

Dominique AUZEL, Pascal LABORDERIE, dirs, *Les Ciné-clubs à l'affiche*

Arles/Toulouse, A. Bizalio/Éd. La Cinémathèque de Toulouse, 2018,
164 pages

Michel Cadé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/21917>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.21917](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.21917)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2019

Pagination : 374-377

ISBN : 9782814305632

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Michel Cadé, « Dominique AUZEL, Pascal LABORDERIE, dirs, *Les Ciné-clubs à l'affiche* », *Questions de communication* [En ligne], 36 | 2019, mis en ligne le 31 décembre 2019, consulté le 25 septembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/21917> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.21917>

Tous droits réservés

crise d'épilepsie ou d'anxiété. Une orthophoniste, Isabelle Boudart, narre la singularité de son exercice professionnel quand différentes langues entrent en conflit dans le langage parlé. Des ateliers pragmatiques des chercheurs et pédopsychiatre, Sonia de Martino, Véronique Rey, Christina Romain et François Poinso, auprès d'enfants et adolescents autistes sans déficit intellectuel, ou syndrome d'Asperger, exposent le travail de remédiation langagière. Une expérimentation radiophonique élaborée par une auteure de fiction et masseuse, Laurence Huet, une psychologue, Céline Foucault et un neuro-psychiatre, Martine Timsit-Berthier, en milieu de précarité, propose un dispositif d'écoute original. Un abord multimodal par des chercheurs et médecin d'Aix-Marseille, Jorane Saubesty, Marion Tellier et Daniel Francon, fait de l'annonce d'une mauvaise nouvelle un moment singulier du soin. L'expression du souvenir dans le processus neurodégénératif est analysée par Alexandra Ortiz Caria, doctorante en sciences du langage. Le texte de Lætitia Grosjean, Sabrina Hezlaoui-Hamelin, docteures en sciences du langage et Line Pedersen, docteure en sociologie, présente explicitement l'interaction de ces disciplines dans l'accompagnement et la prévention en addictologie. Un éducateur spécialisé, Philippe Reichenbach, invite à se mettre dans la peau d'une personne venant dans ce type de service. Noémie Marignier, docteure en sciences du langage, questionne la retranscription faite par les soignants des négociations de soins pour les enfants naissant avec un sexe non normé. Elle rapporte de façon originale toute la texture de l'intensité de ces échanges au travers de son hypothèse : « plus les interactions entre parents et médecins semblent avoir été vécues comme conflictuelles et problématiques par ces derniers, plus elles sont retranscrites longuement et précisément, et plus les discours rapportés semblent assurer des fonctions diversifiées au sein des dossiers médicaux. » (p. 314). Enfin, la proposition de sociologie narrative de Isabelle Astier et Jean-François Laé pour qualifier le fait de stimuler ou contraindre une personne âgée à être nourrie discuté au prud'homme conclut parfaitement le deuxième axe du livre. En effet, si de toutes ces expériences partagées à la suite du projet « Parole émergée », mené durant trois ans à l'université de Franche-Comté, ce livre cherche à basculer l'évidence de la parole dans ces différents lieux professionnels, seul ce dernier texte renverse l'évidence de la professionnalisation de cette parole dans la relation de soin qui constitue l'évanouissement du sens des fins engagés dans le prendre-soin (Jean-Philippe Pierron, *Vulnérabilité Pour une philosophie du soin*, Paris, Presses universitaires de France, 2010) face au faire soin et relation (professionnelle) de soin.

Étrangement, la présentation faite de la parole fait l'économie des silences de la conversation (David Le Breton, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997) ou le rôle des voix dans la relation (Anne Karpf, *La Voix, Un univers invisible*, Paris, Éd. Autrement, 2008 ; David Le Breton, *Éclats de voix, Une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, 2011). La relation ne se limite pas à un échange de paroles et l'importance donnée aux lieux n'est ici que partiellement descriptive, sans que le sens induit par ces différents décors ne soit vraiment convié. Pourtant, ils doivent bien habiter chaque relation de soin. Ces passages entre le perçu, l'aperçu et l'imperceptible (Alain Mons, *Les lieux du sensible Villes, hommes, images*, Paris, CNRS Éd., 2013) n'ont pas été empruntés pour que s'ancre la parole dans la relation de soin. Ce livre est captivant en ce qu'il reflète de la complexité de la relation de soin, mais plutôt que de rendre compte de la multiplicité des expériences conduites, une pluridisciplinarité aurait pu investir quelques-unes d'entre elles et approfondir.

Aurélië Pourrez

Cimeos, Dijon, F-21000.

aurelie.pourrez[at]chu-dijon.fr

Médias, technologies, information

Dominique AUZEL, Pascal LABORDERIE, dirs, *Les Ciné-clubs à l'affiche*

Arles/Toulouse, A. Bizational/Éd. La Cinémathèque de Toulouse, 2018, 164 pages

Livre d'art consacré aux collections d'affiches de ciné-clubs, provenant essentiellement de Toulouse et pour une part modeste des ciné-clubs d'Albi et déposées récemment à la cinémathèque de Toulouse (p. 13), *Les Ciné-clubs à l'affiche* se présente comme le catalogue de ces dépôts, incomplet certes, mais suffisant pour en comprendre l'intérêt et suivre les raisonnements des auteurs. Sur plus de 200 affiches déposées, 62 affiches sont reproduites en pleine page et 44 en format réduit, sans compter quelques doublons venant en illustration des textes et quelques affiches commerciales utilisées à titre de comparaison. La proportion d'un peu moins de 50 % est inhabituelle. Elle montre le souci qu'ont eu les auteurs et les responsables de la cinémathèque de Toulouse de donner au lecteur/regardeur la possibilité d'accéder à un échantillonnage considérable, reprenant semble-t-il celui de l'exposition toulousaine de novembre 2016 (p. 13). Le format des affiches originales allant de 65x50 cm à 35x33cm, les reproductions au format 17x14 en pleine page sont d'une merveilleuse lisibilité qu'accentue une très belle qualité d'impression et de rendu des couleurs qui est la marque de l'éditeur Arnaud Bizational.

Dès la préface d'Emmanuel Ethis et l'avant-propos des deux directeurs de la publication, les lignes de force des diverses interventions sont posées : comment les affiches, « vecteurs qui provoquent le désir » (p. 8), décrivent-elles non seulement une attente de film, mais ces lieux d'expression de l'éducation populaire que furent les ciné-clubs dans leur version Ligue de l'enseignement ? Pour Dominique Auzel et Pascal Laborderie, cet ouvrage est aussi un hommage à Michel Dédébat, animateur infatigable des ciné-clubs de l'Union française des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son (Ufoleis) toulousains, déposant de la collection et, on le verra, beaucoup plus (p. 11).

Le premier article signé par Claudia Pellegrini (pp. 12-23), documentaliste chargée des collections d'affiches et des expositions à la Cinémathèque de Toulouse, restitue l'apport des affiches des ciné-clubs dans l'ensemble très important des collectifs d'affiches dont elle a la responsabilité. Après avoir esquissé une petite histoire de l'affiche de cinéma, de ses rapports au public, des différentes versions en fonction des sorties et ressorties des films ainsi que des divers points de vue à partir desquels on peut analyser ces objets singuliers, elle se lance dans une vue cavalière des collections d'affiches de cinéma conservées à Toulouse. Elle en vient ensuite à la singularité des affiches de ciné-clubs, tant pour les techniques mises en œuvre, collages, découpages, dessins, photos, techniques mixtes et leurs affinités avec les pratiques à l'œuvre dans les « pays de l'est » ou à Cuba (pp. 20-21). Son apport est d'autant plus intéressant qu'elle souligne le caractère d'auteur dans la majeure partie des affiches déposées de Michel Dédébat et la complicité implicite qui lie son travail à l'attente des membres du ciné-club, établissant un lien référentiel entre un groupe et un auteur y appartenant comme base du fonctionnement de l'affiche comme signe d'un désir commun (p. 23).

Sous le titre « Propositions pour une analyse sémiologique » (pp. 25-46). Roger Odin, l'auteur du deuxième article, interroge le corpus, avec la pertinence qu'on lui connaît, en trois mouvements. Le premier est descriptif, il note la rareté de l'utilisation de photographies (p. 25), ce qui contraste, même s'il ne le dit pas, avec la pratique des affichistes « officiels » pendant la période des années 1970 ; puis, passant aux images en général, il souligne l'écho entre le linguistique et l'iconique, congruence plus que redondance, qui construit chez le regardeur une représentation mentale forte (p. 27). Le fonctionnement dominant des illustrations lui paraît de l'ordre du symbole (p. 28), réflexion qu'il appuie sur nombre d'exemples. Enfin, il se lance dans une brillante analyse des signes

linguistiques qui renvoient plastiquement au contenu qu'ils énoncent, comme les lettres qui saignent pour l'affiche de *Rocky Horror Picture Show* ou celles qui se fracassent de l'affiche d'*Accident* (pp. 29-30). Le deuxième mouvement questionne l'énonciation et donc les auteurs, notons ce pluriel. Le premier qualificatif qui lui vient à l'esprit est celui d'*amateur*, dont la liberté technique de l'exécution lui semble la marque (élément de faible pertinence, la pratique du collage, du découpage, de la déchirure sont souvent le fait d'artistes reconnus, Pablo Picasso ou Antoni Tàpies pour n'en citer que deux). Il semble qu'il eut été plus intéressant d'interroger le fait, qu'en général, ces affiches étaient des œuvres uniques, non destinées, sauf quelques exceptions sérigraphiées, à la reproduction (pp. 30-31). Si les critères de compétence graphique comme communicationnelle qui sont utilisés pour affirmer l'amateurisme des auteurs peuvent ne pas convaincre, Roger Odin convient vite que ce handicap peut être créatif et amener à des effets à la Antoni Tàpies (p. 32) et à une inventivité qui s'exprime avec force dans le travail typographique, parfois sujet à surinterprétation, l'exemple de l'affiche de Lola (p. 34). Enfin, analysant la part personnelle de l'affichiste amateur croisée avec l'énonciation cinéphilique, Roger Odin offre des clés de lecture inattendues et convaincantes (pp. 35-40). Le troisième mouvement interroge le contexte. Par-delà le acte de réalisation de l'auteur, qui, en définitive, fait ces affiches ? Les ciné-clubs et, au-delà, l'Ufoleis, la Ligue de l'enseignement et son refus de la marchandisation des films renvoyés magistralement ici à leur statut d'objets culturels. Disposées non dans l'espace public mais dans celui particulier du ciné-club, ces affiches entretiennent un rapport intime avec ceux qui les saisissent, dans un regard déjà informé, en ce qu'elles sont un élément d'un ensemble englobant, le ciné-club (pp. 40-42). Au cœur des ciné-clubs, parfois pensés comme des machines essentiellement collectives, tendues vers la discussion, elles témoignent d'une expérience du plaisir (p. 42). Le reste de l'analyse est consacré au rapport possible entre le travail cinématographique et l'affiche, capable en donnant une clé pour la forme d'en offrir une au sens. Cette affirmation, loin d'être gratuite, s'appuie sur une analyse aussi solide que brillante de l'affiche d'*Un condamné à mort s'est échappé* (pp. 43-45). Les grincheux crieront à la surinterprétation, ils auront tort ; c'est la beauté de l'objet, la puissance de ses effets qui amènent à en traquer et dévoiler tous les ressorts au risque de s'y perdre ; incontestablement cette série d'affiches est de cette sorte qui, par sa présence même, légitime qu'on s'y immerge, qu'on s'y noie, pour lui redonner sens et vie (pp. 43-46). C'est

le sens de la conclusion de Roger Odin, démarquée de Malraux : « Par ailleurs, ces affiches sont souvent esthétiquement belles... » (p. 47).

De leur côté (pp. 49-63), Frédéric Gimello-Mesplomb et Pascal Laborderie portent sur les affiches de ciné-clubs un autre regard que le précédent, en s'attaquant d'emblée à la série des 182 affiches toulousaines et en se réclamant à la fois de l'histoire et des sciences de l'information et de la communication (p. 49). Postulant un rendez-vous manqué avec les chercheurs dans le cas de l'étude d'affiches de cinéma discutable – la Cinémathèque française, la Cinémathèque de Toulouse et l'Institut Jean Vigo de Perpignan, à travers des expositions importantes, l'édition de catalogues, ainsi que la revue *1895*, ont montré que l'affiche de cinéma n'était pas, depuis quelques années, *terra incognita* pour la recherche –, les auteurs appliquent aux affiches de cinéma quelques réflexions sur les affiches en général qui auraient mérité un peu de distance critique (p. 50). En revanche, on peut les suivre lorsqu'ils définissent le mouvement d'éducation populaire, et donc les ciné-clubs, comme une forme de *contre-culture* (p. 51). Le débat qu'ils ouvrent ensuite sur la cinéphilie des cinéastes portée par les classes intellectuelles cultivées (*ibid.*) versus une appréhension collective du cinéma à travers la pratique des ciné-clubs lisible dans leur production d'affiches, pour faire court, apparaît un peu biaisé pas des présupposés qui mériteraient de reposer sur des bases solides telles que l'analyse des publics des ciné-clubs, leurs programmes. En effet, ceux-ci excluant globalement le cinéma « populaire », deux films de Philippe de Broca – *Cartouche* et *Le Diable par la queue* et *Notre-Dame de Paris* de Jean Delannoy – sont, dans le corpus des affiches publiées, les seuls à s'en approcher; encore le dernier a-t-il dans les années 1970 un caractère patrimonial (pp. 50-57). Il faut donner acte aux deux auteurs qu'ils ont aperçu le problème et tenté de traiter des différentes cinéphilies des années 1970 à aujourd'hui sans cependant modifier fondamentalement, ce qui est légitime, leur point de vue (pp. 61-63). Pour en revenir aux affiches, ils interrogent la pratique ciné-clubiste et particulièrement le rôle des animateurs, en l'occurrence ici Michel Dédébat, dans la conception des affiches annonçant les séances, en les remplaçant dans leur contexte d'exposition, entourées qu'elles étaient de coupures de presse, de résumés, de renseignements techniques (p. 53). Analysant un corpus d'affiches oscillant entre volonté informative et coups de cœur, de montrer l'originalité d'un média lié directement à une pratique pédagogique par rapport aux affiches commerciales : auteurisme sacrifiant le vedettariat à la mise en avant de la trilogie, par ordre d'importance, réalisateur; scénariste, musicien ; recours aux symboles

à la limite parfois de l'abstraction, refus du réalisme allant jusqu'à l'abandon de la figuration au profit des signes linguistiques (pp. 57-61). Cet ensemble apparaît souvent comme didactique, donnant au regardeur des clés pour susciter l'envie des participants, à partir de références culturelles partagées par un public d'élection, « rétif au matraquage publicitaire » (p. 59) plus, à mon sens, qu'au « pensum de la cinéphilie savante » (p. 60) bien partagé par la programmation, mais ceci est une autre histoire.

Le quatrième chapitre donne la parole à Michel Dédébat (pp. 65-88). Après avoir retracé une passion dès l'enfance pour le cinéma, renforcée lors d'un stage organisé en 1960 par la Ligue de l'enseignement, alors qu'il était en 4^e année d'école normale à Toulouse (pp. 61-68). À travers son aventure propre, il devient permanent de la Fédération des œuvres laïques de la Haute-Garonne (FOL 31) en 1964. C'est toute l'histoire de l'Office régional des œuvres laïques d'éducation par l'image et le son (Oroleis) et de l'Ufoleis haute-garonnaise qui se déroule devant nous (pp. 68-81). La multiplication des ciné-clubs (360) utilisant des copies 16 mm (p. 71), les rapports avec la Cinémathèque de Toulouse, l'épopée de l'ABC, de la Cave Poésie, du Cratère, le Centre régional de Documentation Pédagogique (CRDP), 3 rue Roquelaine, *Mecque* du cinéma à Toulouse (*ibid.*), tout cela parlera d'abord aux Toulousains mais aussi à tous, tant dans ce parcours il y a de passion et d'exemplarité. La partie consacrée aux ciné-clubs montre l'importance du mouvement : 1 500 jeunes spectateurs pour rencontrer Jean Renoir dans les années 1960 dans une séance du Ciné-Club de la jeunesse de Toulouse (p. 73), achat par celui-ci du cinéma l'ABC (*ibid.*), regroupement de 17 ciné-clubs toulousains, les Ciné-clubs Associés (p. 74) à l'aube des années 1970 dans la ville rose, projections de films interdits à la Cave Poésie (pp. 75-76), 4 000 adhérents au Ciné-club du Cratère (p. 77). Les années 1960-1980 sont à Toulouse des années ciné-club et cinéphiles, le mouvement d'éducation populaire y est à son acmé. Or, la législation d'alors interdit aux ciné-clubs d'utiliser les affiches du commerce, d'où la solution *home made* adoptée par les ciné-clubs toulousains. Si les premières affiches s'inspirent des affiches en distribution (p. 82), bien vite des stages de visionnement (rappelons qu'il n'existe jusqu'aux années 1980 ni cassette VHS ni *a fortiori* DVD ou accès VOD) permettent à Michel Dédébat d'exercer ses talents en connaissance de cause (p. 83). Il donne en vrac quelques clés pour lire ses affiches dont il commente le choix des éléments de conception, cordelettes bleues et papier doré pour faire luxe, affiche de *Lola Montès*, graphismes très spécifiques, le gothique, affiche de *Les Trois Lumières*, etc. (pp. 83-85). Michel Dédébat évoque quelques autres cas d'affiches de ciné-clubs, en particulier celles du ciné-club d'Albi, dues à André Eychenne

(pp. 86-87). Regardant derrière lui – il a pris sa retraite en 1995 – Michel Dédébat conclut que le mouvement des ciné-clubs a construit une cinéphilie sans laquelle le cinéma d'art et essai n'existerait pas et, qu'à tout prendre, la réussite a été totale (pp. 87-88).

En plus d'être un catalogue remarquablement soigné, *Les Ciné-clubs à l'affiche* témoigne de la pertinence de soumettre une série à divers regards d'experts et de permettre, dans l'expression de points de vue, ici plus convergents que divergents, au lecteur de construire sa propre vision de la cohérence d'un ensemble artistique. Reste une question jamais clairement posée ici. Alors que la majeure partie de ces affiches ont un seul concepteur, auteur si l'on préfère, Michel Dédébat (p. 11, 20, 52, 82-86), jamais la personnalité de celui-ci n'est interrogée ni cet ensemble ne soit examiné en référence à un auteur, sauf un peu dans le premier (pp. 20-22) et quatrième chapitres (pp. 82-86), ce dernier rédigé par l'auteur lui-même, on le comprend, avec quelque discrétion. Pourquoi cet étrange silence ? Est-ce que, parce que produisant dans un cadre collectif, l'auteur doit s'effacer ? Mais jamais n'est faite la remarque que ces affiches résultent d'une discussion collective ; est-ce parce qu'en arrière-fond l'affiche demeure pour les auteurs de l'ouvrage un artefact mineur ? Notons au passage qu'ils s'en défendent. Ou, tout simplement a-t-on oublié l'auteur, à la fois prolifique et éclectique, difficile à faire entrer dans des cases, quand la série anonyme était plus facile à manier ? Il serait intéressant que quelqu'un s'attelle à la tâche de révéler l'auteur sous l'amateur :

Michel Cadé

Cresem, université de Perpignan Via Domitia, F-66860
cade[at]univ-perp.fr

Jan BAETENS, *The Film Photonoel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*

Austin, university of Texas Press, coll. World Comics and Graphic Nonfiction, 2019

The Film Photonoel. A Cultural History of Forgotten Adaptations est un ouvrage de Jan Baetens, professeur à l'Université catholique de Leuven en Belgique. Il s'agit d'un ouvrage savant portant sur un objet curieux, ou bien d'un ouvrage curieux écrit par un esprit savant. Mais cet ouvrage est passionnant car le lecteur a l'impression de découvrir un monde inconnu, caché derrière un décor qui lui paraît pourtant familier. Le décor, c'est celui des films « classiques » des années 1950 à 1965 ; le monde inconnu, ce sont les adaptations photo-romancées de ces films, parues dans des magazines essentiellement italiens et français, mais aussi espagnols, anglais et américains – leur liste exhaustive figure en

index de l'ouvrage. Comme dans *Le Monde perdu* de Conan Doyle, surgissent des dinosaures improbables et pourtant sympathiques, bizarres et parfois émouvants.

En marge des histoires officielles du cinéma, loin de tous les discours critiques, ces *Film Photonoels* restituent l'aire de réception du cinématographe, transcrivent les effets de résonance des films dans l'imaginaire public, et, probablement, l'émotion que ces documents suscitent tient-elle à ce que Walter Benjamin appelait la « qualité d'aura » historique qui les imprègne : quoi qu'on en pense, tout cela a l'odeur de l'authenticité. Le projet du livre est assurément savant, mais son résultat est à la fois poétique et fantastique : il fait émerger de l'ombre ces adaptations ou ces transpositions oubliées, pour les reconnecter à notre histoire culturelle, dont elles constituent un pan occulté car destiné à un public supposément moins cultivé que celui des salles obscures. Naturellement, l'auteur ne manque pas de pointer avec une certaine ironie combien ce conflit entre « high-art » et « low-art » est d'autant plus singulier qu'il se situe à l'intérieur d'un art, le cinéma, qui, avant de devenir une industrie, fut lui-même longtemps considéré comme simple divertissement populaire, donc « bas »...

Aussi bien, quel cinéophile averti sait-il qu'il existe une adaptation photo-romanesque de *Pandora* (Albert Lewin, 1951), de *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954), de *Rebel Without a Cause* (Nicolas Ray, 1955), des *Notti de Cabiria* (Federico Fellini, 1957), d'*Ascenseur pour l'échafaud* (Louis Malle, 1958) ou encore de *La Princesse de Clèves* (Jean Delannoy, 1961) ? Dira-t-on qu'il ne s'agit là que de simples prolongements promotionnels de ces films, transposés pour la presse féminine dont se moque Federico Fellini en 1952 dans *Lo Sceicco bianco* ? Pourtant, en termes d'histoire culturelle, n'est-il pas à présent nécessaire de reconnaître que ces magazines dans lesquels la salle, l'écran et les stars du cinéma vivent une seconde vie sur du papier journalistique, font bel et bien partie intégrante du cinéma lui-même ? Ils en alimentent la légende, diffusent et amplifient le pouvoir de fascination de ses fictions, prolongent à leur manière la séance de projection, forcément éphémère, et inscrivent les visages des actrices et acteurs fétiches dans les mémoires collectives.

Ainsi, et au-delà du phénomène de curiosité auquel ce corpus photo-romanesque peut inciter, Jan Baetens pointe-t-il combien toutes ces images photographiques, extraites de ces classiques du cinéma, finissent par constituer une formidable source de matériaux non conventionnels : associées à des scénarios et des scènes cultes, elles sont une formidable matière recyclable (sous forme de parodie, de pastiche, de travestissement, etc.)