

Laurence Allard
Maître de conférences en sciences de la communication
Université Lille 3-Gerico-Ircav.

Travaille actuellement à un ouvrage sur les nouvelles formes de l'échange culturel sur Internet (peer to peer, dvix...) en particulier autour des pratiques cinéphiliques en ligne et de la politisation des usages culturels d'Internet (Copyleft...) en regard d'une réflexion théorique menée depuis quelques années sur le public de la culture (théories de la réception...).

Dernière parutions : L. Allard et F. Vandenberghe, « Express yourself. Les pages perso entre légitimation techno-politique de l'individualisme expressif et authenticité réflexive peer to peer » in *Réseaux n°117. Les nouvelles formes de la consécration culturelle*, Hermès, 2003 ; L. Allard, « Collectifs en ligne et arènes publiques digitalisées. Développer l'audiovisuel numérique libre dans le style bazar » in D. Pasquier et D. Céfaï dir., *Les sens du public. Publics médiatiques, publics politiques*, PUF, 2003.

Resocialiser les études cinématographiques ! Etudes de cas : la cinéphilie en ligne.

Laurence Allard

Cet article se propose de saisir les rapports entre cinémas et sociétés en présentant une généalogie intellectuelle de la recherche sur le public dans les études cinématographiques ainsi qu'en ouvrant un programme de recherche placé sous le double signe d'une resocialisation des études cinématographiques et d'une pragmatisation de la sociologie du public. Cette proposition sera dépliée au sujet de la cybercinéphilie, Internet étant constitué ici en observatoire des mutations de la cinéphilie contemporaine et terrain d'exploration des propositions conceptuelles avancées dans le cadre

d'une réflexion sur les enjeux et les modalités de l'appréhension du cinéma comme pratique et expérience sociales.

Quand les études cinématographiques françaises rencontrent les Cultural et Gender studies, de Stuart Hall à Roland Barthes.

Que veut dire appréhender le cinéma comme une pratique sociale ? Et tout d'abord, quels auteurs et quelles recherches nous indiquent les dimensions à développer pour un tel programme intellectuel ?

Quelques travaux ont depuis quelques années œuvré directement ou indirectement à une tentative de « resocialisation » des études cinématographiques.

Approche contextualiste : langage de l'art cinématographique vs cinéma comme pratique sociale.

Du côté des études filmiques à travers ce qu'on appelle « l'approche contextualiste » du film¹, il s'agit d'étudier les films depuis les sociétés dans lesquelles ils sont consommés et produits. On peut citer à titre d'exemple, les analyses filmiques proposées par Geneviève Sellier et Noël Burch qui s'attachent aux représentations sur la toile des « rapports sociaux de sexe » dans les films

Que Geneviève Sellier soit ici remerciée avec force pour tout ce qu'elle œuvre.

¹Sur cette notion, cf « Impératif de contextualisation et analyse filmique », entretien introductif avec Geneviève Sellier et Noël Burch in *Champs de l'audiovisuel. Loin de Paris, cinémas et sociétés : textes et contextes*, sous la direction Laurence Allard, Geneviève Sellier, Noël Burch, janvier 2001.

populaires, le mainstream², ou encore l'ouvrage traduit en français de Tania Modleski sur les films signés Alfred Hitchcock³.

De ces travaux, deux apports peuvent être dégagés. D'une part, contre la tradition cinéphilique qui a nourri l'enseignement et la recherche du cinéma et eût pour conséquence de s'exercer sur une sélection élective de films-œuvres sans souci des contextes socio-économiques de production et de réception, le corpus filmique d'analyse a été élargi en relation avec l'abandon d'une définition du cinéma comme langage de l'art. D'autre part, contre la tradition sociologique critique, pour laquelle les films sont considérés comme des productions relevant de la culture de masse par essence aliénante et barbare, l'analyse de ces formes symboliques nées de la reproductibilité technique et de l'industrialisation de la technique est conduite de façon à en mettre en évidence les lectures plurielles, contradictoires, oppositionnelles mettant en jeu des questions d'identités...

La mise en avant de cette pluralité des interprétations filmiques vient ici rejoindre les acquis de la sociologie de la réception sociale des programmes de la télévision qui constituent une source d'inspiration féconde d'un tel programme de resocialisation des études cinématographiques.

Un parallèle : la sociologie de la réception et des usages sociaux de la télévision de masse.

Du côté de la sociologie, quelques travaux pionniers ont contribué à débloquer l'appréhension des produits de l'industrie des programmes télévisuels et en retour ont permis de nourrir la relecture du cinéma comme pratique socio-culturelle de masse. Parmi eux, on citera *La culture des sentiments. L'expérience*

²Citons parmi les travaux relevant de cette approche : Geneviève Sellier et Noël Burch, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan, 1996 ; Noël Burch, *Revoir Hollywood*, Paris, Nathan, 1994 ; *Iris n°26. Cultural Studies, gender studies et études filmiques*, sous la direction de Geneviève Sellier, Automne 1998.

³Tania Modleski, *Hitchcock et la théorie féministe. Les femmes qui en savaient trop*, L'Harmattan, 2003.

télévisuelle, de Dominique Pasquier qui a pour objet la série, en son temps culte, *Hélène et les garçons*⁴. Cette enquête basée sur un corpus de lettres de jeunes fans de la série constitue une contribution inaugurale à une sociologie de la réception de la culture de masse, que l'on doit concevoir comme une rupture avec la sociologie de Pierre Bourdieu. Au sujet d'un programme populaire de la télévision française, l'auteure prend le parti-pris de court-circuiter délibérément tout questionnement en termes de légitimité culturelle et de se placer dans une démarche sociologique compréhensive. Dominique Pasquier aborde la dimension genrée de la réception d'*Hélène et les garçons* comme une expérience sociale qu'elle va cerner à partir des différents modes de présentation de soi en tant que spectatrices et ce dans le cadre de différents collectifs de sociabilité. Nous verrons plus loin comment cette étude et cette posture d'enquête ont nourri nos investigations sur les cybercinéphiles.

Apports conceptuels de l'approche contextualiste

En plus de rompre avec une certaine tendance cinéphilico-universitaire en partant d'un corpus élargi à toutes catégories de films analysant des lectures plurielles en lien avec les identités sociales et culturelles, l'approche contextualiste propose une voie complémentaire à la sociologie de la réception⁵. En effet, elle s'attache à saisir les significations sociales au sein du texte filmique lui-même en mobilisant trois outils notionnels spécifiques : « textualité ambiguë », « hypothèse de réception », « sous-texte ».

En premier lieu, la notion de « textualité ambiguë » permet de délimiter une certaine conception du texte filmique. Ainsi suivant Noël Burch, la multiplicité articulée de polysémies

⁴Ed. Maison des Sciences de l'homme, Paris, 1999.

⁵Il faudrait ici également citer une autre voie de l'approche contextualiste qui interroge moins les films depuis la question des identités culturelles et sociales produites par les représentations filmiques : l'approche sémio-pragmatique qui a conditionné une première rupture avec la tradition sémiotico-cinéphile impulsées par Roger Odin et s'articule autour de la notion de modes de lecture contextuellement produits, cf *De la fiction*, ed De Boeck, 2000.

déterminant des lectures diverses et contradictoires du film dans son ensemble résulte en partie des tensions sociales propres au mode de production hollywoodien (négociations entre censeurs, scénaristes, producteurs...). Ces ambiguïtés et polysémies du texte filmique, ces lectures plurielles actualisées se trouvent appréhendées non pas empiriquement suivant des méthodes d'investigation sociologiques mais comme des « hypothèses de réception » et la visée des analyses est de mettre à jour le « sous-texte filmique ». La notion de « sous-texte » se conçoit comme le discours d'un film en tant qu'il est contextualisé, c'est à dire dans le contexte idéologique et culturel dans lequel il est produit et consommé⁶.

Aux origines de cette resocialisation : une première socio-sémiotique de la culture de masse.

Dans le champ des études cinématographiques mais aussi au sein de la sociologie de la réception, s'il fallait s'exercer à une généalogie intellectuelle, les origines de ce mouvement de resocialisation de l'analyse des films pourraient être pointées chez Morin ou Barthes, fondateurs de la revue *Communications*. Ainsi les notions de « sous-texte », de « textualité ambiguë » renvoient comme en écho aux premiers essais de sémiologie et de sociologie de la culture de masse développée dans les années 60.

L'idée d'un « sous-texte » fait référence, sous certains aspects, au Roland Barthes de *Mythologies* et au décryptage de « l'idéologie encodée » dans les objets langagiers de la culture de masse. Dans l'avant-propos de *Mythologies*, Barthes insistera sur le fait qu'il ne peut avoir de dénonciation sans son instrument d'analyse, de sémiologie, qui ne s'assumerait pas comme « sémioclastie »⁷. Quant à la notion de « textualité ambiguë », elle est présente chez Edgar Morin soulignant dans *l'Esprit du temps*⁸ comment les mythes de la culture de masse étaient de par leurs

⁶N.Burch « Double speak » in *Réseaux* n°99. *Cinéma et réception*, 2000.

⁷ 1970, Le Seuil

⁸ Grasset, 1962.

modes de production ambivalents, réversibles et ambigus, si l'on suit la stimulante relecture de Eric Macé⁹.

Plus explicitement, tant du côté de l'approche contextualiste de Noël Burch ou Geneviève Sellier ou de l'approche sociologique de Dominique Pasquier, est formulée une référence commune à un texte de référence du courant des cultural studies anglo-saxonnes, « Encoding/décoding » de Stuart Hall. Dans ce texte qui portait sur la télévision, était, sous un mode pionnier par rapport à l'approche critique dominante des médias de masse, exposée la mise en avant de la complexité endogène des interprétations spectatoriennes, allant d'une « position hégémonique-dominante » à un lecture « oppositionnelle »¹⁰.

A travers cette rapide généalogie se manifeste un transfert fécond depuis la sémiologie culturaliste de Barthes au courant des *Cultural studies* liées en partie à Stuart Hall et qui paradoxalement se trouve convoquée référence historique par ceux qui oeuvrent à cette resocialisation des études filmiques. « Les graines semées en France, notamment dans les années 60 ont germées ailleurs » comme l'a formulé joliment Geneviève Sellier¹¹.

De l'ambiguïté à l'incomplétude : en quête de complémentarité entre analyse filmique et sociologie de la réception.

Il reste à féconder cette perspective ouverte de resocialisation des études cinématographiques. Ceci nous conduit, dans un premier temps, à s'interroger sur la complémentarité des méthodes de la sociologie de la réception et des études filmiques basées sur l'analyse contextualisée d'un texte filmique. Cette quête

⁹« Eléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse. A partir d'une relecture de L'esprit du temps d'Edgar Morin » in *Hermès* n°31, 2001.

¹⁰ Traduction française « Codage/encodage » in *Réseau* n°68. *Les théories de la réception*, 1994.

¹¹ Dans L.Allard, G.Sellier, N. Burch, « Impératif de contextualisation... » in *Champs de l'Audiovisuel*, op.cité.

peut se justifier par une proximité intellectuelle entre ces deux perspectives. En se focalisant sur les déterminations, au plan de la production et de la réception, issues des rapports sociaux de sexes, de classes ou d'ethnies structurant les sociétés européennes et américaines, en cherchant à articuler l'étude des productions culturelles de masse à la question des identités sociales, approche contextualiste et sociologie de la réception télévisuelle, prolongent en partie les *Cultural Studies* et *Gender Studies*¹² anglo-saxonnes.

Ainsi, la notion « d'hypothèse de réception » semble être contradictoire avec la quête de validation empirique des lectures spectatoriennes. Cette notion est préférée par les tenants de l'approche contextualiste en raison de l'ambiguïté inhérente au texte filmique mais aussi des limites voire des impossibilités matérielles d'empiricisation (cinéma muet...)¹³. Du côté de la sociologie de la réception, le refus d'analyser les programmes ou les films au profit des interactions sociales verbales qu'ils favorisent est justifié par le caractère interminable du processus de réception mais également du fossé socio-culturel qui peut exister entre la culture de l'analyste et des spectateurs, spectatrices¹⁴. Il semble cependant que le caractère interminable du processus de réception soit à relier à l'ambiguïté tendancielle de la textualité filmique. Dans le même registre, on peut objecter que le sens au public discutant à propos provient d'un film à comprendre et à interpréter. C'est pourquoi, il paraît heuristique de rendre compte de la circulation socialisée du sens depuis le texte filmique jusqu'au sens public et interprétations spectatoriennes. Ce qui nécessite d'établir une continuité entre approche contextualiste et sociologie de la réception au plan des concepts et des méthodes dans le cadre d'une socio-pragmatique du public de cinéma.

¹²Sur les rapports avec les *gender* et *cultural studies*, Cf "Impératif de contextualisation...", op.cité.

¹³Sur ces développements, cf « Impératif de contextualisation... », op.cité.

¹⁴ Cf Dominique Pasquier in « Ouverture : resocialiser le cinéma : les leçons de la sociologie de la réception. Entretien » in *Champs de l'audiovisuel*, op.cité.

Entre pragmatique filmique et sociologie de la réception, la cinéphilie en ligne.

Afin de déployer un tel programme, la recherche sur le public cinéphile nous semble constituer un terrain pertinent bien que paradoxal. La sous-culture cinéphilique, historiquement caractérisable par un horizon d'attente expressiviste de la réception filmique, recherchant dans les films une conception du monde et une conception du cinéma propres aux authentiques auteurs¹⁵, a nourri une première génération d'études filmiques. Dans ces conditions, il paraît d'autant plus stimulant de s'intéresser à la concrétude sociale des spectateurs négligée par ces premières études tout en évitant également l'écueil de l'effet-Audimat, c'est à dire de la réification du public des spectateurs en une somme dénombrable d'individus, comme c'est le cas dans les enquêtes statistiques de fréquentation et socio-démographiques (CNC, Médiamétrie...).

Dans une perspective de socio-pragmatique du public, approfondir la compréhension du cinéma comme pratique sociale va supposer d'articuler les mécanismes de production de sens et la construction des identités mises en jeu. Pour ce faire trois questions-programmes peuvent être formulées dont on déclinera les réponses à partir d'une enquête en cours sur la cinéphilie en ligne : Ce qui fait public au cinéma ? Ce que spectateurs font des films ? Comment le sens vient au spectateur ? Trois formats de la cybercinéphilie seront ici décrits à travers différents terrains d'enquête (forums de discussion et weblog) permettant d'appréhender le public de cinéma à trois niveaux co-extensifs, de la scène sociale au texte filmique, tour à tour comme « être public », « communautés sociales d'interprétation » et « rôle spectatoriel incarné ».

Level 1 : Le public de cinéma comme modes d'être public.

¹⁵ Cf A.De Baecque, *La cinéphilie*, Fayard, 2003.

Ce premier niveau renvoie à l'appréhension du public de cinéma depuis la scène sociale que constitue Internet en réponse à la question « ce qui fait public au cinéma ? » Dans le prolongement d'une première enquête portant sur les messages¹⁶ d'un groupe de discussion francophone sur *Titanic* (J.Cameron, 1997) composés de « critiques conversationnelles ordinaires », on considère Internet comme une scène sociale où un public s'auto-définit et s'auto-représente par rapport à la catégorisation « cinéophile »¹⁷. En privilégiant la description endogène des pratiques dans un cas où la tentative même d'une définition est vaine et interminable et l'exercice de quantification impossible, il s'agit de s'inscrire dans une approche pragmatiste des publics culturels développée par Dominique Pasquier dans le prolongement de ses travaux sur la réception télévisuelle¹⁸. Dans ce cadre, le public est saisi du point de vue de sa structuration endogène comme « performance située », comme une forme de sociation définie par une position de réception subordonnée à un jeu de figuration sociale. La statue du Public ainsi déboulonnée permet de prendre en compte différents modes d'« être public » observables à travers des engagements sur des scènes sociales où se manifestent un sentiment d'appartenance à un public.

La manifestation d'un tel « être public cinéphilique » peut ainsi se lire dans la page page d'accueil de [fr.rec.cinema.discussion](#) ou cet extrait de la FAQ¹⁹.

« **Critique de cinéma** à vos claviers. Ici **on ne prend pas le cinéma à la rigolade**. On parle soit, mais on discute, on s'informe. Le cinéma français n'est pas oublié avec de bonnes infos. **Simple cinéophile** ou étudiant en arts du spectacle, vous devriez y trouver de quoi parfaire votre culture ».

¹⁶Pour une première esquisse de ce programme de recherche, cf L.Allard, « Cinéphiles à vos claviers ! » in *Réseaux n°99. Cinéma et réception*, 1999.

¹⁷Comme le rapporte Jean Michel Guy dans son étude sur *La culture cinématographique des français*, La Documentation française, 2000, « le cinéophile c'est l'autre », « on n'est jamais assez cinéophile ».

¹⁸Cf D.Pasquier, D.Cefai sous la dir., *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, PUF, 2003.

¹⁹Page rassemblant les réponses aux questions les plus souvent posées.

«4-2 Cinéma : art ou divertissement ? **Le cinéma n'est pas un art a priori mais un art si je veux.** En schématisant à l'extrême on peut trouver deux types de spectateurs : ceux qui vont au cinéma pour se divertir ou ceux qui y vont pour se cultiver, s'enrichir émotionnellement ou intellectuellement. Alors que les premiers n'aspirent qu'à échapper à la réalité, les autres espèrent en appréhender de nouveaux aspects ».

« Prendre au sérieux le cinéma », « le cinéma est un art », « aller au cinéma pour se cultiver, appréhender de nouveaux aspects de la réalité », cet ensemble de thématiques discursives montre que l'auto-définition et l'auto-identification des membres de groupe de discussion en tant que « cinéphiles » actualisent l'horizon d'attente cinéphilique historiquement connu et rappelé plus avant.

Level 2 : Le public d'un film comme communautés d'interprétation spectatorielles ou comment les cinéfiles imaginent les spectatrices de Titanic.

A ce niveau, il va s'agir de décrire différents modes d'appartenance à un public en relation avec différentes modalités d'interprétation filmique et ce en réponse à la question « ce que les spectateurs font des films » ? En effet, sur la scène sociale coexistent différentes lectures partageant un public en différentes communautés d'interprétation ou communautés de répertoires interprétatifs. Un mode d'investigation empirique de ces significations sociales données aux films consiste à traiter les échanges conversationnels, discours évaluatifs comme des articulations discursives des manifestations publiques d'interprétations spectatorielles²⁰.

Au sein de ce newsgroup, le format conversationnel de la critique filmique apparaît comme une exigence normative de la *netiquette*. Le comportement énonciatif s'inter-régule d'après cette exigence de réappropriation du jeu de langage de la critique professionnelle, cette forme institutionnalisée et rationalisée du

²⁰ Sur cette option méthodologique, cf L.Allard, « Dire la réception » in *Réseaux n°68. Les théories de la réception*, 1994.

discours évaluatif mais déclinée sous un mode conversationnel entre cinéphiles. On peut lire dans ce corpus de critiques conversationnelles ordinaires une gamme de répertoires interprétatifs et documenter la dimension genrée de la réception spectatorielle. Produire du sens c'est encore performer son identité masculine ou féminine. Ainsi, à travers un fil de discussion exemplaire se co-construit interactionnellement une pseudo-lecture féminine de Titanic énoncée par les participants masculins du groupe de discussion.

*Subject : Re : Titanic encore*²¹

xxx wrote (écrivait)

>Bref, j'ai donne mon avis comme beaucoup d'autres mais je ne comprends

toujours pas ceux qui sont a genou devant cette merde (voilà, je l'ai lache) ”

Ah, mon bon, j'ai bien peur que tu ne comprennes pas grand chose aux filles. Car ce sont d'abord elles qui font le succès du film en allant le voir trois ou quatre fois de suite. Mais si tu ne les comprends pas, respecte-les au moins. Elles t'en sauront gré et tu ne le regretteras pas. Surtout évite de “ causer vulgaire ” et prends le temps d'hésiter avant de te lâcher.

Amicalement ;o))

Subject : re : Titanic encore

²¹Les conventions de transcription sont les suivantes : les fautes d'orthographe d'origine sont conservées, les noms propres ou pseudonymes ont été masqués. Le signe > désigne la reprise d'une partie du message précédent. La structure d'enchâssement des échanges constitue un trait discursif typique des interactions médiatisées par Internet. Elle laisse apparaître les processus de lecture et d'interprétation des interlocuteurs suivants et contribue à créer un texte critique collectif émanant d'un énonciateur commun. Cf les analyses de L.Mondada, « Formes de séquentialité dans les courriels et les forums de discussion » disponible sur le site <http://alsic.u-strasbg.fr/Num3/mondada/default.htm>.

> Mais si tu ne les comprends pas, respecte-les au moins. Elles t'en sauront gré et tu ne le regretteras. Surtout évite de "causer vulgaire" et prends le temps d'hésiter avant de te lâcher. **Desole si je t'ai offensee**, je donnais seulement mon avis, **je ne visais pas les filles en particulier** (qu'il n'y ait pas mégarde) (...) je cause vulgaire a propos du film et certainement pas envers des personnes ! "

" Subject : Re : Titanic encore

xxx wrote (écrivait)

>Desole si je t'ai offensee, je donnais seulement mon avis, je ne visais pas les >filles en particulier (qu'il n'y ait pas mégarde) (...) je cause vulgaire a propos du film et certainement pas envers des personnes ! " **Hum, je suis un homme (...)** En général -mais il y a de nombreuses exceptions - la vulgarité les fait fuir. **A part ça, il est indéniable que la majorité des spectateurs sous le charme de Titanic sont des spectatrices. Le problème, c'est de savoir pourquoi "**

Subject : Re : Titanic encore

le 7 mars 1998 D. a écrit :

>A part ça, il est indéniable que la majorité des spectateurs sous le charme de

>Titanic sont des spectatrices. le problème, c'est de savoir pourquoi.

Y'a un psy (Alberoni ?) qui avait fait une étude sur pourquoi les adolescentes sont vraiment amoureuses de leurs idoles et pas les adolescents. Ca concluait par un truc du genre : promotion sociale possible pour les unes pas pour les autres. (...) Donc chacun a intégré les normes et agit en conséquence.

Elles veulent toutes être Madame Di Caprio "

Subject : Re :Re :Titanic encore

Dans l'article yyy, G écrit :

>Elles veulent toutes être Madame Di Caprio "

De toute façon (attention je risque d'en faire pleurer quelques unes voire plusieurs milliers) mais **il est déjà pris, il est avec un superbe top model "**

Subject Re :Titanic encore

>Y'a un psy (Alberoni ?) qui avait fait une étude sur pourquoi les adolescentes

>sont vraiment amoureuses de leurs idoles et pas les adolescents. Ca concluait par

>un truc du genre : promotion sociale possible pour les unes pas pour les autres.

>(....) Donc chacun a intégré les normes et agit en conséquence.

Cool man :) je lis tes long post avec un tas de gens sur un tas de sujet trop " théorique " pour que j'y prenne part, mais je sais qu'on te reproche de temps en temps de dire n'importe quoi ou de citer des choses sans rapport ou complètement fausses. **Et ben là t'es encore complètement " OUT ". Je ne pense pas que " Stéphanie habitant Viry Chatillon ait beaucoup plus de chances de " sortir avec Georges Michael (...) que Christophe, 17 ans aussi, habitant St Maur de rouler une galoche à Janet Jackson "**.

Dans cet exemple, est explicité un problème interactionnel (« desole si je t'ai offensée ») lié à une méprise sur le genre qui est à l'origine du codage pseudo-féminin des interprétations proposées par l'un des intervenants. L'exhibition de la catégorisation « homme » (« je suis un homme ») dans la séquence d'échanges réparateur²² montre, de façon quelque peu perverse, comment ces lectures mettent en jeu les identités de genre, construites, performer socialement et naturalisées par le jeu des catégories « homme »/ « femme »²³. Cette séquence d'échange vient encore

²² Suivant la « théorie de la face » de Goffman, l'image du moi est le produit des interactions sociales. Sur la scène sociale, il s'agit de ne pas perdre la face et ne pas la faire perdre aux autres. Si c'est le cas, une stratégie de réparation est mise en œuvre à travers une séquence d'échanges. Cf E.Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne 2. Les relations en public*, Editions de Minuit, 1973.

²³ Sur la déconstruction des identités de genre à travers la notion de « performance » et de « technologies du genre » chez J.Butler ou T.de

confirmer les analyses développées par Geneviève Sellier et Noël Burch sur la dimension masculine de la culture cinéphilique, notamment en termes de conduites typiques telle la mise en liste (films, réalisateurs...) qui renvoie à une appropriation fétichiste d'un objet de désir²⁴.

Level 3 : le spectateur d'un film comme rôle spectatorial incarné.

Se trouve ici concerné le plan individuel, l'identité spectatorielle, afin de répondre à la question « comment le sens vient au spectateur d'un film ? » Pour cerner cette identité spectatorielle, les notions de « modes de lecture » et de « rôles » peuvent être mobilisés. Dans un premier temps d'analyse, les répertoires interprétatifs peuvent être reliés aux lectures plurielles modélisées suivant différents contrats de lecture. En suivant Roger Odin²⁵, ces modes de lecture ou contrats sont formalisés en fonction de « l'image de l'énonciateur », à travers une construction de la source de la communication filmique par le spectateur/spectatrice (le réalisateur pour une lecture artistique...) depuis l'espace de réception. A cette proposition, F.Casetti²⁶ ajoute que si l'image de l'énonciateur détermine telle ou telle lecture, le texte filmique doit faire place à un énonciateur, attribuant un rôle au spectateur au creux des signes du texte filmique. Le texte filmique circonscrit différents rôles spectatoriels destinés à être incarnés dans l'acte de réception pour donner lieu à différents modes de lectures. L'identité spectatorielle se construit ainsi comme un « rôle » au creux des signes du texte filmique venant ancrer un mode de lecture et incarné

Lauretis, cf Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs*, Balland, 2001.

²⁴ Cf G.Sellier, « Cinéphilie et masculinité II » in *Iris n°26. Cultural studies, gender studies et études filmiques*, 1998 et N.Burch, « Cinéphilie et masculinité I » in *Iris n°26. Cultural studies, gender studies et études filmiques*, 1998.

²⁵ R. Odin, *De la fiction...*

²⁶F.Casetti, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, PUL, 1990.

par un être social, le spectateur ordinaire. Cette notion d'identité spectatorielle permet donc de penser la production du sens comme production d'identités dans le moment de la réception.

Un laboratoire de la réception individuelle et de la formation d'une identité spectatorielle porteuse d'identités individuelles et sociales ainsi qu'un terrain d'observation des nouveaux formats de la cinéphilie est fourni par les weblog dits les « blog »²⁷. Ces journaux en ligne que l'on peut qualifier de journaux « extimes » au sens où ils incorporent des traces de la lecture d'autrui dans le corps du texte de la chronique intime se présentent parfois des narrations de soi à travers par exemple la mise en liste des goûts filmiques et télévisuels. Parmi eux, citons cet extrait du weblog exemplaire de Dr Tomorrow²⁸.

La classe !

Je viens de revoir *La grande attaque du train d'or*. A la fin du film, Sean Connery s'accroche à l'arrière d'une calèche, et alors que celle-ci fend la foule (il s'agit d'une évasion spectaculaire), il salue les badauds d'un geste de la main, avec un sourire à renverser les montagnes. Est-ce la situation, le personnage, les magnifiques costumes victoriens, l'alchimie entre cette main fièrement levée et l'éclat du sourire ? Toujours est-il que Sean Connery – dont je ne raffole pas en temps normal - m'a semblé à ce moment l'incarnation du mot « classe ». De fait, j'ai partagé les minutes suivantes entre la vision légumiale de *Jason le mort vivant* et la collecte mentale des gestes les plus « classes » qu'il m'a été donné de voir au cinéma. La définition du terme est on ne peut plus subjective, et je serais bien en peine de

²⁷ *Weblog*, *joueb* ou *blog* désignent des pages personnelles développées à l'origine à partir d'un logiciel d'auto-publication, utilisé pour des créer des tribunes d'opinion ou diffuser des informations scientifiques mais encore à la façon d'un journal intime. Ils se présentent donc comme des journaux avec des textes personnels ordonnés chronologiquement auxquels le lecteur peut réagir en postant des commentaires. Ils proposent aussi des liens hypertextes vers d'autres sites, d'autres weblog de la « blogosphère » liés aux thèmes abordés et informations délivrées.

²⁸ Son blog est accessible à l'adresse suivante : <http://blog.nonzone.com>.

trouver le point commun à ces scènes ; sûrement est-ce un mélange d'assurance, d'élégance, et d'un certain rapport à la vie. Et encore ! Il peut simplement s'agir d'une manière d'exprimer à la perfection un sentiment au travers d'une attitude corporelle. Bref, fanatique des listes un jour, fanatique des listes toujours : voilà mon palmarès à cette heure.

- 1/ Pam Grier qui sort de sa cabine d'essaye dans *Jackie Brown*.
- 2/ Al Pacino balayant froidement les menaces du gouverneur au début du *Parrain 2*.
- 3/ George Clooney arrachant sa cravate au début de *Out Of Sight*.
- 4/ Humphrey Bogart qui regarde s'éloigner Ingrid Bergman à la fin de *Casablanca*.
- 5/ Steve McQueen lançant "so long, architect" à Paul Newman à la fin de *La tour infernale*.
- 6/ Bruce Lee fracassant en plein vol le panneau " interdit aux chiens et aux chinois " dans *La fureur de vaincre*.
- 7/ Clint Eastwood criant " halte ! ", la bouche pleine, pendant le casse qui ouvre les scènes d'action de *Dirty Harry*.
- 8/ Christopher Walken, retenant ses larmes, qui, le dos tourné à la caméra, fait signe au petit garçon dont il a la charge de ne pas l'approcher dans *Dead Zone*.
- 9/ James Stewart plaidant à la barre dans *Anatomy Of A Murder*. Pendant tout le film.
- 10/ David Bowie se recoiffant machinalement et déclarant " I'm british, I've got a passport " au début de *L'homme qui venait d'ailleurs*.
- 11/ Alec Guinness tendant un fascicule sur la convention de Genève au directeur du camp de prisonniers dans *Le pont de la rivière Kwai*.
- 12/ Jason le mort-vivant, une chaîne autour du cou et couvert de flammes, sautant à pieds-joints sur blondinet puis basculant dans un lac en étranglant son adversaire. Ah, non, pardon, ça, c'est ce que je vois en ce moment même.

Posté le 11/10/2002 à 10:09
un commentaire (12 pour le moment)

Cette mise en liste reconduit un genre textuel typique de la culture cinéphilique et la pratique de la « mise en thème » des propres goûts filmiques des « hyperamateurs »²⁹, dont Dr Tomorrow est un des brillants représentants³⁰. On remarque que son amour du cinéma s'éprouve ici dans une gamme non hiérarchisée de la production filmique, des classiques (Casablanca) au film de Bruce Lee en passant la pop star David Bowie. On peut y lire également comment des séquences filmiques sont revues comme des modèles sociaux d'actions exemplaires. Pour ces raisons, on peut ne proprement parler ici d'une lecture artistique « au nom de l'auteur ». En s'attachant à corréler « rôles » et « modes de lecture » avec cette notion « d'identité spectatorielle », il est possible de formaliser ici un type de « lecture cinéphilique » comme « lecture à l'authenticité »³¹ dans laquelle actions et acteurs incarnent des modèles identitaires, par exemple « l'Etre classe ».³² Ce weblog nous livre un état du monde vu à travers les lunettes du cinéma, revisité par la grâce de la lecture cinéphilique.

Ce dernier niveau d'investigation spectatorielle individuel du rapport entre publics-films-sociétés pointe le processus de production identitaire du sens dans la réception du texte filmique.

²⁹ cf à ce sujet les analyses de A.Hennion, S.Maisonneuve, E.Gomard, *Les figures de l'amateur*, La Documentation Française, 2001.

³⁰ Dr Tomorrow est le pseudo d'un blogueur journaliste de profession, spectateur assidu fréquentant au rythme de 2 ou 3 fois par semaine les salles, en possession de 250 titres en DVD, suivant les échanges que nous avons eu avec lui par mail.

³¹ Cf R.Odin, *De la fiction*, op.cité.

³² Elle décline un type de lecture documentarisante, qui suppose la « construction par le lecteur d'un Enonciateur présumé réel », puisque dans ce cas les acteurs-actrices sont indifférenciés des personnages. R.Odin, op.cité.

En mobilisant ces trois niveaux d'analyse de la cinéphilie en ligne, nous avons tenté de rendre compte de la construction identitaire dans la production du sens d'un film au plan individuel et social afin d'ancrer conceptuellement et méthodologiquement une recherche sur les relations entre films et sociétés. Il resterait maintenant à se demander comment la cybercinéphilie questionne radicalement à la fois l'étude du public de cinéma en général et du public cinéphile en particulier. Il est ainsi remarquable la cinéphilie en ligne soit une cinéphilie du faire, où pratiques amateurs multimédia et pratiques cinéphiliques se conjuguent venant contribuer à produire le contenu créatif d'Internet³³. Cette manifestation de la réversibilité des rôles culturels entre spectateurs et auteurs à l'ère numérique permet ainsi de réaffirmer le caractère socialement vivant de la culture cinéphilie productrice de communautés ou de formes de vie et doit nous épargner toute tentation de muséification.

³³Cf à ce sujet L. Allard et F. Vandenberghe, « Express yourself. Les pages perso entre légitimation techno-politique de l'individualisme expressif et authenticité réflexive peer to peer » in *Réseaux n°117. Les nouvelles formes de la consécration culturelle*, Hermès, 2003.