinéma. Depuis le départ d'Anne-Marie et Michel, je ne sais pas trop où ils en sont. Mais bon, je les trouvais très ambitieux. Ils ont créé quelque chose, mais avec le corollaire de l'ambitieux qui est, quel que soit le domaine, assez peu d'humanité. Quand même avec leurs employés, ça ne s'est pas toujours bien fini. Maintenant, je ne sais pas comment c'est. Et puis ça m'intéresse pas, je m'en fous. Mais à l'époque, il y a eu un moment où je ne voulais même pas fréquenter *Utopia* parce que j'étais dégoûtée. Mais c'était comme dans n'importe quelle entreprise. Une amie qui les a mis aux prud'hommes et qui a eu gain de cause. Bon, c'est dégueulasse ce que je vais dire sur *Utopia*, Anne-Marie et Michel se sont toujours targués de faire des petits salaires, mais je sais qu'ils faisaient le ménage chez eux, et ça passait sur les frais du cinéma. Le logement, il était sur les frais. C'est facile dans ce cadre-là d'avoir une bonne conscience de gauche. C'était Michel qui avait écrit un éditorial (je reconnaissais son style) en disant que c'était triste la pauvreté. Mais bon, ça c'est des trucs individuels.

MB : Et pensez-vous que ça a changé quelque chose pour Utopia *l'arrivée du multiplexe ?*
MM : J'ai un petit peu lu ce qu'ils disaient dans les éditoriaux à l'époque. Et j'étais contre. Mais je ne pense pas que ça ait eu une incidence sur la fréquentation d'*Utopia*. Je ne sais pas ce qu'ils en disent eux-mêmes. Mais la fréquentation, elle reste assez bonne. Il y a des gens qui viennent le samedi d'un peu partout, des villages alentours. Ce n'est pas le même public je dirais. Il y a peut-être des trucs transversaux, mais ce n'est pas le même public. Mais je pense qu'*Utopia* a quand même un public fidèle. Ils crient au feu, et ils ont sans doute raison, mais je ne pense pas que cela ait changé beaucoup de choses. Je ne pense pas que l'existence d'un autre *Pathé* remette en cause *Utopia*. Mais tant qu'*Utopia* existera, le public sera fidèle.

639 Film BERRI Claude. *Le Pistonné*. 1970.
640 Film PENN Arthur. *Little big man*. 1971.

*MB : Comment caractériser les publics d'*Utopia *?*
MM : Il y a plusieurs choses, mais pas de tout. Selon les heures. Il y a beaucoup de retraités. C'est selon le film. Je pense qu'il y a des jeunes, des étudiants pas mal. Des profs. Des étudiants intermédiaires. C'est rare qu'on voit des jeunes de quartiers à part s'ils viennent avec les centres d'animation. Mais on ne peut pas dire qu'il y a une excitée sociale terrible à *Utopia*.

MB : Pouvez-vous me parler du rôle de la salle dans la ville, tant géographiquement que du point de vue de ce que ça représente sociologiquement ?
MM : Géographiquement, si on parle de *La Manutention*, c'est très agréable. Tout en étant en plein centre-ville, c'est à la fois excentré. Il y a *Le Palais des Papes*, il y a tout. Mais on n'a pas l'impression d'être dans un centre commercial. Souvent quand ils passent des films qui viennent de sortir à *République*, je préfère aller à *La Manutention*. On y croise des gens, on peut boire un coup avant ou après, c'est ça qui est agréable. C'est très joli. C'est toujours décoré un peu pareil. C'est la décoration de Michel Malacarnet. C'est lui qui a instauré le côté église. Ils avaient une salle à Paris, et j'y suis allée et tout de suite j'ai vu que c'était la sienne. Avec tous ces trucs d'église. Ça m'a énervée un petit peu. Parce que je connaissais bien, Michel. Et il a tout le temps eu un truc avec la religion. Même dans ses articles, c'était attirance/répulsion pour la religion. Il rejetait la religion comme quelqu'un qui a été élevé sous la coupe de la religion. Donc je trouvais que c'était beau, mais étouffant aussi, tous ces trucs. C'est la marque de fabrique.

MNB : Et Pathé CapSud *? Comment vous vivez cette nouvelle forme de cinéma ?*
MM : Moi je la vis pas. Je n'y suis allée que deux fois avec mes filles quand elles étaient plus petites. Mais de toute façon, je ne vois pas en quoi ça me concerne, j'habite en centre-ville et je n'ai pas de voiture.
C'est sûr que j'ai un avis négatif. Je me souviens, il y a une douzaine d'années, j'avais vu dans un *Pathé Land and Freedom*[641] de Ken Loach et il y avait des gens qui mangeaient du pop-corn. Pfff. Je suis maniaque de toute façon, je ne supporte pas de bruit autour de moi quand je vois un film. Alors, c'est pas mon truc.

MB : Comment pouvez-vous dessiner votre avenir de spectateur ?
Mon avenir de cinéphile, c'est le cadet de mes soucis. Je continuerai à aller à *Utopia*. C'est ce qu'il y a de plus sympa culturellement. S'il y avait un hammam à *Utopia*, comme à Nîmes avec les éditions Actes Sud, ce serait très bien.

[641] Film LOACH Ken. *Land and Freedom*. 1995.

Entretien n°3 - Résumé
Christelle S. – 22 avril 2004 – A son domicile

Michaël Bourgatte : Vous vous considérez comme un cinéphile ou pensez être reconnue comme tel, est-ce que vous pouvez me parler de vos pratiques et me dire en quoi cela consiste, selon vous, à être cinéphile ?

CS : Selon moi, je crois que c'est un besoin irrépressible. Moi ça me prend comme une envie de boire un verre d'eau. J'ai une vraie curiosité de tout. Si j'entends parler de quelque chose sur *France Inter* ou autre, je me précipite. Mais sans savoir pourquoi j'y vais. C'est ça être cinéphile. C'est un temps, où je pars sur mon petit nuage. Et j'en sors modifiée. Pendant le temps de l'histoire, j'ai une curiosité parce que je suis amoureuse de l'humain. Je veux comprendre pourquoi telle personnalité… Par exemple : *Monster*[642]. On comprend très bien ce qu'elle est devenue et pourquoi elle l'est devenue. Tout d'un coup, je ne sais pas comment expliquer ça, comme je ne suis ni historienne, ni avocate, dans ces métiers où on approche les êtres en les mettant à nu, c'est une manière pour moi de pénétrer dans des milieux que je ne fréquente pas. Pour la compréhension.
J'ai une petite fille, et elle m'emmène voir des films qui ne sont pas vraiment des priorités, et une fois dans la salle, je me laisse aller. Comment vous expliquez ça vous ? C'est vrai que je suis sensible. Et ce qui me caractérise, c'est que je suis sensible et que j'ai envie de mieux connaître.
On ne peut pas séparer l'art du social, puisque les films nous donnent à voir ce qu'il se passe dans le monde actuel.
Chez nous, nous n'avons eu la télévision que vers l'âge de douze ans. Et mes grands-parents nous emmenaient au cinéma au moins une fois par semaine. Et ça a opéré… On est tous un peu voyeur finalement, non ? Au cinéma, on pénètre dans l'intimité des gens et c'est tout ce qui m'intéresse.
J'enchaîne sur les livres, il n'est pas rare, par exemple dans *The Hours*[643], j'ai d'abord vu le film et c'est grâce au film que j'ai pu lire le livre. Et l'inverse est tout aussi vrai. Par exemple, j'avais lu une biographie de Camille Claudel, des années après, quand le film est sorti, j'ai couru pour aller le voir.
Une vraie curiosité. Mon mari n'a pas le temps d'aller au cinéma. Et même si j'estime que ça, il ne doit pas le rater, alors je n'hésite pas à y retourner avec lui.

MB : Qu'est-ce qui définit selon vous le cinéphile ? C'est l'amour ? La fréquentation ?

CS : Fatalement. Mais on peut aussi moins voir de films et être un amoureux. C'est comme un amateur qui aime la sculpture, ou la peinture. On peut être séduit par pleins de choses dans la vie… Tout a à voir avec la séduction. C'est un peu comme un collectionneur. En fait. Si on a une maison pleine d'objets et que quelqu'un vous dit : « mais tu collectionnes ceci ou cela ». Là c'est pareil. Ce sont les autres qui me disent : « et toi alors, la cinéphile, qu'est-ce que tu as à dire sur ce film-là ? ». Moi, c'est pour l'amour pur de me rendre en salle. Et le plus souvent j'y vais seule. C'est peut-être ça la définition. Plaisir égoïste.
Pourquoi ? Ça part comme ça… Je suis curieuse. J'ai envie d'aller à l'authenticité.

642 Film JENKINS Patty. *Monster*. 2004.
643 Film DALDRY Stephen. *The Hours*. 2003.

MB : Vous allez voir des films très différents. Mais est-ce qu'y a des choses que vous bannissez ?
CS : Alors, c'est vrai que les films gores, avec une dépense de sang, d'hémoglobine, j'évite. Même des comédies américaines un peu lourdes… Si ma fille a envie d'en voir, je ne vois pas pourquoi je m'y opposerais. Bon, je trouve que c'est excessif. Mais bon.
Ou sinon, des films qui tournent autour des jeux.
Mais même pas les BD, je suis allée voir *Blueberry*[644]. Mon mari m'a dit : « comment ! tu n'as pas lu ça ! ». Alors j'ai lu quelques BD avant d'aller voir le film, et j'étais comblée !
On a un pouvoir maintenant fabuleux avec les effets spéciaux. Et le cinéma est en train de devenir de mieux en mieux.
Ah si, les films de cul, c'est sûr que je n'y irais pas !

*MB : En fait, si je vous posais cette question, c'est pour avoir votre avis sur le cinéma d'*Art et Essai *et de son contraire.*
CS : J'ai pas envie d'être péjorative. Je ne dis pas que c'est pas parce qu'un film fait tant d'entrées que c'est un bon film. Ce qui m'énerve, c'est que certains films restent aussi peu à l'affiche. Parce qu'il n'y a pas eu assez de bouche à oreille, il y a pas assez eu de publicité. Et c'est vrai que ça me met en rage parfois. Quand je vois les affiches de *Pathé* qui prennent la place d'autres films que j'aimerais voir… oui, c'est un peu la guerre du pot de terre et du pot de fer. Mais c'est en allant de plus en plus souvent à *Utopia* qu'on peut leur donner de plus en plus de pouvoir…, non ?

MB : Quand vous allez à Utopia*, avez-vous conscience que vous allez voir un autre type de film qu'à* Pathé*, et inversement quand vous allez à* Pathé *?*
CS : Bon ça c'est un peu personnel. J'ai eu un très grave accident, j'ai failli perdre la vie. J'ai mis deux ans à m'en remettre. Et j'ai des amis qui me disaient : « non, moi je ne vais pas à *Utopia*, j'ai trop de mal pour lire les sous-titrages ». Et je ne comprenais pas ça. Mais maintenant je sais ce à quoi ils font allusion. Cet effort que l'on est à même de faire… moi j'avais une perte d'attention énorme pendant un certain temps. Donc c'est vrai que j'allais à la facilité. Si j'avais un film en VO à *Utopia* ou en VF à *Pathé*, j'allais à *Pathé*.
On perd quand même un peu de l'image en VO.
Ma fille, elle n'a aucun a priori. Une fois qu'elle est dans la salle, elle est posée et c'est une très bonne spectatrice. Je crois qu'elle aime le charme de tous ces objets désuets… Qui pour nous ne sont pas désuets. C'est tout ce que nous aimons.
Mais pour les enfants, je ne veux pas faire de généralisation, mais je pense quand même que quand ils vont au cinéma, c'est pour se détendre. Donc ils ne veulent pas faire de lecture en bas de l'image.

*MB : En France, il existe un classement d'*Art et Essai*. Savez-vous de quoi il s'agit ?*
CS : Alors je dirais qu'il s'agit de petits films, avec de petits budgets au départ. Avec de petits cinéastes. Par exemple, je suis allée voir un film, je ne me souviens plus duquel parce que j'ai entendu une interview du réalisateur. Il m'a semblé intéressant de l'entendre dire que malgré le sujet du film extrêmement rebutant, il a réussi à réunir des fonds pour le faire. Alors pour moi, c'est ça. C'est un film qui n'a aucune notoriété, qui n'a aucun acteur connu à mettre en avant pour dire, c'est sûr, on va réussir à vendre. C'est aux antipodes de ce que vous appelez les grosses productions.

644 Film KOUNEN Jan. *Blueberry*. 2004.

MB : Vous, vous les nommez comment ?
CS : Je ne les nomme pas. Parce que par exemple, *Le Seigneur des anneaux*[645], je ne pense pas qu'ils auraient pu prétendre à faire le succès qu'ils ont fait. Pourquoi ils ont fait tous les suffrages ? Parce que parfois, c'est presque nécessaire. Il y a du positif dans ça. Je crois qu'il ne faut pas trop critiquer, par principe. Regardez le *Grand Bleu*[646]. Regardez les entrées qu'il a faites. Alors que c'était un film inqualifiable au départ. Comme *37°2 Le matin*[647].

*MB : Sur la notion d'*Art et Essai*, vous avez eu une approche plus sur le terme « essai », le mot « art », alors ? A-t-on le droit de parler d'art pour un certain type de films et pas un autre ? On parle tout de même de septième art…*
CS : Je pense à la séduction nippone. Si l'image est belle dans la manière d'aborder une histoire… parce que c'est avant tout une histoire le cinéma… s'il y a, même quelques images qui sont belles à regarder, pour moi, c'est forcément de l'art.
J'ai eu la curiosité d'aller voir le deuxième film de Campion qui a fait *La Leçon de piano*[648]. Le titre m'échappe. Et donc il n'y a eu que très peu d'images qui m'ont rappelé sa façon de filmer. C'était délicieux pour moi. Mais pour les gens qui n'auraient pas vu *La Leçon de piano*, ça devait l'être tout autant, délicieux. Je pense qu'une image qui touche la majorité des gens qui sont en salle (parce que quand même, on ne vous prend pas par la main pour aller dans une salle)… Je pense que c'est comme la peinture, ou elle vous touche, ou elle vous touche pas. Et c'est de l'art, même si pour certains ça ne l'est pas.

MB : Qu'est-ce qui vous a motivé pour me rencontrer ?
CS : Pour vous aider. C'est prétentieux. Là, votre façon de formuler les choses… Je ne sais pas pourquoi je l'ai lue, votre annonce… Je ne les lis jamais. Je l'ai lue et je n'ai pas hésité une seule seconde. C'est la toute première fois que je fais ça. Mais c'est rien du tout… « la perte d'une heure… » !

*MB : Pouvez-vous me parler d'*Utopia *et des rapports que vous entretenez avec ce cinéma ?*
CS : Depuis toujours, dès que la salle qui est derrière, donc la rue de la « Ré », depuis l'origine en 76. Il y avait en même temps l'Institut Américain qui était au-dessus et j'allais y suivre des cours. J'étais très curieuse de ce qu'il s'y passait. Et donc j'ai pris systématiquement *La Gazette* dans les bureaux de tabacs où elle était et depuis toujours je leur ai fait confiance. J'ai toujours lu le résumé des films. Souvent, c'est eux qui m'ont motivé à aller voir. Et quand il y a eu la salle derrière la prison, c'est pareil. Je vais aussi bien à l'une qu'à l'autre et c'est vrai qu'au niveau du décor, tout me plaît. Je m'y sens bien, chez eux. Quelques années en arrière, c'était peut-être pas bien vu d'aller seule au cinéma alors qu'à *Utopia* on peut y aller à n'importe quelle heure, on est tranquille. Il y a en salle que des gens passionnés de films, comme moi. Donc ils sont là pour voir le film. Et ça c'est exquis, en plus du décor. Au début, ça a compté pour moi, de m'y sentir bien.

MB : Vous fréquentez d'autres salles ?
CS : Oui, je vais aussi (j'allais dire « hélas », non !), je vais aussi à *Pathé CapSud*. Par contre, je suis un peu fêlée quand même. Si jamais je rate un film à *Utopia* et que j'ai quand même envie de le voir, je suis capable d'aller dans une autre salle genre *Utopia*, style à Orange.
Je fréquente toutes les salles qui me proposent quelque chose que j'ai envie de voir.

---

645 Film JACKSON Peter. *Le Seigneur des anneaux : la communauté de l'anneau.* 2001 ; *Le Seigneur des anneaux : les deux tours*. 2002 ; et *Le Seigneur des anneaux : le retour du roi*. 2003.
646 Film BESSON Luc. *Le Grand bleu.* 1988.
647 Film BEINEIX Jean-Jacques. *37°2 le matin.* 1986.
648 Film CAMPION Jane. *La Leçon de piano.* 1993.

Mais c'est presque plus commode pour moi d'aller à *Utopia* ou au *Pathé CapSud* (où je me gare juste devant, mais leurs horaires me vont mal).

MB : Vous êtes donc fidèle à Utopia *?*
CS : Plus fidèle à *Utopia*, sur ma fréquentation, qu'à *Pathé*. Bien que ce soit quand même en train de changer, ou de se stabiliser, puisque je vais à *Pathé* avec ma fille. Mais je vais plus souvent à *Utopia*, pour l'instant.
Dans le passé, c'était beaucoup plus *Utopia*. Le multiplexe a fait rééquilibrer ma pratique.
J'ai plutôt augmenté ma fréquentation.

MB : Et c'est votre fille qui est moteur dans cette fréquentation ?
CS : C'est moi qui lui parle de cinéma. Elle a forcément des désirs à elle. Mais c'est encore moi, pour l'instant, qui lui parle de cinéma. Elle est encore sous mon influence.

MB : Est-ce que vous pensez que la salle a contribué à la cinéphilie ?
CS : Forcément. La sécurité d'être dans un lieu aussi cocoon, aussi comme j'aime. Et je ne suis pas la seule, il y a des jeunes aussi. Quand je suis allée voir *Bowling for Columbine*[649], il y avait des jeunes devant moi, sur un rang, et ils faisaient des commentaires. C'était délicieux de les entendre. Après même, ils ne sortaient pas de la salle, ils bavassaient encore.
Mais c'est vrai que j'ai l'impression que les gens vont pour la première fois à *Utopia*, parce qu'ils n'ont pas eu l'occasion de le voir ailleurs. Mais c'est plutôt bien, ça veut dire qu'ils se défendent bien avec ça. Et forcément, quand on est jeune, autour de 18-20 ans et qu'on fait la démarche d'aller se mettre en salle à *Utopia*, peut-être que ça y est… il suffit d'une fois pour qu'on tombe « en amour » comme disent les Canadiens…

MB : Est-ce que vous pouvez vous exprimer sur le fonctionnement de Utopia *et la politique du lieu ?*
CS : Moi quand je prends *La Gazette*, c'est pour les films. C'est la curiosité qui me fait me demander pourquoi ils ont mis ce film-là en première page. Je leur fais confiance. En tout premier lieu, je vais voir en général, le film qui est en première page. Mais je peux aussi aller d'abord voir celui qui est en quatrième ou en troisième page. C'est surtout le résumé des films.
Leurs engagements politiques, c'est vrai que je peux lire ces résumés-là, mais je ne vais pas aux réunions, je ne suis pas militante. Je m'y intéresse, mais à mon petit niveau, de loin.
Quand ils abordent ces thématiques-là, c'est vrai que je me dis combien ils ont raison. Je fais partie de celles qui sont navrées de voir qu'on donne plus de place, comme à la télé, aux émissions imbéciles, plutôt qu'aux belles choses que les gens seraient ravis de voir. J'adhère tout à fait à leurs propos. S'il fallait adhérer, prendre une carte, pour dire à quel point il est important que ces salles existent… évidemment, je la prendrais demain. S'il fallait faire appel aux spectateurs pour être plus fort, plus lourd, j'irais.

*MB : Pouvez-vous me parler de la place d'*Utopia *dans la ville ?*
CS : L'accès d'*Utopia* centre-ville, vous avez beau me dire il y a un parking… il faut être sacrément motivé. On a toujours une possibilité de se garer. Mais c'est vrai que c'est un peu problématique. Et le plus problématique des deux, c'est quand même le centre-ville. Mais *Pathé CapSud* récupère sans doute un bon nombre de gens qui se disent, moi je ne paye pas mon parking et hop, je rentre dans la salle. S'ils allaient se mettre à l'extérieur de la ville, je suis presque persuadée que leur fréquentation augmenterait.

649 Film MOORE Michael. *Bowling for Columbine.* 2002.

MB : Est-ce que c'est incontournable Utopia *?*
CS : C'est vrai que je m'amuse à amener les gens qui n'y sont jamais allés. J'aime assez l'idée d'un endroit… sacré, comment dire ? Il y a un peu de ça. J'ai envie d'amener les personnes qui n'auraient jamais eu l'occasion d'y aller pour la séduction, pour qu'elles se laissent séduire. Quand on est amoureuse d'un petit théâtre, par exemple, un petit théâtre parisien, on a envie de faire connaître cet endroit. *Utopia* fait partie de ces endroits que j'aime faire connaître à ceux qui ne le connaissent pas. Je l'ai fait souvent avec quelqu'un de plus âgé que moi ou de plus jeune que moi. Mais ça part d'une démarche égoïste. C'est parce que moi j'aime ce lieu, et que je veux partager ça.

MB : Est-ce que vous pouvez vous exprimer sur votre avenir de spectateur ?
CS : Je pense que mon amour du cinéma ne va pas aller en décroissant, donc forcément, tant que *Utopia* existera, j'irais.

MB : Qu'est-ce que vous pensez de la répartition des films dans la ville ? Est-ce que ça pourrait se passer d'une autre manière ?
CS : Bien sûr, c'est évident. On donne vraiment trop de place à ce qui est pour moi… c'est pas inintéressant parce que les gens y vont, je ne vais pas me rendre supérieure, ou prétentieuse, mais il est navrant qu'on ne laisse pas la même chance à tous les films, ce n'est pas possible, mais disons qu'il reste trop longtemps à l'affiche des films sans intérêt (je vais vite quand je dis ça), au détriment des films qui pourraient être appréciés, des films charmants. C'est des films dont il ne restera rien : si on leur posait la question à ces gens-là, ce sont surtout des jeunes, dix ans après, vingt ans après, je suis sûre qu'ils seraient incapables d'aligner vingt films. Alors que des films comme *Birdy*[650], que j'ai découvert à *Utopia*, comme *Les Soldats de l'espérance*[651], des petits films, entre guillemets, c'est des films que tout le monde aurait dû voir. Moi j'aurais été politique, j'aurais mis ces films-là dans des salles où les jeunes puissent voir la réalité des choses.

*MB : Vous pensez que le public d'*Utopia *est moins jeune ?*
CS : Oui, et ça c'est dommageable. Quand je vois des jeunes faire la démarche de se mettre en salle à *Utopia*, je suis ravie. En général, les gens sont même plus âgés que moi. Soit les gens sont des retraités, des mères de famille comme moi, donc on a plus de temps. Mais les jeunes, quand ils vont au cinéma, c'est surtout, je pense, pour se détendre.
Le fils d'une amie qui a été de très bon conseil pour moi. Parce qu'il a été voir *Frida*[652] en traînant des quatre pattes. Et comme je ne l'avais pas encore vu, il m'a dit : « il faut absolument que vous y alliez, parce que c'est un film à ne pas rater ». Ça veut dire, finalement, que les jeunes, si on leur faisait un autre choix, ils seraient ravis.

MB : Comment vivez-vous la sortie au cinéma ?
CS : Moi, c'est pour me détendre aussi. Dans la mesure où je me plonge dans un autre univers, c'est forcément une détente, puisqu'on est modifié le temps de la vision, et encore un peu après. Il y a des films qui vous accompagnent dans la vie. Qui vous font réfléchir, qui vous amènent à penser autrement. C'est ça la culture, non ? Se cultiver, ça veut dire quoi ? C'est ne pas avoir la prétention de posséder la vérité des choses. Et c'est pour ça, quand on est jeune et qu'on est pâte à modeler, ce serait intéressant qu'ils aient la possibilité d'aller vers autre chose que ces propositions imbéciles, entre guillemets. C'est vraiment une ouverture, une bulle dans laquelle on peut rentrer et en sortir un peu modifié.

---

650 Film PARKER Alan. *Birdy*. 1984.
651 Film SPOTTISWOODE Roger. *Les Soldats de l'espérance*. 1993.
652 Film TAYMOR Julie. *Frida*. 2003.

Entretien n°4 - Résumé
Laure M. – 22 avril 2004 – Rocher des Doms

Michaël Bourgatte : Tu te considères comme cinéphile ou penses être reconnue comme tel, est-ce que tu peux me parler de tes pratiques et me dire en quoi cela consiste, selon toi, à être cinéphile ?

LM : Mes pratiques d'attachement au cinéma ? Vis-à-vis d'*Utopia*, je fais partie des gens qui achètent des carnets. Même d'avance, j'ai peur d'en manquer… Quand j'ai vu l'annonce, beaucoup de gens de ma famille et de mon entourage l'avaient lue et ils m'ont dit : « tu devrais y répondre, tu vas tout le temps au cinéma, tu es une cinéphile ! ». Et puis, oui, le cinéma, je dirais que j'y vais minimum d'une fois par mois. Dans *Utopia*, je suis une addict. Si je n'ai pas mon carnet dans mon porte-monnaie je ne me sens pas à l'aise. Je feuillette aussi *La Gazette*. Il faut dire que ma mère en est dépositaire, donc j'ai un accès facilité. Elle a une salle où elle le propose aux gens qui viennent.

Ça m'arrive d'aller dans d'autres salles. Mais je suis frustrée parce que j'aime la VO. Et l'avantage d'*Utopia*, c'est que c'est international, tu peux voir des films aussi bien sur l'Afrique, que sur l'Argentine. J'ai vu un petit film cet hiver, *Historias Minimas*[653], que j'ai trouvé génial. J'ai découvert l'Argentine de manière différente avec le film de Carlos Saura, *Tango*[654]. Et puis après, c'est une accoutumance. Tu sais que quand il y a un cinéaste qui te plaît, en général, si c'en est un qui plaît aux gens qui y travaillent, tu vas le retrouver. Que ce soit Ken Loach, Carlos Saura, ou Mike Leigh, ou d'autres.

Quand je vais dans d'autres salles, les trois quarts du temps, c'est parce que j'accompagne d'autres gens. Je suis allée voir les *Deux frères*[655] à *Pathé*, je le qualifie de « gros » *Pathé*, parce que je n'aime pas y aller. Je suis allée voir *Deux frères* il y a quinze jours. Je ne suis pas à l'aise dans ces cinémas-là. Il y a trop de bruit, c'est trop fort, il y a un écrasement de l'image. Je trouve que le spectateur est écrasé. Quand j'étais à Lyon, j'allais dans les *UGC* ou d'autres cinémas plus petits. J'aime bien les petits cinémas, c'est plus à taille humaine, ça fait moins grande surface du cinéma. Et au niveau de l'écran, il n'y a pas de recul dans certaines salles. On se retrouve face à l'écran, on est englobé. Je suis allée voir *Spiderman*[656] à Montpellier, dans leur grande salle, je ne sais plus comment elle s'appelle. Et c'est pareil, je suis mal à l'aise dans ces grandes salles. C'est trop de son, c'est trop fort. Tu fais des queues, il y a du monde. Quand je fais la queue à *Utopia*, je suis ravie. C'est plus humain. Et puis c'est vrai qu'en matière de prix, c'est plus intéressant. Je préfère aller là-bas. D'ailleurs il y a le film *Monster*[657] samedi soir. J'ai des copines qui voulaient aller le voir. Je leur ai dit : « oui, il se joue à *Utopia* »… je pousse les gens à venir. Et elles m'ont dit : « non, c'est en VO, nous, on préfère la VF ». Alors je vais y aller le voir avec une autre copine à *Utopia*.

MB : Quel rôle ça joue la VO ?

LM : Les personnes que ça démotive trouvent qu'elles n'arrivent pas à voir et lire en même temps. Moi je vois qu'à force d'y aller, c'est plus un problème. C'est beaucoup plus facile. On n'a pas cet écrasement de l'image.

---

653 Film SORIN Carlos. *Historias Minimas*. 2003.
654 Film SAURA Carlos. *Tango*. 1998.
655 Film ANNAUD Jean-Jacques. *Deux frères*. 2004.
656 Film RAIMI Sam. *Spiderman*. 2002.
657 Film JENKINS Patty. *Monster*. 2004.

MB : Tu penses que ça repose sur une connaissance préalable de la langue ?
LM : Je pense que ce n'est pas ça. Je pense que les gens vont au cinéma pour… j'ai une copine qui met des lunettes, et ça la fait chier d'aller au cinéma avec ses lunettes pour lire les sous-titres.
Ce n'est pas qu'une barrière de langue. Parce qu'il y a des gens qui sont plus âgés que je connais, qui ne connaissent rien à l'allemand, à l'anglais ou à l'espagnol et que ça ne dérange pas.

MB : C'est juste la VO qui rebute les gens ?
LM : Je pense que beaucoup de gens disent qu'*Utopia*, c'est le cinéma des intellectuels. Chose que je refuse. Et beaucoup d'autres m'ont dit que c'était le cinéma des divorcés aussi. Ça, je trouve ça amusant. Peut-être que les gens pensent « intellectuel » parce que c'est des films qui viennent d'un peu partout. Et tu vas pas trouver des films qui font du matraquage.
Et puis il y a des gens qui aiment bien voir les bandes annonces…
Il y a pleins d'explications.
Et puis le fait qu'on pense que c'est un cinéma d'intellectuels, c'est parce que les choix sont assez éclectiques. Les gens, ils sont un peu comme des bœufs, ils aiment aller voir ce qu'ils ont vu à la télé. Le matraquage qu'ils ont entendu à la radio. En dépit de ça, je connais des gens qui font du jardinage toute la journée, qui taillent des pierres, qui sont des manuels, et qui trouvent du plaisir à aller au cinéma à *Utopia*. Je pense que ce sont des gens qui sont indépendants de pensée. C'est des gens qui vont avec plaisir dans un cinéma à taille humaine, qui vont voir un film intéressant qu'ils ne verront pas ailleurs. Alors que quand tu vas dans *Pathé*, tu vois des films que même en DVD tu n'as pas envie de voir.

*MB : Et les publics d'*Utopia *?*
LM : C'est des gens qui sont ouverts à la culture en général, qui vont plus au théâtre que les autres, qui lisent énormément, qui s'intéressent à la musique ou à la danse. En plus les ateliers de *La Manutention*, c'est un endroit qui est magnifique. Tu as l'école des arts déco à côté, tu as les Hivernales derrière, tu as l'AJEMI au-dessus, le bar est sympa, à gauche un peu trop huppé, mais… et puis le lieu est beau.
Le parking là-dedans, ça doit jouer. À *Cap-Sud*, ils posent la bagnole et puis voilà.

MB : Comment tu définirais la cinéphilie ?
LM : C'est vrai que « philia », c'est avant tout l'attirance, l'amitié pour le cinéma. Mais je pense que c'est aussi l'envie d'aller voir du cinéma, le plaisir qu'on peut y trouver. Je ne dis pas que je suis bon public, ni que je suis un public facile. Mais j'aime aller au cinéma, voir des choses différentes. Je lis énormément aussi, mais je trouve dans le cinéma des choses que je ne trouve pas dans la littérature. Le son, l'image, etc.

MB : Y a-t-il des choses que tu bannis dans le cinéma ?
LM : Je crois que la cinéphilie, c'est aussi avoir une ouverture sur les genres cinématographiques. Par exemple, le manga c'est un truc que je ne serais jamais allée voir. Et grâce à *Utopia* j'en ai vu. Il y a aussi le fait d'y aller de plus en plus souvent qui te donne une exigence. Il y a des choses où tu te ferras moins attraper. Il y a du court, il y a du comique, il y a du grotesque. Quand tu vas voir les films de Buster Keaton… Plus tu vas voir ce genre de qualité de films, plus tu vas avoir du mal à voir des films à comique facile. Genre *Amercan Pie*[658].

[658] Film WEITZ Chris et WEITZ Paul. *American Pie*. 1999.

MB : En France, il existe une terminologie spéciale (: Art et Essai*). Qu'en penses-tu ? Et que penses-tu de l'autre pendant du cinéma qui existe ?*
LM : Si les gens ont envie d'aller au cinéma, tant mieux. Que ce soit un navet ou autre. Par contre, le cinéma commercial ne me plaît absolument pas. Et c'est peut-être ça le genre de film que je bannis. Ça ne me donne pas envie. C'est même frustrant. Je le vis mal. Une bande-annonce… quand je suis allée voir *Deux frères*, j'ai vu pour la énième fois la bande-annonce de *Spiderman 2*[659], et je n'en peux plus. J'ai l'impression d'avoir vu le film, de pouvoir en parler. Il y a trop d'annonces. Si j'avais envie de le voir, et ben maintenant je suis de plus en plus hostile.
J'y vais avec d'autres personnes. Tandis qu'à *Utopia*, ça ne me gêne pas d'y aller seule. C'est sûr que c'est plus agréable de le partager avec quelqu'un et de parler du film après. Mais c'est le genre de films que je peux aller voir seule ou même en discuter avec d'autres personnes qui lisent *La Gazette*. On se dit : « tiens, tu as vu tel film ? On y va ensemble ? Ou pas ? Ou en parle après ? ». C'est peut-être ça aussi, la cinéphilie. C'est confronter avec d'autres spectateurs les sensations qu'on a pu avoir et les partager.

MB : Connais-tu le classement Art et Essai *?*
LM : Peut-être, mais là, non !

MB : Qu'est-ce que ça dit pour toi, Art et Essai *?*
LM : Je pense à cinéma indépendant. Petite salle. C'est un cinéma qui n'est pas commercial. Par exemple, quinze salles, vingt salles. Il y a presque plus de salles que de spectateurs parfois… Le cinéma d'*Art et Essai*, je le définirais comme cinéma indépendant, à taille humaine, où sont peut-être projetés des films qu'on ne voit pas ailleurs, avec peut-être une programmation plus éclectique, avec de la VO. Un cinéma avec lequel il y a un dialogue qui peut s'instaurer. Il y a des associations qui viennent programmer. Il y a des débats. Un cinéma où la salle est vivante en fait parce qu'elle est incarnée à la fois par les spectateurs et par les gens qui pratiquent ce cinéma-là et qui ont la générosité de le faire partager avec d'autres.

MB : Qu'est-ce qui t'a poussé à cet entretien ?
LM : Je pense que c'est mon goût du débat et de la discussion autour du cinéma. C'est le genre de choses que je fais aussi avec le théâtre, la lecture, etc.

*MB : Peux-tu me parler d'*Utopia *et des rapports que tu entretiens avec ce cinéma ?*
LM : Je pense que si je suis en partie aussi addict aujourd'hui, c'est à cause d'*Utopia*, grâce au ciel ! J'y vais depuis que je suis gamine. Mes parents m'ont toujours amenée à *Utopia*. Je fais partie des gens qui étaient frustrés de ne pas voir *La Table tournante*[660]. Il y avait a eu *Le Roi et l'oiseau*[661] aussi. L'un était à *République*, l'autre à *Galante*. On s'est installés, au bout de quinze minutes quelqu'un est venu nous dire : « la bobine est pas arrivée ». Donc je fais partie des gamins qui étaient frustrés de pas pouvoir voir le film. J'y vais aussi avec des petits enfants, mes nièces, etc.

MB : Comment vis-tu la salle ?
LM : Je trouve déjà que c'est un lieu qui est très beau. La récupération du lieu. Ensuite c'est agréable d'y aller. L'accueil est sympathique.

---

659 Film RAIMI Sam. *Spiderman 2*. 2004.
660 Film GRIMAULT Paul, DEMY Jacques. *La Table tournante*. 1988.
661 Film GRIMAULT Paul. *Le Roi et l'oiseau.* 1980.

MB : Et comment vis-tu le Pathé CapSud *?*
LM : J'y suis mal à l'aise, c'est clair. C'est anonyme, c'es trop grand, les salles, c'est pas confortable, les gens qui bouffent, qui parlent au téléphone. Dans l'ensemble, c'est lourd. Il y a trop de monde. Tu as l'impression d'être un mouton de Panurge.

*MB : Que penses-tu de la politique d'*Utopia*, autant du point de vue de sa programmation que de son engagement ?*
LM : Je les caractériserais comme militant du cinéma. Je trouve qu'il y a une critique intéressante des films. Il y a un engagement à faire découvrir des films d'auteur. C'est peut-être ça aussi le cinéma d'*Art et Essai*. Quand tu vois des programmations comme le cycle de documentaires en rapport avec le social… Donc ça, c'est intéressant. Il y a des associations qui viennent régulièrement à la rencontre des publics. Il y a des lycées aussi. Il y a un dialogue, et une tolérance. Il y a l'association identitaire homosexuelle, elle peut aller discuter là-bas. Et avoir une programmation.

MB : Est-ce qu'il y a une confrontation avec le cinéma Pathé *?*
LM : Je sais qu'il y a eu une rumeur pendant longtemps, qui disait qu'*Utopia* avait été racheté par *Pathé*. Je pense qu'il y a peut-être une confrontation. Mais je ne sais pas. Leur idéologie du cinéma s'oppose, ça c'est sûr. C'est pas les mêmes prix, c'est pas les mêmes programmations…

*MB : Peux-tu me parler de la position d'*Utopia *? Géographiquement et ensuite socialement ?*
LM : Géographique, je trouve ça intéressant qu'il y ait deux lieux. Pour moi, c'est un lieu incontournable. Mais je pense que beaucoup de gens ne le voient pas. *République* est beaucoup plus central, c'est sûr.
Et au niveau sociologique, c'est peut-être réservé plus à des gens qui sont à l'intra-muros. Pour ceux qui vivent en dehors des remparts, dans les banlieues, c'est peut-être trop loin. C'est assez éclectique dans la programmation, donc normalement tout le monde devrait pouvoir s'y retrouver. C'est peut-être sa réputation de cinéma d'intellectuels et intellectualiste qui fait que ce n'est pas forcément le cas.
Je ne sais pas si on peut parler aussi de catégories d'âges. J'ai une sœur qui a dix-sept ans. Elle va à *Utopia* avec la famille, mais avec les copines, elle va plus dans les *Pathé*. C'est plus un cinéma de teenagers, ou de jeune public.

MB : Qu'est-ce qui motive les jeunes à se rendre au multiplexe plutôt qu'à Utopia *?*
LM : Le public jeune va surtout dans des endroits qu'ils connaissent et ils s'y regroupent. Le multiplexe, c'est un lieu de rencontre. C'est une vitrine aussi.

MB : Quel avis tu as au sujet de l'implantation des multiplexes en périphérie ?
LM : Je trouve que ça rejoint cette idée de supermarché du cinéma. C'est le même principe que le cadi. Tu vas consommer du cinéma, comme tu consommes au supermarché. C'est pas à taille humaine. *UGC*, par rapport à *Pathé*, c'est mieux fait. Mais je ne trouve pas ça génial.

MB : Peux-tu me parler de ton avenir de spectateur cinéphile et me donner ton avis sur la répartition des films en ville ?
LM : Ça m'a étonné de voir programmé *Le Seigneur des anneaux*[662] à *Utopia*. Il y a eu aussi *Matrix* 1[663], *Shrek* 1[664] aussi. Je trouve ça bien. C'est bien qu'ils aient un panel de programmations.

---

662 Film JACKSON Peter. *Le Seigneur des anneaux : la communauté de l'anneau*. 2001 ; *Le Seigneur des anneaux : les deux tours*. 2002 ; et *Le Seigneur des anneaux : le retour du roi*. 2003.

Et moi, je pense que je vais continuer à aller au cinéma. J'aime la culture. Je lis beaucoup, j'aime le théâtre, et le cinéma. C'est sans doute des réseaux. Quand tu vas souvent à la CECCANO, quand tu te retrouves dans des spectacles du off, tu te retrouves aussi au cinéma. C'est pour ça que je vais continuer à y aller.

MB : Et tu penses que si tu devais te retrouver dans une autre ville, tu chercherais ce même genre de cinéma ?
LM : Ben, je l'ai fait. Quand j'étais étudiante à Lyon. Parce que je savais que j'allais retrouver un cinéma en VO et une programmation qui me plaisait. Et à Paris, quand j'y vais, c'est dans les *MK2*. Ce serait peut-être une belle forme de tourisme de faire le tour de ces cinémas. De chercher *Utopia* à Paris.

663 Film WACHOWSKI Larry et WACHOWSKI Andy. *Matrix*. 1999.
664 Film ADAMSON Andrew et JENSON Vicky. *Shrek*. 2001.

Entretien n°5 - Résumé
Pierre D. C. – 23 avril 2004 – Verger Urbain V

Michaël Bourgatte : Vous vous considérez comme un cinéphile ou pensez être reconnu comme tel, est-ce que vous pouvez me parler de vos pratiques et me dire en quoi cela consiste, selon vous, à être cinéphile ?
PDC : Être cinéphile, je prends l'étymologie, c'est aimer le cinéma. J'avais dix ans en 45. Pendant la guerre, le cinéma, c'était inexistant. Et dans la villa que mes parents avaient, certaines chambres ont été réquisitionnées par les Allemands. Et après la guerre, on a eu une chambre qui a été réquisitionnée par les FFI et il y avait un adjudant qui était venu avec sa femme. Ils étaient des cinéphiles. On habitait Villeneuve et c'est avec eux que j'ai vus tous les films. *Le Bataillon du ciel*[665], ça ne vous dit peut-être rien. C'était un film sur les parachutistes.

MB : Où est-ce que vous alliez au cinéma à l'époque ?
PDC : Au *Vox*. Et puis il y avait *Le Palladium* qui n'existe plus, qui se trouvait à la place de Radio Bleue Vaucluse, place de la République. C'était mes premiers contacts avec le cinéma. Alors je vous dis, c'était *Le Bataillon du ciel, L'Eternel retour*[666]. Comment ça s'appelle ? Il y a eu un remake. *La Cage aux rossignols*[667], parce qu'il y a eu *Les Choristes*[668] depuis. J'en ai vu pas mal. Ces films qui ont souvent été tournés pendant la guerre et qu'on découvrait. *Les Visiteurs du soir*[669]. À peu près ce genre de films. *Les Enfants du paradis*[670], enfin bref, les films des années quarante. J'étais donc très tôt un cinéphile. Après il y a eu la création d'*Utopia*. Rue Galante. Et à partir de là, je me suis mis, disons au cinéma, je ne vais pas dire « *Art et Essai* », mais ce genre de cinéma là qu'il y a à *Utopia* disons.

MB : Mais vous les avez découverts par Utopia *?*
PDC : Oui, par *Utopia*. Moi je travaillais dans un laboratoire pharmaceutique. J'allais au cinéma dès que je le pouvais. J'allais à Paris, pour le travail, je fréquentais *La Pagode*, un cinéma qui a un style orientaliste et qui existe encore. J'allais aussi près de la place Denfert-Rochereau. Moi je cherchais les salles ciné-clubs. Ma culture, si on peut appeler ça une culture, ma culture cinématographique, elle s'est faite depuis longtemps et petit à petit. Et je dois vous dire que s'il n'y avait pas *Utopia*, je serai bien malheureux. Je ne suis pas toujours d'accord avec leurs prises de position, mais ça, je m'en fous ! Sur le cinéma commercial… Moi je ne crache pas sur le cinéma commercial, mais comme je vous l'ai dit au téléphone, moi, c'est 90% *Utopia*, 10% le reste. J'ai vu tous les *Harry Potter*[671], tous les… comment ça s'appelle, là, la série Néo-Zélandaise… ? *Le Seigneur des anneaux*[672].

---

665 Film ESWAY Alexandre. *Le Bataillon du ciel*. 1945.
666 Film DELANNOY Jean. *L'Eternel retour*. 1943.
667 Film DREVILLE Jean. *La Cage aux rossignols*. 1945.
668 Film BARRATIER Christophe. *Les Choristes.* 2004.
669 Film CARNE Marcel. *Les Visiteurs du soir*. 1942.
670 Film CARNE Marcel. *Les Enfants du paradis.* 1945.
671 Film COLUMBUS Chris. *Harry Potter à l'école des sorciers*. 2001 ; *Harry Potter et la chambre des secrets*. 200. CUARON Alfonso. *Harry Potter et le prisonnier d'Alkaban*. 2004.
672 Film JACKSON Peter. *Le Seigneur des anneaux : la communauté de l'anneau.* 2001 ; *Le Seigneur des anneaux : les deux tours*. 2002 ; et *Le Seigneur des anneaux : le retour du roi*. 2003.

MB : Comment fréquentez-vous Utopia *?*
PDC : Beaucoup seul. Souvent avec ma femme. Ça dépend des films qu'elle aime. Moi je vais au cinéma pour voir ce que j'ai envie de voir. J'ai une fille qui a cinq ans. Les films d'*Utopia* pour les enfants, il va falloir que je l'y emmène. On a découvert des tas de films, *Le Chien, le général et les oiseaux*[673], je ne sais pas si vous connaissez. C'est magnifique. Ma petite fille avait adoré.

MB : Votre fréquentation…
PDC : Deux fois par semaine.

MB : Votre fréquentation du cinéma « commercial » comme vous l'avez nommé, ça se passe où ?
PDC : D'abord au *Palace* parce que mon fils est projectionniste chez *Pathé* à Grenoble et il m'a des billets gratuits. Ce qui ne veut pas dire que s'il y a des films qui ne passent pas au *Palace* et qu'ils passent au *Capitole* ou ailleurs et qu'ils m'intéressent, je n'y vais pas. Ah si ! *Le Vox* aussi. Moi ça dépend du programme. Et puis, il y a aussi le DVD.
Je n'aime pas les multiplexe. Je n'y vais pas. Si ! J'y suis allé deux fois. Je suis allé voir *Est-Ouest*[674], ça vous dit quelque chose ? Il passait que là, je suis allé le voir là-bas.

MB : Et qu'est-ce qui ne vous attire pas tellement dans ce genre de cinémas ?
PDC : C'est ce gros machin ! Et puis, le pop-corn, chacun fait ce qu'il veut. Mais moi c'est pas mon truc. Et puis ça fait usine. Chacun fait ce qu'il veut, n'empêche que c'est pas trop mon truc. Avec tous ces gros machins américains, des explosions partout, on ne peut pas dire que ça me passionne. *Armageddon*[675] ou quoi… Si, le *Sixième sens*[676], j'avais bien aimé.

MB : Il y a des films que vous bannissez ?
PDC : Moi j'appelle ça les « grosses daubes américaines ». Et j'ai horreur quand c'est doublé en français. Les doublages en français, c'est souvent caricatural. Je me rappelle les films de cow-boys autrefois, il y avait des doublages impossibles ! C'est quand même mieux de le voir en anglais. Tu vois *Liberty Valance*[677], je l'ai acheté, je l'ai vu en VO. C'est autre chose. Et puis moi, je suis très mélomane, je suis très sensible à la musique de la langue. Kurusawa doublé en français, c'est une catastrophe. On trahit… Plus on garde la langue originale, mieux je me porte. À condition que les sous-titres soient bien faits. Un Woody Allen, par exemple, cet humour juif new-yorkais… il faut l'entendre en anglais, quitte à pas tout comprendre. La VO, pour moi, c'est fondamental. J'y tiens beaucoup. Tous ces films iraniens, d'Asie centrale, Ouzbékistan, etc. Films russes…

*MB : Vous avez utilisé les expressions de cinéma d'*Art et Essai *et de cinéma commercial, comment vous pourriez les définir ?*
PDC : Le cinéma commercial, c'est des films très souvent stéréotypés. Vous avez quelques genres. Autrefois, c'était les westerns, dont certains étaient très bons. Maintenant, c'est des films « catastrophe », avec toutes ces explosions, ces gangsters, etc. On tombe toujours sur des scénarios qui sont à peu près toujours les mêmes. Vous en voyez deux, trois, quatre, c'est à peu près toujours les mêmes. Alors que dans le cinéma d'*Art et Essai*, ce sont des films qui

673 Film NIELSEN Francis. *Le Chien, le général et les oiseaux.* 2003.
674 Film WARGNIER Régis. *Est-Ouest.* 1999.
675 Film BAY Michael. *Armageddon*. 1998.
676 Film SHYAMALAN Night. *Sixième sens.* 2000.
677 Film FORD John. *L'homme qui tua Liberty Valance*. 1961.

ne se ressemblent pas, qui ont une valeur intrinsèque. On trouve un cinéma qu'on ne trouve pas ailleurs.

MB : Qu'est-ce que ça vous dit cette terminologie « Art et Essai » ? Est-ce que vous connaissez l'existence du classement en France ?
PDC : Non ! Le cinéma d'*Art et Essai*, pour moi, c'est un film qui sort du commun. Je ne vais pas dire intellectuel, c'est idiot. C'est un film qui sort de l'ordinaire. Alors que les films commerciaux, c'est tous un peu les mêmes.

MB : Comment fréquentez-vous Utopia *? Est-ce vous êtes fidèle à* Utopia *?*
PDC : Oh oui ! Hyper fidèle ! J'y vais une à deux fois par semaine. Je me prends un carnet, un carnet et demi par mois en moyenne. Je suis un spectateur fidèle. Un bon client. Je me dis que si *Utopia* n'existait pas, il faudrait l'inventer…
D'abord *Utopia*, je me rappelle le début. C'était des bouts de ficelle. Les salles, c'était un peu crado. C'était vraiment des gens qui croyaient à ce qu'ils font. Maintenant, c'est plus pareil. C'est la boite qui a grossi.
[…]
Patrick, le nouveau gérant, je trouve qu'il est très sympa. Parfois ils ont des espèces de prises de position politiques, sociales. Ça, ça m'agace, mais bon, ça n'a rien à voir avec le cinéma. Il y a un style un peu post-soixante-huitard. Moi je suis de la génération d'avant (j'avais trente ans en 68). Et dans le public, ça se ressent.

MB : Comment vivez-vous la sortie au cinéma ?
PDC : Il y a *La Gazette*. Je prends *La Gazette*. Je feuillette. En règle générale, je sais que je ne vais pas trouver de critiques très négatives sur les films. Ce serait suicidaire. C'est les sujets qui m'intéressent. Je vois sur une *Gazette* pas loin de 50% de ce qui passe. Et puis parfois, ils ne passent pas ce que je voudrais. Il y a ce que je pense être des très bons films qui ne passent pas.
Moi je suis abonné à *Télérama* par exemple. Je lis *Le Nouvel Obs*, ma femme est abonnée à *Elle*, dans le cinéma, ils font de bonnes critiques. Et ça m'informe. Et souvent je vais les voir et je vais leur demander : « et ça, vous allez le passer ? ». Et c'est assez rare qu'ils ne le passent pas. *Utopia* n'est pas une machine à gagner de l'argent, mais parfois je me demande comment ils font. Il ne faut pas en perdre quand même.

MB : Pouvez-vous me parler de La Gazette *?*
PDC : *La Gazette*, il y a deux faces. Il y a ce que j'appellerais le côté politique avec quelques articles de fond. Et ils y vont pas avec le dos de la cuillère. C'est un peu de la langue de bois. Et puis après, il y a les critiques de films, et ça, c'est plutôt bien fait. Je ne les lis pas toutes. Juste celles qui m'accrochent.

MB : Qu'est-ce qui vous accroche ?
PDC : D'abord l'origine du film. J'ai travaillé avec les pays de l'est. J'aime beaucoup ces pays, et quand il y a des films de ces pays-là, j'ai envie de les voir. Et j'aime bien aussi les films d'Asie centrale. C'est des pans de civilisations à découvrir. Pareil pour les films américains. Des films argentins, brésiliens. Ça me permet d'avoir une petite idée d'un pays, de voir un autre monde. Bien sûr, c'est vu par l'œil du réalisateur, mais c'est déjà pas mal.

MB : Est-ce que vous pensez qu'il y a une confrontation entre Utopia *et l'enseigne* Pathé *sur Avignon ?*
PDC : Le patron du *Palace*, c'est un copain de mon fils. Je pense qu'il y a un *gentleman agreement* qui s'est fait entre les deux. Il n'y a pas d'interférences. Je crois que ça se passe bien. Ce que je regrette, c'est qu'*Utopia* ne rachète pas le *Palace*, ou du moins n'utilise pas les salles.

*MB : Pouvez-vous vous exprimer sur la place d'*Utopia *dans la ville, d'un point de vue géographique, comme d'un point de vue sociologique ?*
PDC : Je pense qu'*Utopia* a une importance énorme. Avignon, c'est une ville étudiante, il y a pas mal de retraités. Je pense qu'*Utopia* a trouvé sa niche. Et *Utopia* tient une place énorme à Avignon.

MB : Il y a beaucoup de retraités à Utopia *?*
PDC : Je vois beaucoup de gens de mon âge, ou plus âgés que moi. Moi, j'aime bien voir les gens, je me demande, à tors peut-être, ce public-là, qu'est-ce qu'il fait là ?

MB : Le public est différent dans les autres cinémas ?
PDC : Je crois qu'il est plus jeune. Il y a plus de jeunes. Je pense que les jeunes qui vont dans les cinémas commerciaux vont au cinéma pour le cinéma. Il y a la locomotive de la vedette. Il y a la locomotive du sujet… Je me rappelle, *Titanic*[678], *Gladiator*[679]. Je les ai trouvés très bons.
Les progrès actuels, c'est très bien, mais il ne faut pas les gâcher.
Je n'ai rien contre le cinéma ancien. Il ne faut pas dire : « oh, c'est des minables ». Quand on connaît les racines, on connaît son passé.

*MB : Et l'accessibilité d'*Utopia *?*
PDC : Il y a des problèmes de parking. C'est peut-être un peu excentré. Mais pour se garer, ça ne doit pas être évident. Mais, c'est tout le problème du centre-ville.

MB : Et socialement, est-ce que vous pensez que c'est ouvert ?
PDC : Au niveau du public, oui, je pense. Bon c'est vrai qu'ils sont de gauche. Mais si les gens aiment le cinéma, ils vont pas en faire une affaire politique. Moi je connais des gens qui votent Front National qui vont à *Utopia*. Il y a peut-être une petite connotation politique, mais pas à travers les films.

MB : Y a-t-il une barrière à Avignon entre le cinéma Art et Essai *et le cinéma commercial ? Pensez-vous que le mélange puisse se faire autrement ?*
DC : Je ne sais pas, parce qu'*Utopia* est pas cher. Je pense que c'est l'obstacle de la culture personnelle. Il y a des gens qui n'ont pas eu la chance d'avoir entendu parler de ce cinéma. C'est pareil pour la musique. Je pense qu'il y a une barrière entre les publics. C'est les gens, plus que la salle. Et c'est pas une question d'âge, mais d'éducation. On est toujours prisonnier de son éducation, de ses acquis sociaux. Et pour la musique, c'est pareil.
C'est des a priori tout ça. Et je pense que le clivage culturel, dans tous les domaines, est de plus en plus marqué. C'est une forme de communautarisme.

---

678 Film CAMERON James. *Titanic*. 1998.
679 Film SCOTT Ridley. *Gladiator*. 2000.

Entretien n°6 - Résumé
Dominique K. – 27 avril 2004 – Verger Urbain V

Michaël Bourgatte : Vous vous considérez comme un cinéphile ou pensez être reconnu comme tel, est-ce que vous pouvez me parler de vos pratiques et me dire en quoi cela consiste, selon vous, à être cinéphile ?
DK : Si on prend la racine… je crois que « ciné », c'est le mouvement, et je suis un peu un obsédé de tout ce qui bouge… En fait, adolescent, je me suis rendu compte que j'étais un mauvais artiste, mais par contre, que j'étais bon public. Et comme le goût se construit avec l'usage… La première fois qu'on va voir un spectacle, ça n'a pas de sens, on trouva ça bébête, on comprend rien. Et après quand on en consomme, les goûts s'affinent. Partant de ça, j'étais initialement dans une petite ville de province où il n'y avait pas beaucoup d'offre en matière d'art, de musique, de cinéma, de théâtre. Je me suis rendu compte qu'il fallait en consommer pour avoir du plaisir.
Ma notion de plaisir, elle est un étrange. En fait, je pense qu'il ne faut pas confondre le divertissement et l'art. C'est un peu comme baiser et faire l'amour… C'est des niveaux qui sont très différents. L'art, c'est l'expression d'une personne, de quelque chose qu'il a en lui et qui essaye de le sublimer de façon à ce que quelqu'un d'autre puisse le voir. Alors qu'il y a pleins de gens qui font des trucs, Savary, etc., qui font des trucs qui se consomment très bien. On y va, on est content une demi-heure, mais on en ramène rien. On repart avec rien.
Pour moi, le plaisir c'est ça. Un sujet qui m'intéresse et qui est traité d'une façon qui m'interpelle, qui fait que quinze jours après je suis toujours dessus. Dans le cinéma, c'est pas souvent le cas. Mais quand on va voir, par exemple, *Le Serpent blanc*[680], j'y suis allé récemment, là, on reste scotché à son siège. Une des différences importantes qu'il y a là-dedans, c'est la période : c'est un film qui est plus vieux que moi. Donc, c'est intéressant. Le fait que ce soit un dessin animé… Et puis, il y a quelque chose de fort.
Mon plaisir au cinéma, c'est ça. J'y vais, je m'installe, je m'oublie. Mais c'est pas de l'héroïne. On n'est pas hors de soi, au contraire, on est peut-être encore plus en soi.
Il y a eu des périodes. Quand j'étais ado, il y avait pas grand-chose là où j'habitais. Et puis je suis allé dans une plus grosse ville, Strasbourg. Il y avait trois salles d'*Art et Essai*. Et comme j'étais étudiant, on distribuait des tracts, et tous les cent tracts, on avait un ticket gratos. Là, j'en ai bouffé ! J'y allais au moins cinq ou six fois par semaine. Et après je suis allé à Paris, et là, ça s'est aggravé ! Je prenais par auteur : Tennessee Williams, tous les Cassavetes. Et on se fait une série. J'aime bien regarder par auteur. J'aime bien les cycles. J'ai aucun intérêt pour les acteurs, je m'en contrefous. Je pense que c'est un élément du décorum. Par exemple dans le cinéma de grande consommation, on voit en lettres de cinquante centimètres, je ne sais pas moi, « Mel Gibson », ou dieu sait quelle charmante demoiselle aux seins exhibés… Je vois pas l'intérêt. Ça me fait penser aux gens qui achètent leur chaîne stéréo en fonction des lumières qu'il y a dessus. Donc à Paris, j'en ai bouffé, bouffé, bouffé. Je bossais de 8 heures à 20 heures, dès que je sortais, je prenais mon petit vélo, et j'allais dans le Quartier Latin. En général, quand je sortais tôt, je me faisais cinéma, casse-dalle et théâtre. Et la musique idem. J'aime le rock, beaucoup.

MB : Est-ce que vous bannissez un certain type de films ?
DK : Moi, j'aime bien tout ce qui est animation, dessin animé, les trucs d'Ocelot par exemple qui sont des ombres chinoises. Tout ce qui n'est pas filmé forcément avec une caméra dans la

680 Film YABUSHITA Taiji. *Le Serpent blanc*. 1961.

rue, qui est une expression un peu abstraite, non réelle. Depuis quelques années, c'est ce que je consomme le plus. Vachement de mangas. Là encore, il y a du très bon et du très moyen.

MB : Comment hiérarchisez-vous les films ?
DK : En fait, il y a le raisonnement « avant » et le raisonnement « après ». On essaie de qualifier le film avant d'aller le voir pour savoir si on va y aller. Et après pour savoir si on a aimé. D'ailleurs, moi je lis que le *pitch* dans *La Gazette* et qu'en j'ai vu le film c'est là que je lis la critique.
Donc avant, toutes les grosses prods. Ça sert à rien. Le seul but de ces choses-là, c'est de faire de l'argent. J'essaie de sortir si j'aime pas, et sinon, je dors. Les gens qui sont catalogués comme des mauvais notoires. Ou les faux-bons, genre Woody Allen. Le gars qui fait les films super violents, Quentin Tarantino. Avec la jolie petite poule. D'ailleurs, s'il y a de jolies filles et de jolis garçons et que c'est écrit en très gros, pour moi, c'est discriminant. En général, j'y vais pas. Si c'est pour voir quelqu'un de joli, je regarde ma femme.

*MB : Pouvez-vous me parler des notions d'*Art et Essai *et de cinéma de grande consommation ?*
DK : Immédiateté ou pas ! C'est aller voir une dame de petite vertu ou avoir une vie sexuelle avec quelqu'un. C'est aller manger un épouvantable sandwich dans une chaîne lambda ou se faire un bon petit plat avec ses copines et ses copains et bouffer. La différence, elle est énorme. Il y a quelque chose qui est du besoin.
Comme on est souvent pas capable de se poser la bonne question, on s'offre la mauvaise réponse. On gobe des choses qui n'ont aucun intérêt en croyant assouvir sa faim. On a faim de choses, c'est très difficile de savoir de quoi on a faim. Alors on gobe tout ce qu'on nous donne. Il y a une espèce de fausse vie qui s'installe. Et puis ça rend très malheureux parce qu'on reste affamé.
Moi j'ai adoré *Good bye, Lenin !*[681]. Bon on ne peut pas comparer ça à du Cassavetes. Mais tout le monde n'est pas Mozart, il y a des strates. Là on sort de table, on est content. Je crois que la notion d'*Art et Essai*, c'est ça. C'est de la consistance. Il y a un message, il y a des mots qui veulent dire quelque chose.

MB : Avez-vous une idée du classement Art et Essai *?*
DK : Non. J'avoue que non.
Mais l'art pour moi, c'est une expression consistante qui tend à dépasser le papotage. C'est quelque chose de profond, qui est issu d'une réflexion. Sauf pour le génie. Il faut exclure Picasso, Mozart, Zola. Moi j'ai trouvé que Bach, c'est typiquement l'artiste et ce qu'il disait de son œuvre, c'était : « oh ben si vous bossez vous y arriverez ». Il y a pas de miracle. Si on fait bosser les gens, ils font de l'art. Art, c'est artisan quand même. Avec l'ouvrage, il y a quelque chose qui ressortira. Le ressenti brut qu'on avait, il s'est transformé en quelque chose de supérieur.
L'essai admet quelque chose de différent. Je pense qu'il peut y avoir de l'art qui peut être de l'essai et inversement. Mais l'essai, c'est peut-être un petit joker. Ça peut être une étape préalable à l'art, ou ça peut être de l'art. Bon, il y a aussi des insatisfaits. Flaubert, il faisait des brouillons et des brouillons. Je n'exclus pas l'instantanéité des choses. Il y a des gens qui font des performances. Il y a vachement de foutaises, mais à côté de ça, il y a des gens qui font des choses superbes. Il y a le bon et le mauvais. Pour moi, c'est le sens. Il vaut mieux se taire quand on a rien à dire.

[681] Film BECKER Wolfgang. *Good bye, Lenin !* 2003.

C'est vrai que je suis un peu antiaméricain, mais je suis surtout anti-libéral. Et c'est vrai que le cinéma américain, c'est typiquement des trucs qui me disent rien. C'est un peu pornographique. Ça aussi c'est un critère d'exclusion, la pornographie. On peut faire de très bons films érotiques. Mais bon, cette espèce d'exhibition vulgaire, immédiate. Vous avez vu *Mademoiselle Else*[682] de Czinner ? Ben c'est exactement ça. C'est un riche Autrichien qui est criblé de dettes. Sa fille est très très belle. Tout le monde veut se la faire. Et un créancier lui propose de racheter sa dette contre une passe avec sa fille. C'est souvent une pièce de théâtre. Ça, c'est de la pornographie. Payer pour voir. Parce qu'on n'est pas capable d'avoir.

MB : Qu'est-ce qui vous a motivé à me rencontrer ?
DK : J'ai du temps, j'aime le cinéma. Voilà. Et puis je suis curieux. Je pense que sans curiosité, on est quasiment mort. Et moi je m'interroge sur le cinéma. Je suis très touché par cette consommation d'images pornographiques qui se fait à côté du McDo. Les mauvais films, ils se caractérisent pour le fait qu'il y a la pub pour Dolby THX au début. On va pas voir un film, on va se faire vibrer. Et dès que le haut-parleur aura cessé, la vibration aura cessé aussi. Ça laisse rien, ça ravage, ça vidange. C'est incroyable.
Ce que j'aime vraiment bien dans ces salles-là, je suis allé voir *Kiki la sorcière*[683], les sièges sont vachement bien. Ils sont plus confortables que dans les salles *Art et Essai*, mais c'est normal, ils font pleins de frics. Le confort. Ça aide aussi à passer la praline.

MB : Quel rapport entretenez-vous avec Utopia *? Et les autres cinémas ?*
DK : Déjà, il y a ceux que je bannis. Ça veut dire moins d'une fois par an. C'est tous les trucs pourris. Après, ce que j'aime bien, c'est les salles liées à une structure où il y a une volonté de faire passer le savoir. Je vais dans une salle parce que je sens qu'il y a quelque chose derrière. C'est pas un tapin. C'est pas un lieu de consommation, c'est pas Babylone. On y va parce qu'on sait qu'on y retournera.
Il y a aussi la notion de proximité. La scène idéale pour moi, c'est *Bédoin*. C'est une salle qui est dans un petit village. Déjà, c'est une hérésie. C'est comme si un type voulait lancer une ligne d'avion pas du tout commerciale ! Mettre une salle à Gardanne, trois salles à Gardanne ! Ça le fait ! C'est lié à la notion d'enseignement. Il faut que les édiles veuillent que le bon peuple apprenne. S'il n'y a pas cette volonté de la part des édiles (qu'ils soient maires, députés ou autres), c'est une catastrophe. Il faut commencer par l'éducation. Notre société déconne parce qu'elle éduque pas. Ça ne sert à rien de ramasser les poubelles, il faut apprendre à ne pas les jeter. Il faut être utile. Et cette salle, elle est utile.
Mais si à Gardanne et à *Utopia* ils passaient que des crottouilles, et ben j'irais pas !

*MB : Pouvez-vous me parler d'*Utopia *?*
DK : Celui-ci, je le connaissais moins. Moi, j'ai traîné beaucoup dans le Vaucluse. C'était les années soixante-dix. C'était une période où il y avait beaucoup d'excès. Ici, Avignon, c'était la cour des miracles. Moi j'ai vite trouvé ça mou le côté baba cool. Il y a eu le punk et moi j'ai jeté mes disques. Et les salles *Utopia*, c'était dans l'esprit baba cool.

*MB : Avez-vous vécu l'arrivée d'*Utopia *?*
DK : Oui, je m'en souviens. On venait ici ou à *Bédoin* parce qu'il y avait que là qu'on pouvait voir des films normaux.
Pour moi, c'est le village d'Astérix et Obélix, *Utopia*.
C'est un peu bobo…

682 Film CZINNER Paul. *Mademoiselle Else*. 1929.
683 Film MIYAZAKI Hayao. *Kiki la petite sorcière*. 2004.

MB : Qu'est-ce qui définit le bobo ?
DK : Je ne sais pas trop. Ça fait dix ans que je ne consomme plus les médias. Mais quand je l'utilise je trouve que ça a l'air assez proche de ce que pensent les gens. C'est un mot un peu fort. Il y a des mots qui sont incontournables. C'est comme le verbe « consommer ». Tout le monde l'utilise, mais on ne sait pas très bien ce que ça veut dire. C'est un consensus flasque. Je ne sais pas pourquoi je l'ai utilisé.
Mais pour moi, ce qui définit parfaitement *Utopia*, c'est un bastion de résistance, il y a de la consistance, on y va pour se nourrir. La pérennité aussi, c'est très important. Un chef-d'œuvre dont on parle uniquement dix minutes, ben c'est pas un chef-d'œuvre.

MB : Pouvez-vous me parler du lieu, de son importance géographique et de son importance sociologique ?
DK : Pour moi, le cinéma, c'est une vie. Pour moi les gens sont morts, qui regardent du foot, qui mangent McDo, qui baisent porno… Peut-être qu'ils sont jamais nés. C'est aussi un peu le divan du psy, c'est aussi la table de la cuisine où se termine le repas avec les copains et les copines. C'est un endroit social.
Il faut un échange, une réflexion. Par exemple, *Mulholland Drive*[684]. Pour moi, c'est vraiment le type de films que je déteste. C'est du faux-bon. Et ça me rend triste. Je ne comprends pas. C'est un film qui sert à rien. C'est Savary qui fait un lâcher de pigeons dans le Palais de Tokyo.

MB : Une femme que j'ai interviewée m'a dit qu'elle avait une fille qui ne voulait pas faire l'effort de lire les sous-titres, alors quand elles vont au cinéma ensemble, elles vont voir les films en VF. Qu'en pensez-vous ?
DK : C'est lâche ! Non, on ne peut pas juger. C'est vraiment dur d'éduquer les gosses. Cette dame, c'est peut-être pas si idiot de sa part, je ne sais pas. Même si c'est un film en VF. Mais je préfère que les gens aillent au cinoche plutôt qu'ils regardent la télé. Ceci dit, si tout le monde allait à *Utopia* on serait bien emmerdé. Imaginez un nuage d'intelligence part sur le monde…

MB : Que pensez-vous de l'implantation du multiplexe ?
DK : Comme les gens n'ont plus de jambes, c'est logique qu'ils aillent en voiture au cinéma. C'est moche. On prend la voiture, on va dans la boîte à cinéma, on reprend la voiture, on va dans la boîte à supermarché, on ressort… Le fait de couper les pensées en rondelles. Il faut sectionner parce que si les gens rassemblent leurs pensées, ils vont se rendre compte qu'on leur ment.
[…]
Ce sera le même type qui va vous vendre deux fois un ticket dans tel multiplexe ? Ben non. C'est des étudiants qui sont payés trois francs six sous et qui se barrent dès qu'ils peuvent. Alors qu'à *Utopia*. Il y a de la constance.
Il faut faire un effort pour aller à *Utopia*, et il faut faire aucun effort pour aller dans les multiplexes.
Vous allez dans n'importe quel pays un peu tordu (en Syrie) et les salles en plein air, c'est génial, on peut fumer, on peut manger. Alors, c'est paradoxal, parce que je dis que je ne supporte pas entendre les gens mâcher leurs chips.

[684] Film LYNCH David. *Mulholland Drive.* 2001.

L'ANALYSE DISCURSIVE DES CRITIQUES DE FILMS DU MAGAZINE *TÉLÉRAMA*

Document 8 : *Présentation de l'analyse*

Protocole de constitution du corpus :	Nous avons sélectionné la totalité des critiques bipartites (celles qui présentent à la fois une critique plutôt favorable et une critique plutôt défavorable d'un même film) sur une période d'un an et demi (septembre 2005 à décembre 2006). Le choix de la période se justifie par la prise en compte à la fois de l'année civile et de l'année scolaire qui rythment chacune, à leur manière, le calendrier des sorties cinématographiques.
Méthode d'analyse :	Analyse discursive (et lecture sémiotique)
Taille du corpus :	11 articles

Objectif de l'analyse :
→ Étudier les modalités du discours argumentatif autour de la *valeur* des objets filmiques.

Grille d'analyse :

(1) Les titres et la façon dont ils se répondent.

(2) La place de l'auteur.

(3) La contextualisation dans le champ de l'histoire du cinéma.

(4) L'argumentaire du texte et les similitudes entre la critique « pour » et la critique « contre ».

(5) Mise en page et place dans le magazine.

Document 9 : *Corpus d'analyse*

Critique du film *Free Zone* d'Amos Gitai (2005)
Télérama n°2913 – 9 novembre 2005 – pp. 38/39

Critique du film *Un couple parfait* de Nobuhiro Suwa (2006)
Télérama n°2926 – 8 février 2006 – pp. 36/37

Critique du film *Le Nouveau Monde* de Terrence Malick (2006)
Télérama n°2927 – 15 février 2006 – pp. 34/35

Critique du film *Miami Vice* de Michael Mann (2006)
Télérama n°2953 – 16 août 2006 – pp. 27/28

Critique du film *Flandres* de Bruno Dumont (2006)
Télérama n°2955 – 30 août 2006 – pp. 30/32

Critique du film *Les Anges exterminateurs* de Jean-Claude Brisseau (2006)
Télérama n°2957 – 13 septembre 2006 – pp. 35/36

Critique du film *World Trade Center* d'Oliver Stone (2006)
Télérama n°2958 – 20 septembre 2006 – pp. 38/39

Critique du film *Mémoires de nos pères* de Clint Eastwood (2006)
Télérama n°2963 – 25 octobre 2006 – pp. 56/57

Critique du film *Le Dahlia noir* de Brian De Palma (2006)
Télérama n°2965 – 8 novembre 2006 – pp. 48/49

Critique du film *Cœurs* d'Alain Resnais (2006)
Télérama n°2967 – 22 novembre 2006 – pp. 50/51

Critique du film *Hors de prix* de Pierre Salvadori (2006)
Télérama n°2970 – 13 décembre 2006 – pp. 56/57

L'ANALYSE FILMIQUE AUTOUR DE LA PROBLÉMATIQUE DE LA MÉTAMORPHOSE DE L'HOMME EN ANIMAL AU CINÉMA

Document 10 : *Présentation de l'analyse*

Protocole de constitution du corpus :	Les films retenus ont été sélectionnés de façon aléatoire à travers l'histoire du cinéma parlant, l'objectif étant de laisser de côté la notion de genre. Leur unité, et donc la cohérence du corpus, se constitue autour du fait qu'ils traitent tous de la métamorphose de l'homme en animal ou de l'animal en homme.
Méthode d'analyse :	Analyse filmique (sociologie esthétique du cinéma)
Taille du corpus :	8 films

Objectif de l'analyse :
Voir si des représentations du social se jouent dans le film. En quoi et comment ?

Grille d'analyse :

(1) Description des personnages.

(2) Les traits humains des animaux, les traits animaliers des humains.

(3) Le processus de la métamorphose.

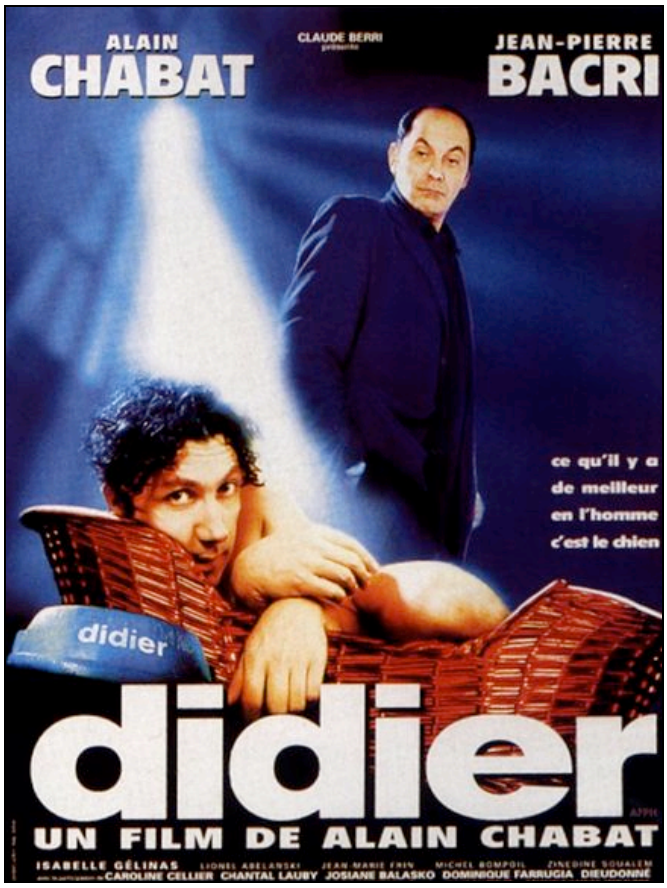
(4) Les causes et les conséquences de la métamorphose.

(5) Le rôle d'un tiers comme opérateur de compréhension.

Document 11 : *Corpus d'analyse*

Fiche de présentation des films du corpus – n°1

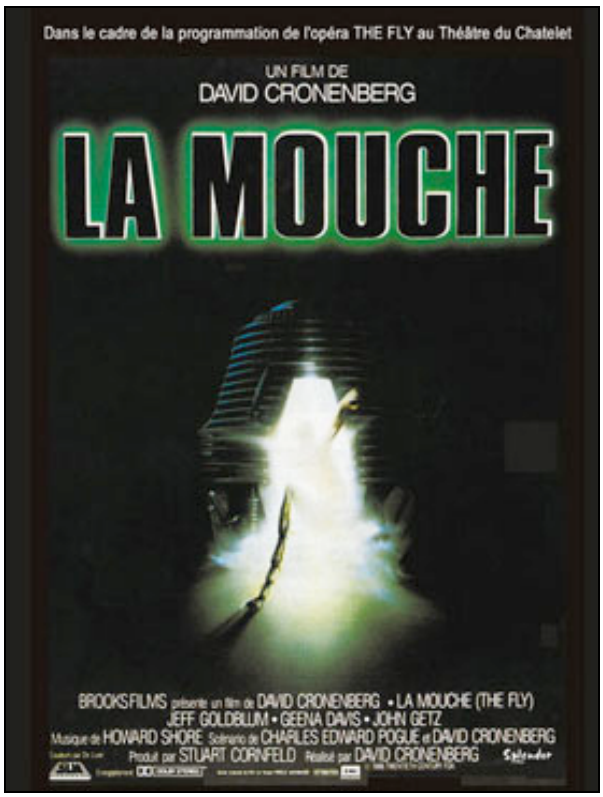
Titre	*Didier*
Année de production	1997
Réalisateur	Alain Chabat
Résumé	Jean-Pierre, agent sportif, est doublement dans la mouise. Côté ballon, ça ne tourne pas rond, et côté salon, Didier, le labrador qu'on vient de lui confier, s'est mystérieusement métamorphosé en homme…



Sources : http://www.allocine.fr
DVD – Pathé Distribution, 2004.

Fiche de présentation des films du corpus – n°2

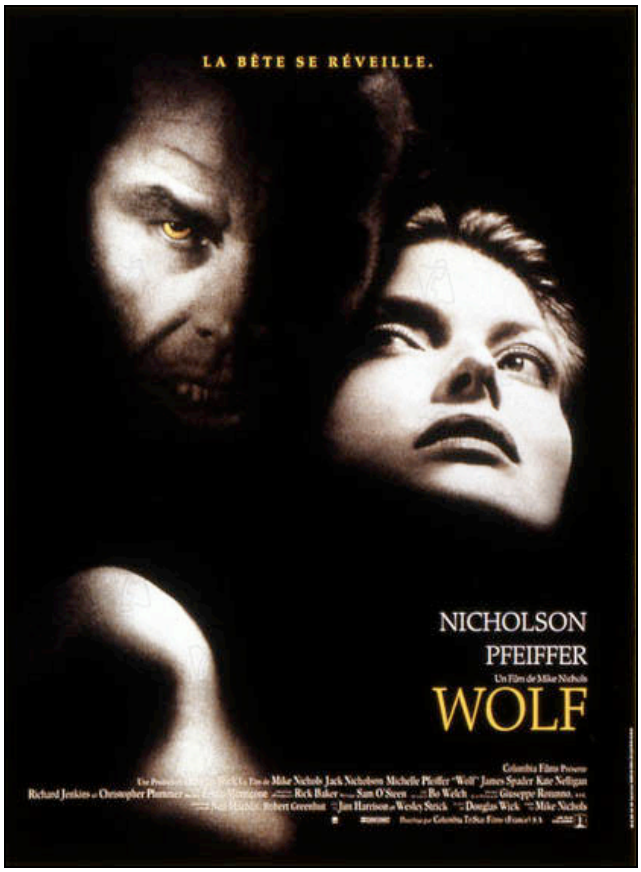
Titre	*La Mouche*
Année de production	1986
Réalisateur	David Cronenberg
Résumé	Inventeur génial de la téléportation moléculaire, le biologiste Seth Brundle se prend lui-même comme cobaye pour démontrer l'efficacité de son processus à une séduisante journaliste chargée d'écrire un article sur lui. Hélas, une mouche s'introduit dans l'appareil de téléportation. Dès lors, le scientifique se transforme jour après jour en un monstrueux insecte.



Sources : http://www.cinemovies.fr, http://www.allocine.fr

Fiche de présentation des films du corpus – n°3

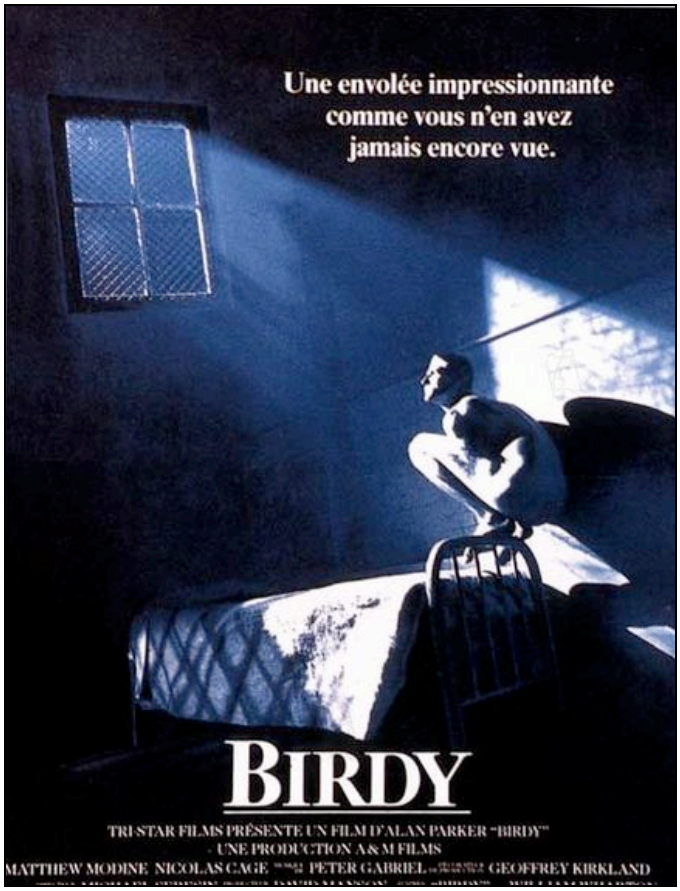
Titre	*Wolf*
Année de production	1994
Réalisateur	Mike Nichols
Résumé	Lorsque, par une nuit de pleine lune, l'éditeur new-yorkais Will Randall se fait mordre par un loup qu'il a renversé en voiture, il ignore que cet accident va changer le cours de sa vie.



Source : http://www.allocine.fr

Fiche de présentation des films du corpus – n°4

Titre	*Birdy*
Année de production	1984
Réalisateur	Alan Parker
Résumé	Birdy et Al, deux amis inséparables, sont revenus du Vietnam cruellement marqués. Al est prêt à tout pour sauver Birdy qui poursuit un rêve fou… voler comme un oiseau !



Source : http://www.allocine.fr

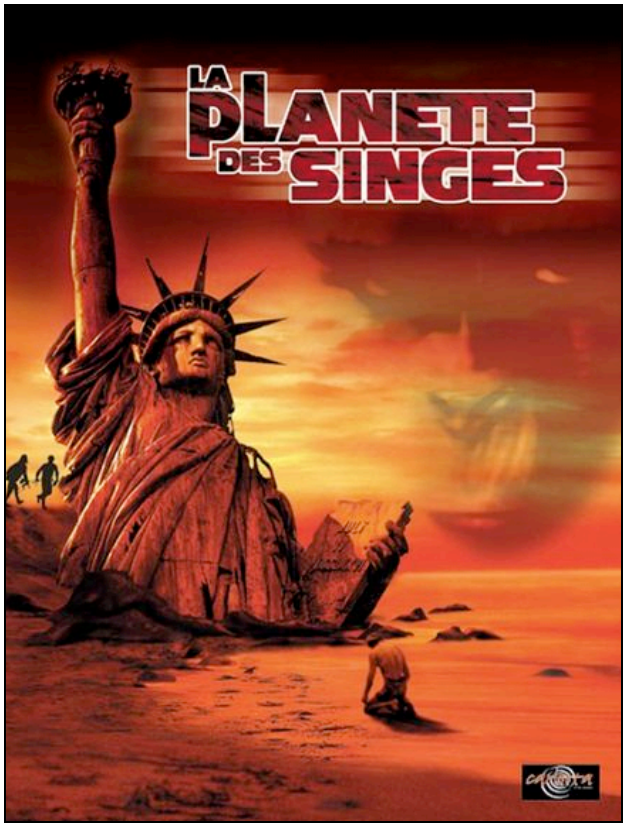
Fiche de présentation des films du corpus – n°5

Titre	*Spiderman 2*
Année de production	2004
Réalisateur	Sam Raimi
Résumé	Écartelé entre son identité secrète de Spiderman et sa vie d'étudiant, Peter Parker n'a pas réussi à garder celle qu'il aime, Mary Jane, qui est aujourd'hui comédienne et fréquente quelqu'un d'autre. Guidé par son seul sens du devoir, Peter vit désormais chacun de ses pouvoirs à la fois comme un don et comme une malédiction. Par ailleurs, l'amitié entre Peter et Harry Osborn est elle aussi menacée. Harry rêve plus que jamais de se venger de Spiderman, qu'il juge responsable de la mort de son père. La vie de Peter se complique encore lorsque surgit un nouvel ennemi : le redoutable Dr Otto Octavius. Cerné par les choix et les épreuves qui engagent aussi bien sa vie intime que l'avenir du monde, Peter doit affronter son destin et faire appel à tous ses pouvoirs afin de se battre sur tous les fronts…

Source : http://www.allocine.fr

Fiche de présentation des films du corpus – n°6

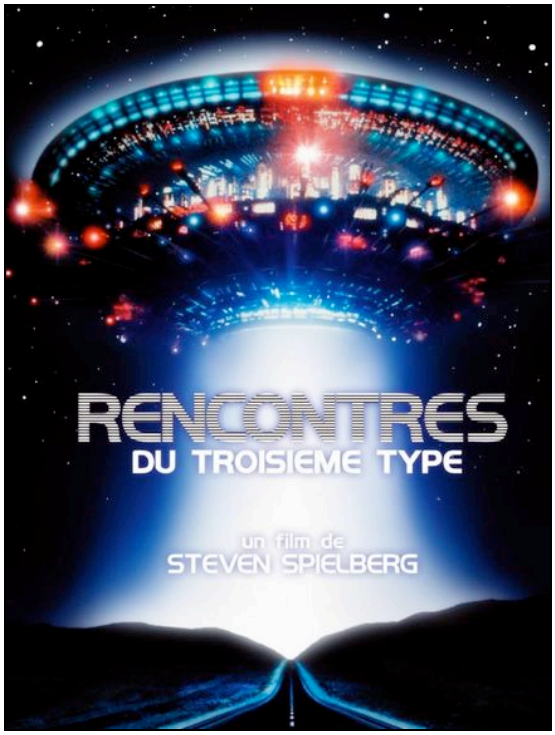
Titre	*La Planète des singes*
Année de production	1967
Réalisateur	Franklin Schaffner
Résumé	Tout commence lorsque l'astronaute Taylor (Heston) s'échoue sur une planète lointaine, gouvernée par des singes qui utilisent des humains pour des expérimentations. Très vite, Taylor réalise qu'il est devenu une proie, et que sa vie ne tient qu'à la bienveillance d'un chimpanzé, chercher scientifique (McDowall).

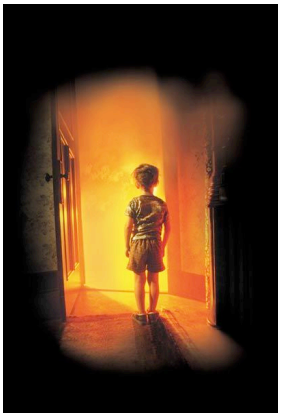


Sources : http://www.allocine.fr, www.tcmcinema.fr ,
DVD – Twentieth Century Fox, 2000.

Fiche de présentation des films du corpus – n°7

Titre	*Rencontres du troisième type*
Année de production	1977
Réalisateur	Steven Spielberg
Résumé	Dans l'Indiana, pendant qu'une coupure d'électricité paralyse la banlieue, Roy Neary, un réparateur de câbles, voit une "soucoupe volante" passer au-dessus de sa voiture. D'autres personnes sont également témoins de ce type de phénomène : Barry Guiler, un petit garçon de quatre ans, est réveillé par le bruit de ses jouets qui se mettent en route. Parallèlement à ces événements, une commission internationale conduite par le savant français Claude Lacombe s'efforce d'en percer le mystère. Une évidence s'impose bientôt à eux : une forme d'intelligence extraterrestre tente d'établir un contact avec les Terriens.

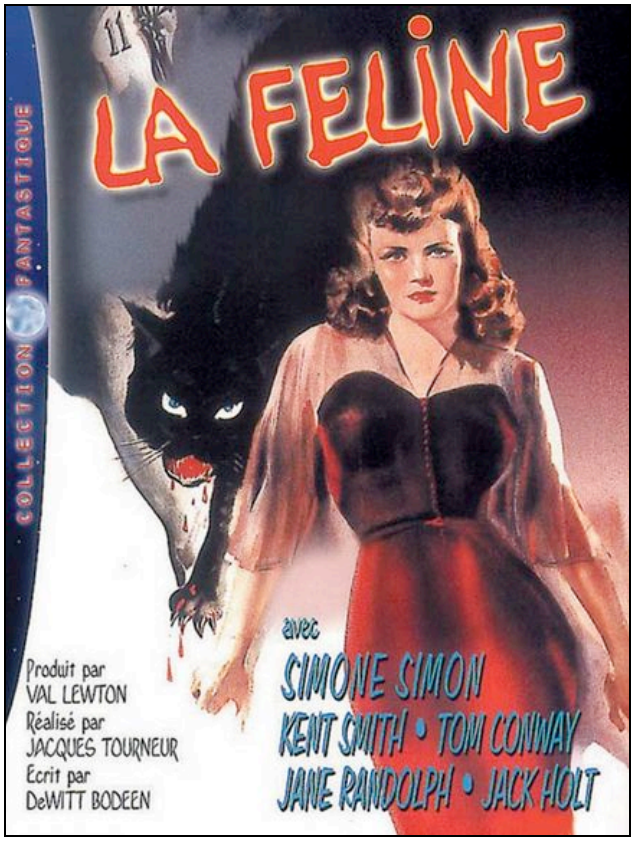




Source : http://www.allocine.fr

Fiche de présentation des films du corpus – n°8

Titre	*La Féline*
Année de production	1942
Réalisateur	Jacques Tourneur
Résumé	La jeune et fragile Irena Dubrovna est traumatisée par sa possible descendance avec une race de femme panthères.



Sources : http://www.allocine.fr,
DVD – Éditions Montparnasse, 2004.

LECTURE SÉMIODISCURSIVE DE *LA GAZETTE*

Document 12 : *Les deux « unes » de* La Gazette *d'*Utopia
La Gazette *n°258 (26 octobre – 29 novembre 2004)*

Sens de lecture jusqu'à la moitié de La Gazette

Sens de lecture jusqu'à la moitié de La Gazette

Document 13 : *Critique du film* Le Petit lieutenant
de Xavier Beauvois* (*2004*) *dans* La Gazette *n°258 (26 oct. – 29 nov. 2004)
1ère de couverture

LA GAZETTE

UTOPIA

CINEMAS

ignoti nulla cupido

MANUTENTION : 4, rue des escaliers Ste Anne/ REPUBLIQUE: 5, rue Figuière 84000 AVIGNON / Tél: 04 90 82 65 36 / www.cinemas-utopia.org

LE PETIT LIEUTENANT

Xavier BEAUVOIS

France 2005 1h50
avec Nathalie Baye, Jalil Lespert, Antoine Chappey, Roschdy Zem, Xavier Beauvois, Jacques Perrin, Patrick Chauvel...

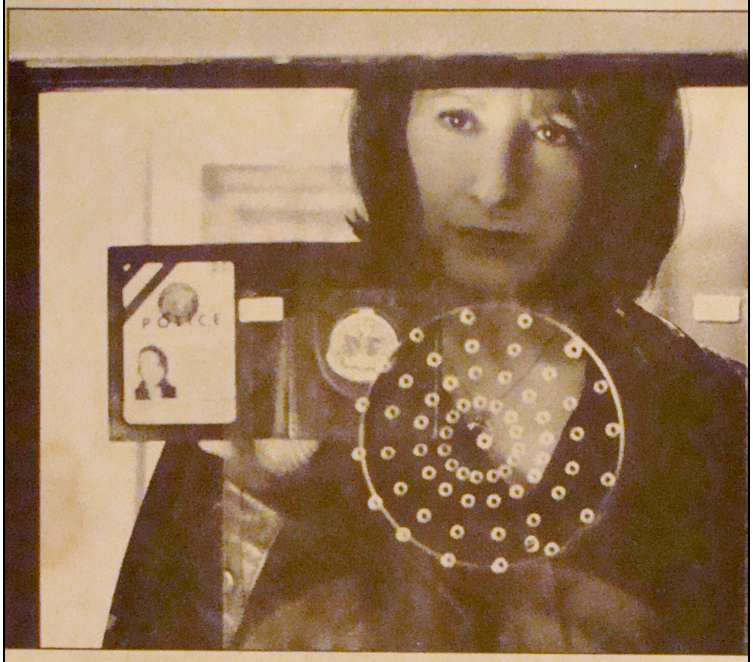
Scénario de Xavier Beauvois, Guillaume Bréaud, Jean-Eric Troubat et Cédric Anger.

Pas facile de faire un film sur les flics sans tomber dans les clichés. L'univers a déjà été tellement exploré dans les bouquins, les séries télé et au cinéma qu'il est très difficile de faire mouche. Depuis Tavernier et son *L627* de belle mémoire, beaucoup s'y sont frottés, peu sont parvenus à atteindre force et authenticité (parmi les quelques notables réussites : *Scènes de crime*, de Frédéric Shoendorffer). Le monde des flics et des voyous trimballe sans doute trop de fantasmes, trop de références, trop de personnages mythiques pour qu'on puisse l'aborder d'un œil neuf, sans le caricaturer, sans le magnifier, sans l'américaniser.
Le pari du *Petit lieutenant* était audacieux: il ne fallait pas tomber dans le déjà vu, ni se contenter d'un épisode amélioré de « PJ ».
Pari gagné : Xavier Beauvois a réalisé un

N°258 du 26 octobre au 29 novembre 2005, Entrée : 5,50€ / le midi : 3,50€ / Abonnement : 42€ les dix places

Suite de la critique du film *Le Petit lieutenant*
2ème de couverture

LE PETIT LIEUTENANT



vrai grand film de cinéma, qui ne se borne pas à restituer fidèlement le quotidien des flics – même si cette dimension-là est remarquablement aboutie et parfaitement documentée – mais raconte aussi la France actuelle, des hommes, des femmes... Grâce en particulier au personnage de Caroline Vaudieu, femme flic vacillante (Nathalie Baye qui n'en finit pas décidemment pas d'être excellente), le film parvient à dépasser largement les limites et les codes du genre policier, à lui donner un supplément d'âme, et une réelle épaisseur dramatique.

Xavier Beauvois a longuement mûri son projet, l'a nourri d'une véritable expérience sur le terrain : il a travaillé « à la source », accompagnant de vrais policiers dans leur boulot quotidien. Pour finalement créer une œuvre singulière et personnelle, enrichie de pas mal de détails autobiographiques. Les personnages sont complexes, jamais caricaturaux, et parviennent à tous exister sur un pied d'égalité. Contrairement à ce que le titre pourrait nous faire croire, le film va bien au-delà de l'histoire de ce petit lieutenant : partant certes du portrait d'un tout jeune flic, il brosse dans le même élan celui de toute une équipe, pour finir par être entièrement conquis par la figure inoubliable d'une femme meurtrie.
Construction étonnante qui ne fait que confirmer le talent de Xavier Beauvois, qui signe-là un film plus accessible, plus épanoui que ses précédents *(Nord, N'oublie pas que tu vas mourir, Selon Matthieu)*, car sans doute plus généreux, moins marqué de la volonté « auteuriste » qui parasite souvent les œuvres débutantes.

Le petit lieutenant, c'est Antoine, fraîchement diplômé de l'école de police, fier dans son uniforme et heureux de quitter sa Normandie pour conquérir Paris, qu'il a choisi en intégrant la 2e division de Police Judiciaire. Caroline Vaudieu, de retour dans le service après un long passage à vide, le choisit pour son groupe spécialisé dans les enquêtes criminelles.
Il est tout excité à l'idée d'en découdre avec les malfrats, il rêve de scènes de crime et de planques de nuit et découvre le quotidien du métier avec cet enthousiasme candide que n'ont pas encore gâché la routine ni l'horreur du boulot. Ses collègues de travail sont revenus depuis bien longtemps déjà de ces beaux idéaux de justice, de ces rêves de cinoche : gros calibre, gyrophare et « police, ouvrez ! »... et lui montrent très vite que la PJ, c'est 95% de petits crimes crapuleux, et 5% de belles et grandes affaires criminelles. Le terrain, c'est avant tout la paperasse, les procédures, les planques à mourir d'ennui et les cellules de dégrisement qui sont loin de l'hôtel 3 étoiles. Mais le petit lieutenant s'en fout, il est heureux, il fait ses premiers pas, il écoute, il apprend, il crâne un peu, il est insouciant et assez inconscient du monde dans lequel il a choisi de pénétrer... trop inconscient peut-être...

Document 14 : *Critique du film* Qu'as-tu fait pendant la guerre, Papa ?
de Blake Edwards (1966) dans* La Gazette *n°258 (26 oct. – 29 nov. 2004)
page 13

QU'AS-TU FAIT À LA GUERRE, PAPA ?

Blake EDWARDS

USA 1966 1h56 **VOSTF**
avec James Coburn, Dick Shawn, Sergio Fantoni, Giovanna Ralli, Aldo Ray…

Scénario de William Peter Blatty, Blake Edwards et Maurice Richlin.

Vous connaissez tous *La Party*, où un Peter Sellers rayonnant en indien gaffeur déclenche des catastrophes partout où il met les pieds. Vous avez adoré les aventures de l'inénarrable inspecteur Clouzeau dans la série des *Panthère rose*. Sans doute vous souvenez vous de *Victor Victoria* de *SOB* ou de *Boire et déboires*, mais vous ignorez tout, certainement de *Qu'as-tu fait à la guerre, papa ?* C'était mon cas avant que je le découvre, cette année à la Rochelle, dans une copie merveilleusement restaurée, la même sans doute que vous aurez le plaisir de découvrir dans nos salles. Diagnostic d'un inconditionnel admirateur de Blake Edwards, comment diable ce film qui possède toutes les qualités de *La Party* a-t-il pu disparaître de la circulation sans laisser de trace ? Sans doute faut-il y voir l'influence de l'état-major américain et celle croissante des « néo cons » de Bush, déjà à l'œuvre en coulisses, consternés par cet étalage de burlesque déchaîné alors que se déroulait une guerre fraîche et foutrement sérieuse au Vietnam avec laquelle il ne fallait pas rigoler.

On ne peut en effet rêver meilleure charge contre les vertus guerrières et plus grande dérision pour la virilité imbécile que ce film, qui met d'ailleurs en scène de « vrais » durs, dans de « vrais » films de guerre comme Aldo Ray, James Coburn, Dick Shawn qui ne se font guère prier pour jouer ici à contre-emploi et seul *Mash*, sorti quatre ans après, saura faire preuve d'autant de mauvais esprit.

Nous sommes en Sicile en 1943, tempête sous un crâne, le colonel commandant une unité d'invasion est confronté à un terrible dilemme : va-t-il confier à la compagnie C du capitaine Cash, durement éprouvée par de récents combats, le soin d'occuper le bourg de Valerno dont on ne sait s'il penche du côté des forces du mal ou de celles du bien ? On ne sait plus, en effet, en ce printemps-là, où se situe l'Italie, qui relève d'un concubinage honteux avec les forces de l'Axe.

Ordre est finalement donné à Cash et à ses hommes d'entrer dans Valerno. Ce qu'ils accomplissent sans trop d'enthousiasme, dans l'angoisse qu'ils sont de se faire une nouvelle fois étriller. Mais surprise : la ville paraît déserte. Arrivés au centre du village sur la place, il sont rapidement débordés par une foule surgie de nulle part qui ne rêve manifestement que de les entraîner dans une fiesta carabinée. C'est en effet la fête annuelle du vin, et la garnison italienne, elle-même commandée par le capitaine Oppo, ne rêve que d'une reddition rapide pour que le bal puisse commencer. Gagnés par un tel climat d'euphorie et de fraternisation, les troupes n'ont plus alors qu'une idée en tête : rester à Valerno où l'on joue et perd sa chemise, où le vin est bon et les femmes peu farouches. Pour cela, une seule solution : simuler des combats acharnés pour fixer la ligne de front entre l'alcôve et le bistrot de cette ville de rêve. Hélas, stimulés par ce qu'ils croient être une résistance héroïque de leurs alliés fascistes, les Allemands vont tenter une offensive pour dégager Valerno, le Stalingrad italien, et se porter au secours de la résistance de fer aux Yankees…

ENTRETIENS DOCUMENTAIRES

Document 15 : *Entretien avec Simone Lancelot*

exploitante de cinéma engagée dans la fondation du mouvement* Art et Essai *en France

réalisé au domicile de la personne entretenue, Mandelieu-La Napoule, le 22 février 2007.

Michaël Bourgatte : Dans le livre de Leglise, on parle pas mal d'Armand Tallier, comme une personne un peu…[685]

Simone Lancelot : À l'origine de l'association, si tu veux, Armand Tallier dirigeait déjà les Ursulines et moi je dirigeais le Studio de l'Etoile.

MB : Vous avez commencé quand à diriger le Studio de l'Étoile ?

SL : 1950.

MB : Et lui, Tallier, si je me souviens bien, il est passé par le Vieux Colombier à un moment donné… ? En tant qu'homme de théâtre. Et puis ensuite, il a ouvert le Studio des Ursulines.

SL : Oui. Avec Madame Peillon.

MB : Et vous, comment vous êtes arrivée là-dedans ? Ça vient d'où ? C'est de famille ?

SL : Non pas du tout [rire]. Tiens, je vais te lire… Oui, parce que ma fille est en train de faire un film sur moi. Donc là, j'ai toute ma carrière.

MB : Il va falloir qu'on se rencontre tôt ou tard alors.

SL : Tu sais qu'elle a fait un film superbe sur Jean Lescure.

MB : Ah, elle a fait un film sur Jean Lescure ?

SL : Ah oui !

MB : Je ne savais pas du tout.

SL : Ils étaient très amis. Elle a fait un film qui s'appelle « Le Poète et la peinture[686] ».

MB : On peut le voir, ce film, quelque part ?

SL : Oui, il est à la Bifi, à la Fnac en DVD.

MB : Ah, il est en vente en DVD. Super ! Il faut que j'achète ça. Je ne savais pas du tout qu'il y avait ça. Si on peut l'acheter, c'est super. Ou au moins savoir qui est l'éditeur.

[SL s'éloigne du micro : inaudible]

SL : Donc, moi, je te lis ce que ma fille… *Je suis née par hasard le 27 février 17. C'est-à-dire, je vais avoir 90 ans, cette semaine.*

MB : Ouh !

SL : *En Eure-et-Loir. En 32, j'ai obtenu un brevet commercial. À ce moment, j'ai dit à ma mère que je voulais faire des études commerciales. Elle s'est saignée aux quatre veines pour me mettre à l'école commerciale à Enghien. En 32, j'ai obtenu mon brevet commercial. J'ai eu un emploi de secrétariat dans un cinéma.* Parce que l'école plaçait ses élèves. Et donc il s'est trouvé qu'un directeur… la banque Seligman cherchait une secrétaire pour un cinéma qu'ils avaient qui s'appelait le *Montcalm*.

MB : Le Montcalm ?

SL : Oui, c'est au coin de la rue Ordener et de la rue Montcalm. *Elle s'appelait Montcalm et se situait dans une rue qui disait son nom. Cette salle magnifique de 500 places, une des plus belles de Paris, fut construite et dirigée par un architecte amoureux du cinéma. Il programmait des films soviétiques en version sous-titrée.* C'était en 1934… Tu vois ce que ça peut donner… [rire]

MB : [rire] J'imagine ! Il devait y avoir une sacrée ambiance, non ?

SL : Avoue que c'est tout de même une drôle de coïncidence que je me sois retrouvée secrétaire de cette personne. Je commençais déjà, tu vois… J'étais déjà dans l'Art et Essai à

---

[685] LEGLISE Paul. *Le cinéma d'Art et d'Essai*. Paris : La Documentation Française, 1980 [1971]. 118 p.

[686] Le titre exact du film est : *Jean Lescure. Le poète et la couleur* (LANCELOT Martine. 1998).

l'époque. C'était une innovation, ce genre d'exploitation étant voué à l'échec. *En 33, par manque de public, il fait faillite et se suicide. La banque Seligman qui avait avancé les fonds reprit la salle et y nomma un directeur, Monsieur Carmona. Il n'y connaissait rien puisqu'il était directeur de banque. Il lui fallait une secrétaire et c'est là que j'ai débuté. J'ai appris mon métier. J'ai tout fait : ouvreuse, caissière, femme de ménage et évidemment, secrétariat. Je travaillais de 10 heures du matin à minuit, le salaire suivait en conséquence*. Ça va ? Ça te va ce que je te dis ? Tu prends ce que tu veux hein ?
MB : Oui, vous pouvez dévier de temps en temps… [rire]
SL : [rire] *Le cinéma marche très bien à l'époque, les places sont vendues à l'avance et sur place comme au théâtre. Il y a même quatre ouvreuses. J'y inaugurais des séances le jeudi après-midi, pour les jours de repos des enfants, avec des films pour eux. À l'entracte, je distribuais des pains au chocolat. Les enfants étaient ravis et la salle était pleine.* Tu vois c'était déjà à l'époque…
MB : Et qu'est-ce qui vous a pris, comme ça, à l'époque… ? Ça s'est révélé comme ça ?
SL : Comme ça !
MB : Ce n'était pas quelque chose de l'enfance… ?
SL : Ah non, pas du tout !
MB : De souvenirs avec les parents… ?
SL : Ah si, j'ai un souvenir avec les parents. Les parents, que tu vois là sur la photo, c'est leur mariage… [pause – Elle se déplace – Prend la photo en main et revient] Mon père, ma mère, mes deux frères, ma sœur et moi… Alors tu vois, café, restaurant, épicerie, tabac, tu vois, l'établissement… on faisait tout ! Et là, il y avait des forains qui venaient une fois par semaine…
MB :… s'installer ! Parce que vous aviez la salle !
SL : Une salle de bal énorme. On faisait des banquets. Et ils projetaient des films, muets, évidemment… et moi je me souviens…
MB : Donc dans les années vingt !
SL : Oui, c'est ça. J'avais 5 ans, en 22, 23. Alors, c'était un épisode… Je me souviens d'un, c'était les « Frères du silence » [rire]. Et c'était les forains qui faisaient ça. Donc déjà, tu vois, je…
MB : Donc, il y avait quelque chose…
SL : Oui, m'enfin…
MB : Oui, mais après ça revient. On se demande toujours effectivement…
SL : Peut-être, je ne sais pas…
MB : Mais finalement, vous n'avez pas plus fait cas que ça du cinéma, et c'est un peu le hasard en fait…
SL : C'est le hasard qui a fait que… mon école commerciale m'a placée. C'est tout. Et je suis tombée dans le cinéma. Voilà. Alors, *en 38, la banque Seligman vend la salle à des charbonniers du Mans qui cherchent à placer leur argent. Pendant six mois, comme ils n'y connaissaient rien au cinéma, je leur ai donné tous les tuyaux pour administrer une salle de cinéma qui marchait très bien.* Parce que je faisais tout. Carmona, le directeur, c'était un directeur de banque, il fumait son cigare et puis c'est tout. [rire]. Donc j'ai appris mon métier sur le tas, avec les représentants de film, et ainsi de suite.
MB : Et vous passiez quoi dans le cinéma alors ?
SL : C'était, par exemple, *Premier rendez-vous*. Tu sais ce que c'est *Premier rendez-vous* ?
MB : Non !
SL : C'est le premier film de Danielle Darrieux. Il y avait un film aussi, je ne me souviens jamais du titre… sur les petits rats de l'opéra. Et il y avait Renée Faure, qui était petit rat dans le film et elle venait avec ses parents… Elle habitait dans le quartier. Je la connaissais bien. Elle venait au cinéma toutes les semaines. Ils avaient leur fauteuil club, parce qu'on avait des

fauteuils club. Et il y avait dix fauteuils club, loués automatique à l'année, pour la famille Faure, pour…
MB : Comme à l'opéra !
SL : Oui, exactement. On avait l'entracte, on avait des attractions… c'était autre chose. [rire] C'était un grand spectacle. [silence] Donc… Mes charbonniers qui connaissaient rien au cinéma, je leur ai tout appris. *À l'époque, ils me disaient leur être indispensable et quand ils ont été au courant de tout, ils m'ont mise à la porte.* Voilà ! [rire]
MB : [rire] Et c'était en quelle année, ça ?
SL : C'était en… 38 !
MB : Ah, vous êtes restée un an avec, même pas.
SL : Je suis restée de 34 à 38, et un an avec eux. À peu près. [silence]. Alors ensuite, de 38 à 39. *En 38 je suis licenciée du cinéma Montcalm et j'occupe alors un poste de vendeuse de billet de loterie nationale.* Ma mère était seule avec quatre enfants, il fallait aller travailler. *Et à côté, un local vide, qui tout à coup a été aménagé en cinéma. Le Caumartin*. C'était en 39. *Par un négociant en tabac.* Tous ces gens-là, les crémiers, les… au moment de la guerre et tout, ils pensaient que le cinéma, il n'y avait qu'à prendre un cinéma et puis c'était tout ! Pour eux, ce n'était pas un métier. Alors… *Ignorant totalement le métier. Je m'y présente avec beaucoup de détermination. J'arrive à me faire embaucher pour faire les enveloppes d'invitation pour l'ouverture. En fin de compte, j'accède au titre de sténodactylo décembre 1938 à mars 1939. Date à laquelle la nouvelle et relativement jeune maîtresse de mon vieux patron prend ombrage de ma présence et me licencie.* [rire].
MB : D'accord ! [rire]. Ben dis, donc !
SL : Je ne sais pas si ça t'intéresse tellement ma vie…
MB : Si, si ! C'est intéressant, vraiment…
SL : Tu ne prendras que…
MB : Oui, ce que moi…
SL : 1939-1940 : *Secrétaire aux ateliers…* Ah, c'est à ce moment que mon frère m'a proposé une place de secrétaire aux ateliers de Montmorency, l'usine de métallurgie. Parce que là, 39-40, il y a eu cette espèce de mobilisation pour… Comment on a appelé ça ? [silence] Je ne me rappelle plus exactement. Enfin, toujours est-il qu'on a eu un exode. Tout le monde est parti en exode. Deux exodes : une en 39 et une en 40. Une en 39, ça s'est arrangé avec les accords de Munich et une en 40 où la guerre a été déclarée. Donc l'usine a été délocalisée à cause de la déclaration de guerre près de Limoges pendant un ou deux mois. Accords de Munich, tu vois. Ensuite on est revenus et on est repartis près du Mans. Donc après, alors en 40, quand la guerre… quand il y a eu l'occupation, on est revenus à Paris, et là j'ai fait la connaissance du directeur du cinéma de Barbès, Monsieur Viguier. Il m'embauche comme secrétaire. Donc c'est 40-48. À partir de ce moment, les choses commencent à évoluer pour moi, puisque je collabore avec Programmation. Mais c'est une salle classique, tu vois ! Je ne suis pas encore dans l'Art et Essai. Où on passait des actualités et des attractions. J'ai eu Piaf en attraction. Elle débutait complètement.
MB : Donc huit ans.
SL : Huit ans oui. C'était pendant l'occupation. 40-48. Après on a eu le Marcadet. Je ne sais pas si tu vois. C'était rue Marcadet. Une salle extraordinaire, je ne sais pas ce qu'elle est devenue. Elle faisait 1200 places.
MB : Ah oui, c'était un gros truc !
SL : *C'est la guerre et les salles sont très courues, car c'est une des seules distractions qui restent à Paris. Les salles sont pleines à craquer. Par exemple au Marcadet, lors de la projection du* Comte de Montecristo*, la foule brise les grilles pour entrer.* J'étais derrière les grilles avec les contrôleurs… Incroyable ! Alors on faisait des séances assez tôt, puisqu'il y avait… Comment ça s'appelle déjà ? C'est pas le black-out…

MB : Le couvre-feu ?
SL : Le couvre-feu ! À ce moment-là, il y avait un quota de films imposés par les Allemands…
MB : Parce qu'à quelle heure il fallait arrêter à ce moment-là ?
SL : Il fallait arrêter à 10 heures Nous, le personnel, on avait un laissez-passer ! Mais il fallait que les séances finissent à 10 heures Et on avait un quota imposé par les Allemands, de films allemands. Nous, on s'arrangeait toujours pour en passer le moins possible. Il faut dire qu'ils ont jamais contrôlé. On avait un quota et les contrôles étaient inexistants.
MB : Et les gens venaient voir ?
SL : Oui, les salles étaient pleines ! Donc nous passions pratiquement que des films français. *Des attractions accompagnaient des séances en général des jongleurs, des prestidigitateurs, des chanteurs. Nous avons eu Édith Piaf, Lucienne Delyle, etc. Il y avait aussi des associations caritatives qui passaient dans le cinéma, « La roue tourne ». Cette association, qui existe toujours, venait en aide aux artistes membres du spectacle, célèbres ou plus modestes, frappés en pleine jeunesse, quelques fois en pleine gloire par un brutal accident, une maladie grave ou un simple drame de la vie.*
MB : Et donc, ça se passait comment ? Il y avait d'abord l'actualité, ensuite le spectacle…
SL : Oui, c'est ça. Après eux, ils passaient, et puis le grand film après.
MB : À la fin.
SL : Oui, on avait 3 heures, 3 heures et demie…
MB : Ça faisait un long moment !
SL : Oui, oui, c'était vraiment… D'ailleurs, le cinéma permanent n'existait pas. C'était une séance l'après-midi, une séance le soir. Toujours avec location. Donc… Il me semble qu'il manque quelque chose là… Si ! *49 : à ma banque, je fais la connaissance des messieurs Metsch et Schmoukler qui depuis longtemps me proposent de travailler avec eux. Ils possèdent le cinéma Cinevox place Pigalle. Ils me font une proposition très intéressante : non seulement le secrétariat, mais aussi la codirection. Le Cinevox, par son emplacement, était voué à une programmation tout à fait classique, commerciale. En 50, je fais rénover le Cinevox. Le premier film que je propose pour la réouverture est* Autant en emporte le vent. *Le cinéma s'appellera dorénavant le « Scarlett », du nom de l'héroïne. 1950. En 49, Monsieur Schmoukler quittait les lieux.* Si tu veux, moi je n'ai jamais rien eu à moi. Donc ça a été. Toujours Schmoukler et Metsch. Metsch, il a disparu assez rapidement. Mais Schmoukler possédait les salles. C'est son beau-père qui était le propriétaire du cinéma de l'hôtel de ville… Donc lui, c'était le patron, le propriétaire. Et moi… *En 50, il décide de partir aux États-Unis faire des études de chiropractie. Il me confie la direction du cinéma ainsi que celle du Studio de l'Étoile qu'il a en gérance avec un associé. À partir de ce moment, j'ai toute la responsabilité sur ces deux salles. Je programmais des films soviétiques et de l'Europe de l'est en VO, des opéras filmés. Nous étions très peu d'exploitants défendant le cinéma qui sortait de l'ordinaire. Pourtant le public venait. De nombreux films qui n'avaient pu passer pendant la guerre sont programmés. Arrivent aussi les premiers films de Rossellini, Muzoguchi*[687]*,Bergman, Resnais.* C'est moi qui aie sorti *Nuit et brouillard*. J'étais seule en France à le faire. Personne voulait. Je passais aussi des *Statues meurent aussi*.
MB : Et qu'est-ce qui vous a pris, finalement, après tant d'années passées dans des exploitations traditionnelles… l'envie de proposer ce type de films ?
SL : J'en avais très envie, et je ne pouvais pas le faire quand j'étais place Pigalle. Mais dès que j'en ai eu l'occasion, ça m'a tout de suite emballé.

[687] Kenji Mizoguchi (1898-1956) fut un réalisateur japonais rendu célèbre en Occident au début des années cinquante, notamment grâce au critique et réalisateur, Jacques Rivette. Son premier film reconnu est *La vie d'O Haru femme galante* (1952). Il reçoit le Lion d'or au festival de Venise l'année suivante pour *Les Contes de la lune vague après la pluie*.

MB : Et vous aviez un intérêt particulier pour l'art en général, la peinture, les musées… ?
SL : …Non, pas plus que ça. Je n'ai pas eu une éducation…
MB : artistique.
SL : Non.
MB : Il n'y a pas eu un courant qui vous a donné quelque chose à un moment donné ?
SL : Non.
MB : Vraiment le film quoi ?
SL : Oui.
MB : Vous aviez le sentiment à ce moment-là que c'était vraiment un nouveau type de proposition ?
SL : Écoute, au Montcalm, on a essayé quand même, même après le suicide de… , de garder une programmation de qualité. Même au Barbès, moi, je poussais déjà vers les films de qualité. Mais bon, pas comme les studios…
MB : Et vous, vous le distinguiez comment à ce moment-là ? Aujourd'hui ça paraît peut-être plus évident. Est-ce que c'était aussi évident que ça, finalement, de trouver la qualité dans un film, dans ces années-là ?
SL : Non, ce n'était pas évident. Pour moi, ça a été toute une éducation. À force de voir… d'être aussi entraînée… Parce que l'association du cinéma *d'Art et Essai* a été créée par l'association de la Critique, tu vois. Donc moi, quand Jeander est venu me trouver en me disant « on cherche une salle » et qu'il m'a expliqué ce qu'il voulait faire, j'ai dit « oui » tout de suite. Ça m'a séduit tout de suite. Et donc, c'est lui, si tu veux, qui m'a amené les films et me les a fait voir et apprécier.
MB : Mais lui, il était critique en fait ?
SL : Il était critique à *Libération*.
MB : Il cherchait un endroit finalement…
SL : Je crois que je l'ai quelque part… attends ! *À chaque sortie d'un nouveau film, j'organisais l'avant-première avec les réalisateurs et les acteurs.* Déjà, avant *l'Art et Essai* tu vois, *lors de la ressortie de* La Reine Christine *au Studio de l'Étoile des éléments de la Nouvelle Vague, comme Truffaut, Kast, Doniol-Valcroze, venaient tous les jours au premier rang pour étudier la mise en scène du film.* Ça, j'ai jamais compris. *En 50, j'ai programmé un film danois qui s'appelait* Nous voulons un enfant *dans lequel il y avait un accouchement filmé dans sa continuité.* C'était la première fois que ça se trouvait. *À l'époque dans chaque salle, il y avait deux agents de police de garde.* Ça, c'est une anecdote. *C'était un service obligatoire et payant. Pour la projection de ce film, il y avait affluence de ces agents au moment de la scène de l'accouchement.* [Rire]. C'était jamais les mêmes. *Ils ne supportaient pas tous et s'évanouissaient. Certaines personnes du public aussi.* Moi j'ai vu, de mes yeux, deux flics, tu sais, avec leur grande cape, ils étaient dans la salle, et tout de suite après l'accouchement, on était les ouvreuses et moi avec les sels et on attendait. Et là, sortie toute, comme ça… [rire] Et on avait toujours des hommes, 4-5 évanouissements, après l'accouchement. À chaque séance. Incroyable. Que des hommes. J'avais donc donné des sels pour les mettre à la disposition des clients. [rire]. C'est amusant, non ?
MB : Oui, oui ! C'est fou, le rapport qu'on peut avoir avec les films, à ce moment-là…
SL : Alors, *je rencontre Jeander, critique à* Libération*, qui avec ses collègues, cherche à implanter le cinéma d'Essai.* [silence] Ils l'ont fait aux Reflets, mais la propriétaire, Madame Philippe, au bout de trois mois, ne voulait plus rien passer, parce qu'il n'y avait pas une assez grosse clientèle. Donc, ils viennent me voir.
MB : Ils viennent vous voir parce qu'ils savent que déjà vous faites un travail…

SL : Parce qu'ils savent que déjà j'avais pensé au *La vie de O'Haru, femme galante*[688], au Kazan, au Naruze[689]. En 52 déjà. Donc en 52, je faisais l'accueil du cinéma d'Essai.
MB : D'où elle vient alors, cette notion d'Essai. Moi je n'ai que la lecture du livre de Leglise. Jeander, il voit des films dans des festivals, il fait ses critiques…
SL : Jeander, si tu veux, il est délégué par l'association de la Critique sur le Studio de l'Etoile, pour programmer. Mais chaque film, si tu veux, est vu par tous les membres de la Critique. Toi, tu n'as pas connu tout ça. C'était des grands critiques qu'on avait. Bien, De Baroncelli du *Monde*. De Baroncelli qui est venu avec moi et Madame Peillon et Jeander en Allemagne. Ça, on a en déjà parlé. Pour la fondation de la CICAE.
MB : Donc lui, c'était un critique aussi.
SL : Critique du *Monde*. Si tu remontes l'Association de la Critique, tu verras, on avait des critiques [rire]. Et donc, on se réunissait au Studio de l'Étoile et on visionnait. Les critiques et moi-même nous votions pour programmer ou ne pas programmer le film que nous avions vu.
MB : Et vous vous le connaissiez depuis longtemps ou c'est à cette époque-là que vous l'avez connu, Jeander ?
SL : Non, non… je ne le connaissais pas du tout
MB : C'est lui qui est venu vous trouver ?
SL : Oui.
MB : Comment c'est ? Jeander ?
SL : Oui, son nom c'était Jean Derobe, dit Jeander.
MB : Et pourquoi ? Ça vient d'où ce surnom ?
SL : Parce que Jean-De-robe ! Et comme critique, il signait Jeander. Son fils, d'ailleurs, je ne sais pas ce qu'il est devenu, il est dans le cinéma aussi. Lui s'appelle Derobe. Son père est décédé il y a quelques années déjà. [silence] Donc…
MB : Là on est en quoi ? 53 ?
SL : En 52. *Le Studio de l'Étoile accueille le cinéma d'Essai crée par les critiques.* Tu vois, 52.
MB : Et c'était quoi cinéma d'Essai alors ?
SL : C'était l'appellation qu'avait donnée l'Association de Critique à la diffusion de films difficiles, de premiers films, de films des pays à faible production.
MB : Et sinon, c'était cinéma d'Essais pour les œuvres. Donc on pouvait dire des films d'Essai. Mais on parlait aussi du Studio de l'Étoile comme d'un cinéma d'Essai ?
SL : Oui, la première salle implantée en France. Parce que le Reflet, ça a duré trois mois. Et ça s'appelait « Cinéma d'Essai ». Maintenant, toutes les salles sont des salles d'*Art et Essai*. [silence]. Donc, je tombe en 59… entre-temps, je suis restée au Studio de l'Étoile…
MB : Il s'en est passé des choses entre 52 et 59, non ?
SL : Oui ! Alors… [silence] *52, 53. J'ai quitté le Studio de l'Étoile en 56.* Donc, il s'est passé pas mal de choses. J'ai programmé pas mal de films. Et en 59, j'ai repris le cinéma de l'Hôtel de Ville, qui était donc la salle des beaux-parents de mon patron.
MB : Qui est toujours aux États-Unis à ce moment-là ?
SL : Non, il est rentré. Mais il exerce comme chiropracteur. C'était le président des chiropracteurs de France. C'est bizarre hein ? [rire]. Il était établi rue d'Amsterdam. Une clientèle extraordinaire. Et je dois dire que moi, mon mari et mes filles, on n'a jamais pris de médicaments tant qu'on a été soignés en chiropractie. Bon, je dévie là… [rire], ce n'est pas ton domaine ! [rire].
MB : Mais c'est marrant de voir que vous avez gardé un contact, on va dire, dans d'autres… d'autres sphères !

---

[688] Film japonais de Kenji Mizoguchi datant de 1952. Il relate l'histoire d'une vieille prostituée évoquant sa vie, suite de tragédies.
[689] Réalisateur et producteur japonais (1905-1969).

SL : Donc en 59, j'ai repris le cinéma de l'Hôtel de Ville, qu'on a rebaptisé le Marais, qui est aujourd'hui le Latina.
MB : Et pourquoi le Marais ?
SL : Parce qu'on est dans le Marais, tout simplement. Donc, *qui deviendra avec la collaboration de Jacques Robert, une des grandes salles d'*Art et Essai *de Paris. Construite sur l'emplacement d'un ancien bureau de la Gabelle, datant du XVIIe siècle, ce cinéma a été une des plus anciennes salles de Paris. C'était une salle de quartier qui diffusait des films dits « populaires ». J'oriente la programmation dans la droite ligne du Studio de l'Étoile, en particulier la découverte des nouveaux auteurs, mais aussi la programmation de reprises de films sous forme de festivals.* Gérard Philippe…
MB : Et qu'est-ce qui vous a fait quitter le Studio ? On n'en a pas parlé…
SL : Le studio… oh, il y a eu toute une histoire…
MB : C'est comme une espèce de promotion, en fait, pour vous ?
SL : Non. J'ai quitté le *Studio* parce que… On était en gérance. Et le propriétaire qui s'appelait Tarcali et qui habitait en face… Ça a été terrible. On avait donc un contrat de gérance, et les Seritsky… je ne sais pas si tu sais qui c'était, les Seritsky c'étaient des exploitants qui venaient d'Amérique, après la guerre. Qui pendant la guerre, étant juifs, étaient partis en Amérique. Ils sont revenus et ont décidé de fonder un pole de cinéma. Et c'est eux qui ont ouvert… En haut des Champs-Élysées, tu sais là… Enfin bon. Ils sont arrivés et la première chose qu'ils ont faite, c'est de voir Tarcali et ils ont voulu prendre le Studio de l'Étoile. Donc Tarcali a voulu nous mettre à la porte. J'ai fait un procès. Que j'ai gagné d'ailleurs. Mais au bout du bail de gérance, on a été obligé de partir. Et c'est Madame Peillon qui a repris la salle après moi. […] J'étais toujours au Scarlett, hein ! Donc j'ai été deux ans au Scarlett sans autre salle d'*Art et Essai*. Restant quand même à l'association et étant quand même toujours trésorière. Et en 59 donc, j'ai repris le Marais. De 59 à 82. Là, c'est quand j'ai pris ma retraite. *En 73, à l'occasion de la présentation du film* Cette nuit ou jamais *de Schmid j'ai fait la connaissance de Jacques Robert.* [silence] Là, elle s'est gourée là ! [silence]. La date doit être fausse. J'avais une amie qui avait un film et qu'elle n'arrivait pas à… oui, c'est ça, entre-temps, je fais toujours de l'*Art et Essai*, de nouveaux auteurs, etc. *Et en 73, à l'occasion de la présentation du film* Cette nuit ou jamais *de Schmid j'ai fait la connaissance de Jacques Robert qui est devenu mon collaborateur pour la programmation du Marais. Jacques Robert a découvert et amené en France de nombreux auteurs inconnus à l'époque : Fassbinder, Wim Wenders, Helma Sanders, Syberberg, Garrel et Daniel Schmid.* Le premier d'ailleurs c'est Daniel Schmid, puisque *Cette nuit ou jamais,* c'est Daniel Schmid. Il vient de décéder, d'ailleurs, il n'y a pas longtemps. *Straub et Huillet. En 80, j'ai travaillé avec une dame.* Je l'ai rencontrée l'année dernière à Roche. Elle était là. Alors je lui dis « vous vous rappelez ? ». « Ah oui, je me rappelle bien ! ». Je lui dis : « Je l'ai gardé longtemps ce film. Au moins deux ou trois mois ! ». Alors elle me dit : « Deux ou trois mois ? Huit mois, vous l'avez gardé ! ». Maintenant, ça ne se ferait plus. On donnait une carrière au film. Le Syberberg, je l'ai gardé un an. Wenders, je vous l'ai raconté Wenders ?
MB : Non.
SL : Son premier c'était *Au fil du temps.* Donc Jacques Robert, qui était vraiment un cinéphile extraordinaire, qui programmait avec DOLO Cannes, lui a vraiment apporté beaucoup. Donc Winders était complètement inconnu en France. Donc a pris *Au fil du temps*, avec une critique extraordinaire. C'était la première fois qu'on diffusait Wenders en France. Et comme j'avais trois salles, j'ai pris aussi *Alice dans les villes*, *La peur du gardien de but,* et il y en avait un troisième. J'avais quatre Wenders dans la salle. Ça a duré un an et demi. [silence]. Garrel, bon, je le passais tous les jours à midi. C'était un peu dur Garrel. Straub, c'était pas facile non plus. [silence]. Ah oui, *Alice dans les villes*, *La peur du gardien de but* et *Faux mouvement*. Tu connais pas ?

MB : Non. Je ne connais pas.
SL : C'était les quatre films. *Au fil du temps, Faux mouvement, Alice dans les villes*, *L'angoisse du gardien de but au moment du penalty.* [silence] Je ne sais pas si elle a connu… tu vois, je faisais aussi un peu de répertoire. Donc elle a connu tous les jours avec un pianiste en direct à chaque séance. [silence]. Tous les Buster Keaton. Pour avoir les films, on crée une maison de distribution et on avait racheté tous les Buster Keaton. [silence]. *Raoul Ruiz a débarqué du Chili au Marais avec ses bobines sous le bras :* L'hypothèse du tableau volé. *À cette occasion, pour pouvoir sortir son film, nous avons créé une maison de distribution des films du Marais*. Il me doit 10 000 francs d'ailleurs. Il y en a deux qui me doivent 10 000 francs. Il y a lui et l'interprète de Truffaut. Tu le connais… Lui, il voulait faire un documentaire en 16 mm, il m'a emprunté 10 000 francs et il ne me les a jamais rendus. *Ensuite, 66 : le Renoir. Inauguration le 7 juin 66, ex Cinéchoc, ex-Moulin de la chanson, boulevard de Clichy*. Fallait le faire… Ça c'est Jeander qui parle dans une de ses critiques : « *dont ma vieille, mais toujours jeune complice du cinéma d'Essai, Simone Lancelot, a confié des programmes à deux moins de 25 ans, Jacques Scandelari et Jean-Pierre Deloux* ». C'est deux jeunes qui sont venus, et je leur ai dit comme ça, « allez, faites-moi quelque chose ». « *Avec Papa Renoir dans la salle, nous avons revu cette adorable* P'tite Lili *de Cavalcanti. Et cette* [inaudible] *dont Renoir et Michel Simon ont fait un chef-d'œuvre. Cette salle qu'on peut d'ores et déjà classer parmi les salles d'*Art et Essai *parisiennes va tenter de faire la preuve qu'elle peut subsister et je l'espère bien, prospérer, en projetant exclusivement des films français de qualité. Car nous en sommes riches, très riches, et autant, sinon plus, toutes proportions gardées, c'est-à-dire, compte tenu du nombre de films réalisés dans chaque pays, comme les États-Unis, le Japon ou l'Inde* ». Ça, c'est Jeander qui a écrit ça.
MB : Là, il écrit dans quoi ? Dans Libération *?*
SL : Dans *Libération*. [silence]. Ah non ! Non, non ! C'est dans le *Courrier de l'Art et Essai*. Qui s'appelait pas le *Courrier* à l'époque. [silence] *70 : le Cinéma 2000*
MB : Vous avez été quatre ans à Clichy…
SL : De 66 à 76. Dix ans. *En 70, le Cinéma 2000.* Tu sais ce que c'est le Cinéma 2000 ? *Jean Lescure m'offre la possibilité de créer dans le Pavillon Baltard aux Halles une salle éphémère qui s'appellera le Ciné 2000. En effet, dans l'attente du démembrement du pavillon, certains lieux sont prêtés par la Mairie de Paris. Le peintre Moretti y a son atelier.* On allait souvent le voir avec Jean. *Mon architecte […] m'a construit en trois jours, une salle fabriquée avec des échafaudages, donc ininflammable.* Trois jours ! C'était superbe ! C'était magnifique. *La première projection était consacrée au film de Philippe Arthuys,* Des Christs par milliers. *En contrepoint de ce film,* La passion selon Saint Mathieu, *de Bach, diffusée en stéréophonie et retranscrite en image sur triple écran.* C'est beau ça ! Ça a été un succès extraordinaire. Le lieu était immense, donc autour de la salle, nous avons organisé avec Jean Lescure, une exposition Picasso, puis une autre, avec ses amis peintres. Très beau. [silence]. Ah oui, les *Christs par milliers*, c'était l'histoire de… Tu sais le directeur du festival d'Avignon, à l'époque…
MB : Jean Vilar ?
SL : Oui, c'était l'histoire de Jean Vilar. C'est extraordinaire. C'est Philippe Arthuys. Sur Internet, d'ailleurs, il y a des éléments si ça t'intéresse.
MB : Sûrement, à la maison Jean Vilar, il doit y avoir une copie de ce film…
SL : Oh, je pense ! [silence] Alors, oui, *une exposition Picasso et parallèlement, une passion des documentaires sur Picasso et Jean Cocteau.* Ça c'était éphémère, puisque…
MB : Ça a duré combien de temps ?
SL : Ça a duré un an et demi. Le temps que… *En 1977, je reprends l'Eldorado, une salle magnifique de 2000 places, classée aux monuments historiques.*
MB : C'est où, ça ?

SL : Sur les Grands Boulevards. C'est tout !
MB : C'est la fin ? [rire]
SL : [rire] C'est la fin ! Elle a été un petit peu courte sur l'Eldorado parce que j'ai fait des choses formidables aussi à l'Eldorado.
MB : C'était toujours dans une veine Art et Essai *?*
SL : Oui, *Art et Essai*, mais une grande salle, c'était plutôt dans une veine grand spectacle. Des films, des grandes reprises. Mais là j'étais toujours au Studio de l'Étoile et au Renoir. Donc j'avais le Scarlett, le Studio de l'Étoile et le Renoir.
MB : Et sinon, on a sauté la période 55-60, qui est un peu une période charnière…
SL : C'est ce que tu cherches ?
MB : Oui. C'était vraiment la période du trou. C'est là où il y a ce mouvement de la CICAE, puis après il y a l'AFCAE. Qu'est-ce qu'il se passe par rapport à la Nouvelle Vague, tout ce qui est en train de se mettre en œuvre à cette époque-là dans le cinéma français… Qu'est-ce qu'il se passe dans la tête de Jeander finalement, dans cette volonté de faire en sorte que les gens se réunissent… ? C'était une idée de Tallier, déjà dans les années trente, de créer un regroupement… Ils se connaissent eux ? Il lui pique l'idée, entre guillemets… ?
SL : Déjà Tallier à l'époque était malade. Il est mort dans ces années-là. Il était âgé déjà.
MB : Vous, vous l'avez connu ?
SL : Moi, très peu. Il était encore vivant quand… mais je l'ai très peu connu. J'ai surtout connu Madame Peillon qui a été contre l'AFCAE.
MB : Elle n'était pas pour ça ?
SL : Si elle était pour Jeander, mais contre Lescure. Quand on a aidé Lescure, il y a eu une séance incroyable où elle avait envoyé à tout le monde des pneumatiques pour leur dire, « ne votez pas pour Lescure ». À moi y compris. Et comme je connaissais très très bien Lescure. J'ai voté pour Lescure. À main levée. Et elle m'a dit : « comment !!! Vous retournez votre veste ! ».
MB : Et pourquoi ?
SL : [rire] J'ai dit : « je ne vous ai jamais dit que je votais pour… ». Et Jeander m'a bien compris. Il voulait s'en aller, alors ce n'était pas son problème.
MB : Jean Lescure, il venait d'où à ce moment-là ?
SL : Il était adhérant de l'AFCAE.
MB : Au titre d'exploitant ?
SL : Au titre d'exploitant à l'Alcazar d'Asnières. On va lui faire un hommage… La mairie d'Asnières lui fait un hommage le mardi 13 mars et ils vont mettre une plaque dans le hall du cinéma[690].
MB : Vous y allez, vous ?
SL : Ben oui, il faut que j'y aille. Pour moi c'était quelqu'un.
MB : Oui, j'ai eu cette impression. C'est ce que j'ai un petit peu ressenti, le respect de tout le monde pour lui.
[silence]
MB : Et donc Lescure, c'est en 66 qu'il devient Président de l'AFCAE ?
SL : Oui.
MB : Qu'est-ce qu'il se passe entre 55, c'est la fondation, et 66 ?
SL : Ça évolue un tout petit peu. Il y a une dizaine de salles, une quinzaine de salles…
MB : C'était un petit noyau de gens…
SL : C'était un peu noyau de gens. On commence à aller un peu en banlieue, en province. On a Tours, tu vois. On a quelques salles qui viennent. Et l'essor a vraiment été donné par Jean. Une fois que Jean Lescure a été là…

[690] Jean Lescure est mort un peu plus d'un an avant notre entretien, le 17 octobre 2005.

MB : En 66 ?
SL : Oui.
MB : C'est lié justement à ses amitiés avec le gouvernement, avec Malraux ?
SL : Ben oui. C'est le fait qu'on a été reconnu par Malraux, puisque Jean Lescure était un ami, il avait été secrétaire de Malraux. Il a été le trouver. Et c'est là où Malraux a reconnu le mouvement et a voulu nous aider.
MB : Donc, c'est là, vraiment que ça a pris son envol. Mais c'est pourquoi ? C'est parce que les exploitants se sont dits « tiens on va avoir des aides, alors on va faire aussi un travail dans ce sens-là… » ?
SL : Moi je pense, oui.
MB : Et avant ? Roger Régent ? Qui c'était ? Qui sont ces gens ?
SL : Roger Régent était un critique de cinéma.
MB : Et pourquoi c'est lui qui est à la tête de l'AFCAE au début ?
SL : C'est lui parce que c'était l'Association de la Critique qui avait créé l'AFCAE.
MB : La Critique, en fait, le seul intérêt qu'elle avait, c'est qu'elle avait des endroits en France où on pouvait voir ces films
SL : Oui.
MB : Donc c'était vraiment un geste militant.
SL : Ah oui, tout à fait !
MB : Et comment ça se fait que la CICAE existe un tout petit peu avant ?
SL : Là il y a une polémique avec parce que si tu as lu… il y a un petit bouquin qui est sorti sur les origines de l'AFCAE et la CICAE. Et on dit « Membres fondateurs de la CICAE : l'association française des cinémas d'Art et Essai, l'association Suisse, et l'association… ». C'est pas vrai ! C'est absolument pas vrai. J'ai protesté. Alors Micheline[691] m'a dit : « ah si, au journal officiel, il y a trois jours de différences… »
MB : Oui, c'est juste une histoire de dépôt quoi…
SL : Le dépôt des stocks. Or, je suis la seule à pouvoir dire comment ça s'est passé ! Je suis la seule survivante [rire]
MB : Et alors, ça s'est passé comment ?
SL : Ça s'est passé que Tom M*, le directeur de la Gilde[692] en Allemagne, qui connaissait Jeander, et me connaissait, nous a envoyé une lettre en nous disant : « nous avons notre Assemblée générale. On vous invite et on voudrait faire quelque chose d'international ». Donc on est parti en voiture avec Jeander, Jean de Baroncelli, Madame Peillon et moi, à Baden-Baden. Je ne t'ai jamais raconté ça ?[693]
MB : Pas en détail…
SL : On est arrivé à Baden-Baden. Assemblée générale. Ensuite on a discuté et on a mis sur pied les premiers éléments des statuts de la CICAE. C'était en 53. Donc on est rentrés, on a mis noir sur blanc les statuts et dans les statuts, il était dit : « ne pourront adhérer à la CICAE toutes[694] les associations nationales », donc on a créé l'AFCAE. Donc moi je ne suis plus fondatrice, alors que la seule fondatrice qui reste, c'est moi… Je m'en fous ! [rire].
MB : Mais par contre dans les autres pays, ils avaient des structures nationales ? En Allemagne, oui.
SL : En Allemagne, oui.
MB : Et les autres pays, les Belges ?

[691] Micheline Gardez est Délégué général de l'Association Française des Cinémas d'*Art et Essai*.
[692] Il s'agit de la *Gilde Deutscher Filmkunsttheater*.
[693] La personne enquêtée fait référence à d'anciennes discussions que nous avons eues lorsque nous étions en poste à la Confédération Internationale des Cinémas d'*Art et Essai*, début 2003.
[694] Simone Lancelot veut vraisemblablement dire que seules les associations nationales pourront adhérer à la Confédération Internationale des Cinémas d'*Art et Essai*.

SL : En Suisse, oui. En Belgique, il me semble bien. Mais en Suisse et en Allemagne, oui.
MB : C'est eux qui ont impulsé ça…
SL : Si tu veux, en France, ça ne peut pas être l'AFCAE qui a fondé la CICAE. Tandis que la Gilde, oui. La Gilde existait.
MB : Et l'histoire de l'AFCAE. C'est vrai ce qu'il raconte Leglise. Qu'il y a eu une volonté d'appeler ça AFCARE et puis c'est devenu AFCAE à cause de l'histoire du répertoire ?
SL : Oui. C'est vrai.
MB : Vous l'aviez vraiment nommé comme ça au début ?
SL : Oui.
MB : Et vous, pourquoi vous n'avez pas eu de poste. Vous aviez rien demandé ou on vous a rien proposé à ce moment-là ?
SL : Non, non. Ils m'ont éliminée.
MB : D'entre de jeu… [rire] Durement.
SL : [rire] Oui. Mais j'avais tellement à faire. Ça ne m'a pas gênée du tout. Donc je suis devenue trésorière avec Jean Lescure. Mais avant, j'étais même pas dans le bureau.
MB : Trésorière de la CICAE ?
SL : Et de l'AFCAE.
MB : Et de l'AFCAE. Et vous êtes toujours dans l'AFCAE ?
SL : Oui. La CICAE j'ai laissé tomber parce que…
MB : Ah, vous l'avez laissé tomber…
SL : L'année dernière.
MB : C'est qui alors qui s'en occupe ?
SL : C'est Patrick Brouiller. Je l'ai laissé parce que ça devenait avec Enrico… Je ne pouvais pas suivre. Je n'étais pas là. Alors, il est formidable. Il a un talent fou pour organiser. Mais alors, il ne sait pas du tout ce que c'est que l'argent et l'organisation. Alors heureusement, je l'ai dit à Micheline : « moi je ne peux plus ! ». Elle m'engueulait : « tu te rends compte de ce qu'il fait… ». Et je lui disais : « qu'est-ce que tu veux que je fasse. Moi je ne suis pas là ! ». Alors je dis : « bon, je donne ma démission, on nomme Patrick trésorier, comme ça, c'est Micheline qui s'en occupe ». [rire] Non, je ne pouvais pas suivre, ce n'était pas possible. C'est des budgets énormes maintenant, tu vois. Des subventions… Non, il a obtenu des trucs vraiment extraordinaires. Mais alors, il est jeune… [rire] Il va plus vite que la musique comme on dit… [rire]. M'enfin bon, moi je trouve que pour la CICAE, c'est bien. Mais Micheline et Patrick me disent : « ras-le-bol, qu'est-ce que tu nous as laissé ! ». J'ai dit : « ben oui, mais regardez ce que va devenir la CICAE ». C'est vrai que c'était un petit truc de rien. C'était dommage d'ailleurs, on n'en tirait pas le profit qu'on aurait dû.
MB : Et globalement, j'ai l'impression que les gens ne prenaient pas la mesure de ce que pouvait apporter cette structure. En terme de valorisation de la notion d'œuvre dans le milieu du cinéma pour parler de ça par rapport aux liens qu'il y avait pu avoir avec l'UNESCO, mettre en avant aussi la notion de diversité culturelle. Et ce qui a été important, ça a été d'avoir un pied dans l'Europe.
SL : Exactement. Et maintenant, on l'a, avec EUROPA aussi.
MB : Du coup, ça a remis un peu de bon terme entre EUROPA et l'AFCAE, j'imagine. [rire]
SL : [rire] Oui. Mais Poirroux a vu aussi l'intérêt qu'il avait à composer avec nous.
MB : Tant mieux.
SL : Alors qu'avant…
MB : C'était la guerre….
SL : Oui.
MB : Et le film alors, il va être fait quand ?
SL : Ils sont en train de le préparer et son producteur est à la recherche des sous. Lui, il est à Limoges. Il est très très bien placé. Donc déjà, la région va donner quelque chose. Là elle

attend la réponse parce qu'elle a demandé la prime à l'écriture au Centre, et elle a trouvé un traducteur extraordinaire.
MB : Et elle travaille où ? Elle habite où ?
SL : Dans le Marais, elle habite. Juste derrière le cinéma. Rue Sainte-Croix de la Bretonnerie.
MB : Ce serait super que je rentre en contact avec elle un jour. Si elle, elle a envie, la faire venir parler à l'Université. Si c'est le genre de choses qui l'intéressent, ce serait passionnant pour les étudiants. De présenter ses films et de parler de tout ça.
SL : Si tu veux, je te la présenterai.
MB : J'en serai ravi, si l'occasion se présente. L'université, c'est un univers tellement opaque, que ce n'est jamais très facile de faire rentrer les gens.
SL : Alors, je ne sais pas si ça va tellement… mais elle est timide comme toi.
MB : Ah oui ?
SL : Autant elle peut écrire, autant, parler… là, elle a du mal.
[silence]
MB : Bon, merci beaucoup en tout cas.
SL : Ça te plaît ce que je t'ai dit.
MB : Je sens que vous vous retenez. Qu'il y a encore tellement de choses. [rire] C'est vrai que c'est passionnant de voir que vous avez vécu ça, d'une certaine manière. Et puis moi, de mon côté, c'est peut-être bête de penser ça, qu'il n'y a plus tellement de gens qui sont là pour témoigner.
SL : C'est vrai oui. Jean… Jean… Tu sais ce qu'il s'est passé. Pendant les derniers temps, sa femme l'a complètement isolé de tous ses amis. Tu as su ça ? Ça a été une horrible chose. Elle prétendait que si on venait le voir, c'était pour le voler. Et donc, pendant trois ans, on n'a pas pu voir Jean. La porte était fermée, et il a dû croire qu'on l'avait abandonné. Alors que tout le monde venait le voir et elle l'avait enfermé.
MB : Et il faisait quoi, les dernières années de sa vie ?
SL : Il était grabataire.
MB : Moi je l'ai vu à l'assemblée générale de la CICAE. C'était en 2001, 2002. La CICAE, j'y étais en 2002.
SL : Attends, mon mari est mort en 99. Ah oui, tu as raison.
MB : 2001, 2002. C'était la dernière fois où il a dû venir.
SL : A Cannes alors ?
MB : Oui. Parce que je me souviens que Pierre nous a laissé entendre qu'apparemment il n'était plus très en forme.
SL : Non, il n'était plus très en forme et elle, elle l'a achevé.
MB : Ça a dû être dur pour tout le monde.
SL : À l'enterrement, elle était toute seule. Personne n'a été lui serrer la main.
MB : Il avait quel âge quand il est décédé ?
SL : 93 ans. Mais comme dit Martine[695], il serait encore là si…
MB : Si les gens avaient pu continuer à le voir.
SL : Oui, il s'est laissé mourir.
MB : Oui, c'était quelqu'un qui était toujours dans le contact.
SL : Avant qu'il soit enfermé, il écrivait…
MB : Il dure combien de temps ce film ?
SL : 52 minutes.
MB : Il parle de lui, de quoi ? Du cinéma, de la peinture… ?
SL : Ah pas du tout de cinéma. De la poésie et de la peinture.
MB : Yonnick me disait ce n'était pas plus un cinéphile que ça.

[695] Il s'agit de la fille de l'interviewée, Martine Lancelot.

SL : Ah si, il était cinéphile quand même.
*MB : Et comment ça se fait qu'il s'est engagé comme ça dans l'*Art et Essai *? C'était plus l'amour des personnes ?*
SL : Non et des films aussi. Là, Yonnick, il exagère.
MB : Mais c'était dans le Courrier, il avait écrit : « c'était avant tout un homme de poésie et de peinture ».
SL : Oui, mais il était aussi très cinéphile.
*MB : Parce que quand même pour l'*Art et Essai *en France, c'était une grande figure.*
SL : Le fait que Malraux a reconnu notre existence, ça l'a stimulé et qu'il a voulu aller le plus loin possible dans la diffusion de ce genre de films.
MB : Aujourd'hui pour moi, ça me paraît tellement incroyable que des gens se rencontrent comme ça. On a l'impression que le monde était tout petit. Que vous vous soyez tous retrouvés, parce que ça devait se faire de toute manière.
SL : Ça devait se faire oui. Comme je le dis. On est partis à 4 et maintenant, il y a 1 500 écrans. C'est formidable. C'est unique au monde. Évidemment, il y a différentes catégories. Mais dans les plus petites villes, les plus petits villages, tu as des salles.

Document 16 : *Entretien avec Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet* ***fondateurs des cinémas*** **Utopia**

Au cinéma Utopia *à Bordeaux -14 janvier 2001*

Après une brève discussion sur leur expérience d'exploitants cinématographiques à Aix-en-Provence, Anne-Marie Faucon évoque Herbert Mazza, l'homme qui les fit venir à Avignon. [L'enquêteur fait démarrer l'enregistreur].

Anne-Marie Faucon : Tolérant, progressiste, enfin, c'était… Il était venu nous voir dans la cabine du *16/35* en nous disant [elle prend l'accent anglais] : « Oh, je sais que vous êtes maoïstes, vous accepteriez peut-être pas de travailler avec les Américains, mais j'ai un hôtel à l'Institut Américain d'Avignon si vous voulez venir voir… ». C'était lui qui était venu nous démarcher, en nous disant vous faites un boulot sensationnel à Aix et donc… voulez-vous venir jouer avec moi à Avignon ? Et il s'était porté caution… Euh, non ! Il ne s'était pas porté caution. On avait besoin de 30 000 francs pour faire les travaux et il nous avait filé les 30 000 francs (bon au compte-gouttes, il vérifiait tout ce qu'on faisait avec) pour qu'on aménage la salle.

Michaël Bourgatte : C'était l'argent de l'Institut ?

A-M F : C'est pas exactement ça. Au départ, quand on avait visité les locaux, il nous proposait un loyer de 1 000 francs par mois. Et on a dit : « le problème, c'est qu'on n'a pas de sous ». Donc, il nous a dit… et… c'est ça, c'était 50 000 francs. On lui a dit : « on a besoin de 50 000 francs ». Parce qu'on faisait tous les travaux nous-mêmes, c'est-à-dire qu'on faisait une dalle du sol, on récupérait des vieux projecteurs à charbon qui nous coûtaient rien du tout, etc., etc. C'était vraiment très très bricolé et on a dit : « pour payer les sacs de plâtres, on a au moins besoin de 50 000 francs ». Et il avait fait un savant calcul et il avait dit : « écoutez » (parce qu'on pouvait pas emprunter, on était interdits de chéquier, etc.), il nous avait dit : « je vous donne les 50 000 francs, mais… vous payer le double du loyer ». Ce qui fait qu'il s'est remboursé 50 000 francs. Mais bon, ce n'était pas une mauvaise affaire pour l'Institut Américain et nous, ça nous a permis de démarrer. Parce qu'on avait vraiment pas un rond…

MB : Et vous avez ramené du matériel d'Aix ?

A-M F : On avait des projecteurs à charbon.

MB : Qu'est-ce que c'est… Je vais en profiter, j'ai lu « projecteurs des portes de la nuit », mais il n'y a pas d'explication. Qu'est-ce que ça signifie ? C'était dans un article de presse.

A-M F : Projecteurs des portes de la nuit… ?

MB : Ça avait servi à un lieu en fait ?

A-M F : Tout à fait. C'était des projecteurs d'occasion qu'on avait récupérés dans une salle qui fermait dans la banlieue de Marseille. Qu'on avait récupérés grâce à un mec qu'on connaissait et qui était un passionné des 9mm5. Vous savez, un format qui a disparu, qui a été chassé, évincé par les laboratoires. Et de fait, la salle fermait, on avait récupéré les projecteurs pour 5 000 francs, je crois, et on les avait installés au *16/35*. Et quand on a fermé le *16/35*, c'est les projecteurs qui sont venus à *Utopia* appelé maintenant « *République* ».

MB : Le 16/35 *et* L'Arsenal*, c'était deux lieux que vous aviez…*

A-M F : Le *16/35*, c'était quand… Flash-back : au début, Michel était étudiant, moi j'étais infirmière psychiatrique, et on avait envie de faire du cinéma.

MB : Vous vous êtes rencontrés comment au fait ?

A-M F : Oh la la… Je vais lui donner… Vous savez ce que je vais faire ? Parce que j'ai raconté déjà l'histoire. Je vais vous la donner par écrit.

MB : Télérama *?*

A-M F : Non non, c'est plus long. On raconte *nous*. Là, c'est *Télérama* qui raconte. Mais on raconte *nous*, et on raconte donc les débuts et la première salle qui était donc le *16/35*, c'était une salle de patronage. Qui avait fonctionné en salle de cinéma, mais c'était pour projeter les films de Saint-Vincent de Paul, enfin, des trucs comme ça. C'était au dernier étage d'un immeuble qui était dans une école religieuse, mais on pouvait accéder par la rue. Et donc, on était allés voir les curés en leur disant : « il y a cette petite salle qui ne sert plus à rien ». On leur avait dit ce qu'on voulait faire, strictement, en toute sincérité. Bon avec notre côté idéaliste. Eux avaient interprété qu'on voulait faire un truc dans la lignée des cathos, très bien, très généreux. Et de fait, là, c'est pareil, on a aménagé ça. Moi j'ai démissionné de l'hôpital, j'ai fait un emprunt à la caisse des fonctionnaires de 2 000 francs que j'ai jamais remboursé, et on a bricolé un truc. Et c'est là qu'on avait récupéré des projecteurs à charbon, etc. etc. C'est la première expérience qu'on a eue. C'est-à-dire que cette salle de patronage a commencé à fonctionner en décembre 1971. Et on en a fait une salle de cinéma. Sauf qu'on était complètement naïfs, on ne se rendait pas du tout compte qu'on arrivait comme un cheveu sur la soupe dans un système qui fonctionnait très bien. Que les gens qui étaient en place, qui détenaient les autres salles de cinéma nous voyaient arriver en se disant : « ces petits, ils sont un peu trop agités, il faut les étouffer dans l'œuf, il ne faut pas qu'ils aient de films, parce que sinon… ». Bon, ils pensaient qu'on pouvait grossir, étant donné qu'ils étaient aussi des gens de pas-grand-chose. Ils se disaient : « ils peuvent grossir et puis nous manger, nous dévorer ». Donc ils ont essayé de nous étouffer tout de suite. Et de fait… au départ, nous, naïvement, on avait commencé à collaborer avec Guillaume, qui avait toutes les salles d'Aix. C'était lui qui faisait la programmation du *Cézanne*, etc., etc., c'était vraiment, disons, un prince local quoi. Et Guillaume avait proposé de nous prendre sous son aile en disant : « mais vous allez pas vous en sortir. Vous savez, c'est la jungle, le milieu du cinéma. Il faut que vous ayez un guide ». Bof, nous naïvement, « pourquoi pas ? ». Nous, ce qui nous intéressait, c'était de passer les films qu'on aimait, point final quoi. Et puis on s'est aperçu très vite qu'il suffisait qu'on lui demande un film, et à partir du moment où le film faisait plus de 10 000 entrées sur Paris, on ne pouvait pas l'avoir. C'est-à-dire qu'il servait d'intermédiaire avec les distributeurs. On a très vite compris qu'on avait plus intérêt à se programmer nous-mêmes. Et malgré ça, il faisait le tour des distributeurs, il disait : « bon, ces films-là, c'est pour moi. Pas question de les donner au *16/35* ». Donc ça s'est mis en place comme ça, de façon très difficile. Mais parallèlement à ça, c'est vrai que, nous, la démarche qu'on faisait par rapport au cinéma, c'était moins une démarche de cinéphiles, qu'une démarche de gens qui avaient envie de remettre en question leur vie. Et c'est vrai que le cinéma pour nous, c'était un moyen de repenser le monde, de remettre en question plein de choses. Et, donc, ce lieu n'est pas devenu seulement un lieu où on pouvait voir des films qu'on ne voyait pas ailleurs, où on pouvait voir des films en VO alors que, à ce moment-là, en province, on ne sortait pas de VO (toutes les VO étaient centralisées à Paris). Et on a commencé à recevoir tout un tas de gens, à faire tout un tas de réunions. C'était la période où il y avait les mouvements lycéens, juste après les années soixante-huit. C'était en 71. C'était les grèves de la faim des travailleurs immigrés qui vivaient dans des espèces de… Qui étaient complètement exploités dans les pépinières près d'Avignon… c'était vraiment l'esclavage. Déjà que maintenant, c'est pas mal, mais là c'était particulièrement gratiné. En plein centre-ville, juste derrière la mairie, vous aviez une rue entière de marchands de sommeil. C'est-à-dire que vous aviez des immeubles avec un robinet par étage et dans l'ensemble de l'immeuble vous aviez soixante personnes qui dormaient. Une pièce comme ça, vous pouviez arriver à caser une vingtaine de personnes. Sur des lits superposés, etc. Et comme il y avait la pression des flics en permanence, ils ne pouvaient pas ouvrir les fenêtres. Les volets étaient toujours fermés. D'abord, c'était assez délabré. Donc les mecs, une fois qu'ils avaient fini leur journée de travail, ils lavaient leurs affaires et ils les faisaient sécher à l'intérieur. Il fallait pas qu'on voit un signe de vie de

l'extérieur. À deux pas de la mairie. Tout le monde le savait. Les flics le savaient, mais justement, mettaient la pression par rapport au droit de travail…, à la carte de séjour…, à la carte de travail, enfin, etc. Donc les types s'écrasaient et personne ne protestait. Et le matin, quand vous alliez vers 6 heures de matin sur la place de la mairie, vous aviez des gens qui venaient ramasser… les Arabes qui étaient là pour les emmener travailler sur les champs. Ça se fait encore. Ça continue dans pleins de villes. Ça continue pareil. Donc on embauchait une fournée de mecs à la journée, presque en tâtant les biceps pour voir si ça allait : « toi, toi, et toi ! ». Paf ! Et puis voilà. Et comme en plus, ils n'avaient pas forcément de papiers, et ben parfois on les payait, parfois on les payait pas. Ici, pendant les travaux de Bordeaux, on discutait avec des gens qui travaillaient sur le chantier, ils avaient des copains qui parfois travaillaient pendant huit jours sur un chantier et après quand ils allaient réclamer leur paye, on leur disait : « ben si tu veux ta paye vas voir les flics ». Et pour des mecs qui étaient parfois en situation régulière. Et alors pour ceux qui étaient en situation pas régulière… Donc je veux dire, par rapport à ça, fatalement, on a commencé, nous, à faire pleins de réunions, à être un lieu où il y avait pleins de débats. En plus, on avait un atelier de sérigraphie, où on tirait toutes nos affiches, qui étaient à côté de la salle de cinéma. Et on a été sollicité par tout un tas de groupes, d'associations qu'on aidait à imprimer des affiches. Quand il y avait eu des assassinats racistes, à Marseille, à Aix aussi, on a été manifester et les tirages se faisaient chez nous, etc., etc. Donc on a été très vite repéré par les Renseignements Généraux, et puis l'Eglise, qui venait carrément d'ailleurs pour se renseigner, qui se baladait au milieu des affiches qui étaient en train d'être tirées. C'était un bon lieu d'information, finalement, le *16/35*. Il y avait beaucoup de choses qui passaient par là, quoi. Et donc…

MB : Et qu'est-ce qu'a représenté pour vous mai 1968 ? Comment vous l'avez vécu ?

[Le téléphone sonne – elle répond]

A-M F : C'est pas mai 1968 en soi. Enfin, si ça a été un passage, mai 1968. Mais c'est tout ce qu'il y a eu avant, tout ce qui a amené à mai 1968, toute la réflexion qui est venue de loin, les Situationnistes. Ça a été un moment qui exprimait quelque chose qui venait de loin. Il y a eu une espèce d'éclosion, puis d'accélération à ce moment-là. Mais je veux dire, c'était… c'était qu'un moment, alors que l'évolution avait commencé depuis bien longtemps et qu'elle se continuait bien longtemps après. Donc, c'est… Mai 1968 lui-même, moi je l'ai vécu, j'étais infirmière en psychiatrie.

MB : Et Michel, lui, il était étudiant…

A-M F : Oui, mais il l'a vécu de façon très différente. C'est-à-dire que lui, à l'époque il était militant chez les gaullistes. Il vous en parlera si vous voulez. Mais c'est-à-dire qu'on a deux expériences très différentes de mai 1968. Moi j'étais à l'hôpital psychiatrique, et à l'hôpital psychiatrique, c'était 90% de CGT. Quand je suis arrivée à l'hôpital, on a commencé à me faire un chantage tout de suite, en me disant : « tu vas avoir des suicides, tu vas avoir des… des évasions ». Ce qui convenait assez bien pour définir le rôle d'infirmière psychiatrique, puisqu'en fait, on était surtout des gardiens de taule quoi. Et moi, j'étais très révoltée par ce que je trouvais à l'hôpital psychiatrique. J'étais très révoltée par le fait que la CGT me fasse un chantage à la folie en me disant : « il faut que tu te syndiques, parce que sinon personne te défendra si tu as un pépin ». Donc j'étais une des rares pas syndiqués. Justement à cause de cette trouille qu'on imposait aux gens, les gens se syndiquaient tous. Et en mai 1968, tout le monde a fait la grève sauf moi. J'étais la seule de tout l'hôpital à pas faire la grève en disant : « vos revendications, j'en ai rien à cirer. J'en ai rien à cirer de l'échelle mobile des salaires, enfin des trucs comme ça. Pour moi, c'est autre chose. Je veux dire, les revendications des étudiants, c'est changer la vie. C'est vraiment remettre en question notre rapport avec les malades ». Donc je n'avais pas fait la grève, donc j'étais à contre-courant… Enfin, c'était rigolo, parce que pas faire la grève pour nous l'hôpital, c'était le service minimum, juste ne pas mettre de voile sur la tête… Mais je n'étais pas liée à l'époque, c'était avant le cinéma.

Moi j'étais d'une famille pas du tout politisée, tout à fait modeste, pas riche. J'étais pas du tout dans un milieu étudiant. Les étudiants me foutaient la trouille parce que j'avais l'impression qu'ils étaient beaucoup plus intelligents et beaucoup plus cultivés que moi (je suis partie de l'école en seconde). Pour moi, c'était un milieu complètement à part. Je lisais quand même et ce que je retenais de mai 1968, c'était « changer la vie, changer le monde ». Et les gens avec qui je faisais mai 1968 à l'hôpital, ils changeaient pas le monde, ils ne voulaient pas changer la vie. Donc, en plus, il y avait des conflits énormes. Au moment où il y a eu l'entrée des chars à Prague, par exemple, avec les gens de la CGT, je m'engueulais. Il y avait une copine, par exemple, qui me disait : « c'est normal que des chars entrent dans Prague, c'est comme un père qui donne une fessée à un petit garçon qui a pas été sage. Il faut le remettre dans le droit chemin ». Avec les copines, on prenait le service à 5 heures du matin. Jusqu'à 7 heures du matin, on n'avait qu'à préparer les médicaments, préparer le lever des malades. Donc, on n'avait pas grand-chose à faire, on était entre nous, et c'était des engueulades… On se disputait sans arrêt sur des thèmes comme ça. Et ceux qui militaient pour mai 1968, dans les syndicats dans mon truc, ils étaient à mille lieues de ce qu'il se passait à la Sorbonne. Et moi j'étais en complète contradiction avec eux, et en plus, j'étais très loin aussi de la Sorbonne. Mais fondamentalement, c'est vrai qu'on vivait dans un carcan. D'abord au niveau des femmes, c'était terrifiant avant. D'abord, il n'y avait pas la pilule. Donc si vous étiez fille mère, si vous aviez une vie sexuelle, c'était fini pour vous le mariage. Plus question de… Enfin, vous étiez méprisée. Il y avait une espèce de… On vous éduquait en vous disant : « une fille, ça doit se garder pure pour le mariage, ça doit… L'avenir d'une femme, c'est de se marier. Peu importe que vous fassiez des études… ». Moi, c'est ce que je vivais dans ma famille. « Peu importe que vous fassiez des études… l'important, c'est de faire des gosses, et d'avoir un bon mari ». Enfin, etc., etc. Donc, les idées qui couvaient avant mai 1968 et qui ont explosé vers 1971, au moment où il y a eu les luttes pour la libéralisation de l'avortement, je veux dire, ça a été une longue et profonde évolution avec tout un tas d'idées qui étaient extraordinairement libératrices. La pilule est arrivée… Les premières réunions du MLAC (du Mouvement pour la Libération de l'Avortement et de la Contraception) à Aix, se sont faites dans notre salle de cinéma, à *L'Arsenal*. C'était terrifiant. Les nanas qui avaient une relation sexuelle avec quelqu'un… Enfin, toutes mes copines guettaient chaque mois, enfin quand elles avaient des relations, guettaient le calendrier : « est-ce que je vais avoir mes règles, est-ce que je vais pas avoir mes règles ? ». Mais il y avait une pression constante. J'ai vu des copines crever parce qu'elles avaient avorté à Marseille avec quelqu'un qui était plus ou moins louche, etc. Je connais une nana, enfin, je connaissais une nana, qui est morte, qui s'est répandue en hémorragie en allant reprendre son train à la Gare Saint Charles. J'ai une copine qui a plus pu avoir d'enfant à vie parce qu'elle est allée se faire avorter chez une faiseuse d'anges qui lui a mis une sonde qui s'est infectée. Etc., etc. Donc c'était ça, la vie des nanas. En plus, il n'y avait pas de parole possible. Il n'y avait pas de points de vue possibles. Alors dans certains milieux, peut-être c'était ressenti de façon moins violente. Mais ceci dit, beaucoup de femmes l'acceptaient. C'était le lot des femmes. C'était comme ça. Et c'est vrai que 68, ça a été, en particulier pour les femmes, tout ça. Et puis un tas de remises en question. Il faut regarder les films qui étaient d'avant cette période.

MB : On sent que ça vous a préoccupé dans tous les textes qui sont venus après Utopia.

A-M F : Tout à fait. Il faut voir les premières réunions du MLAC qui ont eu lieu… Et puis je veux dire, c'était pour tout ! Les homosexuels. En 71, je ne sais plus exactement à quel moment s'est créé le Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, mais c'était à la même époque que le MLAC, dans les années soixante-huit, soixante-dix. Et là aussi, c'était quelque chose d'extrêmement libérateur. Moi j'ai vu des gens tabassés, parce qu'ils étaient homos. Les petits fachos d'Aix-en-Provence attendaient ceux qu'on disait homos du côté du parc près des Fenouillères, près de la cité U et leur foutaient des roustes uniquement parce qu'ils étaient

homos. Ou parce qu'ils étaient Arabes. C'était pareil. La situation était très tendue par rapport aux immigrés. Il fallait qu'on raccompagne les copains Arabes à la cité U parce que sinon ils se faisaient casser la gueule. Ils ne pouvaient pas rentrer tard, après 8 heures le soir, parce que c'était dangereux. Et c'est vrai que tout à coup, ces idées qui circulaient, ces prises de conscience qu'on peut changer la vie, qu'on peut changer les choses, qu'on peut s'exprimer par soi-même, etc.,… Et c'est vrai que quelque part, même si… On est issus de toute cette réflexion-là. Moi à l'hôpital psychiatrique, j'avais envie à un moment, et puis j'avais commencé à prendre des contacts (et puis je suis partie faire du cinéma…) pour relayer la CFDT, qui n'était pas à l'époque ce qu'elle est maintenant. Et la CFDT avait à l'époque un slogan qui me plaisait beaucoup, c'était : « Tenir huit heures et survivre ». Et donc j'avais fait mon premier tract où j'avais écrit : « Tenir huit heures et survivre. Tenir jusqu'au repos. Tenir jusqu'à la retraite. Mais quelle vie on nous fait, quoi ? ». Est-ce que la vie est tracée d'avance comme ça. On va tenir jusqu'à la retraite, on va rien remettre en question… ? Et c'est vrai qu'il y a un des trucs qui m'a aidé à bouger et à prendre la parole et à poser ma vie telle que j'avais envie de la faire, et c'est justement tout ce mouvement de pensée qui disait : « prenez-vous en charge ! Prenez-vous en main ! ». C'était le canard qui s'appelait *Le torchon brûle*, c'était le truc qui s'appelait *Vive la révolution*, etc., etc. C'était : « cessez de vous laisser imposer une morale, une façon de penser. Vivez sans contraintes, etc., etc. ». Après, c'est parti dans tous les sens. C'est-à-dire qu'il y avait, y compris les gens pour qui c'était quelque chose de très éphémère qui ne correspondait à rien. Par contre, il y a eu des gens pour qui ça a été une remise en question profonde de leur vie et qui continuent maintenant à travailler là où ils sont. Ça a été la remise en question de la famille…

MB : Et le cinéma… ?

A-M F : Ben le cinéma, parce que quand on est pauvre, c'est le seul moyen d'accéder au monde. C'était même pas la culture. Je ne me posais pas le problème en terme de culture. C'est-à-dire que pour moi, le cinéma, c'était… je ne sortais pas de mon bled, alors c'était la lecture et le cinéma. C'est-à-dire que ce que je découvrais du monde (en plus je n'avais pas un niveau d'études extraordinaire, et je vivais solitaire, on était un peu en circuit fermé…). Pour moi le cinéma, c'est tout à coup un oxygène extraordinaire. Et alors justement, parallèlement à ce qu'il se passait dans les années soixante-dix, il y avait aussi des films qui concrétisaient tout cet esprit-là. Et c'est vrai qu'un des trucs dont je parle souvent dans les textes, et qui m'avait énormément impressionné : d'abord *Coup pour coup*[696] de Karmitz où on voyait des ouvrières dans une usine déchirer leur carte de la CGT, alors là, ça m'allait droit au cœur… Et puis remettre en question leur rapport au travail, leur rapport au patron, etc. Refusant l'exploitation, etc. Et ça, je trouvais ça absolument formidable, parce qu'il faut voir ce qu'on vivait dans les hôpitaux psychiatriques… Je ne suis pas sûre d'ailleurs que ça ait tellement évolué. Donc, il y avait *Coup pour coup* et puis il y avait un truc qui s'appelait *The Molly Macguires*[697], voilà Martin Ritt. C'était exactement ça. Le type, comment il s'appelle… Sean Connery, était très ami avec un vieux mineur, qui avait des poumons complètement silicosés, qui s'était dévoué, soumis, aux patrons de la mine toute sa vie et il mourait à quarante ans, les poumons silicosés, bouffés par le charbon. Et Sean Connery lui, qui était un anar, qui foutait des bombes pour s'opposer aux patrons de la mine, lui disait : « mais c'est pas possible, tu es resté toute ta vie. Toute ta vie, tu as fermé ta gueule, tu as accepté cette vie de merde et tu as rien dit ». Et c'est vrai que moi, ce genre de trucs, avec les contacts que j'avais avec la CFDT, avec toute la réflexion qui suivait mai 1968, avec les films que je voyais, c'était : « il faut que je fasse ce que j'aime dans la vie ! ». Et ce que j'aimais, c'était le cinéma. Et le cinéma, pas comme cinéphilie au sens classique. Mais comme un moyen de remettre en question sa vie, comme un moyen de rentrer en contact avec les autres, comme un moyen de réflexion,

696 Film KARMITZ Marin. *Coup pour coup*. 1972.
697 Film RITT Martin. *Traître sur commande*. 1970.

d'ouverture fantastique. Comme devraient être tous les moyens de la culture… Ce n'est pas pour briller dans les salons, qu'on lit ou qu'on… ! Parce qu'effectivement, c'est fait pour bouleverser. Tout ce qui vous amène une ouverture, tout ce qui vous amène une réflexion doit amener une forme de révolution en vous, quoi. Sinon, ça sert à rien ! Si c'est pour dormir, autant regarder la télé… [rire]. Mais donc voilà le lien avec mai 1968. Mais ce n'est pas mai 1968. C'est une époque. Une époque d'effervescence, où il y a eu une espèce d'éruption plus particulière, mais qui venait de loin et qui a duré longtemps après.

MB : Parce que c'est vrai que moi je ne l'ai pas vécu, je suis né beaucoup plus tard que ça. C'est surtout ma tutrice qui a fait des études sur l'histoire des femmes. Et qui m'avait parlé de ça.

A-M F : Mais le rapport il a été complètement au quotidien. Par exemple, il n'y avait jamais de femmes projectionnistes. D'abord les femmes prennent la parole, on fait plus fermer la gueule des femmes pendant les réunions, même si en plus (un truc qui était très important et que j'ai découvert en faisant du cinéma) finalement, on pouvait ne pas être étudiant et avoir des choses à dire, arriver à les formuler en s'entraînant un peu… Mais c'est vrai que ça ne se traduisait pas uniquement au niveau de la parole. C'était au niveau de : il n'y a pas de territoire qui puisse être réservé aux hommes. Pourquoi il n'y aurait que des hommes projectionnistes ? Alors que j'aime le cinéma ? Alors que j'aime projeter ? Alors que la technique me vient bien ? Pourquoi on me refuserait d'être projectionniste ? Alors quand on a appris (on était quatre à apprendre à faire les projections quand on a fait la première salle), j'ai dit : « il n'y a pas de raisons que moi, femme, je n'aie pas le droit de faire des projections ! ». Donc j'ai appris à faire des projections, comme j'ai appris à manier une caméra, etc., etc. Et de fait, c'est un truc,… chaque fois que les gens venaient en cabine, ils étaient très étonnés de voir une femme faire la projection, etc., etc. Et, je commençais à dire aux copines : « mais il n'y a pas de raison ! ». Alors même après quand on a fait *Utopia* à Avignon, les nanas ne pensaient pas faire les projections parce que les bobines étaient trop lourdes… Attendez, les bobines, c'est pas plus lourd qu'un gosse ! À partir du moment où une femme peut soulever un gosse, elle peut soulever une bobine. [rire]. C'est tout con ! Mais par contre, il y avait un blocage dans la tête des femmes, dans la têtes des gens : « c'est un métier d'homme ». De même que conduire un petit camion, c'est pas fait pour les femmes, etc. Ce genre de choses a évolué. Bon, on ne le porte pas, le camion. Même un mec pourrait pas le porter… N'importe qui peut conduire un camion à partir du moment où il en a envie. Et il y avait tout un tas de domaines, comme ça… une femme, on vous formait dès le plus jeune âge. En classe, on faisait des cours de couture, on faisait des cours de cuisine… Mais pas de mécanique. Et ceci dit maintenant j'ai une petite fille. Je lui offre pour Noël, il y a deux ans, comme on faisait les travaux du cinéma, je trouvais que c'était bien de lui offrir ce avec quoi on travaillait, nous, tout le temps, c'est-à-dire, des pelleteuses, des petits camions pour enlever la terre. Donc je lui ai offert un petit arsenal du matériel de chantier. [rire] La gamine, quatre ans, a ouvert le paquet, et elle était vachement déçue. Elle m'a dit : « mais c'est des jouets de garçon ! ». Donc trente ans après soixante-huit, les nanas en sont toujours à se dire… Et j'en parlais avec une copine qui a des neveux, elle offre des poupées à ces neveux ! C'est très, très mal vu dans sa famille. On n'offre pas des poupées aux garçons !

MB : Et alors, comment ça s'est passé le passage jusqu'à Avignon ?

A-M F : Le passage jusqu'à Avignon… Comme on passait les films en VO et qu'on était la seule salle, bon il y avait le… comment ça s'appelle ? Le *Studio 24* qui passait des films en VO à Aix…

MB : L'Arsenal*, c'est venu quand au fait ?*

A-M F : C'est venu un an après à peu près. Un an et demi après en fait. Il y avait un garage qui fonctionnait bien.

MB : L'Arsenal*, c'était pas lié à l'archevêché ?*

A-M F : Non, c'était pas lié à l'archevêché. Le *16/35* fonctionnait bien et il y avait un local dans la rue voisine qui était un garage désaffecté. Et comme on était voisins, on parlait avec le propriétaire. Le propriétaire n'en faisait rien, alors on lui a proposé un jour d'aménager ce deuxième lieu qui s'appelait *L'Arsena*l.

MB : Et vous l'avez quitté en fait…

A-M F : On a tout quitté ensemble.

MB : Ce lieu vous étiez en location dessus ? Parce le départ, c'est dû à l'archevêché et à la fin du bail à l'archevêché, c'est ça ?

A-M F : Voilà, c'est ça ! C'est-à-dire que l'archevêché quand ils nous a vu agités comme ça (il y avait des réunions pour le MLAC, il y avait des réunions pour le FHAR, bon des réunions comme ça), l'archevêché a voulu nous mettre dehors tout de suite. Et donc, ils nous ont fait un procès. Et donc, en nous faisant ce procès, ils ont dénoncé, (celui qui nous avait fait le contrat, c'était un chrétien qui faisait partie d'une association, il avait tout à fait le droit de nous faire ce contrat), mais au moment de nous mettre dehors, le clergé, très sûr de lui, a rien trouvé de mieux que nous dire qu'on était occupant sans droit ni titre, qu'il ne nous avait jamais vu ni d'Ève ni d'Adam et qu'il ne comprenait pas ce qu'on foutait là. Et plus personne n'avait le droit de nous faire de bail. Donc notre bail à l'archevêché n'était pas valable. Et personne ne nous l'avait signé. Et donc le bénévole, au moment du procès, il a été tout à fait indigné. Lui avait été tout à fait de bonne foi. Lui, il savait comment ça s'était passé. Et il a refusé d'abonder dans le sens de la hiérarchie de l'évêché… C'est marrant d'ailleurs, parce que lorsqu'on allait parler avec les gens de l'évêché, il y avait un bureau sur lequel il y avait marqué « secteur temporel », comme il y a marqué « direction ». Là, c'était rigolo, il y avait marqué « secteur temporel ». Donc il y avait le secteur temporel qui était gelé par des curés. Et donc, ils étaient particulièrement minables, parce qu'ils faisaient comme si ce type-là, ils ne le connaissaient pas. Et donc le type au moment du procès a dit : « je suis désolé. Ils ne sont pas occupants sans droit ni titre. J'ai reçu l'accord verbal du clergé ». Et lui a témoigné contre ses… Par honnêteté. Et donc le tribunal a décrété que notre bail était valable, mais qu'il l'était pour trois ans. Et puisque le clergé voulait récupérer ses locaux pour les vendre à des promoteurs immobiliers, et bien au bout de trois ans, on serait mis dehors. Donc, c'est à ce moment-là… on en a parlé, on l'a expliqué parce qu'on commençait… On n'avait pas une grosse gazette. Ça ne se justifiait pas d'abord par rapport au nombre de films qu'on passait. On avait une petite feuille où on expliquait toujours tout aux spectateurs. Et c'est là que Mazza, qui avait tous ses élèves qui venaient voir les films en VO et qui venait lui-même comme spectateur.

MB : Donc les sièges étaient à Aix, en fait ?

A-M F : Les sièges étaient à Aix.

MB : Ce monsieur n'était pas d'Avignon ?

A-M F : Non, non. Il n'est pas d'Avignon. Il travaillait aussi à Avignon. Il dirigeait l'Institut d'Avignon, mais il était à Aix. Et donc, il est venu nous voir, pratiquement très peu de temps avant la fermeture, nous dire : « bon, c'est dommage que vous arrêtiez. C'est bien ce que vous faites. Moi j'ai un local qui sert à rien au rez-de-chaussée de l'Institut d'Avignon. Venez le voir et puis on en cause ». Et c'est là donc qu'on lui a dit : « on n'a pas de sous… ».

MB : Et sinon, le fait que ce n'était pas une ville étudiante à l'époque Avignon…

[Le téléphone sonne – elle répond]

A-M F : Un truc qu'on a constaté, nous… Bon si vous allez dans une ville étudiante, il y a déjà un potentiel acquis de gens qui sont plus sensibilisés à cette idée cinéma, donc a priori, c'est supposé être un terrain plus favorable.

MB : Donc pas de crainte quand vous êtes arrivés dans la ville ?

A-M F : Bon, on ne s'est jamais posé le problème. Quand on est arrivé à Aix, on a fait un truc à Aix, on ne s'est pas posé la question de savoir si… On partait du principe que nous, on avait

envie, donc il n'y avait pas de raison qu'il n'y en ait pas d'autres qui n'aient pas envie de ce genre de démarche. Donc il y a pas eu d'étude de marché, il y a pas eu… Pour nous c'était un truc qui coulait de source. Bon, on aimait pas ce qui se passait au niveau cinéma. Il y avait pleins de films qui sortaient à Paris. On voulait faire un cinéma selon nos rêves, non seulement au niveau des films, mais aussi dans la façon dont on fonctionnait, etc. Alors, on le faisait. Alors c'est sûr qu'à Aix, ville de 30 000 étudiants (bon, il y en avait moins à l'époque), le terrain était plus favorable, sauf que vous vous coupez, en démarrant comme ça à Aix dans une salle perchée, dans un immeuble tout à fait bizarre et tout… on fonctionnait uniquement avec les étudiants. C'est-à-dire qu'on ne pouvait pas élargir le… Alors qu'en arrivant à Avignon, où il n'y avait pas du tout d'université, où on nous disait en plus… le propriétaire du *Palace* d'Avignon était un ami intime du propriétaire du *Cézanne* d'Aix, ils étaient dans la même clique. Et le type disait d'emblée… D'abord avait interrompu le ciné-club qu'il faisait au *Rio* en disant : « il n'y a pas de public à Avignon pour la version originale ». Il faisait des séances à 18 heures avec un ciné-club, etc. Et ça marchait de moins en moins. Donc on arrive dans un terrain où il n'y avait pas du tout d'étudiant. Où, en plus, les professionnels prétendaient qu'il n'y avait pas de public pour la VO. Ça a pas été facile pour convaincre les distributeurs qu'il fallait qu'ils nous donnent des films parce que tous pensaient qu'on allait se casser la figure. Sauf que, on a fait la démonstration et on l'a faite mille fois après, peu importe qu'il n'y ait pas d'étudiants. Je veux dire pour un cinéma intelligent qui fait une démarche différente, il y a pleins de gens qui sont prêts à se mobiliser et à venir voir les films. Moi j'étais pas étudiante, je n'étais pas issue d'un milieu universitaire, et pourtant je m'intéressais au cinéma. Donc c'est toujours pareil : on partait de notre expérience personnelle. À partir du moment où le cinéma nous apporte à nous quelque chose d'extraordinaire, il n'y a pas de raison qu'on ne puisse pas partager ces choses-là avec d'autres. Donc à partir de ce moment-là, on ne s'est pas posé de question. On s'est dit : « c'est extraordinaire, c'est magnifique, Avignon… ! Qu'est-ce que c'est sympa ! ». On savait même pas qu'il y avait un festival à Avignon, tellement on était ignares. Et au point qu'on a été très étonnés, quand on a fait les travaux, de ne pas trouver à se loger au mois de juillet et on a fini par atterrir dans un champ, dans une cabane, à 15 km d'Avignon. Quelqu'un qui a bien voulu nous prêter une cabane dans un champ de poires. Et pendant toute une partie des travaux (du printemps jusqu'à ce qu'il commence à faire froid) on a vécu dans une espèce de hangar. Il y avait un puit, on tirait l'eau du puit. On mettait les seaux à chauffer dans le champ de poires toute la journée et quand on avait bien travaillé dans le béton et qu'on était bien sales, on se versait des seaux d'eau dans les champs de poires… C'était un souvenir extraordinaire. C'était très beau, très sympa. Et puis il y avait un vieux monsieur de soixante-quinze ans qui faisait la récolte des melons, et qui le soir (il vivait dans une espèce de cahute) il rentrait chez lui à vélo et il nous portait des melons extraordinaires. Et pendant toute la période des travaux qui se sont déroulés pendant l'été, on a bouffé tous les soirs des melons. Et c'était très marrant alors, parce que quand vous êtes comme ça, quand vous avez une grande conviction, que vous avez un grand désir, il y a toujours des gens pour l'accompagner. Et il s'est passé tout au long de ces travaux des choses extraordinaires. C'est-à-dire qu'on s'est retrouvés à faire tous ces travaux, personne était payé, on était tous bénévoles, parce que la seule chose qu'on pouvait payer avec ces 50 000 francs, c'était vraiment le matériel. Et il y avait une Allemande, un Autrichien, un Anglais qui passait par là. Il passe un jour, il regarde ce qu'il se passe dans l'église Saint Antoine, dans le futur *Utopia*. Il nous voit couler du béton, il commence à discuter avec nous. Il mange un sandwich avec nous à midi. Et puis il nous dit : « moi de toute façon, je suis là pour apprendre le français, je fais un tour de France. Ben je veux bien venir avec vous… ». Et voilà tous ces gens-là dormant dans notre cahute à la campagne et puis bossant drôlement fort. C'était pas du tourisme. C'est-à-dire qu'ils nous aidaient vraiment.

Alors il y avait aussi un garçon de Marseille. Enfin ! On se retrouvait de façon très fluctuante. Parfois cinq, parfois dix à faire ces travaux.
MB : Oui, j'ai eu le récit de Michel Flandrin. Il racontait qu'ils venaient puis repartaient…
A-M F : Des trucs marrants : on ne savait pas faire une dalle parce qu'on n'avait pas eu à faire de dalle de béton dans la première salle. Et donc on se demandait comment on allait faire. PAF ! On voit un mec qui arrive, qui nous dit : « je vais vous montrer ». Il prend la règle, la taloche, il nous fait la démonstration. On a discuté une heure avec lui et ce type-là, on ne l'a plus jamais revu ! C'est marrant. Et à chaque fois qu'on calait sur un truc, qu'on avait un problème, il y avait quelque chose qui se passait, mais vraiment dans l'instinct, qui nous aidait à le résoudre. C'était assez étonnant. Et quand on a ouvert, on n'avait plus un radis, en plus, c'était compliqué au niveau de la commission de sécurité… Une des choses qui avaient été faites par des professionnels, c'était l'électricité. Et l'électricien était tombé amoureux pendant les travaux. Et sa copine l'avait laissé tomber. Et lui, avait laissé tomber les travaux. Et on s'était retrouvés à pas pouvoir avancer. On n'avait plus un rond, on ne pouvait plus rien faire. Il fallait qu'on puisse ouvrir très, très vite. Et quelqu'un, un copain un peu bricoleur, comme on ne pouvait pas avoir les trucs officiels, avait branché notre installation électrique, qui était quand même pratiquement finie, sur le compteur de l'Institut Américain. Et quand la commission de sécurité est passée, ils ont hurlé en disant que ça ne se fait pas. Et comme par hasard, juste à ce moment-là, il y avait quelqu'un qui nous avait suivi pendant tous ces travaux, c'était le délégué régional du PS à l'époque (c'était Jean-Pierre Fournier) qui est en Belgique maintenant, et Jean-Pierre Fournier avait été étonné, il était très frappé par ces gens qui s'agitaient dans ce hangar pour en faire un cinéma et il venait régulièrement nous voir. Et pour nous encourager pendant les travaux, ben de temps en temps, il nous invitait à bouffer, et on papotait ensemble. Et comme par hasard, le jour où la commission de sécurité passe et nous refuse l'ouverture, Jean-Pierre passe devant le cinéma et demande (parce que vous savez que la commission de sécurité est formée de professionnels, de pompiers, etc. et puis il y a des représentants de la mairie, des notables. Et la mairie est PS à ce moment-là). Et donc ils nous refusent l'ouverture. Les gens de la mairie sortent. Tombent nez à nez avec Jean-Pierre qui leur dit : « alors, ça s'est bien passé ? Vous avez été gentils avec mes copains ? » Et le mec lui dit : « mais, tu en es ? ». Et ils ont commencé à papoter, il a compris que Jean-Pierre nous soutenait et ils nous ont donné l'autorisation pour l'ouverture. C'est dégueulasse, hein ? On était bien contents, mais c'est dégueulasse !
MB : Et du coup l'ouverture n'a pas été retardée…
A-M F : Non, elle n'a pas été retardée. On a ouvert dès qu'on a pu finir. Et quand on a démarré, justement, ce même Jean-Pierre, (on était interdits de chéquier Michel et moi, donc impossible de… et les distributeurs n'avaient pas confiance, donc ils nous ont livré les premiers films contre remboursement en gare), et c'était Jean-Pierre qui était instituteur qui faisait les chèques à la gare pour retirer les films, et on couvrait au fur et à mesure son compte, au fur et à mesure des entrées. Et c'est là aussi, que… comment il s'appelle ? Michel Flandrin qui était étudiant à Aix, et qui nous connaissait déjà d'Aix, est venu nous soutenir. Je crois que c'est lui qui a le billet numéro 1 d'*Utopia*. Il est venu quelques fois bavarder et puis il s'intéressait énormément au cinéma fantastique.
MB : Au départ en fait, vous étiez que quatre ? En fait, il y a la trace d'une personne que je n'ai pas retrouvée…
A-M F : A Aix, on était quatre : il y avait Alain Dalloste, Jacques Chaussard, Michel Malacarnet et moi
MB : Et à Avignon ?
A-M F : A Avignon, il y avait Michel et moi. Et avec tout un tas de gens qui ont participé.
MB : Et Alain Dalloste, il était là ?

A-M F : Alain Dalloste, il était pas là. Il était au Québec. Il est revenu plus tard, au cours de la première année, je pense, ou de la deuxième. Alain était parti au Canada.
MB : En fait, je me suis permis de faire une recherche sur Internet. Et en fait, il n'y a qu'une personne en France qui porte ce nom dans le site. Et j'ai appelé chez la personne qui est à Paris. Je suis tombé dix ou quinze fois sur le répondeur. J'ai fini par laisser un message en expliquant…
A-M F : Et il s'appelle *Alain* Dalloste ?
MB : Alain Dalloste, oui. D, A, deux L, O, S, T, E. Mais la personne n'a pas répondu. Ça fait déjà au moins quatre mois.
A-M F : Si vous me donnez son numéro, j'appelle et je vous dis si c'est sa voix ! [rire] Alain, c'est un sacré personnage, hein. C'était lui au *16/35*, il faisait des affiches extraordinaires. Il dessinait de façon géniale. Mais il a jamais… C'était quelqu'un de très perturbé… Il était très très attachant, mais très instable. À un moment, il était très, très malheureux, parce qu'il avait l'impression qu'on ne l'aimait pas au *16/35* et son père adoptif était au Québec avec sa mère adoptive. Et donc il les a suivis au Québec.
MB : Pourquoi il vous a quitté à Avignon ? Pour un autre emploi ?
A-M F : Là, ça s'est négocié. On lui a demandé de partir. Ça se passait très, très mal avec Patrick. Alain était quelqu'un d'extrêmement instable. Il avait des problèmes. C'est-à-dire qu'il y avait des mois où ça se passait extraordinairement bien avec lui, puis il y avait des moments où… Parfois il faisait les maquettes par exemple. Il s'enfermait chez lui tout seul, il parlait à personne. On se demandait s'il voulait pas se suicider. C'était complètement tragique. On avait la trouille et puis il faisait pas ce qu'il avait à faire. Il disparaissait. Il était complètement cyclothymique. Et c'est vrai qu'on ne pouvait pas fonctionner comme ça tout le temps. Même si on l'adorait, même si c'était… Je crois qu'il s'entendait pas très bien avec Michel Flandrin non plus… C'était un mec qui était généreux, qui était gentil, mais extrêmement taciturne, une espèce de grand ours maladroit et très facilement amer, autodestructeur… se disant nul. Il a jamais accepté d'être… c'était un dessinateur génial, il a jamais exploité ça, parce que : « ça ne marchera jamais, c'est nul ». Alors on arrivait à le pousser, à l'entraîner et quand il était en forme, ça donnait des choses extraordinaires. Et là, il y a eu un moment où on a dit : « on ne peut pas continuer comme ça. Il n'y a pas moyen… Il faut que tu fasses des trucs par toi-même, et que tu… ». Donc on a négocié son départ. Il a fait du cinéma itinérant, il a fait diverses choses. Avec la perspective éventuellement de revenir quand il aurait trouvé de la stabilité. Je crois qu'il nous a tous découragés. Et c'est vrai que la première… c'était lui qui était parti la première fois, et c'était pareil : une phase où il était très négatif, où « on ne m'aime pas, moi je ne peux plus rester, c'est trop dur, ça ne marchera jamais ».
MB : J'ai rencontré une bénévole…
[changement de face]
A-M F : L'idée aussi, c'était qu'on se disait nous : « pour y arriver, on est très isolés, on est très seuls, on y arrivera pas sur la durée ». Il faut que les gens changent de comportement, les spectateurs se posent des questions donc il faut leur raconter ce qui se passe, tout ce qui nous arrive, que tout le monde soit conscient de tout, de façon à pouvoir réagir. Nous, on disait dans les premiers trucs : « voilà quelle démarche on fait, nous. Pourquoi c'est important », en se disant, si c'est important pour les gens, ils nous apporteront leur soutien et c'est grâce à eux et à leur participation qu'on arrivera à faire vivre ce qui semblait une utopie complète. C'est pour ça qu'on l'avait appelé *Utopia*.
MB : Le nom, il vient d'où en fait ? Qui c'est qui l'a choisi ?
A-M F : C'est quelqu'un qui était extérieur à nous.
MB : Est-ce que c'est lié au bouquin de Utopie *de Thomas More ?*
A-M F : Moi je ne l'ai jamais lu. Tu l'as lu toi ? [à Michel Malacarnet]

Michel Malacarnet : Non.
MB : Moi j'ai lu un extrait de ce livre. C'était troublant de voir les similitudes des approches que vous avez eues par rapport aux propos qui sont tenus dans le livre. C'est peut-être moi qui aie imaginé des choses…
A-M F : De toute façon, Utopia, c'est un pays idéal. C'est pas par hasard qu'on a donné le nom. Mais c'est vrai qu'on l'a pas mûrement réfléchi.
MM : On l'a pas trouvé !
A-M F : On l'a pas trouvé en plus. C'est-à-dire que c'était à Aix… On a toujours eu dans l'idée, quand on a pris conscience de ce que c'était que le marché, on a toujours eu dans l'idée que pour arriver à résister au marché, il fallait qu'on soit nombreux. Il fallait pas qu'on soit isolés. Il fallait créer un circuit. Et notre premier statut, c'était : créer une alternative à la domination des trusts. C'était ambitieux ! Et de fait, on a commencé tout de suite à discuter, à expliquer énormément aux gens ce qu'on faisait, pourquoi on le faisait, dans quel état d'esprit on le faisait, en leur disant, comme dans *l'Évangile* : « croissez, multipliez-vous, faites la même chose que nous, on vous ouvre tout ce qu'on fait, on vous apprend notre expérience, on vous la passe au fur et à mesure, faites-en profit, essayons de faire tous une démarche différente ». Mais ça aussi, ça fait partie des choses qui sont des suites de l'état d'esprit de mai 1968. Des années soixante-dix disons. Et parmi les gens qui venaient et avec qui on discutait beaucoup, il y avait deux garçons à Aix-en-Provence qui avaient envie de faire une démarche similaire à la nôtre. Ils étaient venus voir d'ailleurs à Avignon, et ils avaient trouvé que c'était une ville dans laquelle ça ne pouvait pas fonctionner, parce qu'il n'y avait pas justement d'étudiants, etc., etc. Ils avaient cherché à Bayonne, enfin, ils avaient cherché dans plusieurs endroits où ils pouvaient faire (parce qu'ils étaient originaires du pays basque). Ils cherchaient partout, ils réfléchissaient, ils venaient faire des stages au *16/35*. La seule chose qu'ils ont vraiment trouvée, c'est le nom. C'est-à-dire qu'ils hésitaient pour leur futur cinéma entre « La bobine infernale », puisque c'était le moment de *La tour infernale*[698], et « l'Utopia ». Et « Utopia », on s'est dit, c'est magnifique, c'est tout un programme, c'est exactement la démarche qu'on a ! Sans avoir lu Thomas More. Et on leur a dit : « Si vous ne prenez pas le nom d'Utopia, nous, on le prendra » justement parce que ça se passait juste au moment où on commençait à mettre en route le projet d'Avignon. « On le prendra pour Avignon ». Ils ont jamais fait ni « La bobine infernale », ni « l'Utopia », et c'est nous qui avons pris « l'Utopia ».
MM : On l'a retrouvé à Bayonne, à s'occuper d'un hôtel trois étoiles, des années après.
A-M F : Qui ne s'appelle ni « l'Utopia », ni « La bobine infernale » [rire]
MB : « L'hôtel infernal »… [rire]
[silence]
A-M F : Et voilà, nous en étions donc, à toujours cette idée qu'il fallait sensibiliser des gens, qu'il fallait former des gens, donc nous avons commencé à travailler avec des associations, à continuer le travail de fond, de contact qu'on pouvait faire à Aix-en-Provence. Et là a commencé à se constituer une association, La vie au grand air, où des gens de Domazan, avec qui on était très copains, et avec qui on avait déjà une collaboration au niveau des séances « enfants », qui travaillaient eux-mêmes d'ailleurs sur les quartiers, sur Monclar… ça a été très agité d'ailleurs, il y a eu des maladresses de commises avec les gamins de Monclar qu'on faisait payer moins cher que les gamins du centre-ville, donc ça faisait une différence qui était pas forcément très bien perçue, même si elle était pleine de bonnes intentions. Il n'empêche qu'il en reste quelque chose de ces séances-là, en retrouvant les gamins qui venaient aux séances, vingt ans après et qui nous ont dit, et on est toujours en contact avec quelques-uns, à quel point ils avaient toujours le sentiment de nous emmerder, de nous chahuter, ils foutaient

698 Film ALLEN Irwin et GUILLERMIN John. *La tour infernale*. 1974.

les verres… ils foutaient des trucs dans les chiottes pour les boucher… Enfin, c'était vraiment très agité. Et malgré toutes les taquineries qu'ils nous ont faites, ils nous disent avec le recul, à quel point ça leur a mis le pied dans un domaine qui leur était complètement étranger. Ils étaient très étonnés au départ de voir des films en VO. Mais ils sont revenus quand même, pour ceux avec qui on est en contact, ça les a amené à lire et ça leur a apporté vraiment au niveau de leur vie, comme nous ça nous avait apporté. Parce que parfois on se disait : « mais tous ces gamins chiants, qu'est-ce que ça a pu leur laisser ? ». De fait, on s'aperçoit que ça a laissé des traces extraordinaires. Et donc il y a eu le cinéma itinérant qui s'est mis en place. La première tournée itinérante qui s'est mise en place, après il y en a eu pleins partout, mais c'était l'association de Domazan qu'on a aidé. Le premier film d'ailleurs qu'on a projeté, c'est *Soleil vert*[699], *Soylent Green,* qui rappelle bien l'histoire de la vache folle. Vous avez jamais vu ce film ?

MB : Si, si !

A-M F : C'est très bien. Donc on allait avec un projecteur 16 mm dans les salles, dans les communes et il y avait une petite camionnette et on projetait. Bon nous, on avait appris à l'association de cinéma itinérant de Domazan à faire des projections.

MB : Cette association au départ, elle s'occupait de quoi ?

A-M F : D'imprimerie. Et c'était comme ça au départ qu'on les avait connus, parce qu'ils imprimaient nos trucs. Et puis ils venaient au cinéma. Parce qu'ils étaient très à l'affût de toutes les nouvelles choses qui se passaient, de toutes les propositions alternatives. Et donc fatalement, nos côtés alternatifs respectifs nous ont fatalement rassemblés. Quand il y avait eu la manifestation contre l'installation du…

MM : Du surgénérateur !

A-M F : Du surgénérateur de Malville, qui a été arrêté récemment, il y avait eu un militant qui s'appelait Vital Michalon qui avait été tué par une grenade à bout portant, hein, c'est ça ?

MM : Pendant la manifestation.

A-M F : Pendant la manifestation, il avait été tué par les CRS. Il y avait eu donc une réaction très forte à ce moment-là. Et Domazan, pour vous dire leur niveau d'application, avait immédiatement tiré une petite affichette de la grosseur des plaques de rue

MM : Et de la couleur aussi !

A-M F : Et de la couleur des plaques de rue : « Rue Vital Michalon » et les rues d'Avignon s'appelaient « Rue Vital Michalon ».

MM : Et jusqu'à la fin du festival, toutes les rues d'Avignon s'appelaient « Rue Vital Michalon ». C'était assez drôle.

A-M F : Et donc, il y a une des salles *Utopia* à Toulouse qui s'appelle « salle Vital Michalon ».

MM : C'était un spectateur d'*Utopia* !

A-M F : C'était un spectateur d'*Utopia* ! Les alternatives se regroupent. Et donc Domazan, c'était aussi des passeurs de formations. C'est-à-dire que de même que nous, on avait l'obsession de la nécessité de transmettre, la nécessité de faire des démarches différentes et de donner les moyens de connaissance qui permettaient de mettre en place des alternatives, eux faisaient la même démarche dans ce qu'ils faisaient. Ils apprenaient autant aux filles qu'aux garçons (on revient à ce même état d'esprit) à faire de l'imprimerie, à se servir de leurs machines, à faire les mêmes choses. Et ils apprenaient, au fur et à mesure qu'ils ont mis en place, qu'ils ont réfléchi à ce circuit de cinéma itinérant qu'ils limitaient volontairement à quatorze points pour que ça puisse être géré de façon harmonieuse, en association, de façon démocratique, etc., etc. en impliquant les gens localement parce qu'ils considéraient qu'au-delà de quatorze, c'était plus maîtrisable, ça devenait un truc parachuté. Ils ont fait un bouquin

[699] Film FLEISCHER Richard. *Soleil vert*. 1974.

où ils ont expliqué tout comment on faisait les projections, etc., etc., comment on montait un circuit, quelles étaient les démarches à faire. Un vrai outil de travail. Et puis ils étaient très, très ouverts. Ils recevaient pleins de gens. Et à partir de là, eux aussi ont essaimé. Or en même temps, nous, on essaimait, c'est-à-dire qu'on incitait et on aidait des gens à faire des salles de cinéma. Et eux, ils incitaient des gens à faire des circuits itinérants. Donc il y a eu une espèce de floraison, comme ça, qui a vraiment fait bouger les choses. Qui a fini par convaincre les distributeurs que…, ben c'est pas vrai, en province il y a un public pour la VO, qu'on pouvait faire venir les copies à Marseille et pas faire payer le port systématiquement aux indépendants, qu'il fallait faire tirer des copies en plus parce qu'il y avait un marché, etc., etc. Ça s'est fait petit à petit au long des années. Nous, des gens qui étaient au *16/35*, qui nous avaient soutenu au *16/35*, parce que dès le début on a eu des gros problèmes de sous, on arrêtait les gens dans la rue, enfin, moi en particulier j'arrêtais les gens dans la rue et je leur disais : « t'as pas 2 000 balles ? On ne peut pas payer la note d'électricité. T'as pas… etc. ». Et on arrivait à tenir parce que les spectateurs nous faisaient des chèques sur les capots de voiture pour passer nos moments difficiles. Et un jour, il y avait un spectateur du *16/35* qui s'appelait Alain Nouaille. Je l'arrête sur la place de la Madeleine. Je lui dis : « t'as pas 2 000 balles ? », il me fait aussi sec (il était prof, il avait pas beaucoup de ronds), il me fait aussi sec (parce que 2 000 francs à l'époque, c'était presque un mois de salaire), il me fait son chèque de 2 000 balles et c'était marrant parce que ce type-là on était resté en contact, et par contre, quand il a voulu quitter l'enseignement, même démarche que nous, avec sa copine. Et il a trouvé un lieu à Nîmes. Et il a voulu faire la même chose que nous à Nîmes. Donc on s'est beaucoup concertés au début, on a beaucoup travaillé ensemble. Michel est allé leur filer des coups de main pour décroûter les murs, etc. Et *Le Sémaphore* est donc né directement de l'expérience du *16/35*. Mais c'est un truc très personnel, qui est marqué par une personnalité, qui est complètement indépendant d'*Utopia*. De même que parmi les gens qu'on a formés… alors les gens venaient parce qu'on utilisait tous les emplois possibles, d'abord parce qu'on avait vraiment des gros problèmes de fric tout le temps puisqu'on avait fait tout ça sans un rond, il fallait quand même arriver à payer les distributeurs, on avait des problèmes de fric sans arrêt, mais Michel Flandrin a dû vous raconter tout ça… Et qu'est-ce que je voulais dire… ? [rire]
MM : Qu'on dépendait de nos spectateurs…
A-M F : Non mais je voulais dire un truc très, très précis, mais je l'ai perdu en route…
MM : Oui, mais alors là, je peux pas savoir… [rire]
A-M F : Tu peux pas savoir… [rire] Bon ben j'ai oublié…
[silence]
A-M F : Si ! J'ai retrouvé le fil. En fait on consommait tous les emplois assistés, tout ce qui pouvait être emploi gratuit, on emagasinait. On a reçu une quantité de TUC invraisemblable, mais par contre on essayait d'en faire bon usage. C'est-à-dire qu'on disait aux gens : « bon vous vous impliquez exactement comme un permanent, vous apprenez tout, vous posez toutes les questions que vous voulez, on vous parle d'administration, de ce qu'on savait de l'administration, on vous parle d'information, vous venez faire les pare-brises avec nous, vous faites tout. Il faut qu'au bout de votre temps de TUC vous soyez capables de faire votre salle de cinéma. Mais ça marchait certaines fois.
MB : Ça signifie quoi TUC ?
A-M F : Travaux d'utilité collective. Ça existe plus. Les gens recevaient 2 000 francs pour faire un travail à mi-temps et l'entreprise ne payait rien. Tonio (Antoine Pereniguez) était venu bosser à Avignon. De même que Suzanne, de même que tout un tas de gens. Et ces gens-là se sont retrouvés donc… *Le Diagonal* Montpellier, c'était d'abord *Utopia*, voilà, ça a commencé comme ça. De fait, la formation, avec toute l'incohérence dans laquelle on l'a passée, elle a quand même été fructueuse. Les gens faisaient vraiment leur profit, parce que

les gens qui venaient ou qui se décidaient de franchir le pas en avaient vraiment envie, apprenaient sur le tas, comme on avait fait nous-mêmes. Et puis il y avait les repères, avec *Le Sémaphore*, etc., etc. Et on a fait à ce moment-là une association avec les salles qui existaient. Bon, il y avait une association des salles *Utopia* qui se réunissaient régulièrement pour parler de programmation, parce qu'il y a eu des salles à Bédoin, vous avez suivi tout le truc, hein…
MB : Mmm !
A-M F : Bon mais, alors le problème, c'est que… bon on faisait des réunions, on s'est réunis avec d'autres salles, *Le Breuteuil* à Marseille. On a fait une association qui s'appelait l'ACRIS. On a fait là aussi pas mal de réflexion. C'est intéressant aussi parce que ça a été la première association régionale de salles de cinéma qui a été reconnue par l'AFCAE, parce qu'à ce moment-là moi je faisais partie des commissions et quand on allait dans les commissions à Paris, on disait : « mais il faut encourager les salles au regroupement, il faut les pousser à la solidarité, il faut qu'elles fassent des actions communes sur des films pour que les distributeurs fassent tirer une seule copie pour toutes les salles, parce que sinon… pour que ça les incite à tirer des copies, etc., etc. ». Et tout ça, ça commençait à rentrer dans les mœurs. Et du coup, il y a d'autres salles, d'autres circuits, d'autres associations régionales qui se sont créées au sein de l'AFCAE à partir de cette première association qui s'appelait l'ACRIS. Alors, c'est marrant parce qu'au départ, elles s'appelaient toutes ACRIF, elles s'étaient copiées sur l'ACRIS. Elles parodiaient l'ACRIS, et l'ACRIS a disparu et les autres associations sont restées. Mais actuellement, c'est pratiquement que des associations de salles municipales subventionnées.
MB : Et pourquoi es-ce que ça a disparu ?
A-M F : L'ACRIS ?
MB : Oui.
A-M F: Parce que c'était trop compliqué, parce que les salles avaient des intérêts trop divergents, parce que les gens qui s'occupaient des salles ont changé. On s'entendait très bien. Les gens qui étaient dans l'ACRIS, au *Breteuil*, maintenant la fille est responsable de salles…
MM : De multiplexes.
A-M F : De multiplexes, ailleurs. Mais donc, les gens ont évolué. Et les gens avec qui on avait fait cette association, soit ils ont changé et donc, ils en avaient rien à cirer de l'ACRIS, soit c'était des salles subventionnées qui n'avaient pas les mêmes problèmes que nous. Et puis il y a eu toute une période où il y a eu une espèce de crise qui s'est aggravée dans le cinéma, parce que c'était un peu la mafia. C'est-à-dire que les distributeurs faisaient la loi (vous étiez gros, on vous donnait ce que vous vouliez), parce contre, si… de même qu'à Aix, quand Guillaume disait : « je ne veux pas qu'*Utopia* ait un film », *Utopia* n'avait pas un film, enfin, le *16/35*, il y avait une relation privilégiée entre les gros exploitants et les distributeurs qui faisait qu'on avait vraiment beaucoup, beaucoup de mal à accéder aux copies. On nous donnait les films quand ils étaient en fin de carrière, quand ils avaient pas fait beaucoup d'entrées à Paris… Et c'était… Et en plus, il y a eu tout un moment où les distributeurs eux-mêmes étaient menacés. Ils se concentraient. C'est-à-dire que les distributeurs qui avaient des ramifications en province ont commencé à centraliser à Paris, avec l'informatique, ont commencé à faire des licenciements, des compressions de personnel, à remettre pleins de choses en question. Moyennant quoi, il y a eu une période où il n'y avait plus personne qui voulait s'occuper de ces petites salles de merde qui ne leur rapportait rien et qui ne leur donnait que du travail. Et quand on téléphonait par exemple à Marseille, on nous disait : « on a d'autres problèmes à régler. Rappelez-nous dans une semaine ». On ne pouvait plus faire la programmation, c'était infernal. Et les distributeurs, c'était des refus de vente sans arrêt. Les distributeurs étaient même pas polis. On nous envoyait chier. En plus on avait du mal à payer, fatalement. Alors plus on avait du mal à payer, plus on nous refusait de films. S'il y avait des salles *Utopia* qui n'envoyaient pas leur bordereau, alors qu'on avait pas de lien juridique entre nous, ça

retombait sur toutes les autres salles. Les distributeurs bloquaient les copies pour toutes les autres salles. Enfin, c'était vraiment la galère. Il y avait une quantité de salles de France qui avaient de plus en plus de mal à vivre, justement à cause de ces pratiques discriminatoires. En plus, les salles indépendantes, comme elles emmerdaient, on leur faisait payer des minimums garantis très très chers. C'est-à-dire qu'on avait des conditions bien plus élevées… On payait tous les ports de films venant de Paris, on payait les minimums garantis invraisemblables, y compris pour des films qui étaient en reprise. On payait des pourcentages de 50%, même pour des films qui étaient en reprise. Et il y avait aucune instance pour dire : « mais c'est pas la règle du jeu, c'est n'importe quoi ! ». Et donc, ça a commencé à provoquer… Ça a été tellement évident qu'il y avait 500 salles qui étaient sur le point de fermer pratiquement. Et quand Lang est arrivé au pouvoir, il y a eu des grandes concertations avec la profession en disant : « bon, on ne peut pas laisser 500 salles ». Toutes les salles dans les petites communes étaient en train de disparaître. Elles étaient toutes vétustes. Et à ce moment-là, prise de conscience : il faut faire quelque chose. Donc, ils ont commencé à se dire : « il faut qu'on aide les salles à se rénover. Il faut qu'on incite les mairies à s'impliquer au niveau des subventions au niveau local de façon à ce que les salles ne disparaissent pas ». Donc il y a déjà un état d'esprit au niveau des communes qui a commencé à changer, et en plus, ils se sont aperçus qu'il y avait un truc qui ne fonctionnait pas au niveau de l'alimentation en films et qu'il y avait des refus sans arrêt, que les distributeurs avaient des pratiques discriminatoires vis-à-vis des salles indépendantes. Donc ils se sont dits : « on va mettre un médiateur du cinéma ». Et ils ont fait à ce moment-là, l'Agence pour le Développement Régional du Cinéma qui était un groupe de gens qui étaient supposés suivre ce qui se passait, et ils suivaient très bien. C'était un groupe de gens très bien. Ils suivaient tout ce qui se passait au niveau local. « Est-ce que ça vaut le coup de rénover une salle à tel endroit ? Est-ce que la mairie est prête à aider ? Il faut informer la mairie pour que la mairie prenne conscience des problèmes, qu'elle sache jusqu'à quel niveau elle peut intervenir. Il faut que le CNC… ». Le CNC s'est mis à tirer des copies de films porteurs, pour alimenter ces salles-là, pour qu'elles puissent les accompagner, pour qu'elles aient des entrées, pour qu'elles puissent, enfin, finir les travaux, enfin, etc. Et parallèlement à ça, ça s'est décoincé au niveau des professionnels. C'est-à-dire qu'il y avait des professionnels qui étaient tétanisés, qui osaient pas… parce que quand on se rebellait contre un distributeur… On ne pouvait pas aller devant un tribunal. On savait que plus aucun distributeur… Si on avait un conflit avec un distributeur, tous les autres fermaient les vannes. C'est-à-dire qu'on pouvait plus avoir aucun film nulle part. Donc parallèlement à ça, sentant que ça pouvait se décoincer et que les pouvoirs publics étaient favorables, un petit peu poussés en sous main par le centre de cinématographie, il y a des exploitants qui sont montés au créneau et qui ont attaqué Warner pour avoir une copie à Dijon et à Lyon pour le film *Bird*[700]. Parce que le film devait sortir dans des salles de circuit, enfin dans d'autres salles, mais pas dans les salles indépendantes. Et donc, ils sont allés au tribunal. C'était à Dijon et à Lyon. Il y a eu un référé qui a été déposé au tribunal. Et le référé, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, a tranché en disant : « il faut donner une copie VO. C'est un film qui correspond parfaitement à l'image des salles. Il faut donner une copie VO à ces salles-là ». Et c'est parti pour être traité au fond. Et le tribunal d'instance a confirmé le jugement.

MM : Ils ont été condamnés en cassation aussi. Et à partir du moment où ils ont été condamnés, ça faisait de la jurisprudence, et donc là ça s'est complètement développé et tout a changé. Alors ils ont hurlé comme des veaux à l'époque en disant : « ça va ruiner les distributeurs s'il faut donner des copies à tous les gens qui les demandent, etc. ». Quand on voit maintenant ce qui se passe avec les multiplexes, on rigole vraiment beaucoup. Ils font

[700] Film EASTWOOD Clint. *Bird*. 1988.

vraiment n'importe quoi. Ils en sortent maintenant… Alors quand on pense au mal qu'on avait à avoir une malheureuse copie. Maintenant ils en sortent par dizaines, voire par centaines…
A-M F : Et s'il y avait pas eu cette évolution-là, nous on aurait disparu.
MB : Et en amont, la politique Jack Lang, vous n'étiez pas au courant… ?
A-M F : On n'a pas été consultés. Ça nous a profité, mais nous, on n'était pas d'accord. Parce qu'on pensait que ce n'était pas assez radical.
MM : C'est-à-dire que toutes ces mesures, on n'en a pas bénéficié. Le tirage des copies par exemple, ça nous concernait pas. On râlait beaucoup d'ailleurs à l'époque, parce qu'ils se sont mis à tirer des copies de films porteurs. C'est-à-dire de films commerciaux, de films américains en version française. On a obtenu une fois, au prix de quelle bataille, une copie en version originale,
A-M F : C'était *Abattoir 5*[701] en VO.
MM : Effectivement, un peu sous forme de test. Et quand on a fait ce test, on s'est rendus compte que de toutes les copies qui avaient été sorties, celle qui avait été utilisée le plus rationnellement et qui avait été le plus rentable, c'était la copie d'*Abattoir 5*. Mais on n'a jamais réussi vraiment à le pérenniser.
A-M F : Si, c'est passé un peu dans les mœurs quand même maintenant ! Ils tirent une copie vidéo.
MM : Mais alors à l'époque ça n'existait pas alors qu'on en avait besoin, et maintenant qu'on n'en a plus besoin, ça existe.
A-M F : Mais ça profite aux salles subventionnées.
MM : Mais ça profite aux salles subventionnées. Ça profite aux salles municipales.
A-M F : Ce qui intéressant, c'est qu'on a bénéficié des contrecoups de la réforme. C'est-à-dire, à partir du moment où ils ont mis en place un médiateur du cinéma, à partir du moment où ils ont demandé à un rapporteur, bon, ils sont tombés sur des larbins, mais ils sont tombés aussi parfois sur des gens extrêmement honnêtes qui faisaient extrêmement bien leur boulot, et qui allaient jusqu'au bout. Il y a eu un rapport, par exemple, un mec remarquable, qui a fait une analyse de la situation, qui est venu nous voir, qui était sidéré de découvrir les pratiques de l'industrie du cinéma, enfin de l'exploitation, qui est venu nous voir, alors nous a priori, on intéressait pas du tout les professionnels, nous a… étudié bien dans le détail, a étudié tous nos contrats, les lettres qu'on envoyait aux distributeurs, il était soufflé de voir les conditions dans lesquelles on travaillait, et lui, il était mandaté par le CNC et le ministère pour faire un rapport sur la situation. Donc, il a commencé à analyser tout ça. Il a fait un rapport extraordinaire. Le rapport, il était destiné… le ministère Lang le destinait à la poubelle, c'est-à-dire qu'il ne devait pas émerger. Or, l'association d'indépendants, avec la complicité des indépendants qui justement avaient traîné le tribunal dans l'affaire *Bird*, le rapport a été édité par une association qu'ils ont créée exprès de façon à ce que… les problèmes du cinéma paraissent au grand jour, que les critiques soient un peu informés, parce que personne ne se posait des problèmes et ne s'en pose toujours pas d'ailleurs sur la diffusion du cinéma. Sur l'incidence que peut avoir la diffusion du cinéma sur la création, sur la production, etc.
MM : C'est assez surprenant quand même, une de leurs inquiétudes, à Avignon, si on récupérait *Le Palace*, c'était que l'*Art et Essai* serait dominant en centre-ville d'Avignon.
A-M F : C'est vrai que la réforme de Lang, elle privilégiait l'aspect industrie. Il fallait défendre, non pas l'aspect culturel,…
MB : C'est d'abord des films porteurs…
A-M F : Voilà, c'est ça ! C'est ça ! Il faut permettre aux films porteurs américains en VF et aux films porteurs français de sortir dans tous les trous, les petits villages, donc on file du fric et puis de temps en temps quand même on fait un peu symboliquement de l'*Art et Essai.*

[701] Film HILL George Roy. *Abattoir 5*. 1972.

MB : Oui, effectivement, vous ça ne vous sert donc pas du tout !
MM : Non ! Ce qui fait qu'on a bénéficié du climat…
A-M F : Du changement de mentalités !
MM : Du changement de mentalités, mais on a bénéficié d'aucune aide directe.
A-M F : Si ! Au niveau par contre de la rénovation des salles. Ça on en a bénéficié. Mais là aussi c'est pareil. C'est à cause de personnes qui étaient à l'intérieur de la… de même que Dominique, le type qui avait fait son rapport, avait pris pour la première fois notre point de vue en compte, alors que notre point de vue on l'écrivait partout, mais jamais personne ne le prenait en considération, le… il y a eu des gens à l'ADRC, à l'Agence pour le développement régional du cinéma, qui étaient très intéressés par la façon dont on travaillait, qui nous suivaient de très près, qui pigeaient ce qu'on pouvait apporter et qui nous ont aidé, qui nous ont soutenu dans les commissions quand on déposait un dossier pour les rénovations de salles. Par exemple *La Manutention*, ils nous ont aidé sur un montant de 2,2 millions. Ici, ils nous ont aidé sur un montant de 3,5 millions et on avait été aidés dans des petites villes, à Manosque, etc. Et alors que c'était pas évident. Il faut voir que les commissions sont dominées par les professionnels classiques du cinéma, par la Fédération Nationale des Cinémas Français qui regroupe des salles généralistes et très peu de salles… en fait on est très minoritaires. Et toutes ces commissions-là, c'étaient elles qui étaient le plus… enfin, tous ces gens-là, c'étaient ceux qui étaient le plus pris en considération par Lang, par les consultations, etc. Nous, on était très minoritaires et de fait, on faisait pas attention à nous.
MB : Quel discours il a tenu quand il est venu à Avignon ?
A-M F : Ah ben Avignon, la seule chose qu'il a vue, c'était que le fait de prendre une infirmière psychiatrie pour l'amener au journal de RTL, c'était l'occasion de dire, et il avait pris aussi un monsieur qui était cordonnier et qui s'occupait des Chorégies d'Orange, c'était l'occasion de dire : « regardez ! La politique de la gauche, c'est ça ! C'est de permettre à des gens qui ne sont pas issus de milieux culturels de faire de la culture ». Mais c'était, on le servait, c'était pas lui qui nous servait. Il a rien écouté de ce qu'on lui racontait. Il s'en foutait ! Après quand il y a eu la consultation pour la réforme du cinéma etc., il a complètement oublié qu'on existait. De même qu'il a complètement dû oublier l'existence du cordonnier d'Orange. Mais par contre, on servait son discours. En plus une infirmière en psychiatrie, ça faisait chicos…
MM : Malgré les quelques complicités dont on bénéficiait, il en est resté tout de même quelque chose encore. Quand tu vois qu'on a refusé notre projet de Tournefeuille dans l'état où on l'a mené. De fait c'était un gros projet et on demandait beaucoup, mais quand on analyse la situation, quand on voit comment le cinéma évolue, un truc comme *Utopia*, ils devraient sauter dessus immédiatement…

AUTRES DOCUMENTS

Document 17 : *Présentation du dispositif* Lycéens et apprentis au cinéma
Le cahier des charges

PROTOCOLE

ENTRE
Le ministre de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche, représenté par le directeur général de l'enseignement scolaire, Roland DEBBASCH ;

Le ministre de l'agriculture et de la pêche, représenté par le directeur général de l'enseignement et de la recherche, Jean-Louis BUËR ;

Le ministre de la culture et de la communication, représenté par le délégué au développement et aux affaires internationales, Benoît PAUMIER ;

ET

Le Centre national de la cinématographie, représenté par sa directrice générale, Véronique CAYLA

Considérant que :

- le dispositif Lycéens et apprentis au cinéma, initié à titre expérimental dans cinq régions dès 1993, devenu opération nationale à la rentrée scolaire 1998, concerne aujourd'hui 220.000 élèves originaires de vingt-trois régions de métropole et d'outre-mer ;
- le dispositif repose sur des conventions de développement cinématographique et audiovisuel conclues entre les directions régionales des affaires culturelles, les conseils régionaux et le centre national de la cinématographie ;
- la participation à cette action repose sur le volontariat des chefs d'établissement et des enseignants qui souhaitent y faire participer leurs classes ;

IL EST CONVENU CE QUI SUIT :

Article 1 :

L'opération Lycéens et apprentis au cinéma, dispositif d'éducation artistique organisé dans un cadre d'exploitation cinématographique commerciale, propose en temps scolaire aux élèves et aux apprentis des lycées d'enseignement général, professionnel et agricole, publics et privés, et des centres de formation des apprentis (CFA) de découvrir au minimum 3 œuvres cinématographiques lors de projections organisées spécialement à leur attention dans les salles de cinéma et se constituer ainsi, grâce au travail pédagogique de sensibilisation artistique conduit par les enseignants et les partenaires culturels, les bases d'une culture cinématographique.

Les partenaires de Lycéens et apprentis au cinéma ambitionnent :

- d'éveiller la curiosité du public concerné par la découverte d'œuvres cinématographiques projetées en salle dans leur version d'origine ;
- de permettre aux élèves d'acquérir, d'enrichir et de diversifier leur culture cinématographique et de développer le plus largement possible leur regard et leur sens critique face à l'image ;
- de favoriser sur l'ensemble du territoire l'accès du plus grand nombre d'élèves à la culture cinématographique ;
- de permettre aux enseignants d'intégrer la culture cinématographique au sein de leur enseignement notamment en leur proposant des prolongements pédagogiques et des formations sur les œuvres présentées ;
- de participer au développement d'une pratique culturelle de qualité en favorisant le développement de liens réguliers entre les jeunes et les cinémas.

Article 2 :

Dispositif partenarial, Lycéens et apprentis au cinéma repose sur l'engagement de partenaires institutionnels et professionnels :

- au niveau national
  - le ministère de la culture et de la communication, notamment le Centre national de la cinématographie et la délégation au développement et aux affaires internationales ;
  - le ministère de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche, notamment sa direction générale de l'enseignement scolaire et son inspection générale de l'éducation nationale ;
  - le ministère de l'agriculture et de la pêche, notamment sa direction générale de l'enseignement et de la recherche et son inspection de l'enseignement agricole ;

- au niveau régional
  - les directions régionales des affaires culturelles ;
  - les rectorats ;
  - les directions régionales de l'agriculture et de la forêt ;
  - les conseils régionaux ;
  - les coordinations régionales ;
  - les équipes de direction et les équipes pédagogiques des établissements d'enseignement scolaire, des établissements de l'enseignement agricole et des CFA ;
  - les professionnels du cinéma et de la culture : en particulier les exploitants et les associations culturelles.

Article 3 :

Au niveau national, une commission nationale dont les membres sont nommés par le directeur général du CNC coordonne l'ensemble du dispositif. Sa présidence et son secrétariat sont assurés par le CNC.

Au niveau régional, l'opération est mise en œuvre par une structure professionnelle chargée de la coordination régionale du dispositif en liaison avec le comité de pilotage régional.

Le cahier des charges ci-annexé détaille les principes d'organisation aux niveaux national et régional. Il précise les missions et responsabilités dévolues à chacun des partenaires du dispositif ainsi que les modalités des partenariats. Le respect de ce cahier des charges conditionne la réussite de l'opération.

Article 4 :
Les signataires du présent protocole s'engagent, chacun en ce qui le concerne, à concourir au fonctionnement optimal du dispositif et à encourager sa promotion.

A Paris, le - 4 DEC. 2006

Le directeur général
de l'enseignement scolaire

Roland DEBBASCH

Le directeur général
de l'enseignement et de la recherche

Jean-Louis BUER

Le délégué au développement
et aux affaires internationales

Benoît PAUMIER

La directrice générale du
centre national de la cinématographie

Véronique Cayla

CAHIER DES CHARGES DE L'OPÉRATION LYCÉENS AU CINEMA

Le présent cahier des charges décrit les modalités d'organisation de l'opération Lycéens et apprentis au cinéma aux niveaux national et régional. Il précise les modalités des partenariats à instaurer entre les différents acteurs.

1 – Le dispositif national

Au niveau national le dispositif est coordonné par la Commission nationale Lycéens et apprentis au cinéma sous la responsabilité du Centre national de la cinématographie (CNC).

1.1 Le Centre national de la cinématographie.

Le CNC est chargé de la coordination du dispositif en liaison avec les ministères chargés de l'éducation nationale et de l'enseignement agricole. À ce titre il est l'interlocuteur des partenaires institutionnels et professionnels de l'opération. Outre la présidence et le secrétariat de la Commission nationale, le CNC assure les missions suivantes :

- validation de la programmation proposée par la Commission nationale en intégrant les paramètres liés à l'état des droits de diffusion, à la disponibilité des matériels de tirage ;
- tirage et sous-titrage des copies. Pour chaque film nouveau entrant dans le dispositif le CNC détermine un nombre maximum de copies, selon le coût de celles-ci. De manière générale, et sous réserve de la disponibilité des crédits nécessaires, ce nombre est au maximum de 20 par titre. Il peut être inférieur lorsque les tirages sont très onéreux (film en noir et blanc, tirage et sous-titrage à l'étranger,…) ;
- validation des programmations souhaitées par chaque région (le CNC indique aux comités de pilotage régionaux la date limite à laquelle les programmations souhaitées doivent lui être transmises et les valide) ;
- conception et rédaction des documents pédagogiques destinés aux enseignants et aux élèves ; cette mission est confiée à des prestataires spécialisés dans ce domaine dans le cadre d'un appel d'offre ;
- passation des conventions avec les distributeurs ;
- élaboration du plan prévisionnel de circulation des copies afin de permettre aux distributeurs sa mise en œuvre concrète ;
- définition, en concertation avec la fédération nationale des cinémas français (FNCF) et la fédération nationale des distributeurs de films (FNDF), du tarif, du taux de location des copies et des engagements des cinémas partenaires ;
- évaluation de l'opération au niveau national en liaison avec les ministères concernés ;
- équipement des coordinations régionales en ciné box ;
- coordination des Rencontres nationales Lycéens et apprentis au cinéma. Présidées par le directeur général du CNC ou son représentant, ces rencontres réunissent tous les ans les coordinations régionales, les partenaires institutionnels et professionnels de l'opération. Moment de formation et de réflexion, ces Rencontres nationales sont également l'occasion de présenter un bilan du dispositif.

1.2 La Commission nationale

Elle est composée de vingt-deux membres nommés pour trois ans sur décision du directeur général du CNC. Elle comprend :

- un représentant de la Direction Générale de l'Enseignement Scolaire (DGESCO),
- un représentant de la Délégation au Développement et aux Affaires Internationales (DDAI),
- un représentant des Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC),
- un représentant de l'Inspection Générale du Ministère de l'Éducation Nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche (IGEN),
- un membre de l'Association des Régions de France (ARF) en tant que représentant des collectivités territoriales,
- un représentant du Ministère de l'Agriculture et de la Pêche, Direction Générale de l'Enseignement et de la Recherche (DGER),
- un représentant de la Fédération Nationale des Cinémas Français (FNCF),
- un représentant de l'Association Française des Cinémas d'Art et Essai (AFCAE),
- un représentant du Groupement National des Cinémas de Recherche (GNCR),
- un représentant des Pôles régionaux d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel,
- sept représentants des coordinations régionales Lycéens au cinéma,
- un représentant de la commission nationale Collège au cinéma,
- un représentant du Groupe de Recherche sur la Relation Enfants Médias (GRREM),
- un représentant des auteurs,
- un représentant du Sceren-CNDP,
- un représentant des IUFM.

Sa présidence et son secrétariat sont assurés par le CNC. Elle peut s'adjoindre en tant que de besoin les compétences d'experts.
Elle se réunit au moins deux fois par an et s'appuie sur les travaux conduits au sein de deux groupes de travail permanents : l'un sur la programmation, l'autre sur les outils et les accompagnements du dispositif. Ouverts aux membres de la Commission nationale ainsi qu'à toutes les coordinations régionales, ces groupes de travail sont composés au maximum de quinze membres volontaires. Des spécialistes et experts, choisis en fonction des thèmes abordés, peuvent être invités à y participer.

2 – Organisation régionale.

2.1 La convention de développement cinématographique Etat / Région

Une convention de développement cinématographique est signée entre le Ministère de la culture (CNC/DRAC) et le conseil régional. Elle prévoit notamment les modalités de contributions financières (subventions accordées par la DRAC et le Conseil régional pour le fonctionnement des coordinations régionales ainsi que de toute action visant à améliorer la qualité de l'opération) et techniques de chacun des partenaires.

2.2 Le comité de pilotage régional.

Le comité de pilotage régional est composé de :

- un représentant de la DRAC
- un représentant du conseil régional

- un représentant du rectorat
- un représentant de la DRAF
- le cas échéant un représentant du pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel ;
- de représentants des exploitants locaux ;
- de représentants de la coordination régionale.

En tant que de besoin, des enseignants, d'autres acteurs locaux ainsi que des représentants d'autres dispositifs peuvent y être associés.

Sur les propositions de la coordination régionale, le comité de pilotage régional définit les orientations et suit l'opération localement. Il procède au choix des films qui s'applique à l'ensemble des lycées et CFA de la région participant à l'opération et le transmet au CNC dans les délais impartis par ce dernier. Il décide du contenu des actions d'accompagnement et de formation afférentes au dispositif et veille à l'organisation de séances de prévisionnement.

Il établit chaque année la liste des cinémas et des établissements scolaires partenaires et il procède à la fin de l'année scolaire à une évaluation globale de l'opération (la formation, les actions d'accompagnement, les outils mis à disposition nationalement et régionalement, le travail mené en classe auprès des élèves, la qualité des projections et de l'accueil des élèves et apprentis dans les cinémas…).

2.3 La coordination régionale.

Dans chaque région, la coordination régionale de l'opération est confiée à une structure professionnelle. Celle-ci assure la mise en œuvre de l'opération en respectant le présent cahier des charges.

Les missions de la coordination régionale sont les suivantes :

- recherche, mise en place et suivi des partenariats entre les établissements d'enseignement et les cinémas volontaires pour participer à l'opération.
- organisation de la circulation des copies en tenant compte des contraintes de calendrier des différents partenaires :
    - avant la fin du mois d'avril, envoi au CNC de la liste des films retenus par le comité de pilotage régional sur la base de la liste nationale, (ainsi que les titres de remplacement) et le nombre de copies par film, pour l'année scolaire suivante.
    - établissement de la programmation régionale par trimestre, en concertation avec l'ensemble des partenaires cinémas et établissements scolaires, copie transmise au CNC.
    - ce planning donne lieu à l'élaboration d'une fiche de vérification qui doit suivre la copie du film. À l'issue de la circulation du film dans la région, la fiche sera transmise au distributeur concerné et au CNC.
    - transmission aux distributeurs concernés du plan de circulation détaillé des copies, ainsi que leur nombre, en précisant les coordonnées de toutes les salles partenaires.
    - prise en charge des frais relatifs au transport des copies, depuis les stocks des distributeurs jusqu'aux premières salles inscrites au plan de circulation.
    - mise en œuvre et suivi logistique des copies de films (stockage, circulation dans les salles).
- distribution des documents d'accompagnement. Le CNC met à disposition de la coordination régionale les supports permettant de réaliser le tirage localement. La coordination régionale assure le suivi de l'impression et la distribution des documents

d'accompagnement aux établissements scolaires participants. Chaque cinéma partenaire reçoit un jeu des dossiers d'accompagnement des films programmés dans la région.

- Actions de formation et d'accompagnement :
  - En concertation avec les Rectorats et les services de formation de la DRAF, mise en œuvre des actions de formation spécifiques pour les enseignants inscrits.
  - Organisation de prévisionnements pour les enseignants.
  - Mise en place des actions d'accompagnement complémentaires pour les enseignants. Ces séances permettent aux enseignants d'acquérir des connaissances sur les films du dispositif, de rencontrer des professionnels (auteurs des documents, critiques cinématographiques spécialisés), de se familiariser avec les outils d'accompagnement et d'échanger sur les œuvres et interventions de professionnels lors des projections et/ou dans l'enceinte des établissements scolaires, mise en place d'ateliers…
- Évaluation et bilan du dispositif. Un questionnaire, proposé par la commission nationale, servira chaque année à établir un bilan de l'opération. Il comportera des éléments d'évaluation qualitative et quantitative relatifs aux spécificités de chacun des partenaires. Les réponses à ce questionnaire seront traitées dans le cadre d'un bilan régional annuel qui sera transmis à la DRAC et au CNC.

3 – Les établissements d'enseignement général et technologique, professionnel et agricole et les CFA.

La participation à l'opération Lycéens et apprentis au cinéma repose sur le volontariat des chefs d'établissement et des enseignants qui souhaitent y faire participer leurs classes. Les activités de lycéens au cinéma sont inscrites dans le temps et le calendrier scolaire au rythme d'une projection par trimestre au minimum.

Le bon fonctionnement de l'opération suppose le respect de quelques principes indispensables

à la qualité de l'action :

- inscription du dispositif dans le volet culturel du projet d'établissement ;
- participation des classes volontaires à l'ensemble du programme, soit au minimum trois films sauf disposition particulière décidée dans le cadre du comité de pilotage régional ;
- participation des enseignants aux séances de prévisionnement et aux formations organisées à leur attention par les coordinations régionales et le rectorat ;
- travail sur les œuvres avec les élèves des classes inscrites dans le dispositif ;
- distribution des documents d'accompagnement aux élèves ;
- contribution, en ce qui les concerne, au bon déroulement des séances.

4 – Les partenaires professionnels.

4.1 Les cinémas participants.

Tout cinéma muni d'une autorisation d'exercice (cinéma fixe ou itinérant ayant une billetterie CNC) peut participer à l'opération.

Les cinémas souhaitant intégrer le dispositif Lycéens et apprentis au cinéma font connaître leur candidature, avant la fin de l'année scolaire précédente, au comité de pilotage régional.

Les cinémas partenaires du dispositif s'engagent à respecter les points suivants :

- Respecter le plan de circulation des copies établi par la coordination régionale ;
- Prendre le plus grand soin des copies ;
- Remplir la fiche de vérification qui accompagne la copie du film ;
- Prendre en charge les frais de transport des copies vers les salles partenaires qui suivent ;
- Respecter les engagements souscrits envers les distributeurs notamment en ce qui concerne l'utilisation des copies du dispositif pour organiser des séances tout public. Ces copies, financées par le CNC, peuvent être utilisées par l'exploitant pour organiser trois séances tout public par film et par cinéma partenaire. Dans ce cadre, le taux de location est fixé à 30% sans minimum garanti et le prix de vente des billets est celui habituellement pratiqué par les cinémas. Toutes ces représentations sont assujetties à une déclaration de recettes selon la procédure en vigueur ;
- Appliquer la politique tarifaire décidée par le CNC ; la gratuité est accordée aux enseignants et aux accompagnateurs dans la limite maximale de un pour douze élèves ;
- Délivrer obligatoirement un ticket à chaque jeune spectateur ;
- Garantir une qualité maximale lors des séances scolaires en veillant notamment au réglage de l'image et du son ainsi qu'au respect des formats ;
- Garantir un bon accueil des élèves lors des projections en veillant notamment à ce que le nombre d'élèves inscrits ne compromette pas le bon déroulement de la séance (-sauf contraintes particulières- 150 élèves/séance au maximum) ;
- Communiquer à la coordination régionale le nombre d'élèves accueillis dans la salle par séance et par établissement ;
- Prolonger les liens avec l'établissement scolaire en dehors du dispositif.

Le cas échéant, on pourra prévoir la mise en place d'une tarification spéciale à l'initiative des exploitants des salles participantes, permettant aux lycéens de bénéficier, hors temps scolaire, de tarif réduit pour voir les films de leur choix à l'affiche dans leurs salles. Le tarif réduit peut être proposé sur présentation d'une carte de réduction lycéens au cinéma distribuée par la coordination régionale.

4.2 – Les distributeurs.

Le CNC passe une convention avec les distributeurs par laquelle ceux-ci s'engagent à participer à l'opération lycéens au cinéma en attestant détenir les droits commerciaux de distribution des films entrant dans le dispositif pour une période de trois années au moins. Ils fournissent copie de leur mandat de distribution qui doit être inscrit au registre public.

Chaque année, les distributeurs sont invités à proposer à la commission nationale des titres correspondant aux objectifs du dispositif après s'être assurée de la disponibilité des droits et du matériel de tirage.

Ils transmettent au CNC les coordonnées des laboratoires pour le tirage et le sous-titrage des copies des films ainsi que l'autorisation de tirage pour chacun d'eux.

Sauf accord préalable du CNC, à l'exception des trois projections tout public autorisées (cf. : supra), les copies financées par le CNC sont exclusivement réservées à l'opération Lycéens au cinéma. Toutefois les copies peuvent être mises gracieusement à la disposition des salles de cinéma pour l'organisation de séances dans le cadre d'un travail d'accompagnement (séances de prévisionnement pour les enseignants et de formations).

Au début de l'année scolaire, le CNC transmet aux distributeurs un plan prévisionnel de circulation des copies afin de leur permettre d'établir les bons de commande et de passer contrat avec les exploitants concernés, selon les dispositions réglementaires en vigueur.

Les distributeurs s'engagent en outre à :

- Contrôler la circulation et le stockage des copies. Les copies doivent faire l'objet d'un étiquetage et d'une numérotation spécifique (copies CNC n°… ; Opération : Lycéens au cinéma). Elles sont stockées au dépôt habituel du distributeur. Elles doivent faire l'objet d'une vérification systématique en période de vacances scolaires. En fin d'année scolaire, les distributeurs transmettent au CNC un état précis du stock des copies.
- Contribuer à l'élaboration des documents pédagogiques. Les distributeurs s'engagent, dans la mesure du possible, à mettre à la disposition des sociétés chargées par le CNC de la réalisation des documents pédagogiques tous documents et matériels d'exploitation utiles concernant leurs films. Ils s'engagent à donner l'autorisation d'effectuer et d'utiliser un certain nombre de photogrammes à partir d'une copie des films, afin d'illustrer les documents d'accompagnement et de promotion, qui sont réalisés et diffusés gratuitement dans le cadre de cette opération. Ils s'engagent, dans la mesure du possible, à fournir une affiche et une affichette de chacun des films à l'intention des salles de cinéma.
- déposer une copie de chacun de leurs films inscrits dans le dispositif au Service des Archives Françaises du Film.

5 - Les films.

La liste des films proposés est arrêtée par le centre national de la cinématographie sur proposition de la commission nationale en fonction des critères suivants :

- diversité des styles, des genres et des cinématographies nationales ;
- films de patrimoine ;
- films présentant, outre leur intérêt cinématographique, une ouverture vers d'autres cultures ;

Les films primés dans le cadre du prix de l'éducation nationale à Cannes ainsi que les films inscrits au programme limitatif du baccalauréat littéraire seront systématiquement proposés à la commission pour une éventuelle inscription. Lorsqu'elle s'avérera possible, cette inscription sera encouragée.

La sélection est cependant tributaire de l'état des droits de diffusion et de la disponibilité des matériels de tirage.

Les films provenant de cinématographies étrangères sont présentés aux élèves en version originale sous-titrée.

6 – Outils d'accompagnement

Des outils pédagogiques destinés aux enseignants et aux élèves leurs sont fournis gracieusement.

- Livrets enseignants et fiches élèves. Ces documents permettent à l'enseignant d'élaborer son propre projet pédagogique et à l'élève de conserver un document de référence. Ils comportent des informations sur l'œuvre et de nombreuses rubriques telles une présentation du film, une analyse des plans et des séquences, un point de vue sur la signification de l'œuvre, des propositions pédagogiques.

- Des outils complémentaires sur le cinéma figurant dans le catalogue images de cinéma, issu du Fonds CNC images de la culture permettent de favoriser l'exploitation pédagogique des œuvres proposées.

- Certains outils spécifiques comme, par exemple, ceux qui accompagnent le Prix de l'Éducation Nationale au festival de Cannes.

- Les sites Internet du Centre Images (lyceensaucinema.org), de la Bifi (bifi.fr), de l'Éducation nationale (Quai des images) et du CRAC (crac.asso.fr) proposent l'accès aux documents d'accompagnement aux différents acteurs du dispositif ainsi que des informations et des possibilités de recherche sur les films au programme.

Document 18 : *L'AFCAE, critères de recommandation des films et modalités de classement des salles* Art et Essai.

Poursuivant l'ambition de ses fondateurs de mieux défendre le cinéma qu'ils aimaient, d'en élargir l'audience, en se coordonnant pour se renforcer, l'Association Française des Cinémas d'Art & d'Essai rassemble aujourd'hui dans sa diversité l'ensemble du mouvement Art & Essai. Elle regroupe 1000 cinémas, avec plus de 2000 salles, réparties sur l'ensemble du territoire français et dans toutes les zones géographiques : centre des grandes villes, périphéries ou zones rurales. Près de 20 associations régionales ou départementales de cinémas en font partie.

L'AFCAE est également membre fondateur de la CICAE, Confédération Internationale des Cinémas d'Art & d'Essai, réseau international qui rassemble aujourd'hui 3000 écrans dans 28 pays.

Sa vocation

L'AFCAE constitue un réseau de salles à la fois indépendantes et singulières, au service d'intérêts communs :

- Défendre le pluralisme des lieux de diffusion, indispensable à la diversité des œuvres.
- Promouvoir un cinéma indépendant qui relève de toutes les créations, en toute liberté.
- Présenter et soutenir des œuvres de qualité, les aider à trouver des lieux d'exposition et à rencontrer le public.
- Favoriser leur circulation dans la durée et en profondeur sur l'ensemble du territoire.
- Coordonner des actions au niveau national, entre des indépendants, par une mise en réseau des moyens.
- Entretenir un rapport privilégié avec les auteurs, leur permettre l'accès à un public plus large pour qu'ils trouvent les moyens de faire de nouveaux films.
- Encourager l'animation de lieux vivants, de proximité, qui favorisent l'échange, la réflexion et les valeurs culturelles.
- Développer une action de formation des publics et notamment envers les plus jeunes, qui constituent le public de demain.
- Contribuer à la diffusion des films du répertoire en salles.

Son fonctionnement

Un conseil d'administration composé de 21 membres, représentatifs de toutes les catégories d'exploitation Art & Essai et de toutes les régions, assure une direction collégiale. Les décisions sont discutées et prises en CA, suivant les orientations choisies par l'Assemblée Générale.
Les adhérents élisent un tiers des membres du CA chaque année.

Missions et actions

L'Association remplit un certain nombre de missions et met en place diverses actions au service du mouvement et de ses engagements.

Elle est aussi l'interlocutrice des pouvoirs publics, des partenaires professionnels et des autres organismes professionnels.

Classement des cinémas Art & Essai

L'AFCAE participe aux Commissions régionales puis à la Commission Nationale du Centre national de la cinématographie qui établit le classement des cinémas. Le classement Art & Essai repose sur un indice automatique indiquant la proportion des séances réalisées avec des films recommandés Art & Essai par rapport aux séances totales offertes. Ce pourcentage varie en fonction de l'unité urbaine (de 70 % à Paris à 25 % en zone rurale). Sont également pris en compte : la politique d'animation, les actions en faveur du jeune public, du répertoire et de la « recherche et découverte » ainsi que des critères géographiques et sociologiques selon l'implantation des cinémas.

Ce classement Art & Essai permet aux établissements de bénéficier d'aides sélectives afin de mener à bien leur mission culturelle et citoyenne et de proposer une programmation ambitieuse, par nature risquée économiquement. Il est réexaminé chaque année.

Recommandation des films

L'AFCAE est mandatée par le CNC pour gérer un Collège de recommandation des films, qui, deux fois par mois, vote sur tous les films sortis (exclusivités et reprises). Ce collège est composé de 100 membres : distributeurs, producteurs, réalisateurs, directeurs de festivals, représentants de certaines commissions du CNC, critiques, personnalités, exploitants… Le nombre de séances de films ainsi « recommandés Art & Essai » est pris en compte dans le classement des cinémas.

Un sous-groupe de 25 membres du collège de recommandation détermine les films recommandés « Recherche et découverte ».

REPRÉSENTATION DANS LES INSTANCES PROFESSIONNELLES

L'AFCAE participe aux travaux concernant l'ensemble de la profession. Elle est régulièrement consultée et elle est représentée dans de nombreuses commissions, comités de pilotage et instances, parmi lesquels :

- Commissions régionales et nationales de classement Art & Essai
- Commission d'aides sélectives à la rénovation des salles et aux avances majorées
- Commission des aides sélectives à la distribution
- Commission de la diffusion
- Observatoire du cinéma
- Commission de classification des œuvres cinématographiques

- Commission nationale du choix des films pour les dispositifs scolaires (école et cinéma, collège au cinéma, lycéens au cinéma)
- Commission d'aide sélective à la distribution du film pour enfants
- Commission d'aide aux films réédités
- Commission nationale des pôles régionaux d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel
- Conseil d'administration de l'Agence pour le Développement Régional du Cinéma (ADRC)
- Conseil d'administration du festival Paris cinéma …

SOUTIENS DE FILMS

L'AFCAE mène une politique active d'accompagnement de films d'auteur à travers ses 3 groupes : actions/promotion (sorties d'actualité), jeune public et répertoire. Sur les 600 sorties annuelles, une quarantaine de films bénéficient ainsi chaque année d'un éclairage qualitatif tant auprès des salles que du public et d'un soutien particulier pour aider les salles à leur offrir des conditions d'exposition favorables.

- **Groupe Actions Promotion :**

Composé de 20 exploitants adhérents à l'AFCAE, représentant chaque région, le groupe actions/promotion développe depuis 1991 des outils pour la promotion et la défense du cinéma d'auteur, par le **soutien de 25 films par an**. (cf – page d'accueil - groupe Actions Promotion - films soutenus)

Le groupe se réunit mensuellement pour visionner 5 à 6 films qui lui sont proposés par les distributeurs et après discussion, votent sur le soutien de certains d'entre eux.

Les films soutenus bénéficient de :

- une **incitation à la programmation** par l'envoi d'une présentation de ces films à l'ensemble des 1000 adhérents de l'AFCAE.

- **l'organisation de projections en régions** à l'intention des exploitants pour leur permettre de programmer le film et de préparer au mieux la rencontre avec le public. Ces prévisionnements s'adressent aux salles mais aussi à tous leurs partenaires et relais.
- des **aides à la circulation de copies** favorisant l'accès aux films dans les plus petites villes. Par ces mises en réseau, La vie du film est prolongée à la fois géographiquement et sur la durée.

- l'édition d'un document d'accompagnement de 4 pages diffusé dans les salles à destination des spectateurs. Sont ainsi édités 25 documents annuels, soit près de 800 000 exemplaires par an.

- **l'organisation de débats avec des réalisateurs** dans les salles Art & Essai en régions, dans les petites et moyennes villes.

- **Groupe Jeune Public :**

Éveiller les regards sur toute la diversité du cinéma et développer le sens critique des jeunes générations est l'ambition poursuivie par ce groupe, fondé au sein de l'AFCAE en 1975, qui agit pour étendre et améliorer la diffusion des films de qualité en direction des jeunes spectateurs. Cette action est soutenue par le Centre national de la cinématographie et le Ministère de la Santé, de la Jeunesse et des Sports.

Soutien de 10 films jeune public par an. (cf - page d'accueil - groupe Jeune Public - films soutenus)

Composé de 25 personnes, le groupe Jeune Public de l'AFCAE visionne 20 films par an, proposés par les distributeurs et décide de favoriser la diffusion d'une dizaine qui lui semblent susceptibles d'apporter aux jeunes spectateurs plaisir et ouverture sur le monde et sur la diversité du cinéma.

Comme pour les films actions-promotion, ces soutiens sont relayés par :

- une incitation à la programmation

- **L'organisation de visionnements dans les régions**
- **La mise en circulation du film dans les salles**
- **L'édition d'un document dans la collection Ma p'tite cinémathèque** (30 000 exemplaires en moyenne) mis à la disposition des jeunes spectateurs dans les salles membres de l'AFCAE.

Ludiques et éducatifs, ils s'adressent spécifiquement aux enfants et prolongent le plaisir du film. Ils peuvent être conservés comme un souvenir ou servir à faire partager ses émotions grâce à une carte postale détachable. Cette collection compte aujourd'hui près de 70 titres.

Un catalogue de films que l'on peut proposer aux enfants

Plus de 300 films susceptibles d'être présentés à des enfants, de Chaplin à Tim Burton en passant par les nouveautés de l'actualité, y figurent sous forme d'une fiche descriptive. Ce catalogue est enrichi de nouvelles fiches au fur et à mesure des sorties de films, que le groupe jeune public labellise. Le catalogue constitue une aide pour la programmation et une mine d'informations pour qui souhaite donner aux jeunes spectateurs le goût du 7e art. Les films labellisés servent de référence pour l'attribution du label jeune public lors du classement Art & Essai des salles.

Les Rencontres Art et Essai Jeune Public : Une réflexion collective

Chaque année, ce rendez-vous rassemble près de 300 personnes (programmateurs et animateurs de salles, distributeurs de films, institutions et acteurs des associations d'éducation populaire). Il permet de réfléchir sur la relation des jeunes spectateurs au cinéma et sur les actions en cours. Composées de conférences, de tables rondes, d'ateliers, de projections de films inédits en présence de leurs auteurs, les Rencontres Art et Essai Jeune Public sont un lieu incontournable pour tous ceux qui souhaitent favoriser la découverte du 7e art pour des générations futures de cinéphiles.

Groupe répertoire/patrimoine :

Le groupe agit pour la diffusion en salles des chefs-d'œuvre du patrimoine. Composé d'une vingtaine d'exploitants, il visionne les films et rétrospectives qui lui sont proposés et décide de soutenir **6 rééditions par an**, afin d'en favoriser la diffusion. (cf - page d'accueil - groupe Répertoire - films soutenus)

Ces soutiens se concrétisent par :

- **Une incitation à la programmation,**
- **l'édition de documents sur les films ou rétrospectives à destination du public,**
- **une aide à la circulation des copies en régions.**
- **Un travail en réseau est encouragé**. S'agissant des films de répertoire, où l'économie est différente des sorties d'actualité (peu de copies, communication moins importante), un accompagnement se révèle dès lors nécessaire pour capter le public (interventions de critiques, organisation de ciné-concerts…) Collaborer au sein d'un réseau permet à plusieurs cinémas d'une région de proposer une programmation régulière de classiques par des circulations de copies et de mutualiser les frais d'édition de programmes et de venues d'intervenants.

Liste des intervenants. (cf - page d'accueil - groupe Répertoire)

Le groupe répertoire met également en place tout au long de l'année des soutiens partenariats sur certains films, en collaboration avec les distributeurs.

Les Rencontres du répertoire

Organisées chaque année au mois de mars, elles réunissent 250 intervenants (exploitants, distributeurs, pouvoirs publics, réalisateurs) autour de tables rondes, débats, projections pour favoriser l'exposition des films de répertoire dans les salles, les partenariats avec les cinémathèques, la mise en valeur des restaurations.

Les rencontres Art & Essai

Elles réunissent chaque année à Cannes, juste avant l'ouverture du festival et pendant 2 jours, près de 400 exploitants Art & Essai, distributeurs, représentants d'institutions françaises et européennes.
Sont proposés en avant-première, 9 films choisis parmi les films sélectionnés à Un certain Regard, La Quinzaine des réalisateurs, la Semaine de la critique ou dans la sélection officielle hors-compétition.
Ces projections ont pour objectif de faire découvrir ces films au plus grand nombre d'exploitants Art & Essai, plus disponibles avant le festival, et ainsi de mieux préparer leur sortie en salles.

Une table ronde est organisée chaque année autour d'un thème afin de réfléchir aux enjeux majeurs qui animent la profession et de mettre en œuvre les actions qui permettront de mieux servir la diversité culturelle.

Le courrier de l'Art & Essai

Un mensuel de douze pages fait le point sur toute l'actualité de l'Art & Essai : les films soutenus, les événements, les actions de l'AFCAE, l'actualité des salles et des festivals qu'elles organisent, les débats qui animent le secteur cinématographique… Tiré à 1700 exemplaires, il est envoyé à tous les adhérents, aux partenaires institutionnels et professionnels français et européens ainsi qu'à la presse.

Concours de nouvelles

Chaque année depuis 1993, l'AFCAE, le Centre National du Livre et le Centre national de la cinématographie organisent un concours de nouvelles à l'occasion de « Lire en fête ». Les participants écrivent une nouvelle (de 10 pages maximum) ayant trait au cinéma sur le thème de la manifestation organisée par le Ministère de la culture. Les nouvelles sélectionnées par un jury local réuni par les salles de cinéma sont soumises à un jury national. 3 prix sont décernés et le gagnant est invité à effectuer un stage au CECI / Moulin d'Andé en vue d'adapter sa nouvelle.

Festival Télérama / AFCAE

Il est organisé depuis 1998, au mois de janvier. Les salles Art & Essai programment pendant une semaine les 15 meilleurs films sélectionnés par la rédaction de Télérama, parmi les sorties de l'année écoulée, au tarif de 3 € la place, sur présentation d'un pass disponible dans deux numéros consécutifs de l'hebdomadaire.

Le festival connaît un succès qui ne cesse de s'amplifier d'année en année : il a rassemblé en janvier 2007 260 000 spectateurs sur 150 salles. En janvier 2008, 187 cinémas adhérents de l'AFCAE y participent, dans 166 villes.

MON PREMIER FESTIVAL

Organisé en collaboration avec La Mairie de Paris depuis 2005, ce festival est entièrement conçu pour les enfants et leur propose de découvrir des films en avant-première et des classiques par une programmation des plus variée : coups de chapeau, thématiques, cartes blanches, découvertes de cinématographies étrangères…

Il a lieu chaque année pendant une semaine lors des vacances de la Toussaint dans 7 cinémas Art & Essai de la capitale.

Document 19 : *Synthèse des travaux du séminaire du collège de recommandation des films* Art et Essai, *3 octobre 2006*
Paris, Espace Cardin

1- Objectif du séminaire :

Le séminaire du collège de recommandation des films *Art et Essai* avait pour objet :

a. de permettre aux 100 membres du collège de recommandation des films *Art et Essai*, administré par l'AFCAE, à la centaine de membres des sept groupes régionaux *Art et Essai* du CNC et aux 20 membres de la Commission nationale *Art et Essai* (chargés du classement des salles *Art et Essai* et de l'attribution des subventions) de se rencontrer et de dialoguer.
Les membres du collège de recommandation sont chargés individuellement de voter pour l'attribution de la recommandation "*Art et Essai*" des films sortis en salles.

Plusieurs membres du collège avaient formulé le souhait d'une rencontre entre l'ensemble des personnes composant les sous-collèges de recommandation, issus d'univers professionnels différents (exploitants, critiques, réalisateurs, producteurs, distributeurs, personnalités qualifiées) afin de dialoguer et d'échanger sur leurs pratiques du vote et la motivation de leurs choix. Il a paru nécessaire d'associer à ce dialogue les membres des commissions chargées d'accorder, sur la base de la liste des films recommandés *Art et Essai*, un classement *Art et Essai* aux salles programmant des films recommandés.

b. de tenter une réflexion plus approfondie sur les critères de recommandation des films *Art et Essai*, notamment pour des films ayant réalisé un nombre substantiel d'entrées (films millionnaires), et mener une évaluation de la pertinence des résultats de la recommandation qui a suscité un débat public relayé par la presse ces derniers mois.

c. d'évoquer des pistes de réflexion pour une évolution du dispositif de subvention aux salles *Art et Essai*, largement évoqué dans le rapport de Jean-Pierre Leclerc sur la diffusion des films en salles, dans la continuité de la réforme déjà importante qu'a connue ce dispositif en 2002.

2 - Présentation des études du CNC sur l'*Art et Essai* :

Après avoir rappelé l'historique des actions menées par les pouvoirs publics depuis les années cinquante à l'initiative du mouvement *Art et Essai* (dispositif d'exonération fiscale en faveur des salles *Art et Essai*, puis régime de subventions de fonctionnement), qui ont fait l'objet de réformes et de mises à jour régulières tous les dix ans (les précédentes réformes datant de 1991 et 2002), et le mode de fonctionnement actuel du dispositif, cinq études ont fait l'objet d'une présentation au cours de la journée :

* deux études statistiques (les salles *Art et Essai* ; l'exploitation des films *Art et Essai*) permettant, entre autres, d'apprécier l'impact des aides au secteur de l'*Art et Essai* notamment à partir d'une comparaison entre l'offre de films et la fréquentation des salles *Art et Essai* d'une part et des salles non classées d'autre part ;

* deux études qualitatives, l'une toujours en cours sur le collège de recommandation mais dont les premiers résultats ont été exposés et l'autre sur la perception de l'*Art et Essai* par le public (perception des films, perception des salles) ;
* ces deux études sont complétées par une enquête Médiamétrie sur le profil et les comportements du public de l'*Art et Essai*.

a) En ce qui concerne les salles :

* les films français, européens et d'autres nationalités (hors films américains) recueillent des parts de marché plus élevées dans les salles *Art et Essai* que dans les salles non classées ;
* le nombre de films programmés dans les salles *Art et Essai* est supérieur au nombre moyen de films programmés dans les autres salles ;
* les entrées des salles *Art et Essai* sont en progression.

b) En ce qui concerne les films :

* les films recommandés *Art et Essai* représentent une proportion assez constante des films inédits programmés chaque année par les salles (autour de 60%).

c) Sur le public de l' *Art et Essai* :

* le public est plus féminin dans les salles *Art et Essai*, plus âgé et plus urbain que dans les autres salles. Il s'agit d'un public assidu et fidèle, réceptif aux animations proposées par les salles.

d) Sur la perception qu'a le public des salles *Art et Essai* et des films *Art et Essai* :

* on sent un très fort attachement du public aux salles *Art et Essai* ;
* le public de l'*Art et Essai* souhaite que demeure une conception large des films recommandés ;
* il existe une forte demande en faveur des animations dans les salles (débat, présence des équipes de films).

3 – Le contenu des débats

Plusieurs membres du collège de recommandation et quelques experts (critiques de cinéma) ont dialogué autour de deux thèmes : le processus de recommandation des films (condition du vote, procédure d'appel) et les critères de recommandation qui les guident dans leurs choix.

Sur la procédure, plusieurs remarques ont été émises sur les difficultés à couvrir aujourd'hui la totalité des films programmés en salle. Ainsi certains films recueillent parfois moins de 30 votes (sur 100 votants) ce qui suppose que la recommandation du film soit réexaminée par une instance d'appel.

De même, certains membres ont exprimé leur regret que la recommandation d'un film intervienne quelquefois au moment où son exploitation s'arrête, compte tenu du raccourcissement des carrières des films en salles.

Sur les motivations de vote et les critères de choix des films, les débats ont été assez nourris. La plupart des intervenants ont rappelé les 7 critères fixés depuis quarante ans par les textes réglementaires sur l'*Art et Essai*, certains les jugeant désuets. Tous ont affirmé leurs choix en fonction de critères plus personnels tels que :

a. l'intérêt objectif du film (forme, sujet), son adéquation au style de programmation *Art et Essai* indépendamment de jugements, de goûts personnels. Certains membres ont clairement indiqué qu'ils pouvaient recommander un film qui ne les avait pas enthousiasmé, parce qu'il répondait quand même à la conception qu'ils se font de l'*Art et Essai* ;

b. une approche large, consistant à prendre en compte le fait que l'exploitation de certains films, notamment des films américains d'auteur (Woody Allen, Clint Eastwood, etc.) dans les petites villes ou les zones rurales est parfois difficile, et qu'il convient de ne pas exclure du périmètre des films recommandés des œuvres qui peuvent parfois recueillir un nombre important d'entrées. Par contre, leur poids pourrait être amoindri dans la fixation des subventions aux salles.

S'agissant du classement des salles, l'accent a été mis sur les acquis de la réforme entreprise en 2002 qui consiste à mener une analyse plus complète au-delà de la seule proportion des films programmés (qui était auparavant le seul critère d'octroi des primes *Art et Essai*, les pourcentages minimum variant selon l'environnement démographique de la salle), en prenant en compte la diversité de programmation, la politique d'animation de l'exploitant etc.…

Conclusions :

L'organisation de cette journée répondait aux questionnements et polémiques de ces derniers mois sur l'*Art et Essai* et à la volonté annoncée par Véronique Cayla, directrice générale du CNC, de procéder à un passage en revue de l'ensemble des dispositifs gérés par le CNC.

Leur objectif d'origine est-il toujours valide ? Leur efficacité peut-elle être améliorée ? L'ère numérique à venir implique-t-elle des évolutions ?

La richesse des interventions et échanges de la journée a démontré l'utilité d'un tel exercice.

Dans le cas de l'*Art et Essai*, l'objectif est clairement de conforter ce secteur qui est une des forces du système français et illustre parfaitement l'alliance positive entre la salle et le film.

Dans le contexte d'un bilan, dans l'ensemble positif, des procédures telles que réformées en 2002, deux pistes d'amélioration se sont dessinées : la rénovation des mécanismes de recommandation des films et le resserrement des critères de classification des salles.

Concernant le collège de recommandation des films, il s'agit d'établir plus de transparence et de moderniser ses outils et son mode de fonctionnement (vote par Internet, raccourcissement des délais, renforcement de la collégialité, adaptation de la procédure d'appel sont les principaux objectifs).

Sur le second sujet, l'augmentation continue du nombre de films, de séances, et de salles *Art et Essai*, ainsi que l'existence d'une part importante de films diffusés, tant dans les établissements non classés que classés, font craindre une dilution de la notion d'*Art et Essai*. Pour préserver l'identité et la singularité du secteur, il apparaît nécessaire d'en repréciser le périmètre et d'accorder davantage d'importance aux actions d'animation et au travail des salles envers le public, dans le prolongement de la réforme de 2002.

Enfin, il est souhaitable de développer les salles *Art et Essai* en tant que réseau, notamment pour leur permettre d'aborder dans de bonnes conditions le passage au numérique.

RESUME

Ce que fait la pratique au spectateur.

Enquêtes dans des salles de cinéma *Art et Essai* de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur

Dans une visée communicationnelle et sociologique, ce travail de recherche propose de penser la *pratique* du cinéma dans les salles *Art et Essai* comme un *processus dynamique* de mise en relation des individus avec les films et des individus entre eux. Il repose sur deux enquêtes par questionnaire auto-administré conduites auprès de spectateurs fréquentant des salles de cinéma *Art et Essai* de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur. Ces données sont complétées par des analyses sémio-discursives de critiques de cinéma prélevées dans le magazine *Télérama* et dans le programme du cinéma d'*Art et Essai Utopia* (Avignon) ainsi que par une série d'analyses filmiques s'inscrivant dans le champ d'une sociologie esthétique du cinéma. L'objectif est d'étudier la formation socio-discursive de la valeur dans le champ du cinéma et de voir en quoi cette valeur participe de la constitution d'ensembles communautaires de pratiquants autour de la notion d'*Art et Essai*, en tant qu'elle circule et génère des représentations.
La première partie propose de définir l'objet de la recherche : la pratique du cinéma dans les salles *Art et Essai*. Elle construit des outils permettant de saisir empiriquement cette pratique et démontre qu'elle engage un rapport spécifique au social. La deuxième partie montre que les recherches sur la pratique du cinéma en salle réduisent, le plus souvent, l'activité spectatorielle à un geste d'appropriation des films alors que cette activité renvoie tout autant à un geste de constitution *sociale* de la valeur *sociale* des films. Enfin, la troisième partie étudie la manière dont les individus se positionnent et réagissent vis-à-vis de cette valeur. Elle montre qu'il y a une identité de l'*Art et Essai* autour de laquelle se constituent des agglomérats d'individus assimilables à des regroupements communautaires. Elle permet ainsi de repenser ces espaces de pratique à partir de la notion de communauté.
En s'appuyant sur l'étude de la pratique cinématographique, cette recherche propose, plus largement, de discuter la pertinence de la question de l'(il)légitimé des objets culturels.

ABSTRACT

What does the pratice do with the spectator?
A survey in Art houses of the French Region Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Throughout a communicational and a sociological approach, this research work offers to consider the practice of Art cinema as a *dynamic process* that brings different individuals into contact with one another as well as with the movies. It is based on two research surveys aimed at the audiences of Art houses in the French Region of Provence-Alpes-Côte d'Azur. The results of these surveys were completed by the outcome of two semiotic and discursive analyses - one covering the movies' critics of French magazine *Télérama,* the other one the French Art house's programme *Utopia,* in the city of Avignon. Eventually, some movies have been analysed taking into account an aesthetic sociology of cinema. Therefore, the target is to study the semiotic and discursive formation of value towards cinema and to consider to what extent this value partakes of creating spectators' communities around Art Cinema, given that this very value circulates and generates social representations.
The first part puts forward a definition of the issue studied: the practice of cinema in Art houses. It builds up some theoretical tools leading to an empirical understanding of this practice, showing that it entails a specific relationship towards the social sphere. The second part shows that most researches on movie theatres' practices reduce the audience's behaviour to an appropriative one while it should also be considered as a constitutive one, since it *socially* constructs the *social* value of movies. To end up with, the third part focuses on the way individuals relate to this value and how they react to it. It shows that Art Cinema has an identity around which individuals come together to create a community. Thus, it allows to reconsider the practice-related issue through the notion of community.
Based on a study of the practice of cinema, this research more generally aims at rating to what extent the issue of cultural objects' (il)legitimacy might be relevant.

MOTS-CLEFS

Art et Essai – Cinéma – Circulation des savoirs – Communauté – Goût – Interaction(s) sociale(s) – Médiation(s) culturelle(s) – Objet culturel – Pratique – Public(s) – Réception – Représentation(s) – Sciences de l'information et de la communication – Sociologie – Spectateur – Valeur