

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

81 | 2017
Varia

Julie Maeck et Matthias Steinle (dir.), *l'Image d'archives, une image en devenir*

Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016

Manon Billaut et Élodie Tamayo



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5300>

DOI : 10.4000/1895.5300

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2017

Pagination : 201-208

ISBN : 9782370290816

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Manon Billaut et Élodie Tamayo, « Julie Maeck et Matthias Steinle (dir.), *l'Image d'archives, une image en devenir* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 81 | 2017, mis en ligne le 01 mars 2017, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5300> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5300>

Les pratiques cinéphiles au prisme de la programmation des ciné-clubs : du choix des animateurs aux goûts des adhérents

par Léo Souillés-Debats

Depuis la Libération, le mouvement ciné-club ne cesse de s'étendre sur l'ensemble du territoire français. En 1957, le CNC recense 10 735 ciné-clubs réunissant plus de 5 millions de spectateurs. Cette croissance qui se maintient jusqu'à la fin des années 1960 est le fruit d'une rencontre. Celle des ciné-clubistes des années 1920-1930 et des héritiers du cinéma éducateur laïque et confessionnel dont les réseaux épousent ceux de l'éducation populaire renaissante dans la France d'après-guerre. Le mouvement est fédéré par l'intermédiaire d'organismes reconnus par le CNC et « habilités à diffuser la culture par le film » depuis 1949. Qu'elles soient d'obédience laïque, communiste, catholique ou protestante, les fédérations de ciné-clubs affichent toutes le même objectif : élever le spectateur par et pour le cinéma. Cette élévation se veut culturelle, politique, sociale ou spirituelle mais pointe vers le même but : armer le spectateur profane contre la fascination qu'exerce le cinéma, à la fois vecteur d'un plaisir jugé coupable et mercantile, inquiétant outil de propagande ou formidable support éducatif. En somme, former son jugement cinématographique pour lui permettre de mieux mesurer la valeur d'un film, de différencier les types de plaisirs offerts par le spectacle cinématographique et de mieux choisir, en conséquence, ses sorties¹. Cette entreprise s'appuie sur une offre de formation en plein essor, une documentation abondante (ouvrages, manuels, fiches, revues) et sur une programmation de films qui se veut représentative d'une liste de « Chefs-d'œuvre » et d'« Œuvres maîtresses » encore en

1. Si les termes employés varient en fonction des fédérations, l'objectif affiché reste sensiblement identique. En témoigne notamment ce débat organisé le 31 janvier 1947 entre Jean Michel, directeur d'un ciné-club à Valence, affilié à la FFCC, et le Pasteur Gastambide qui entend représenter « en tant que Chrétien, [...] les Catholiques et les Protestants ». La discussion tout à fait cordiale s'achève sur une conclusion commune : « Ce que nous voulons c'est une opinion publique éclairée qui se forme et réagisse dans un certain sens ». Une lettre du Vatican adressée au président de l'Office Catholique Internationale du Cinéma en janvier 1957 par le Pape Pie XII confirme également ces similitudes en insistant sur la nécessité de mettre en place « une formation sérieuse et méthodique des fidèles, à préparer une opinion publique catholique disciplinée et exigeante pour la qualité artistique et morale des films, [afin] d'assainir les spectacles, d'en élever le niveau et de mettre résolument l'art cinématographique au service des plus hautes valeurs de la culture et de la civilisation ». Cette proposition demeure elle-même très proche de celle émise par Pierre Kast dans son article « Répandre le goût du cinéma, faire connaître ses chefs-d'œuvre, éduquer le public : telle est la tâche des ciné-clubs », véritable manifeste de « l'idéal ciné-club » publié dans *l'Écran français* en 1945. Voir Compte rendu de la Réunion du 31 janvier 1947 reproduit dans Jean-François Aurenty, « Le mouvement ciné-club en France dans l'après-guerre (1945-1955) » (mémoire de maîtrise sous la direction de Michel Marie, Université Paris III-DERCAV, 1994), annexe n° 2, pp. 119-121 ; « Lettre du Saint-Siège au Président de l'Office Catholique International du Cinéma », Congrès International de La Havane, Archives de l'ACIF, 4-10 janvier 1957 (Fonds privé Robert Bardelli, p. 7) et Pierre Kast, « Répandre le goût du cinéma, faire connaître ses chefs-d'œuvre, éduquer le public : telle est la tâche des ciné-clubs » (*l'Écran français*, n° 18, 31 octobre 1945, p. 10).

construction². Enfin, la constitution de ce « modèle ciné-club », concrétisation directe d'un véritable « paradigme ciné-clubiste », s'appuie sur un mode de diffusion bien spécifique : la présentation du film, la projection et l'organisation d'un débat entre l'animateur de la séance et les adhérents du club.

Mais au-delà de la constitution théorique, administrative et juridique des ciné-clubs, le milieu des années 1950 est également l'occasion pour le mouvement d'établir un premier bilan de son impact effectif sur les spectateurs qu'il cible ouvertement depuis sa rencontre avec l'éducation populaire. Si les employés modestes, les ouvriers et les paysans constituent une part réelle des adhérents du mouvement après la Libération, ils demeurent en revanche absents de la direction des clubs³. Pour certains animateurs, il s'agit d'un premier échec dans l'entreprise de transmission et d'autogestion défendu par les représentants du mouvement⁴. Cette différenciation socioculturelle entre les cadres du mouvement ciné-clubs et les usagers, en même temps qu'elle favorise la monopolisation de l'expertise cinématographique par les animateurs, éclaire également la géographie et la morphologie des ciné-clubs. Si l'implantation de certains ciné-clubs de jeunes dans les établissements scolaires garantit leur mixité sociale, le mouvement peine à créer et à stabiliser des ciné-clubs dans les zones rurales et les régions ouvrières⁵. Les ciné-clubs doivent prendre la forme de clubs itinérants pour toucher les

2. Nous empruntons ici la dénomination retenue par Jean Mitry en 1949 dans ses « Tableaux Synoptiques d'Histoire du Cinéma » dont la revue *Informations UFOCEL*, associée au mouvement ciné-club, publie un extrait dans son 27^e numéro (J. Mitry, « Les Classiques du cinéma », *Informations UFOCEL*, n° 27, novembre 1949, pp. 16-17).

3. De nombreux témoignages d'animateurs attestent de cette disparition progressive des ouvriers et des paysans dès la seconde moitié des années 1950 et tout au long des années 1960. Une enquête menée par l'animateur biarrot Jean Delannoy, homonyme du célèbre réalisateur, au début des années 1950 sur les adhérents de 27 clubs de la FFCC et de l'Inter Ciné-Club du Sud-Ouest semble confirmer ces propos : les ouvriers ne représentent que 4 % des effectifs et les agriculteurs ne sont pas mentionnés dans l'enquête, sans doute comptabilisés dans la catégorie « divers ou non déclarés » (6,8 %). Ajoutons à ces chiffres ceux du référendum organisé par le Ciné-Club d'Annecy durant la saison 1953-1954 et publié dans *Image et Son* en janvier 1955. La « composition sociale » de ce ciné-club qui compte 562 adhérents se rapproche ainsi fortement de celle détaillée par Delannoy (3,8 % d'ouvriers). Voir : J. Delannoy, « Le ciné-club » (thèse de Doctorat, Université de Paris, 1950, p. 39) et Henri Moret, « Référendum au ciné-club d'Annecy » (*Image et Son*, n° 78, janvier 1955, pp. 9-10).

4. À ce sujet, on peut notamment se reporter au bilan très précis dressé par J. Delannoy en 1955 (J. Delannoy, « Le ciné-club », *op. cit.*, p. 162) ou aux témoignages d'une dizaine d'animateurs de la génération suivante retranscrits dans la revue *Positif* en 1963 (Gérard Gozlan, Marcel Oms, Raymond Borde, dir., « Où en sont les ciné-clubs ? », *Positif*, n° 50-51-52, mars 1963, pp. 180-213).

5. Si le premier ciné-club « d'entreprises » est recensé dès 1946 par *l'Écran français*, plusieurs témoignages évoquent l'éloignement des ouvriers dès la fin des années 1940, notamment au sein des ciné-clubs d'entreprises de Poissy, Nantes et Chambéry. Un exemple particulièrement documenté est celui du Ciné-Club Inter-entreprises de Valence. Fondé à la fin des années 1940 et affilié à l'UFOCEL, ce club est rapidement célébré comme une réussite populaire avant de devenir un exemple parmi d'autres des ciné-clubs d'entreprises gérés essentiellement par des cadres et s'adressant essentiellement à la frange la plus aisée des employés. Jean Le Veugle témoigne également de la désaffection des classes populaires au Ciné-club d'Annecy (J. Le Veugle, « L'action du Ciné-Club d'Annecy » dans Jacques Chevallier, dir., *Regards neufs sur le cinéma*, Paris, Seuil, 1953, p. 368). Enfin, Vincent Pinel fait des ciné-clubs ouvriers et paysans deux « cas particuliers » dans sa typologie des clubs, regrettant que « le Ciné-Club se révèle, hélas ! Impuissant à ressouder un public stupidement divisé par l'actuel conditionnement social » (V. Pinel, *Introduction au ciné-club*, Paris, Éditions Ouvrières, coll. « Vivre son temps », 1964, p. 53).

populations rurales mais périlclitent dès la fin des années 1950⁶. Et, tout comme l'organisation des cellules communistes, les ciné-clubs d'entreprises, souvent portés par un cadre ou un ouvrier qualifié, sont plus efficaces pour toucher et fidéliser un public ouvrier que les ciné-clubs créés dans les quartiers ouvriers. Jointe à la diversité sociale et géographique du public, les différences d'éducation entre les animateurs et la plupart des adhérents compliquent leur tâche et rendent difficile leur mission. Chargés d'assurer le passage entre la théorie et la mise en application du modèle ciné-club, ils doivent composer, dans le choix et la programmation des films diffusés dans leur ciné-club, non seulement avec des contraintes marchandes, juridiques et matérielles, mais aussi avec les critères d'appréciation et les modes d'évaluation de leurs adhérents.

Cet article se propose donc d'analyser ces expressions d'une passion commune à l'aune de la programmation des ciné-clubs et des pratiques cinéphiles des spectateurs du mouvement en tenant compte des difficultés rencontrées par les animateurs pour intéresser des adhérents possédant déjà une habitude du cinéma, et donc porteurs d'une forme de cinéphilie ordinaire, à un idéal cinéphilie de consommation ascétique et raisonnée des œuvres. En somme, il s'agit d'observer une rencontre entre une multitude de façons d'aimer le cinéma tout en posant la question d'une supposée spécificité de ce spectateur ordinaire, celui que l'origine sociale, la situation professionnelle ou le titre académique ne permettent pas de classer dans la cinéphilie « classique ».

La programmation des ciné-clubs : une difficile reconstitution

Les archives des fédérations étant difficiles à reconstituer, une analyse précise de la programmation des ciné-clubs reste à faire. À l'exception de quelques enquêtes ponctuelles du CNC⁷, l'absence de données chiffrées pour la grande majorité des fédérations implique un recensement et un traitement des programmes publiés dans les différentes revues du mouvement. Malheureusement, seul *l'Écran Français* et *Ciné-Club* tiennent régulièrement une rubrique sur les programmes des ciné-clubs de la Fédération Française des Ciné-Clubs⁸. Les résultats proposés dans cet article concernent donc essentiellement la FFCC. Or celle-ci ne représente que 2,4 % des clubs en 1957, juste derrière l'UFOLEIS qui, à la même période, regroupe 87 % des ciné-clubs. Cependant, l'écrasante domination de la fédération des œuvres laïques n'empêche aucunement d'utiliser les résultats observés. En effet, l'étude des catalogues de l'UFOLEIS révèle une importante similarité avec les titres proposés dans les programmes des autres fédérations. Compte tenu du faible stock de films de la période, de l'accessibilité

6. Notons que les circuits itinérants connaîtront un nouvel essor au début des années 1980 indépendamment des réseaux ciné-clubistes.

7. Pour les années 1955, 1956, 1963 et 1974-1975, on pourra se référer au fonds Paul Léglièze n° 20080006/1 des archives du CNC.

8. Notons également qu'entre 1946 et 1948, *l'Écran français* accueille *Informations UFOCEL*, bulletin d'information de la fédération du même nom, en tant que supplément de la revue. Cependant, aucun programme de ciné-clubs de l'UFOCEL n'est publié régulièrement dans *l'Écran français*, ou du moins qui en porte la mention.

limitée à certaines copies et des accords de programmation passés entre les différentes fédérations, il est possible de maintenir l'hypothèse d'un écart assez faible entre les catalogues.

Concernant le nombre de séances et la fréquentation des adhérents, les recensements établis par le CNC pour les années 1955 et 1956 offrent de précieux renseignements. Or en comparant le nombre de séances proposées et le nombre d'adhérents par projection, il apparaît que la répartition des spectateurs est pratiquement proportionnelle à celle des séances qu'on leur propose. À l'exception de quelques écarts minimes, il semble que les spectateurs s'accordent parfaitement avec les différentes séances qui leur sont proposées⁹. Cet équilibre peut être interprété comme une implication extrêmement faible du spectateur lors du choix des séances, ce dernier se laissant guider passivement par ce que l'animateur programme. Mais une telle appréciation devient réductrice si on l'applique au contexte spécifique du ciné-club. Car, dans ce cas précis, à la différence d'une sortie classique, le spectateur ne choisit pas une projection plutôt qu'une autre. Le caractère unique de la séance ciné-club remet ainsi en question la notion même de choix. Celui-ci ne s'opère pas au moment de la projection, mais bien lors de l'adhésion au ciné-club. Dès lors, le seul marqueur valable pour évaluer les choix des spectateurs serait donc celui de l'absentéisme¹⁰. Or, sur ce point, aucun chiffre n'a pu être établi. Mais résumer les goûts du public à sa seule présence lors des séances semble tout à fait réducteur. Le véritable choix des spectateurs ne peut se mesurer en fonction de la fréquentation des séances, mais bien en analysant son implication en amont, au sein du processus de sélection des films.

L'influence du spectateur sur la programmation des ciné-clubs

Une seconde hypothèse doit donc être prise en compte. Une telle proximité peut être en effet interprétée comme le résultat de l'influence du spectateur sur la programmation du ciné-club auquel il appartient. Or, sur ce point précis, les pratiques varient en fonction des clubs, mais aussi, et surtout, en fonction des générations.

L'exemple du fonctionnement de deux ciné-clubs de lycées à Dijon illustre bien cette hypothèse :

Trois éléments ont déterminé le choix des films : la qualité, le goût du public, les possibilités offertes par les Maisons de distribution. Pour cela, un groupe de professeurs établit d'abord une liste d'une centaine d'œuvres, de genres et de nationalité différents. Des élèves désignés par leurs camarades, ou tout simplement volontaires, classèrent des films par ordre de préférence dans chaque genre (guerre, police, surnaturel, etc.) et le tableau ainsi dressé fut remis à un intermédiaire traduit dans les Maisons de distribution qui se chargea de négocier les locations¹¹.

9. Tous les résultats évoqués dans cet article sont consultables dans Léo Souillés-Debats, « La culture cinématographique du mouvement ciné-club : histoire d'une cinéphilie (1944-1999) », (thèse de doctorat sous la direction de Fabrice Montebello, Université de Lorraine, décembre 2013, tome 2, pp. 184-283).

10. Ce facteur est aussi à minimiser du fait de la nature même de l'absentéisme qui peut être dû à des raisons purement pratiques (heures de la séance, jour de la semaine, lieu de projection...) et tout à fait « extra-cinématographiques ».

11. « Une saison de ciné-club à Dijon », *Informations UFOCEL*, n° 36, octobre 1950, p. 3.

De même, la commission de programmation du Ciné-Club de la Jeunesse de Toulouse invite ses adhérents à participer à l'établissement des programmes¹². Cette pratique s'applique à différents degrés en fonction des clubs, en particulier les ciné-clubs de jeunes qui mènent les expériences les plus audacieuses. Dès 1947, le Ciné-Club d'Enfants de Valence, dirigé par Jean Michel, est le premier à intégrer pleinement cette pratique en laissant les enfants gérer toutes les activités du club, de la trésorerie jusqu'à la programmation¹³. Certains animateurs tenteront ainsi de reproduire l'expérience avec plus ou moins de succès. En revanche, cette prise en charge par les adhérents de la programmation semble impossible à établir pour les ciné-clubs d'adulte, puisqu'elle annulerait la mission éducative du ciné-club. Même la participation à la programmation par le biais de la consultation de leurs vœux semble très difficile. La crainte de voir le culte de la vedette imposer son diktat aux commissions de programmation est l'argument souvent utilisé par les animateurs pour justifier leurs réticences. Il leur est fourni par une enquête célèbre publiée dès le mois d'octobre 1946 dans le *Bulletin de l'IDHEC*¹⁴. À la question « Que va chercher le public au cinéma? », l'oubli, l'évasion, la distraction et l'euphorie représentent plus de 60 % des suffrages. La vedette et le « *sex-appeal* » représentent quant à eux le premier critère pour choisir les films, privant, selon les auteurs de l'enquête, ces spectateurs de toute possibilité d'éprouver un « plaisir artistique » et, encore moins, un « plaisir cinématographique »¹⁵. Ce mode d'évaluation de la qualité cinématographique connaît par ailleurs un franc succès au sein du mouvement et auprès des éducateurs. Son influence est telle qu'Henri Agel la cite dix ans plus tard dans le premier chapitre de son manuel d'initiation au cinéma¹⁶.

Plus concrètement, Jean André, animateur d'un ciné-club vendéen, témoigne de son expérience de programmation dans *Informations UFOCEL* en avril 1949. L'instituteur reconnaît que, lors des premières séances, il fut obligé « de faire des concessions au public » qui réclamait Fernandel et Tino Rossi¹⁷. Concédant quatre séances pour le premier (*Adrien, Monsieur Hector, Simplet et Angèle*) et trois pour le second (notamment *Fièvres*), l'animateur s'appuie sur ces demandes de « mauvais goût », pour

12. Voir à ce sujet Laurène Azéma, « Au cœur de la cinéphilie toulousaine d'après-guerre : Histoire du ciné-club de la jeunesse de Toulouse de 1949 à 1967 » (mémoire de maîtrise sous la direction de Natacha Laurent, Université Toulouse II-Le Mirail, 2004, pp. 92-93).

13. Jean Michel, « Ciné-Clubs en France : l'expérience de Valence », *Informations-UFOCEL*, n° 19, novembre 1948, pp. 12-13.

14. « Cinéma et Culture – Réponse-somme à l'enquête sur la culture cinématographique », *Bulletin de l'IDHEC*, n° 5, octobre 1946, p. 6-8.

15. L'article propose ainsi un modèle d'évaluation qui hiérarchisent le plaisir de la « détente », le plaisir du « divertissement », le plaisir « artistique » et, enfin, le plaisir « cinématographique » (*Ibid.*, p. 7).

16. Henri Agel, *le Cinéma*, Paris, PUF, 1957, 2^e édition, p. 9. Reprenant la typologie de l'enquête de l'IDHEC, Agel fait du « plaisir cinématographique » la finalité de la consommation cinématographique, rabaisant ainsi toutes les autres formes de plaisir esthétique procurées par le spectacle cinématographique au statut d'objets externes au cadre cinématographique. Voir à ce sujet, Jean-Marc Leveratto, « Histoire du cinéma et expertise culturelle » (*Politix*, vol. 16, n° 61, 2003, pp. 17-50).

17. Jean André, « Une expérience de culture populaire par le cinéma », *Informations UFOCEL*, n° 22, avril 1949, p. 6.

CINÉMA ET CULTURE

RÉPONSE-SOMME A L'ENQUÊTE SUR LA CULTURE-CINÉMATOGRAPHIQUE

★

II

chercher le public au cinéma ? Une éducation du public vous paraît-elle utile et possible ? s'adresser à la masse ou à un certain public ? Rôle, état actuel et transformations à tenter aux moyens d'action suivants : critiques de journaux, revues, radio, ciné-clubs ?

A. — QUE VA CHERCHER LE PUBLIC AU CINÉMA ?

ndants ont énuméré avec beaucoup de perti-
raisons pour lesquelles le public va au cinéma.
en des termes très divers sur lesquels nous nous
di: nt vite d'accord, bien que les goûts du public
les quartiers, les régions et les personnes.

su que nous avons dressé d'après l'ensemble de
et en établissant la moyenne de leurs pour-

ateurs « qui vont au cinéma » :

	10-20	} Besoin, habitude, routine, attrait de la salle obscure.	} 10-20 %
écriture	5		
rale.	10-15	} Oubli, évasion, sensa- tions, détente, distraction, eupho- rie.	} 60-70 %
com...	5-10		
ité et			
-Appel.	30		
...	10		
.....	10	} Plaisir artistique simple.	} 10-15 %
manages			
optation.	5		
préstat.	10		
urs, style		} Plaisir cinématogra- phique.	} 5 %
film Art			
Culture.	5		

te dans cette statistique, c'est le pourcentage
ordé aux spectateurs qui, d'après nos corres-
au cinéma « pour le cinéma », c'est-à-dire pour
ir que ne leur procure aucun autre art, et qui
la « forme cinématographique » autant qu'à
film.

nation vient confirmer celle qu'ont pu faire
ateurs du public de cinéma : critiques, socio-
s-de clubs et de groupements. Il est acquis
seuf spectateurs sur dix ne vont au cinéma
soifs dérisoires, dont beaucoup de fabricants de
vergoigne les bases mêmes de leurs entreprises.
é la chose sont multiples : le cinéma, par l'excep-
tion de son spectacle, a éveillé le besoin du

rêve et de l'aventure au sein d'une multitude écrasée par un
sort matériel misérable et privée presque totalement de tout
élément de culture, de vie spirituelle, de jugement. C'est là,
tout à la fois, sa magnifique mission et son écrasante respon-
sabilité. Le rêve, qui est une ventilation de l'inconscient et le
ferment de toute imagination créatrice, a été révélé à la foule ;
mais au lieu d'être pour elle une médication et un stimulant,
il est devenu rapidement une véritable drogue. Ainsi, le cinéma
ayant communiqué aux masses un des plus hauts appétits de
l'âme, n'assouvit en fait chez elle qu'une fringale qui se satisfait
des plus médiocres pâtures.

Cette faim dévorante affecte les formes les plus diverses :
curiosité intense, parfois malsaine, pour le mode de vie du
voisin, de l'étranger, de l'inconnu — acrobis, par procuration,
aux drames et aux plaisirs des grands, à la destinée fabuleuse
des heureux ou des puissants de ce monde — exaltation de la
conscience mythique ancestrale — assouvissement d'un rêve
personnel d'héroïsme, d'oquail, d'aventure, de réussite senti-
mentale ou matérielle, etc. C'est ce qui a consacré l'ensasse-
ment total du film par le sujet, l'histoire, l'anecdote, au détri-
ment de la forme et des moyens particuliers dont dispose,
avec une puissance et un luxe pourtant ignorés des autres arts,
l'art cinématographique.

Comment remédier à la chose ? A tous ces spectateurs qui
ne prennent leur plaisir qu'au premier degré, il faut donner le
goût des aventures spirituelles et des jouissances plus élevées.
A l'infime poignée d'amateurs éclairés qui ont le goût du cinéma,
il faut donner les moyens de s'accroître, de gagner peu à peu
le grand public, d'exercer une action salutaire sur la produc-
tion et la consommation des films.

Tout cela dépend en France de l'essor d'une éducation et d'une
culture nationales (en conjonction avec celle d'une économie
et d'une sociologie constructives). C'est à quoi s'emploient
avec bonheur les Ciné-Clubs universitaires et ouvriers, les
organismes de culture populaire, les mouvements de jeunes,
les groupements culturels, qu'on voit avec plaisir se multi-
plier depuis la guerre, ainsi qu'une fraction grandissante de la
critique, de la presse et de la radio. C'est à quoi vise aussi
l'I.D.H.E.C., avec les moyens encore faibles qu'on a pu mettre
à sa disposition et les méthodes d'expansion culturelle qu'elle
élabore patiemment, d'année en année, en collaboration avec
les éducateurs, les producteurs, les syndicats et avec l'aide si
précieuse de ses correspondants et de ses amis.

CHAPITRE PREMIER

CINÉMA ET SOCIÉTÉ

Pourquoi le public va-t-il au cinéma?

Le bulletin de l'IDHEC¹ dans son numéro 5 a publié une statistique qui condense les diverses réponses obtenues à une enquête intitulée : *Que va chercher le public au cinéma?* Nous la transcrivons ici :

Besoin, habitude, routine, attrait de la salle obscure	10-20 % des spectateurs.
Oubli, évasion, sensation, détente, distraction,	
euphorie	60-70 % des spectateurs.
Plaisir artistique simple	10-15 % des spectateurs.
Plaisir cinématographique.....	5 % des spectateurs.

Le résultat obtenu inspire aux enquêteurs ce commentaire : *Ce qui frappe dans cette statistique, c'est le pourcentage insignifiant accordé aux spectateurs qui, d'après nos correspondants, vont au cinéma « pour le cinéma », c'est-à-dire pour goûter un plaisir que ne leur procure aucun autre art et qui s'intéressent à « la forme cinématographique » autant qu'à l'anecdote du film.*

Ce bilan est accompagné du chiffrage des « centres d'intérêt » :

Vedette et sex-appeal	30
Titre	10
Sujet	10
Adaptation	5
Interprétation	10
Style, art, culture.....	5

Ces chiffres sont éloquentes : *Le cinéma, par l'exceptionnelle fascination de son spectacle, a éveillé le besoin du rêve et de l'aventure au sein d'une multitude écrasée par un sort matériel misérable et privée presque totalement de tout élément de culture, de vie spirituelle, de jugement. C'est là, tout à la fois, sa magnifique mission et son*

1. Institut des Hautes Études cinématographiques.

démonter le « mécanisme de jeu » et « l'automatisme des gestes » de ces deux vedettes populaires. Dès la troisième projection, Jean André constate que la majorité des adhérents commence à comprendre « le manque d'originalité de Fernandel » et à déceler « les artifices employés par le scénariste et le metteur en scène pour rendre drôle leur histoire ». À la fin de ce cycle Fernandel, l'animateur affirme que les spectateurs du ciné-club savent désormais faire la différence « entre un artiste et un acteur professionnel soucieux avant tout de plaire à un public facile ». Tino Rossi demande quant à lui un travail plus conséquent à Jean André du fait de l'admiration que lui portent les jeunes adhérents, en particulier les jeunes filles, envoûtées selon lui par « sa voix au timbre si doux ».

Au terme de sa démonstration méthodique de la médiocrité des deux acteurs, Jean André s'estime satisfait, tenant pour preuve que, l'année suivante, le public ne demande qu'un seul Fernandel et qu'un seul Tino Rossi sur les 40 films de la programmation. De même, Raymond Debette, animateur du ciné-club UFOCEL de Crépy-en-Laonnois, reprend les mêmes critères que son homologue vendéen pour évaluer la réussite de l'action du club sur les adhérents, essentiellement composé d'ouvriers et d'ouvrières agricoles :

[...] le tourneur professionnel de Crépy-en-Laonnois nous a avoué que les spectateurs assistaient en nombre beaucoup moins important aux films de Tino Rossi ou de gangsters. Cette observation jointe au succès remporté par *Farrebique* et *l'Idiot* nous permet de constater que dans une certaine mesure, nous avons amené le public à renoncer au mauvais film et à choisir son spectacle¹⁸.

Si ces témoignages illustrent à merveille le rejet de la vedette ou de genres spécifiques dans la programmation des clubs, ces derniers révèlent qu'ils constituent de véritables instruments d'évaluation, par comparaison avec d'autres performances ou avec des réussites antérieures du genre et de la qualité des films. De ce fait, ils deviennent des références communes qui permettent à l'animateur de communiquer et de discuter avec les adhérents, de construire un véritable échange, par le biais du choix des films valorisés par ces adhérents, sur les critères de la qualité cinématographique.

Les critères d'évaluation des spectateurs

Même si les éducateurs contestent les critères de sélection des films privilégiés par les adhérents, rien ne les empêche de consulter et de recueillir leurs avis et leurs suggestions sur le fonctionnement du club et sa programmation. Cette prise en compte stratégique des propositions des spectateurs par les animateurs est, là aussi, difficilement mesurable. Elle transparait à travers les quelques référendums réalisés par les animateurs auprès de leurs adhérents, notamment les deux enquêtes du Ciné-Club Inter-Entreprises de Valence réalisée sur la saison 1951/1952 et celle du Ciné-Club d'Annecy, pour la

18. Raymond Debette, « L'explication de film au ciné-club UFOCEL de Crépy-en-Laonnois » dans Jacques Chevallier (dir.), *Regards neufs sur le cinéma, op. cit.*, p. 376.

saison suivante¹⁹. En demandant la mise en place de cycles de programmation autour de différentes vedettes, les adhérents annéciens semblent confirmer les inquiétudes des éducateurs. Mais cette demande s'accompagne d'une série de requêtes qui révèle une sélection beaucoup plus complexe. Si le culte de la star peut être associé à une réelle appréciation du jeu de l'acteur, le savoir-faire technique du film est lui aussi souligné à travers une demande bien spécifique de la part des spectateurs d'Annecy : « Davantage de séances types "Max Douy" ». La demande renvoie à une tournée nationale de conférences entreprise par le célèbre décorateur durant l'année 1952 dans les ciné-clubs de la FFCC. Le compte rendu de son voyage, publié dans les *Cahiers du cinéma*, indique un réel intérêt des spectateurs pour le processus technique de création, quitte à relancer le débat de la distinction du fond et de la forme²⁰.

Malgré tout, s'impose souvent, au plan de la rhétorique, l'image d'un public « populaire » certes curieux de l'envers du décor cinématographique mais enfermé dans sa fascination pour les vedettes qui s'animent sur l'écran. Les spectateurs des ciné-clubs, en particulier les ouvriers et les paysans, se voient ainsi reprochés leur désintérêt pour une figure majeure, celle du metteur en scène, véritable "chef d'orchestre"²¹ symbolisant cette union du fond et la forme. Pourtant, le réalisateur semble bel et bien devenir très tôt un critère de sélection incontournable pour les spectateurs des ciné-clubs. En 1954, les adhérents du ciné-club d'Annecy réclament des « cycles par auteurs », le terme renvoyant bien au réalisateur et non au scénariste, tandis que J. Delannoy, animateur très actif à Biarritz, évoque dès la fin des années 1940 des cycles autour de René Clair et de Jacques Feyder dans certains ciné-clubs²².

Un autre critère de sélection notable s'opère autour de la notion de « classique » et de nouveauté. En 1954, les adhérents du ciné-club d'Annecy suggèrent notamment une meilleure alternance d'œuvres « classiques » et d'œuvres plus modernes. Si les films récents dominent à partir des années 1950, les films muets et ceux des années 1930, catégories les plus fortement associées à l'idée de « classique », sont effectivement de moins en moins programmés, au détriment des films récents (1945-1955). Un tel phénomène peut être associé à un certain rejet du public pour ces œuvres « classiques » (ou « maîtresses » dans la terminologie de Mitry) mais datées, au détriment des nouveautés qui sortent sur le marché français. Pourtant, les adhérents du Ciné-Club d'Annecy considèrent, dans les critiques qu'ils adressent au ciné-club, qu'il n'y a pas assez « d'anciens films » dans la programmation. Cette remarque peut surprendre si on la confronte à la forte diminution des films muets à partir des années 1950. Elle s'explique en réalité par un autre regret émis par les adhérents qui considèrent que la programmation compte trop de pièces « de musée ». Cette baisse drastique des films muets dans la programmation des ciné-clubs ne semble donc pas être due à une quelconque lassitude des spectateurs pour cette « catégorie », mais bien à un désir de découvertes de nouveaux « classiques » non proposés dans les catalogues. Un effet équivalent peut également s'appliquer aux films des années 1930 et ceux

19. Henri Moret, « Référendum au ciné-club d'Annecy », *art. cit.*, pp. 9-10.

20. « Le ciné-club, porte-parole du public, Une conversation avec Max Douy », *Cahiers du Cinéma*, n° 20, février 1953, p. 37.

21. Le terme est utilisé à de nombreuses reprises dans les discours cinéphiles de la période.

22. J. Delannoy, « Le ciné-club », *op. cit.*, pp. 105-106.

Choix des Femmes de + de 35 ans (14)	
Jeux interdits	10 %
Enfants du paradis	4 %
Double au corps	8 %
Journal Cœur campagne	8 %
Brève rencontre	18 %
Misc of Aran	6 %
Volteur de bicyclette	6 %
Hamlet	6 %

Classement général des films préférés	
Films français	Films étrangers
1. Le Diable au corps... 26 %	1. Brève rencontre
2. Jeux interdits	2. Volteur de bicyclette
3. Justice est faite	3. L'insolite
4. Enfants du paradis	4. Miracle à Milan
5. Partie de campagne	5. Misc of Aran
6. Journal cœur camp.	6. Noblesse oblige
7. Visiteurs du soir	7. Hamlet
8. Le blé en herbe	8. Musée vers l'oe
9. Dames Bois Boulogne	9. Rashomon
10. Vacances de M. Hulot	10. Les amies de la ville
11. A nous la liberté	11. La red
12. Le jour se lève	12. Cultrassé Potemkine
13. Le salaire de la peur	13. L'enfance de Gocki
+ 26 autres titres	+ 49 autres titres

En tout, 136 titres cités dont : sept films de Charles Chaplin; sept de Marcel Carné; cinq de Jean Renoir; cinq de René Clair; quatre de René Clément; trois de John Ford; trois de Carol Reed; trois de Jacques Becker; trois de Cl. Autant-Lara; trois d'André Cayatte; trois de Jean Delannoy; trois d'Yves Allégret; trois de Julien Daverio.

QUESTION 4 : FILMS DEMANDES

Choix des Hommes de - de 35 ans	
Films français	Films étrangers
Les enfants du paradis	Des Chaplins
Vacances de M. Hulot	Citizen Kane
Dames Bois Boulogne	Les Temps Modernes

Choix des Hommes de + de 35 ans	
Le jour se lève	5 %
L'âge d'or	4 %
La belle équipe	4 %
Noblesse oblige	6 %
Le troisième homme	6 %
Citizen Kane	4 %
Journal de colère - Intolérance	4 %

Choix des Femmes de - de 35 ans	
Enfants du paradis	8 %
Orléans de drame	6 %
La bataille du rail	6 %
Cultrassé Potemkine	10 %
Journal de colère	8 %

Choix des Femmes de + de 35 ans	
La Kermesse héroïque	10 %
Passion de J.-d'Arc	8 %
Visiteurs du soir	6 %
Noblesse oblige	6 %
Cultrassé Potemkine	6 %
Octobre Kane	6 %

Classement général des films demandés	
Films français	Films étrangers
Les enfants du paradis	16 %
Visiteurs du soir	14 %
Passion de Jeanne-d'Arc	12 %
Orléans de drame	10 %
La Kermesse héroïque	8 %
Journal cœur campagne	8 %
Les Cassopéides	8 %
Vacances de M. Hulot	8 %
Le diable au corps	8 %
Le jour se lève	8 %
Dames du Bois Boulogne	8 %
L'âge d'or	8 %
La bataille du rail	8 %
La belle équipe	8 %
Espoir	8 %
+ 54 autres films	+ 32 autres titres

En tout, 155 titres cités dont : six films de Charles Chaplin; six de Marcel Carné; cinq de Jean Renoir; quatre de F. Fisher; quatre de V. de Sica; quatre de René Clément; quatre de J. Grémillon; quatre de Daverio; trois de William Wyler; trois de Carol Reed; trois de René Clair; trois de R. Brown; trois de Jean Vigo.

QUESTION 5 : DESIREZ-VOUS VOIR D'AVANTAGE DE...

Hommes de - de 35 ans	Hommes de + de 35 ans
Classiques	71 %
Modernes	64 %
Documentaires	50 %
Des films animés	37 %
Modernes	64 %
Documentaires	50 %
Classiques	43 %

Femmes de - de 35 ans	Femmes de + de 35 ans
Classiques	64 %
Modernes	64 %
Modernes	63 %
Documentaires	71 %
Classiques	63 %

Classement général	
+ de films modernes	72 %
+ de films classiques	66 %
+ de films documentaires	50 %
+ de dessins animés	30 %
+ de courts	30 %

QUESTION 6 : « COCKTAILS »

POUR (majorité femmes - 35 ans)	30 %
CONTRE (majorité femmes + 35 ans)	12 %
POUR, avec nuances et réserves (majorité hommes - 35 ans)	35 %
Une fois par trimestre	8 %
Indifférents et passifs	34 %

QUESTION 7 :

POURQUOI VENEZ-VOUS AU C.C. ?

Voix de bons films	36 %
Voix des films inédits	30 %
Voix des films inédits sans (bons ou mauvais)	30 %
Culture cinématographique	14 %
Culture tout court	8 %
Ambiance	8 %
Voix films de ma jeunesse	6 %
Voix films inédits	6 %
Voix films en V.O.	6 %
Divers et sans raisons	24 %
Depuis combien d'années ?	
Depuis trois ans	26 %
Depuis quatre ans	18 %
Depuis neuf ans	14 %
Depuis un an	8 %
Depuis deux ans	8 %
Depuis cinq ans	4 %
Depuis sept ans	4 %

QUESTION 8 :

ABSENCES AU DEBAT DU LENDEMAIN

Manque de temps	54 %
Manque d'intérêt	12 %
Critiques sur la forme des débats	8 %
Heure défavorable	8 %
Heure défavorable	8 %
Raisons variées	18 %

QUESTION 9 :

SUGGESTIONS - CRITIQUES REMARQUES DIVERSES

Suggestions	Critiques
- Encourager la participation aux débats en organisant des jeux.	- Trop de pièces « de musée ».
- Débats sur les problèmes de cinéma (consommation, festivals, etc.).	- Mauvaise répartition des films consacrés dans la maison.
- Débats sur les films du commerce.	- Piches inégales.
- Indication des bons films passant dans les salles commerciales.	- Piches peu développées sur sur le plan technique.
- Variété dans les genres et pays.	- Quelques films « factices ».
- Séances de films d'art, de musique, de danse.	- Programme moins riche que l'année précédente.
- Cycles sur vedettes.	- Regrets de l'absence de cycles.
- Davantage de séances avec « Max Dury ».	- Pas assez d'anciens films.
- Nuit du C.C. avec bal et attractions.	- Les classiques sont décevants à revoir.
- Edition d'un programme en collaboration avec d'autres associations culturelles.	
- Signaler les courts-métrages intéressants passant en salles commerciales.	
- Création d'un C.C. « dédié pour « avertis et amateurs ».	
- Alternance de classiques et modernes.	
- Séances le lundi (commerçants libres).	

Henry MOREY,
C.C. d'Anseeq.

produits pendant la guerre dont la part diminue, elle aussi, nettement au fil des saisons. En déclarant que « les classiques sont décevants à revoir », les adhérents soulignent là aussi le manque de renouvellement des programmes pour les films des années 1930 et du début des années 1940. Ce sentiment s'illustre à travers plusieurs témoignages d'adhérents²³, et traduit l'incapacité des fédérations à proposer des œuvres anciennes inédites.

L'exemple le plus probant pour illustrer cette lassitude du public est sans doute celui de la programmation de l'œuvre de Charlie Chaplin. Diffusés massivement dans les ciné-clubs FFCC dès 1946, soit en première partie de programme, soit dans le cadre d'un « Gala Charlot », les premiers courts métrages de Charlot ne parviennent plus à entretenir la flamme de leur créateur malgré les célébrations quotidiennes de la presse ciné-club. Films les plus programmés dans les clubs tout au long de la période, cette diffusion intensive s'explique en grande partie par le fait que les courts métrages de la période Keystone, Essanay et Mutual sont libres de droits, permettant ainsi une programmation à moindre coût. Pourtant, cette surreprésentation n'empêche pas les spectateurs du ciné-club d'Annecy de réclamer « des Chaplin » pour la saison suivante²⁴. Car si Charlot fait toujours envie, c'est parce que la majorité de ses longs métrages connaissent une programmation sporadique au sein du mouvement. *Monsieur Verdoux*, *Limelight (les Feux de la Rampe)*, *City Light (les Lumières de la ville)* ou *Modern Times (les Temps modernes)*, symboles de ces « nouveaux classiques », font ainsi l'objet d'une programmation hasardeuse en fonction des saisons cinématographiques. Choix stratégiques de leur distributeur, ces trois films ne sont jamais exploités en même temps afin d'éviter de se concurrencer entre eux et, par la même occasion, de créer une certaine rareté²⁵. Comme le regrette Jean-Pierre Piquemal, « on voit que grand artiste peut aller de pair avec habile commerçant. Nous ne pouvons que le déplorer, car il en résulte pour nous une grande privation »²⁶.

Si l'exemple particulier de Chaplin biaise nettement la part des séances de films muets au sein de la programmation des ciné-clubs, il entraîne également dans son sillage une surreprésentation de la comédie. De fait, Charlot ne peut expliquer à lui seul la grande part de films comiques proposés dans les ciné-clubs. Ainsi, dans les remarques émises par les adhérents du ciné-club d'Annecy, la mauvaise répartition des films comiques est également évoquée. Cette critique renvoie d'ailleurs à une autre suggestion de la part des adhérents qui réclament une plus grande « variété dans les genres et les pays ». Suggestion qui révèle que la nationalité des films et les genres cinématographiques proposés sont pleinement intégrés par les spectateurs comme des critères de sélection pour choisir les films.

23. Nous citerons en exemple cette lettre d'un adhérent du Ciné-Club de Valence à son directeur, Jean Michel, reproduite dans Jean-François Aurenty, « Le mouvement ciné-club en France dans l'après-guerre (1945-1955) » (mémoire de maîtrise sous la direction de Michel Marie, Université Paris III-DERCAV, 1994, annexe 2, p. 119).

24. Henri Moret, « Référendum au ciné-club d'Annecy », *art. cit.*, p. 10.

25. *Pay Day (Jour de Payé)*, *Shoulder Arms (Charlot Soldat)* et *The Gold Rush (la Ruée vers l'or)* font également l'objet d'une diffusion très contrôlée par leur distributeur qui les regroupe au sein d'un « Festival Charlot ». Ce dernier rencontre d'ailleurs beaucoup de succès auprès des spectateurs lorsqu'il est programmé dans les ciné-clubs de la FFCC.

26. Jean-Pierre Piquemal, « Problèmes de programmation », *Ciné-Club Méditerranée*, n° 2, octobre 1954, p. 1.

En mai 1946, *l'Écran français* fait état d'une séance au *Club Français du Cinéma* d'Avignon :

Les réactions de notre public sont significatives : s'il montre un goût très vif pour les comiques, et pour tous les films qui n'ont pas rompu avec le sentiment populaire, il rechigne par contre devant les bandes « littéraires », à prétentions artistiques. Ce qui ne manque pas d'être un enseignement pour tous les dirigeants de ciné-clubs, dont on sait que le principal objectif est d'atteindre justement les couches populaires, mais qui voient souvent leurs tentatives rester vaines, parce qu'ils ignorent que le moyen très simple d'y parvenir est de tenir compte du public²⁷.

La distinction binaire entre comédie et plaisir populaire d'un côté et film « à prétentions artistiques » ne saurait pourtant suffire pour analyser les goûts et les préférences des spectateurs. L'analyse d'ensemble du nombre de spectateurs par séances révèle une répartition des genres nettement plus complexe²⁸. Si les films dramatiques sont nettement privilégiés par les spectateurs, les genres considérés comme les moins nobles (aventure, fantastique, western) semblent en revanche peu plébiscités à l'exception du film policier. Cependant, ces estimations sont à prendre avec précaution, car les spectateurs ne font souvent que s'adapter aux séances qui leur sont proposées et les genres les plus vus correspondent généralement à leur fréquence de diffusion. Mais cette observation n'exclut en rien l'établissement du genre cinématographique comme un critère de sélection essentiel, tant pour le choix des animateurs que pour celui des spectateurs.

En revanche, la nationalité des films, si elle semble être clairement identifiée par les animateurs et les adhérents, n'apparaît pas comme un critère se suffisant à lui-même, contrairement à l'ancienneté et aux genres des films proposés. En effet, il ne gagne en légitimité que lorsqu'il est associé à un genre spécifique (le policier et le western pour le cinéma américain ; la comédie dramatique pour le cinéma italien, la comédie pour le cinéma anglais, le film de guerre soviétique) ou à un mouvement artistique précis (l'expressionnisme allemand, le néo-réalisme italien, etc.). Ce type d'associations souligne la multitude de facteurs qui préside au choix et à l'appréciation des films.

La légitimation d'une posture de consommation et d'un corpus de référence

L'ancienneté des films, leurs nationalités, les genres cinématographiques représentés, mais aussi, et surtout les réalisateurs proposés sont autant de critères formant une sorte de canevas cohérent qui permet d'analyser les goûts des adhérents. En revanche, si ces observations brisent l'image d'un public passif dont les choix se résumeraient à des pulsions érotiques et à l'admiration béate pour les

27. « Les Ciné-Clubs – Avignon », *l'Écran Français*, n° 46, 15 mai 1946, p. 14.

28. Pour le détail de cette analyse se reporter à Léo Souillés-Debats, « La culture cinématographique du mouvement ciné-club : histoire d'une cinéphilie (1944-1999) », *op. cit.*, tome 1, pp. 203-234.

stars hollywoodiennes et les vedettes françaises²⁹, le succès des films programmés, du fait du cadre spécifique du ciné-club, n'est pas un indicateur déterminant du goût des spectateurs. Les différents référendums et classements recensés apportent dans ce cas un éclairage supplémentaire sur l'évaluation des films pas certains adhérents. En retenant les films ayant eu les meilleures notes ou ceux en tête des classements de préférence entre 1948 et 1958, une liste non exhaustive peut être établie³⁰. Les dix premiers films sont : *Ladri di biciclette* (*le Voleur de Bicyclette*, cité 7 fois), *Bronenossets « Potiomkine »* (*le Cuirassé Potemkine*, 5 fois), *Raices* (*Racines*, 5), *la Passion de Jeanne d'Arc* (4), *les Enfants du paradis* (4), *le Million* (4), *la Grande Illusion* (4), *Detstvo Gorkogo* (*l'Enfance de Gorki*, 4), *The Gold Rush* (*la Ruée vers l'or*, 3).

Au-delà du mimétisme évident avec les grands succès de la programmation des ciné-clubs, cette liste des films les plus appréciés par les adhérents (135 titres référencés) est d'autant plus troublante si on la compare au premier classement officiel des « 12 meilleurs films de tous les temps » établis à Bruxelles le 18 octobre 1958³¹. En effet, 6 des 12 films proposés se retrouvent dans le palmarès présenté ci-dessus à l'exception de *Citizen Kane*, bien présent dans la liste globale, mais cité une seule fois. D'autre part, il est notable que les 6 films restants (*Greed* [*les Rapaces*], *Intolérance*, *Mat* [*la Mère*], *Zemlia* [*la Terre*], *Der Letzte Man* [*le Dernier des hommes*] et *Das Kabinet der Doktor Caligari* [*le Cabinet du docteur Caligari*]) ne sont pas ou très peu diffusés dans les ciné-clubs avant la fin des années 1950. La convergence des jugements des centaines d'adhérents de ciné-clubs et ceux de 117 historiens du cinéma appartenant à 26 pays est d'autant plus surprenante que le classement de Bruxelles n'était pas encore constitué lors de l'établissement des référendums recensés.

À moins de soutenir l'hypothèse d'une valeur universelle des films, cette proximité semble mettre en lumière la diffusion effective de ce paradigme profondément ancré dans la légitimation d'une liste d'œuvres cinématographique de référence³². La symétrie des choix et des goûts qui s'établit entre les animateurs et les adhérents au sein de la programmation des ciné-clubs peut être associée, pour ce qui concerne le contexte français, à une concrétisation de la diffusion du modèle ciné-club. Ainsi, ce partage cinéphile résulte moins de la constitution d'un goût universel qui ferait voler en éclats les distinctions sociales entre les publics que de la diffusion massive d'une culture cinématographique savante et de la promotion d'une posture de consommation des films légitimes.

29. Il est intéressant de noter cet attachement très marqué aux vedettes françaises, que le succès du livre d'Edgar Morin conduit parfois à minimiser au nom de la supériorité de la star américaine et de son aura érotique (voir E. Morin, *les Stars*, Paris, Seuil, « Le Temps qui court », 1957).

30. Il s'agit des films ayant reçu des notes supérieures ou égales à 8 sur 10 (ou 16 sur 20) dans les différents classements établis par les adhérents de ciné-clubs affiliés à la FFCC ou l'UFOLEIS et publiés dans *Ciné-Club Méditerranée*, *Informations UFOCEL* et *Image et Son* entre 1948 et 1958.

31. « Les 12 meilleurs films de tous les temps », *Image et Son*, n° 117, décembre 1958, p. 2.

32. Pour s'en convaincre, le lecteur pourra notamment se reporter à la liste des « grands créateurs » proposée par Agel dans son manuel *le Cinéma*. La plupart des noms cités se superposent de manière quasi parfaite sur ceux des réalisateurs les plus diffusés dans les ciné-clubs de la FFCC (H. Agel, *le Cinéma*, op. cit., pp. 263-270).

En 1950, Jean Michel dresse un premier bilan de l'action des ciné-clubs en regardant en direction d'une nouvelle génération de spectateurs : « [...] ce que nous pouvons affirmer, c'est que le goût de nos jeunes adhérents s'est affiné : ils sont capables d'établir entre les films qui leur sont présentés des différences de valeur, en un mot ils sont capables de choisir »³³.

Le ciné-club se doit ainsi de composer avec les enjeux de la consommation courante, de la cinéphilie ordinaire du consommateur engagé dans une vie familiale et devant composer avec un marché local des spectacles. Progressivement, il apparaît comme un véritable outil de mesure de la qualité des films qui dépasse largement le cadre des séances non commerciales en permettant aux spectateurs d'adopter une consommation « raisonnée » du spectacle cinématographique. Mais si cette consommation « mesurée » des films répond aux objectifs de « l'idéal ciné-club », elle semble exclure la notion de plaisir qui caractérise pourtant l'essence même du rapport quasi amoureux que le cinéophile ordinaire entretient avec l'objet de sa passion. Cette posture réfléchie est empruntée aux discours savants de légitimation de l'art cinématographique qui marquent la période. Dans un article sur les « conditions de la critique cinématographique », Jean Mitry estime ainsi que la distraction ne peut être admise comme un critère d'évaluation de la qualité d'un film que si le spectateur en a conscience et interroge son propre plaisir³⁴. Questionnant également cette forme de divertissement raisonné, les représentants de « l'idéal ciné-club » peinent toutefois à tracer la ligne de partage d'une cinéphilie qui craint autant la béatitude du profane que le snobisme d'une élite désabusée. Face à ces deux extrêmes, Jean Delannoy propose un juste milieu : « Laissons-nous aller sans façon à notre plaisir, mais ne craignons pas non plus d'augmenter ce plaisir spontané de celui de la réflexion »³⁵.

Le plaisir comme critère d'évaluation des films ?

Mais les représentants du mouvement ciné-club semblent peu enclins à reconnaître ce plaisir de la réflexion dans les jugements de leurs adhérents, en particulier chez les ouvriers et les paysans dont la parole inquiète moins que celle de l'enfant. Dans le cadre scolaire, la spontanéité est à l'inverse encouragée, comme en témoignent les expériences des ciné-clubs de jeunes autogérés³⁶. Là où le plaisir enfantin est perçu comme un tremplin vers le développement d'un esprit critique épanoui, celui revendiqué par les adultes pour justifier leur choix n'attire, au contraire, que méfiance et mise en

33. Jean Michel dans Filméas Fogg, « Le Carnet du Club-Trotter », *l'Écran Français*, n° 261, p. 23.

34. Jean Mitry, « Les conditions de la critique cinématographique », *Image et Son*, n° 73, juin 1954, p. 13.

35. Jean Delannoy, « Coupe-t-on les cheveux en quatre », *Cinéma 55*, n° 3, janvier 1955, p. 85.

36. Voir Jean Michel, « Ciné-Club d'enfants », *Ciné-Club*, n° 1, 2^e année, octobre 1948, p. 6 ; « L'enfance aux enfants », *l'Écran Français*, n° 94, 15 avril 1947, p. 14 ; Jean Delmas, « Le public des Cinés-Clubs d'enfants... comme réceptif de la qualité cinématographique », *Ciné-Club*, numéro spécial, avril 1954, p. 11 ; Jean Coste, « Ne soyons pas égoïstes », *Ciné-Club Méditerranée*, n° 5, octobre 1955, pp. 1-2 et « Rapport d'activité du Ciné-Jeunes Clermontois », *Informations-UFOCEL*, n° 38, décembre 1950, pp. 12-13.



Une séance du Ciné-Club d'Ivry en 1962. Capture d'écran du documentaire « Les jeunes et le cinéma » diffusé en 1962 sur la RTF (source INA).

garde³⁷. Car cette prise en compte du plaisir personnel va à l'encontre du paradigme du plaisir technique que s'efforcent de transmettre les ciné-clubs. Aussi, à la fin des années 1950, le modèle de transmission par et pour le cinéma défendu par les représentants du mouvement valorise la parole du professionnel et du savant aux dépens de celle des usagers. À travers le discours des animateurs transparaît ainsi le refus de reconnaître l'expertise personnelle du « simple » spectateur, même s'il est un consommateur régulier, au nom du conditionnement social et culturel de son goût par le marché, qui limite l'exercice de son jugement esthétique par la médiocrité dominante des produits qui y circulent³⁸.

37. Notons toutefois quelques tentatives d'autogestion mises en place dans des ciné-clubs accueillants des apprentis et de jeunes ouvriers en formation, notamment au sein du *Ciné-Club des Apprentis du Bâtiment et des Travaux Publics* qui met en place en 1954 un Conseil de délégués au sein des adhérents pour choisir les films et animer les séances (voir Maurice Bourges, « Merci Monsieur Zavattini », *Cahiers du Cinéma*, n° 33, mars 1954, pp. 52-53).

38. Sur la notion d'expertise culturelle, voir J.-M. Leveratto, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », *Politix*, vol. 16, n° 61, 2003, pp. 17-50.

Du choix de programmation des animateurs aux goûts des adhérents, se dessinent ainsi les contours d'une cinéphilie des spectateurs ordinaires dont les principaux points de repère se calquent en définitive sur un modèle de référence qui reste et demeure celui d'une cinéphilie légitimée par des situations professionnelles, des positions sociales et des postures intellectuelles bien spécifiques. Qu'il s'agisse d'une fédération de ciné-club, d'une institution reconnue ou d'une revue spécialisée, cette cinéphilie légitime laisse encore peu de place à l'expression de ce plaisir spontané jugé néfaste, voire dangereux. Qu'il s'agisse d'une fédération de ciné-club, d'une institution reconnue ou d'une revue spécialisée, s'impose ainsi l'idéal d'une cinéphilie « éclairée » car éduquée par la familiarité avec le patrimoine cinématographique, contre une consommation censée être motivée par la recherche exclusive du plaisir. Car si l'intelligentsia cinéphile se reconnaît aisément un amour pour le septième art, celui-ci ne semble acceptable que lorsqu'il est platonique, intellectualisé, réfléchi, presque rationnel. Il ne s'agit aucunement de lui opposer ici une supposée « cinéphilie populaire » qui serait plus sincère car plus spontanée. Simplement d'appeler à une réflexion sur ce refus encore très actuel de considérer l'expérience, les réactions corporelles et les émotions premières de chacun et chacune, et ce quelle que soit son origine sociale, sa situation professionnelle ou son statut d'expert, comme un instrument de mesure légitime pour évaluer l'objet de son désir.



Montage des cinq films qui composent *Sauve la vie (qui peut)*.