

OLIVIER MOESCHLER

**Emmanuel Ethis (2005),
*Sociologie du cinéma et de ses
publics*, Paris, Armand Colin,
coll. Sociologie 128.**

C'est un ouvrage à la fois approfondi et accessible que nous offre Emmanuel Ethis (Université d'Avignon). En 128 pages, comme le veut le principe de la collection, il fournit un panorama kaléidoscopique – bigarré et ordonné, vaste et détaillé – des différentes manières qu'a eues la sociologie d'appréhender le cinéma et ses publics : de Siegfried Kracauer à Pierre Sorlin, des industries culturelles aux *Cultural Studies*, d'Edgar Morin aux statistiques de fréquentation les plus récentes.

Le titre, qui renvoie à la volonté d'embrasser deux champs (l'étude du média lui-même et celle de sa réception), peut à première vue surprendre. Dans bien d'autres domaines, ce double programme pourrait sembler trop ambitieux. Comme le démontre l'auteur avec efficacité, en sociologie du cinéma, une telle ambition est possible. Au passage, on nous rappelle ainsi l'état de quasi déliquescence de ce qu'on hésite parfois à appeler « sociologie du cinéma », alors même que (ou précisément parce que) le cinéma – « théâtre du pauvre », « art et industrie », « média de masse »... – semblait se prêter à merveille au regard du sociologue. Dans son vaste inventaire de toutes les théories dont le cinéma a fait l'objet à ce jour, Francesco Casetti va même jusqu'à parler d'un rendez-vous manqué entre le cinéma et la sociologie (Casetti 1999, p. 123).

Au fil des pages on se rend compte que la connexion entre l'analyse du média et celle de ses publics est plus qu'un pis aller : c'est une nécessité ou, du moins, un enrichissement bienvenu. La sociologie du cinéma a de fait toujours été aussi une sociologie de ses publics : explicitement lorsqu'elle prétendait traiter de l'emprise du jeune média sur les comportements et les pensées des « masses », plus implicitement quand elle pensait pouvoir lire dans ces œuvres produites et diffusées industriellement une vérité sur la société. Et c'est vraisemblablement aussi via une sociologie des publics et des multiples manières qu'ont les acteurs de s'appropriés les produits médiatiques que l'écueil d'une lecture du cinéma comme objet total, voire totalitaire, peut être évité. On sait que Theodor W. Adorno – qu'Ethis ne fait d'ailleurs que mentionner au détour d'une page – a, dans les années 1930-40, forgé le concept d'« industrie culturelle », ensemble tentaculaire hégémonique dont le cinéma était, selon lui, rien de moins que le « secteur central » (Adorno 1963, p. 14). On sait moins qu'une vingtaine d'années plus tard, c'est par l'analyse rapprochée de la réception d'émissions télévisées par la population que ce même Adorno a timidement revu ses

théories, concédant aux acteurs une certaine marge de manœuvre dans l'appropriation des contenus médiatiques (Adorno 1984, p. 187). Chez Emmanuel Ethis, qui a notamment dirigé des ouvrages sur les publics des Festivals de Cannes et d'Avignon, la problématique des publics est également au centre – même si c'est le chemin inverse que l'on parcourt. Pour Ethis, le public constitue moins l'arrivée que le point de départ de la réflexion : c'est bien « en partant des pratiques effectives [des] spectateurs » qu'il se propose de montrer, « à travers quelques grandes orientations thématiques », comment la sociologie peut être « mobilisée pour comprendre, en tant que fait social, le cinéma et ses publics » (p. 7).

L'auteur commence par rappeler que parmi les pratiques culturelles, c'est le cinéma qui est la plus répandue : en France, 95% des personnes se sont rendues dans une salle de cinéma au moins une fois dans leur vie, et au travers des œuvres vues à cette occasion ou sur petit écran (VHS, DVD, Internet), un individu d'une quarantaine d'années « a de fortes chances d'avoir vu, même distraitemment, plusieurs milliers de films durant sa vie » ; ce qui ne doit toutefois pas nous tromper sur le fait que – comme le dit joliment l'auteur – si l'on décide fréquemment de « partager » une sortie de cinéma, il arrive aussi aux gens de « se partager » à propos d'un film (pp. 5 et 6). L'ouvrage est organisé en quatre parties, qui visent moins, selon l'auteur, à couvrir les grandes directions dans lesquelles l'analyse sociologique du cinéma s'est développée qu'à explorer ce qu'il appelle les « thématiques significatives » qu'il les traversent.

La première partie, intitulée « le cinéma comme art 'populaire' », tente de cerner cette « vocation sociale » du cinéma à la « reconnaissance populaire » (p. 10). Ethis part de la dichotomie initiale – bien connue mais qu'il est parfois bon de rappeler – qui frappe le cinéma à son invention : l'opposition légendaire (dont on ne sait si elle relève de l'essence même du média ou des contingences de son évolution historique) entre les frères Lumière et Georges Méliès, autrement dit entre le documentaire et la fiction onirique, qui situe d'emblée le cinéma « à la croisée du réel et de l'imaginaire » (p. 9). L'auteur donne ensuite les principaux repères pour la dimension d'« industrie culturelle » du cinéma et de ses influences sur le public, au départ jugées néfastes : il évoque ce qu'il appelle (sans doute en référence à son long exil aux États-Unis) l'Ecole « dite de Francfort », les études de Paul Lazarsfeld ou encore les Layne Fund Studies sur l'éventuelle influence de la violence dans les films sur la délinquance juvénile, pour en arriver aux *Cultural Studies* plus récentes. Ici l'auteur renvoie avec profit à Richard Hoggart et à sa théorie de l'attention oblique, qui montre comment « les classes dominées affrontent les productions de l'industrie culturelle » (p. 13) ; et Ethis de relever que, pour notre objet, l'expression « arrête ton cinéma » montre là aussi « le distinguo entre réalité et fiction que sont capables d'avancer ces groupes démunis des instruments culturels » (p. 14). Avec le sociologue

anglais Raymond Williams, qui a critiqué le recours hâtif au concept de « masse », il pose cette question : « Comment [...] peut-on décréter qu'un spectacle est destiné à une masse dénuée d'esprit critique plutôt qu'à un public authentique ? » (p. 13).

En parlant du « cinéma du sam'di soir », Ethis montre comment le média a parfois pu – en France dans les années 1930, quand le cinéma était la « première sortie de loisir » (p. 17) – passer du « populaire » au « populiste ». C'est ce qu'il appelle la fonction de « miroir social » du cinéma, en réalité déformant puisque celui-ci renvoie moins à la réalité qu'à « la satisfaction immédiate du désir de retrouver sur l'écran un univers familier » (p. 16). Il cite d'ailleurs à ce sujet François de la Bretèque qui précise que le cinéma « ne transcrit pas la réalité sociale en termes directs » puisque « [l]es représentations sociales sont des médiations par lesquelles s'expriment des fantasmes, désirs, rêves, pulsions des publics auxquels on destinait le film » (cité p. 18). Avant les années 1950 et l'arrivée des grandes productions hollywoodiennes, le cinéma constitue « un patrimoine cinématographique < grand public > constitutif d'une mémoire nationale » ; ensuite tout va changer puisque « le film de cinéma ne se jouera plus dans l'idée d'un vis-à-vis entre un public pensé et perçu comme homogène et une œuvre, mais dans le sens social du < voir ensemble > cinématographique » (p. 18). L'auteur s'efforce ensuite à comprendre pourquoi, alors que le cinéma est fréquenté par de fortes proportions des gens dans presque tous les sous-groupes de la population, ce sont les films américains qui dominent le box-office, en reprenant notamment (en la complétant) cette hypothèse du melting pot américain proposée par René Bonnell : « On a fabriqué un produit pour un monde à l'échelle réduite qui pourra marcher sur la planète entière » (cité p. 23).

On notera que, malgré la multiplicité des approches et des aspects abordés, le texte est toujours agréable à lire. Même si la synthèse est parfois poussée à ses limites : comme quand l'auteur résume la problématique de la « culture de masse », en survolant la révolution industrielle et la division du travail, l'atomisation mais aussi la complémentarité des individus qui s'ensuit, la transition des communautés locales aux grandes institutions bureaucratiques (renvoi à Max Weber), le désenchantement du monde qui en résulte et, enfin, l'alternative à cet isolement mais aussi le danger de manipulation des individus (et donc d'aliénation supplémentaire) qu'amène la « culture de masse », tout cela en 5 phrases et une vingtaine de lignes... En cinéma, on appelle cela un accéléré !

La deuxième partie de l'ouvrage aborde la question du « cinéma dans la cité ». Comme le relève Emmanuel Ethis, si le cinéma a une vocation universelle, sa diffusion est toujours « située, territorialement appropriée par des spectateurs qui vont voir un film dans < leur > cinéma » (p. 29). Si ici plus que jamais, l'analyse du cinéma – au

sens de la salle donc – est indissociable de celle du public, l'inverse est également vrai : « [l]'histoire sociale du cinéma et de ses publics est inséparable de l'histoire de la construction, de la transformation, du déplacement ou de la disparition de ses salles » (*ibid.*). L'auteur s'arrête sur quelques moments-clé de cette histoire, à l'évocation desquels le lecteur ne peut s'empêcher de rêver : notamment les grands ciné-palaces bâtis dès les années 1920, ces espaces où « régnaient la somptuosité et la magnificence », construits « à partir des canons de l'architecture néoclassique la plus massive », le tout confinant au « luxe de pacotille » (p. 30)... Si c'est notamment à travers ces salles immenses que le cinéma a, comme le relève l'auteur, contribué comme « aucune autre forme artistique » à démocratiser les publics (p. 32), ces dernières ont aussi nécessité la mise en place, de la part des exploitants, d'une véritable « politique d'éducation » des spectateurs, impliquant ce que l'auteur appelle une « domestication et disciplinarisation des publics » et de leurs corps (via l'édiction de règles du « bon spectateur » : arriver à l'heure, lire les intertitres tout bas, applaudir seulement à la fin, ou encore ne pas écraser les pieds du voisin ; pp. 31-32). Les petits cinémas de quartier étaient de fait complémentaires, dès les années 1950, à ces grands théâtres, les deux types de salles faisant petit à petit place, dès 1970, aux complexes multisalles. Par rapport à ces derniers, Emmanuel Ethis met en garde contre les « argumentaires critiques par trop simplistes », qui ne peuvent contribuer à la « compréhension de la transformation que ces nouveaux lieux de diffusion impliquent » (p. 40). Conçus comme « une synthèse des apports qualitatifs que la salle de cinéma a connus tout au long de son évolution », les multiplexes apportent surtout « une modification concrète de la pratique du cinéma et de la ville » et constituent par là de « nouveaux espaces de socialisation » (p. 39-40). Mais l'auteur nous rappelle aussi qu'à l'ère des nouvelles technologies, la salle ne correspond plus qu'à « un mode particulier de rencontre entre une œuvre cinématographique et une part de ses publics » (p. 37).

L'exemple d'Avignon comme « cité cinématographique » prend une place de choix dans cette partie de l'ouvrage. L'auteur peut facilement repousser tout soupçon de chauvinisme local d'une telle option : en effet (et notamment depuis l'implantation d'un nouveau multisalles extra muros), Avignon arrive régulièrement en tête des statistiques nationales de fréquentation, pour ce qui est du nombre annuel d'entrées par habitant (p. 43) : 14,1 pour les Avignonnais, contre 13,7 pour les Parisiens ! Pour le lecteur non hexagonal, cette étude de cas « décentralisée » apporte en tous les cas un changement d'air bienvenu par rapport au « parisocentrisme » habituel des publications françaises. Fondés sur une connaissance approfondie du terrain grâce à des enquêtes menées *in situ*, les chapitres dédiés aux publics de cinéma en Avignon sont parmi les plus intéressants de l'ouvrage. Notamment, la désormais classique querelle autour de la légitimité culturelle, (re)lue à travers les combats rhétoriques hauts en couleur

menés par les gérants du cinéma d'art et d'essai *Utopia* (par ailleurs lui aussi un multisalles) contre le nouveau multiplexe *Pathé Sud* – accusé tour à tour d'être le suppôt d'une multinationale, le bastion du pop-corn et un agent de la normalisation (pp. 47 sq.) – gagne ici en relief et, partant, en intelligibilité!

Sous le titre de «la projection cinématographique», Ethis aborde, dans la troisième partie de l'ouvrage, les différentes théories qui ont tenté de trouver, dans les films de cinéma, l'expression de tout ou partie de la société environnante. Le père fondateur de cette direction de la recherche est Siegfried Kracauer qui a décrit comment, dans les films expressionnistes allemands des années 1920, on peut lire la montée du nazisme et plus généralement la «mentalité d'une nation» (cité p. 56). Comme le relève Ethis, Kracauer donne une explication intéressante (notamment parce que l'on peut l'opérationnaliser empiriquement) pour expliquer cette faculté du cinéma à être ce qu'il appelle aussi un «reflet» de la société. Il voit deux facteurs déterminants : un film est fait par un ensemble d'individus («chaque unité de production d'un film incarne un mélange d'intérêts et d'inclinations hétérogènes») et pour un ensemble de personnes (les films «s'adressent et font appel à une multitude anonyme»; cité p. 56). Ethis mentionne au passage les autres recherches sociologiques de cet auteur, moins connues (sur la prolétarisation des classes moyennes berlinoises). Signalons aussi les critiques et essais sur le cinéma écrits par ce proche d'Adorno pour la *Frankfurter Zeitung* où il se révèle, à l'encontre de la conceptualisation parfois un peu carrée de ses ouvrages théoriques, en analyste nuancé et attentif aux ambivalences des films allemands de cette période (Kracauer [Rosenberg, éd.] 1992).

Après avoir présenté en détail l'approche défendue par Edgar Morin (pour lequel le cinéma était un «miroir anthropologique», p. 65), Emmanuel Ethis évoque les sociologues qui, dans le prolongement de Kracauer, ont récemment tenté de situer les œuvres cinématographiques dans la société. En 1977, Pierre Sorlin a été le premier auteur francophone à avoir donné à un ouvrage le titre programmatique de *Sociologie du cinéma* (à noter au passage que, peu avant lui, Dieter Prokop l'avait fait, en allemand). Pour Sorlin, les films de cinéma sont, comme le résume Ethis, des «interprétations de la société et des rapports qui s'y développent», voire «un des instruments privilégiés par lesquels une société se met en scène» (pp. 66 et 70). Dans le détail, Sorlin rattache les œuvres cinématographiques tantôt à un «milieu du cinéma», à une «fraction intellectuelle» voire à un «groupe dominant» (cité p. 68). Plus récemment, c'est Jean-Pierre Esquenazi qui a puisé dans cet héritage (mais aussi dans la théorie des champs de Pierre Bourdieu). Pour Esquenazi, repris par Ethis, les films de Godard réalisés entre 1960 et 1968 sont des «symbolisateurs privilégiés» et forment «une trame qui fonctionne comme une sorte de 'fait culturel total', traduction et réponse aux idéaux en cours dans la vie culturelle française de ces années-là»;

les œuvres godardiennes incluent selon cet auteur «des images, certes déformées, mais très expressives de la société dans laquelle ils ont été produits, et contiennent toutes sortes de traces, de marques, de dépôts de la situation culturelle, sociale, politique française» (cité pp. 70-71). Dans un passage qui rappelle Bourdieu mais aussi Adorno, Esquenazi décrit comment le jeune cinéaste œuvrait «à la fois contre les déterminations du champ cinématographique et grâce à elles», notamment pour se définir comme auteur (cité p. 72). Signalons que dans un chapitre d'un autre ouvrage, ce même chercheur a récemment montré que l'on pouvait également s'intéresser moins à la signification intrinsèque d'une œuvre donnée qu'aux multiples interprétations dont elle fait l'objet : il y détaille avec un rare brio comment un même film, *Vertigo* de Hitchcock, a été reçu de manière parfois complètement opposée tout au long de l'histoire de sa diffusion, en fonction des critiques qui s'en sont accaparés (Esquenazi 2001).

Toujours dans cette partie, Emmanuel Ethis explore trois des «moyens stabilisés» (p. 8) que le cinéma utilise pour remplir (et contrôler) le pacte qu'il noue avec le spectateur : les genres cinématographiques, la censure ainsi que la star, dont l'auteur éclaire – dans un chapitre passionné et passionnant – la logique à la fois économique et symbolique. Moins par souci d'exhaustivité que pour le point de vue insolite et fructueux qu'elles apportent, on aurait pu également renvoyer ici aux recherches – à vrai dire peu nombreuses, mais d'autant plus précieuses – de type ethnographique qui éclairent «du dedans» le fonctionnement de l'industrie cinématographique (voir Powdermaker 1950 au sujet de Hollywood ou, tout dernièrement et inspiré à la fois de Howard Becker et de Bruno Latour, Grimaud 2003 sur Bollywood).

C'est sans doute dans la dernière partie de l'ouvrage, centrée sur la réception des œuvres cinématographiques, que l'auteur propose le point de vue le plus original. C'est qu'ici il peut puiser avec profit dans le vaste corpus de recherches et de trouvailles (voire de curiosités) qu'il a accumulé avec son équipe au fil des ans. Ethis commence par constater que le cinéma est «un peu comme le marronnier de nos conversations» (p. 88) : le dernier film qu'on a vu est un thème de discussion qui, statistiquement, concerne presque tout le monde – le fait même, hautement improbable, de croiser un individu qui n'aurait jamais fréquenté de salle de cinéma justifiant que l'on en discute avec la personne concernée ! L'auteur aborde ici des sujets aussi variés que les goûts cinématographiques (où il renvoie à la *Distinction* de Bourdieu mais aussi à la sociologie de l'expertise récemment proposée par Jean-Marc Leveratto), la perception du temps au cinéma (où le lecteur étonné apprend, p. 103, qu'une même séquence de film – tirée de *Lost Highway* de Lynch – est jugée par les sujets comme durant entre 30 secondes et plus de 32 minutes!), ou encore ce qu'il appelle «l'énigme de la décision à la caisse du cinéma» (p. 91). Apparue avec les multisalles, celle-ci se réfère à l'observation selon

laquelle bon nombre de spectateurs décide du film à voir seulement au tout dernier moment, une fois sur place – et sur le conseil improbable de la caissière, véritable *taste maker* méconnue de ces nouveaux complexes. A partir de l'enquête nationale menée par Jean-Michel Guy ou des recherches plus sectorielles de Fabrice Montebello, Ethis discute de la problématique de la (ou des) culture(s) cinématographique(s) présentes dans la population ou encore de la cinéphilie (où l'on apprend que le cinéophile, c'est toujours l'autre, même et surtout pour ceux qui, par leurs pratiques, seraient candidats à faire partie de cette catégorie hautement sensible). Enfin il évoque ses propres chantiers en cours : l'analyse de la passion cinématographique lisible au travers de la décoration des chambres d'étudiants, ou encore les études sur le public du Festival de Cannes, enquêtes aux méthodes et observations souvent inédites dont les éléments fournis dans ce cadre laissent pressentir l'originalité et l'intérêt.

Au final, on dispose d'un ouvrage bien informé, riche et stimulant. Les seuls reproches que l'on pourrait lui faire, mineurs, sont d'ordre formel : certains des ouvrages cités dans le texte sont absents de la bibliographie ; à un autre niveau, on est étonné de ne pas trouver de conclusion, ce qui aurait été, s'agissant d'un ouvrage d'introduction, bienvenu – mais son absence n'est peut-être pas un hasard. Il y a un demi-siècle de cela, dans un texte au titre programmatique aujourd'hui oublié (qu'Ethis ne mentionne pas – et il a raison !), Edgar Morin posait ce qu'il appelait les « préliminaires à une sociologie du cinéma ». Pour l'anthropologue et philosophe, le média était voué à jouer un rôle majeur dans la compréhension de l'homme : « [l]a vérité, c'est la totalité. Tout a déjà été dit, ou presque, de l'homme, mais séparément : la totalité n'a pas encore été dite. [...] Aujourd'hui, plus que jamais, tous les chemins mènent à l'homme. Celui que nous ouvre le cinéma est le plus bref, le plus direct de tous » (Morin 1954, pp. 107-108). Que sont devenues par la suite toutes ces ambitions ? Bien peu de choses, du moins jusqu'à récemment ; comme le rappelle Emmanuel Ethis (p. 66), en France, les études cinématographiques ont longtemps été « éminemment marquées par l'héritage encyclopédique des historiens et critiques de cinéma » tels que Georges Sadoul et Jean Mitry. Le présent ouvrage ne se contente pas de faire la synthèse des recherches passées et présentes mais propose des nouvelles pistes et orientations. Il contribue par là – et ce n'est pas le moindre de ses mérites – à redonner de l'élan à un domaine de recherche qui est sans doute encore loin d'avoir tenu toutes ses promesses.

Olivier Moeschler
Olivier.Moeschler@unil.ch

Bibliographie

- Adorno Th. W. (1963), « L'industrie culturelle », *Communications* n. 3, pp. 12-18.
- Adorno Th. W. (1984 [1963]), *Modèles critiques*, Paris, Payot (« Temps libre », pp. 179-188).
- Casetti F. (1999), *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Nathan.
- Esquenazi J.-P. (2001), *Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'invention à Hollywood*, Paris, CNRS Editions (chap. « Petite histoire des interprétations savantes de Vertigo », pp. 206-218).
- Grimaud E. (2003), *Bollywood Film Studio, ou comment les films se font à Bombay*, Paris, CNRS Editions.
- Kracauer S. (Rosenberg J. [éd.]) (1992), *Der verbotene Blick : Beobachtungen, Analysen, Kritiken*, Leipzig, Reclam.
- Morin E. (1954), « Préliminaires à une sociologie du cinéma », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. XVII, juillet-décembre.
- Powdermaker H. (1950), *Hollywood. The Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, Boston, Little, Brown and Company.
- Prokop D. (1982 [1970]), *Soziologie des Films*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch.