

Myriam Juan et Christophe Trebuil

Deux ou trois choses que nous savons d'eux : publics de cinéma

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Myriam Juan et Christophe Trebuil, « Deux ou trois choses que nous savons d'eux : publics de cinéma », *Conserveries mémorielles* [En ligne], # 12 | 2012, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 19 septembre 2015.
URL : <http://cm.revues.org/1262>

Éditeur : Chaire de recherche du Canada en histoire comparée de la mémoire

<http://cm.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://cm.revues.org/1262>

Document généré automatiquement le 19 septembre 2015.

© Conserveries mémorielles

Myriam Juan et Christophe Treuil

Deux ou trois choses que nous savons d'eux : publics de cinéma

- 1 Quiconque a poussé les portes d'une salle obscure a une idée de ce que font des individus lorsqu'ils vont au cinéma : les atermoiements dans le choix du film, l'attente avant l'achat de la place, l'entrée dans la salle, le placement vis-à-vis de l'écran, l'attention ou la désinvolture face aux images, l'entracte (selon les pays et les périodes) et la sortie. Au cours de ces actions, l'établissement cinématographique devient un espace de sociabilité comparable à d'autres (café, restaurant, gare, etc.), dans lequel des images sont cependant montrées et où, sur l'écran et dans les esprits, des récits sont élaborés et des personnages honnis ou glorifiés. Malgré la puissance de la mécanique de l'imaginaire, au travail durant la projection, la salle, comme tout lieu de sociabilité, n'est pas un espace coupé du monde qui l'entoure : la rue, le quartier, la ville, le pays. Les actes constitutifs du fait de se rendre au cinéma et de voir un film sont en effet précédés et suivis par d'autres en rapport avec le cinéma, sans que ceux-ci soient pourtant aussi manifestes étant donné qu'ils se fondent dans des activités ordinaires. Ainsi la proposition élaborée avec ce numéro de *Conserveries Mémoires* n'entendait-elle pas se limiter au moment de la vision des images, se départant de la sorte des études consacrées au seul acte de réception des spectateurs. De fait, ce sont bien les notions de *publics* et de *pratiques* qui sont au fondement de cette recherche, notions qu'il est nécessaire, dans un premier temps, de définir.
- 2 La distinction entre public et spectateur recoupe de prime abord celle entre groupe et individu : un public est constitué d'un ensemble de personnes qui partagent un intérêt pour une même manifestation, alors qu'un spectateur est un individu particulier, caractérisé par ses goûts, ses compétences et son vécu (sauf à envisager « le spectateur » comme un idéal-type ce qui, dans une perspective historique, ne paraît guère porter). Étymologiquement, le spectateur est celui qui regarde, sans y participer, un événement, un « spectacle »¹ : il est avant tout défini par celui-ci (on est toujours le spectateur *de quelque chose* – le spectateur *d'un film* par exemple). On parle donc souvent des spectateurs sans dissocier les individus du spectacle qu'ils regardent, et cette situation conduit à privilégier le phénomène de réception. La notion de public est plus englobante. Car si on considère que les spectateurs ne restent pas constamment dans les lieux de spectacle, qu'ils ont aussi une vie sociale et privée et qu'ils sont en contact avec d'autres individus qui n'ont pas forcément assisté au spectacle, mais qui peuvent tout de même être en relation avec celui-ci à travers des éléments extérieurs (revues, affiches, photographies : autant de futures sources pour les chercheurs) et qui peuvent enfin agir en fonction de ces éléments (participer à un concours, collectionner des photographies et cartes postales d'artistes, etc.), alors on fait intervenir un ensemble plus vaste d'individus, spectateurs ou non, amenés à participer à de multiples activités en commun. Le danger de la notion de public, cependant, est qu'on l'emploie sans précaution, comme une abstraction, une entité floue qui cache en fait l'absence de prise en compte du spectateur. Utilisée sciemment et précisément, elle ouvre pourtant de fructueuses perspectives de recherche, qui ne sont pas tout à fait celles d'une étude des spectateurs. Le pluriel est à ce titre important, car les publics sont multiples et peuvent (et doivent) être appréhendés suivant différents critères sociologiques ou bien encore historiques.
- 3 La distinction publics/spectateurs préfigure la distinction pratiques/réception. Selon Louis Quéré :

[la réception] c'est essentiellement un processus individuel d'interprétation de messages ou de textes, déterminé par des facteurs sociaux et culturels, et influencé par les situations et les contextes concrets de son occurrence. Ce processus est manifestement conçu comme privé ou interne, bref comme psychologique ; en tant que tel c'est un processus auquel les acteurs ont immédiatement accès et qu'ils peuvent verbaliser dans des conversations. [QUÉRÉ, 1996, p. 35]

- 4 C'est une notion qui a souvent prévalu dans les études consacrées aux publics de cinéma, mais qu'il est difficile d'appréhender dans un cadre collectif si on ne met pas l'acte de réception en relation avec « la *mémoire familiale* du spectateur, la *mémoire collective* de la localité, la *consommation cinématographique nationale* et l'*histoire du cinéma mondial* » (LEVERATTO, 2010, p. 19 ; souligné dans le texte). Les différents types de manifestations de la réception d'un spectacle (les émotions – c'est-à-dire les affects – et les jugements – c'est-à-dire les réflexions que le spectacle suscite) se traduisent physiquement par les actes (rire, pleurer, parler, écrire...). Mais, outre que ces actes ont peu intéressé les spécialistes du cinéma, la vision des films suscite d'autres formes d'actions, davantage ancrées dans les réalités sociales au sein desquelles évoluent les publics de cinéma. Pour sa part, « la notion de pratique nomme, en sociologie, l'activité concrète que les individus réalisent ensemble. Or cette activité peut tout aussi bien procéder de la tradition, de l'usage, de l'habitude, du raisonnement pratique ou du savoir-faire » (OGIEN et QUÉRÉ, 2005, p. 96). Cette notion privilégie de surcroît le caractère pluriel des actes : une pratique n'est jamais isolée. Ainsi défini, l'objet de ce numéro porte donc sur les activités concrètes suscitées par le cinéma et la manière dont elles s'insèrent dans un ensemble d'actes extrêmement variés, dont l'accomplissement n'a pas seulement lieu à l'intérieur de la salle de cinéma, ni même un rapport direct avec celui-ci.

Une pratique parmi d'autres

- 5 La réception des images – phénomène psychologique et culturel dont l'identification est très incertaine – a paradoxalement bénéficié de quantité d'études, alors que les pratiques sociales en relation avec le cinéma – qui sont en grande partie publiques – ont rarement eu les faveurs de la recherche. Faire l'histoire de ces pratiques pose de fait le problème de leur visibilité. C'est là un autre paradoxe : ces pratiques sont, pour une large part, visibles au moment où elles ont lieu, mais elles demeurent souvent invisibles pour l'historien.
- 6 Afin de mieux cerner le problème de la visibilité, prenons l'exemple d'un autre type de pratique : la lecture. Georges Perec écrit à son propos dans un article intitulé « Lire : esquisse socio-physiologique », initialement paru dans la revue *Esprit* en 1976 :

Les pages qui suivent ne sauraient être autre chose que des notes : un rassemblement, plus intuitif qu'organisé, de faits dispersés ne renvoyant qu'exceptionnellement à des savoirs constitués ; ils appartiendraient plutôt à ces domaines mal partagés, ces terres en friche de l'ethnologie descriptive que Marcel Mauss évoque dans son introduction aux « techniques du corps » et qui, rangés sous la rubrique « divers », constituent des zones d'urgence dont on sait seulement qu'on ne sait pas grand-chose, mais dont on pressent qu'on pourrait beaucoup y trouver si l'on s'avisait d'y prêter attention : faits banals, passés sous silence, non pris en charge, allant d'eux-mêmes : ils nous décrivent pourtant, même si nous croyons pouvoir nous dispenser de les décrire ; ils renvoient [...] à la culture qui a modelé nos geste et nos posture, à l'éducation qui a façonné nos actes moteur au moins autant que nos actes mentaux. Il en va ainsi, précise Mauss, de la marche et de la danse, de la course à pied et du saut, des modes de repos, des techniques de portage et de lancer, des manières de table et des manières de lit, des formes extérieures de respect, de l'hygiène corporelle, etc. Il en va ainsi, aussi, de la lecture. Lire est un acte. [PEREC, 2003, p. 107-108]

- 7 Lire est acte, mais ce n'est pas un acte isolé : il s'inscrit dans une série d'autres actes. En effet, les frontières entre les différentes actions de notre vie sont poreuses : on peut lire en marchant, en voyageant, en déjeunant... Vouloir isoler les unes des autres (lire chez soi, barricadé par exemple), c'est essayer de limiter les interactions sociales, une tentative vouée à l'échec : les bruits de la ville ou ceux du logement seront toujours présents, et des événements inattendus (visiteurs, téléphone, etc.) risquent d'advenir la plupart du temps. Par ailleurs, si le fait de lire un texte est généralement un acte individuel, l'objet qui permet de lire (livre, journal, revue) peut être manipulé par quantité de personnes. Les travaux d'Anne-Marie Thiesse sur le roman-feuilleton à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e ont révélé des phénomènes sociaux cristallisés autour de la publication des rez-de-chaussée (THIESSE, 2000). Il est en effet établi que le journal passait de mains en mains dans une famille, dans un immeuble, dans une communauté, dans un salon de lecture ou une bibliothèque publique. Les feuilles du journal étaient parfois dans un état de décomposition avancé, la dernière personne à les avoir en main pouvait néanmoins lire l'épisode du roman-feuilleton plusieurs jours après sa

parution. Le support papier pouvait du reste être objet de plus d'attention, les lectrices ayant en effet l'habitude de découper les rez-de-chaussée afin de les relier pour constituer des volumes à feuilleter et à disposer sur des étagères. L'étude d'Anne-Marie Thiesse témoigne de la dimension intime de la pratique (création d'un objet unique avec une reliure personnalisée) dans un cadre collectif (le texte, lu par quantité d'autres personnes, reste le même). Avec un tirage évalué à environ deux millions d'exemplaires par jour en 1916 et 1917, *Le Petit Parisien* était l'un des principaux quotidiens nationaux de la période, ce qui laisse deviner l'étendue de ces pratiques (AMAURY, 1972, p. 280).

- 8 Cet exemple, de même que le texte de Georges Perec, peuvent être rapprochés des réflexions de Michel de Certeau sur la lecture : « on doit envisager l'opération de [lire] comme une production propre au "lecteur". Celui-ci ne prend ni la place de l'auteur ni une place d'auteur. Il invente dans les textes autre chose que ce qui était leur "intention" » (CERTEAU, 1980, p. 285-286). Cette idée que lecteur « invente » quelque chose en lisant est transposable au domaine du cinéma. Surtout, par-delà le sens que lui donne de Certeau, elle peut être déclinée sous diverses formes, suivant que cette invention est de l'ordre des pratiques ou de l'ordre de l'entendement. Ce dernier cas se rapporte au champ cognitif, à la manière dont les spectateurs comprennent et ressentent ce qu'ils voient. Les sciences cognitives se sont de fait interrogées sur le rôle des cadres universaux de la perception dans l'expérience cinématographique, pour tenter de comprendre le plaisir que celle-ci pouvait procurer autant que l'influence qu'elle pouvait exercer. Dans un article paru dès 1915, Hugo Münsterberg, professeur de psychologie appliquée à Harvard, tente ainsi de comprendre « Pourquoi nous allons au cinéma ? » (MÜNSTERBERG, [1915] 2010). La raison réside, selon lui, dans la parenté essentielle qui existe entre le fonctionnement du cerveau humain et les formes cinématographiques, homologie sur laquelle il revient quelques mois plus tard dans *The Photoplay. A psychological Study*. À titre d'exemple, Münsterberg voit dans le gros plan la transcription cinématographique de l'acte d'attention. Le cinéma lui apparaît donc comme « le seul art visuel apte à incarner dans une impression extérieure toute la richesse de notre vie intérieure, de nos perceptions, de notre mémoire, de notre imagination, de nos attentes et de notre attention » (MÜNSTERBERG, [1916] 2010, p. 181).
- 9 Faut-il redouter en retour son aptitude à manipuler nos esprits, et par-delà nos corps, nos actes et nos pratiques ? À l'époque où écrit Münsterberg, l'idée que le cinéma exerce une influence néfaste – en particulier sur la jeunesse – est déjà largement répandue. Entre 1929 et 1932, une série d'études scientifiques (les *Payne Fund Studies*) est menée sur le sujet aux États-Unis, financée par une fondation privée, la Payne Foundation. Au terme de l'enquête, la majorité des chercheurs semble s'accorder sur le fait que les films exercent une grande influence sur les enfants (contribuant d'ailleurs ainsi à la mise en application du code d'autocensure hollywoodien). Les méthodes sur lesquels reposent ces résultats ont fait l'objet, depuis, de nombreuses critiques. Surtout, plusieurs travaux insistaient en réalité sur le fait que le cinéma ne pouvait expliquer seul telle ou telle attitude et qu'il n'était jamais qu'indirectement responsable du comportement de certains jeunes. À une époque où les sources d'images animées se sont multipliées (télévision, internet, jeux vidéo...), le débat est au demeurant loin d'être clos. Quoiqu'il en soit, force est de reconnaître avec les sciences cognitives que le cinéma affecte nos sens et notre esprit, puisque ce sont justement ces affects qui nous permettent de comprendre et apprécier les films.

Expériences intimes à vocation publique

- 10 À côté de toutes sortes d'expériences psychologiques et physiologiques, les *Payne Fund Studies* ont largement eu recours, en leur temps, à des entretiens et des questionnaires. La parole des spectateurs sur leurs pratiques est en effet une source des plus importantes, mais n'ayant le plus souvent pas vocation à devenir publique, elle ne laisse globalement que peu de traces. Il existe cependant, depuis longtemps, des espaces où cette parole peut s'exprimer publiquement. Du courrier des lecteurs des magazines spécialisés apparus dans les années 1920 aux blogs et forums de cinéphiles aujourd'hui nombreux sur internet, il existe de fait des témoignages accessibles qui, faute de prestige social sans doute, n'ont

pourtant guère retenu l'attention des chercheurs. Dans la lignée des *cultural studies* anglo-saxonnes ou d'une sociologie débarrassée de toute influence sémiotique, quelques travaux ont néanmoins commencé à s'y intéresser (voir notamment CHARPENTIER, 2003 ; SELIER, 2009 et 2010 ; JULIER et LEVERATTO, 2010). Renouvelant les études sur la réception, ils interrogent l'expertise du spectateur et de la spectatrice « ordinaires », mettant au jour d'autres pratiques et formes de sociabilité que celles caractérisant la cinéphilie « savante » qui a longtemps eu les faveurs de la recherche.

- 11 La parole des critiques et autres spécialistes du cinéma (voire celle de non spécialistes jouissant d'une forme d'autorité sociale, à l'instar de certains écrivains), publique par vocation, bénéficie en effet d'une visibilité considérable. Il y est cependant rarement question de pratiques spectatorielles, ou sur un mode de discours qui, pour être public, n'en relève pas moins de l'intime. Dans les années 1920, les écrits des cinéphiles poursuivaient pourtant une double visée : légitimer le cinéma en tant que production culturelle et artistique en « éclairant » les goûts du public (distinction entre « bons » et « mauvais » films, définition ce que « doit être » le cinéma), mais aussi normaliser l'attitude des spectateurs (en s'opposant par exemple à ce que l'on parle, mange ou même garde son chapeau pendant les projections) (GAUTHIER, 1999 ; CHARPENTIER, 2003). Sous la plume de certains, ces deux objectifs pouvaient même parfois se rejoindre. Ainsi, dans une rubrique de la revue *Cinémagazine* intitulée « Libres propos », le journaliste Lucien Wahl se moque en 1926 de ceux qu'il appelle « les bouffons et la mode ». Sa critique part du constat que le public fait souvent des contre-sens, notamment en matière de comédie : beaucoup de spectateurs rient là où il n'y a pas lieu de rire, soit par anticipation, soit parce que la scène précédente était drôle. Par exemple, note Wahl, Charlot fait souvent rire, même quand il est pathétique, parce qu'il est globalement identifié comme un comique. À l'inverse, dans le domaine de la mode, les spectateurs seraient prompts à copier les acteurs et leurs personnages, sans comprendre l'intention comique qui préside au choix de certains accessoires. Le critique cite à l'appui de son propos, outre les lunettes d'écailles d'Harold Lloyd, la moustache de Charlot :

Charlie Chaplin a emprunté sa petite moustache en brosse à dents à quelques élégants de Londres ou de Berlin, je crois bien de Berlin. Il se serait bien gardé de se laisser pousser ça sous le nez. C'était et c'est encore pour lui un élément de comique. Or vous savez bien que des gens se croient très jolis et très chics en arborant pour de bon cette petite touffe de poils. La mode en a duré un moment et le genre n'est pas tout à fait abandonné. On a essayé, il y a quelques mois, de lancer le pantalon aussi large du bas que du haut. Cette suprême élégance est encore inspirée des satiriques de la scène, du cirque ou de l'écran. [WAHL, 1926, p. 346]

- 12 Ce qui est particulièrement intéressant dans cet exemple, c'est que la réflexion du journaliste y part des réactions face aux films dans la salle, pour aller vers les pratiques sociales. Il y a ainsi un lien direct entre le discours sur les pratiques spectatorielles (vous qui aimez Charlot, sachez reconnaître quand il est drôle et quand il est émouvant) et celui sur les pratiques sociales (sachez identifier un accessoire destiné à faire rire, pour ne pas devenir à votre tour involontairement comique). La normalisation des pratiques spectatorielles dans les salles a cependant conduit les critiques à se désintéresser presque totalement de ces dernières. Seule est donc demeurée l'ambition d'énoncer le beau et le bon en matière de « Septième art ». De sorte que le rapport que critiques et spécialistes ont avec le cinéma est essentiellement intime : il laisse de côté la société (à l'exception des critiques aux positions politiques radicales) et autrui (à l'exception parfois des amis critiques – le groupe des *Cahiers du cinéma* par exemple), lesquels n'en sont pas moins présents dans les discours tenus sur les films eux-mêmes. Le plus souvent du reste, le rapport que le cinéma entretient avec la vie intime est absent du texte critique, ou affleure seulement sous la forme d'anecdotes.
- 13 Cette intimité entre les spectateurs et les films est à mettre en relation avec le fait qu'il existe une forme de réflexion entre les uns et les autres. Le plaisir cinématographique est en effet un plaisir pour partie narcissique, qui repose sur des phénomènes de reconnaissance et d'identification. Pour faire librement écho à une formule de Serge Daney (elle-même empruntée à Jean-Louis Schefer), nous regardons des « films qui nous regardent », c'est-à-

dire au sein desquels nous opérons des sélections et des remontages, suivant une sorte de quête identitaire. Noël Herpe, critique et historien du cinéma, illustre cette idée dans l'avant-propos à son *Journal d'un cinéophile* :

J'ai aimé des films, des cinéastes, des moments de l'histoire du cinéma, pour peu qu'à travers eux je déchiffre une part de ma propre histoire, ou que grâce à eux j'existe davantage. [...] j'ai fait en sorte que le film me regarde – c'est-à-dire me parle de mon propre regard, à tel ou tel moment de ma vie ; ce qui se cache et ce qui se transforme, au fond de ce regard. [HERPE, 2009, p. 5]

- 14 C'est le même rapport d'identification qui pousse le jeune Roger Tailleur à aimer Gary Cooper, qu'il découvre en photographies dans les magazines populaires, avant même de le voir jouer à l'écran :

Mais ma première rencontre avec Gary Cooper ne date pas de la sortie du foudroyant *Sergent York*, ou de la reprise des éternels *Lanciers du Bengale*. Elle se situe bien des années avant, quand dans la valise oubliée par une grande sœur opportunément en voyage je découvrais avec l'émerveillement de mes huit ans une collection de *Ciné-Miroir* et de *Cinémonde* [...]. Cette confiance, renforcée dès la première rencontre filmique (de simples retrouvailles, comme on le voit), Gary Cooper ne devait jamais la perdre avec le temps. [...] Mais peut-être le bambin que j'étais, charmant bien sûr, dut-il plus encore à l'idole : un modelage complet, aussi physique que caractériel. Car si le Christ fut créé, dit-on, à l'image de l'homme, sans doute le cinéophile en herbe tend-il à pousser à l'ombre du héros. Il fallait être maigre, grand, timide, gauche et myope, muet ou bredouillant à ses heures, paysan toujours, et certains jours avoir le nez en forme de pomme de terre, pour réussir au mieux la nécessaire identification et pour qu'il nous donne du même coup, le temps d'une simple transfusion de lumière, en même temps que les centimètres supplémentaires, la force, le charme, la beauté, l'élégance à cheval aussi bien qu'en habit, l'humour, le courage, l'adresse au pistolet et la chance avec les femmes. [TAILLEUR, [1961] 1997, p. 78]

- 15 Ce « modelage complet », au demeurant, n'est pas exclusif d'autres influences, comme l'illustre l'admiration du jeune homme après-guerre pour Humphrey Bogart, acteur dont il imite les tenues, les gestes, et dont il considère que l'emprise « dépasse [alors] les prestiges de l'apparence physique et la façon de se mouvoir », pour exercer « un ascendant moral qu'il impose sur ses partenaires et sur nous par-delà l'écran » (TAILLEUR, [1967] 1997, p. 58). En se mêlant aux autres expériences de spectateur de Roger Tailleur, cette influence acquiert une dimension singulière, elle prend part à un parcours unique. L'ascendant bogartien n'en relève alors pas moins, incontestablement, du phénomène générationnel et donc d'une expérience collective, comme le souligne d'ailleurs la référence au groupe (« nous »).
- 16 Regrettant l'approche trop formaliste des critiques de cinéma, prompts à commenter travellings ou gros plans au détriment de « la forme du contenu, en particulier le geste », Alain Masson remarquait en 1976 :

[...] il est donc nécessaire de s'interroger sur la forme du contenu. De tous les spectateurs de cinéma, le critique est d'ailleurs celui qui s'y intéresse le moins. Le public a retenu de Chaplin une silhouette animée ; James Dean, Marlon Brando ou même Humphrey Bogart nous ont influencés, pour un temps, par la forme de leurs gestes ; au sortir de la projection d'un film de Jerry Lewis, il faut être vicieux pour commenter les mouvements d'appareils plutôt que de se livrer au plaisir de la gesticulation. L'influence sociale du cinéma concerne notre corps, avant même d'affecter notre vision du monde. [MASSON, 1976, p. 45]

- 17 Si, selon le même Alain Masson, « la salle de cinéma rassemble des foules sans jamais constituer en groupes », l'obscurité « favoris[ant] une relation très personnelle, muette, interdite avec les gens qui s'agitent sur l'écran et un rapport très incertain, beaucoup moins communautaire qu'ailleurs, avec l'ensemble de l'auditoire » (MASSON, 2009), des groupes se forment néanmoins en dehors de la salle. Le partage d'une expérience commune (la projection, la lecture des magazines etc.) – celle-ci fût-elle vécue sur un mode intime – confère ainsi au cinéma une dimension sociale, qui se traduit dans les gestes et les pratiques des publics.

Le cinéma dans les comportements collectifs

- 18 Le cinéma est devenu omniprésent dans la société à partir de la fin des années 1910, suscitant un renouvellement des pratiques spectatoriennes existantes, et l'apparition de pratiques inédites.

La difficulté à saisir l'ensemble de ces pratiques tient à ce que celles-ci sont issues de situations ordinaires et que l'histoire du cinéma a plutôt tendance valoriser le beau et le subtil. Une autre raison vient du fait que les études sur les images et sur l'individu qui les interprète ont longtemps été dominées par la sémiologie. Or celle-ci a contourné la question des publics en la ramenant au caractère signifiant et l'expression signifiée des images, écartant ainsi les manifestations et témoignages spectatoriels. Une partie de la sociologie, en reprenant à son compte le postulat sémiotique, a également oublié que les spectateurs ne peuvent très bien ne voir dans les images que des formes de vie auxquelles il est possible d'attribuer des fonctions sociales. La découverte de la notion de « techniques du corps » par Mauss illustre ce dernier point. En mai 1926, atteint de dysenterie au cours d'un voyage aux États-Unis, le sociologue est hospitalisé :

J'étais malade à New York. Je me demandais où j'avais déjà vu des demoiselles marchant comme mes infirmières. J'avais le temps d'y réfléchir. Je trouvais enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche ; les jeunes filles étaient Françaises et elles marchaient aussi de cette façon. En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous. [MAUSS, [1936] 1950, p. 368]

- 19 L'anecdote témoigne d'une circulation des pratiques d'un espace à un autre, sans qu'il y ait véritablement de frontière entre l'hôpital, le cinéma et la rue. C'est que « *l'espace est un lieu pratiqué*. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs » (CERTEAU, 1980, p. 208 ; souligné dans le texte). Comme la pratique de la lecture, la pratique de l'espace est une activité passible d'inventions, autant individuelles que collectives, dont le corps est cette fois-ci l'élément principal. En identifiant la démarche des jeunes femmes française à celles des actrices américaines, Mauss rappelle que le corps joue un rôle dans l'espace social, y compris le plus ordinaire, celui de la rue. Pierre Mayol remarque ainsi :

Sortir dans la rue, c'est courir en permanence le risque d'être *reconnu, donc désigné*. La pratique du quartier implique l'adhésion à un système de valeurs comportementales forçant chaque usager à se tenir derrière un masque pour jouer un rôle. Insister sur le mot "comportement", c'est indiquer que le *corps* est le support premier, fondamental, du message social proféré, même à son insu, par l'usager : sourire/ne pas sourire est par exemple une opposition qui répartit empiriquement, sur le terrain social du quartier, les usagers partenaires "aimables" ou non [...]. [MAYOL, 1980, p. 25 ; souligné dans le texte]

- 20 Dans l'espace social de la rue, de l'hôpital ou du cinéma, les corps mettent en scène des situations dans lesquelles chacun joue un rôle, porte un masque. Bien sûr, endosser des rôles selon les situations, ce n'est pas forcément se référer au cinéma. Un geste peut être improvisé au dernier moment, il ne s'en fait pas moins toujours dans un accord tacite avec autrui et trouve son sens dans l'action en train de se faire. Dans son exemple, Mauss met ainsi en évidence l'existence d'un modèle doté d'une valeur sociale : la démarche des actrices américaines est une référence qui fait autorité en matière de séduction. Il se peut certes que cette démarche ait été présente dans l'espace social avant d'y être collectivement reconnue et acceptée. À partir du moment où elle l'est cependant, il y a un effet de normalisation sociale : cette démarche devient ordinaire, engagée dans une série d'autres actes sans qu'il y ait de distinction de valeur entre ceux-ci. C'est ce qu'ont d'ailleurs constaté certains chercheurs des *Payne Fund Studies*. Un enseignant en psychologie à Yale, Mark A. May, et un de ses étudiants, Frank K. Shuttleworth, souhaitaient ainsi comparer les attitudes des enfants vis-à-vis du cinéma selon leurs situations sociales. Ils entreprirent donc d'interroger une population hétéroclite : des enfants qui vont régulièrement au cinéma et d'autres qui n'ont jamais vu de films. Or leur expérience ne put aboutir : « [...] même des enfants qui n'avaient pas vu de films étaient néanmoins au contact d'une culture populaire submergé par les références cinématographiques. L'influence indirecte des films sur les enfants était pratiquement inévitable et ne pouvait être isolée et mesurée séparément » (FULLER, JARVIE et JOWETT, 1996, p. 68)². Ce constat témoigne de la circulation et de la diffusion massive des comportements en relation avec le cinéma, pour lesquels les frontières entre les espaces sociaux, notamment urbains, n'existent pas. De fait, la ville forme

21 un terrain propice à l'analyse des comportements collectifs dans leur plus grande diversité, ainsi que l'envisageaient les sociologues de l'Université de Chicago, au début du XX^e siècle. Parmi les chercheurs recrutés pour mener les *Payne Fund Studies*, beaucoup venaient d'ailleurs de Chicago, dont Robert E. Park³ et Herbert Blumer⁴, pour ne citer que deux noms parmi les plus connus. De tous les projets présentés dans le cadre de ces études, un seul ne fut jamais publié, au motif que ses conclusions ne furent pas remises à temps. Cette recherche était conduite par Paul G. Cressey et Frederic M. Thrasher. Ce dernier, élève de Park à Chicago, puis enseignant à New-York, était l'auteur d'un livre, publié en 1927, *The Gang*, sur les bandes de jeunes délinquants (THRASHER, 1927), dans lequel un chapitre (treize pages) était consacré au cinéma et à la manière dont ces adolescents parlent du comportement des héros (à l'instar du cow-boy Tom Mix). De son côté, Paul Cressey, titulaire d'un Ph.D de sociologie à l'université de New York, publiait à la même époque un article intitulé « The Social Role of Motion Pictures in an Interstitial Area » (« Le rôle social du cinéma dans les zones interstitielles ») (CRESSEY, 1932)⁵. Leur projet pour les *Payne Fund Studies*, intitulé *Boys, Movies and City Streets* et dont il ne reste qu'une ébauche et un texte de présentation, s'efforçait de placer l'expérience spectatorielle dans l'espace social, dans le contexte d'autres pratiques de la vie quotidienne, en particulier les activités des adolescents dans les rues. Un article de Cressey, intitulé « The Motion Picture Experience as Modified by Social Background and Personality » (« L'expérience du cinéma modifiée par le contexte social et la personnalité »), paru en 1938 dans l'*American Sociological Review*, donne un aperçu de ce qu'aurait pu être cette recherche. Cressey y pose les conditions de toute enquête sur les publics de cinéma, affirmant qu'il faut « créer de manière précise les distinctions méthodologiques entre une étude du cinéma comme *une source* de modèles d'idée, de sensation et de comportement et une étude du cinéma comme *contribution nette* à la situation sociale totale. » (CRESSEY, [1938] 1996, p. 337-338 ; souligné dans le texte). Telle qu'elle est définie par Cressey, la recherche sur les publics de cinéma s'étend à une large zone urbaine, et la volonté de faire l'histoire de cette « contribution nette » du cinéma au fait social total apparaît comme un projet par trop ambitieux. En revanche, plus modestement, on peut envisager de faire l'histoire de la « contribution » du cinéma appliquée à *certaines* situations et pratiques.

Le cinéma au sein des pratiques ordinaires

22 Dans son ébauche de *Boys, Movies and City Streets*, Cressey propose différents exemples de la contribution du cinéma aux pratiques sociales (CRESSEY, 1996⁶). Outre l'apport « éducatif » concernant les styles de vêtements, la politesse ou bien encore le maintien du corps, il rapporte des témoignages sur la manière dont des films reproduisent des gestes sportifs ou des pas de danse et comment ceux-ci se conjuguent à des actes déjà assimilés (CRESSEY, 1996, p. 186-189). De manière identique, les jeunes femmes françaises observées par Marcel Mauss savaient marcher avant d'ajuster la démarche des actrices américaines à la leur. L'intérêt du cinéma est justement qu'il propose une série infinie de gestes ordinaires (marcher, manger, fumer, ouvrir une porte, etc.), que les individus ont déjà réalisés, qu'ils sont susceptibles de refaire dans leurs activités de tous les jours, et dont les films donnent une forme qui tantôt approche le quotidien, tantôt se révèle totalement innovante. Dans la mesure où le geste est connu et pratiqué, l'écart entre la réalité et ce que montre le film peut être relativisé, comme le rapporte l'écrivain Christopher Isherwood :

J'étais né "fana" de cinéma. [...] Je crois que la raison d'une telle attitude avait fort peu à voir avec l'art ; j'étais, et le suis encore, sans cesse intéressé par l'aspect extérieur des gens – leurs expressions de physionomie, leurs gestes, leur démarche, leurs tics nerveux, toutes les manières infiniment variées qu'ont les gens de manger une saucisse, d'ouvrir un colis, d'allumer une cigarette. Le cinéma place les gens sous le microscope ; vous pouvez les regarder attentivement, il vous est loisible de les examiner comme s'ils étaient des insectes. Il est vrai que leur comportement à la scène n'est pas leur comportement naturel : c'est joué et, souvent aussi, très mal joué. Mais le jeu a toujours un certain rapport avec la vie ordinaire ; au bout de quelques instants, pour un *habitué* comme moi, c'est aussi intelligible que l'écriture élisabéthaine pour un expert archiviste. Vu sous cet angle, le film le plus bête peut être plein de révélations étonnantes sur le temps et

sur le dynamisme de la vie de tous les jours ; vous voyez comment des actions apparaissent dans leurs relations mutuelles, la place qu'elles occupent dans l'espace et dans le temps. [ISHERWOOD, 1938] 1984, p. 64-65 ; italique : en français dans le texte]

- 23 Le cinéma rend donc visible ce à quoi les individus ne font, en général, pas attention, et ces gestes deviennent si ostensibles à l'écran qu'Isherwood compare le cinéma à un microscope physiologique. Cas extrême, la gestuelle exacerbée des films burlesques souligne ainsi le caractère caustique de nos conduites ordinaires. Ces gestes que les individus ne peuvent pas se passer de faire, et pour lesquels ils usent soit d'actes élémentaires, soit de techniques élaborées, se rattachent à quantité d'attitudes que Wittgenstein regroupe sous l'appellation « forme de vie », qui désigne pour lui « l'ensemble des réactions naturelles, instinctives » (CHAUVIRÉ et SACKUR, 2003, p. 29) :

Au nombre de ces réactions naturelles on trouve les signes de l'expressivité du corps et surtout du visage ainsi que des comportements de reconnaissance immédiate d'autrui comme son semblable, de compassion envers lui, etc. Il s'agit d'un stock commun à l'humanité [...]. L'homme est aussi un animal culturel, il est dans sa nature de créer des conventions qui, ensuite, finissent par lui paraître naturelles [...]. Notre forme de vie nous apporte une base pour la constance et la régularité de nos faits et gestes, elle est le fondement de tous nos accords, qu'elle conditionne en profondeur. [CHAUVIRÉ et SACKUR, 2003, p. 29-30]

- 24 Ces attitudes constituant un ensemble commun de pratiques utilisées régulièrement, dans n'importe quelle situation, chaque individu est capable de les reconnaître dans l'espace social comme à l'écran, d'en apprécier ou non l'efficacité, de se les approprier et de les mettre en œuvre. L'application concrète peut se faire discrète ou exubérante selon chacun, et la contribution du cinéma aux pratiques sociales n'a pas en outre exclusivement pour intermédiaire l'écran. Des objets concrets (revues, affiches ou cartes postales) s'insèrent également dans l'espace public autant que dans l'intimité et encouragent des activités au sein du quotidien. « Le puzzle cinématographique », concours inauguré en janvier 1923 par *Cinémagazine* (une revue spécialisée adressée au grand public) permet d'illustrer ce propos. Pendant plusieurs semaines furent ainsi publiés les fragments mélangés de photographies d'artistes de cinéma. Dans la mesure où les lecteurs devaient reconstituer les images originales et les envoyer à la revue en précisant le nom des vedettes, le concours leur demandait d'agir à même la publication : découper les pages et coller les photographies reconstituées sur du papier vierge⁷. Que soit demandé à un public adulte d'accomplir ce type de travail n'a rien de surprenant tant était habituel, à l'époque, le recours à une activité manuelle dans le cadre de pratiques socioculturelles, comme l'illustre l'habitude de relier les romans-feuilletons découpés dans les journaux. Le règlement imposait donc un mode d'appropriation de l'imprimé coïncidant avec des usages propres à la culture populaire. Par ailleurs, la mémorisation visuelle des visages des interprètes, associée à une dextérité pour reconstituer les portraits, ne nécessitait, de la part des participants, que des aptitudes limitées en matière de cinéma. Seules la logique de la reconstitution des portraits, l'habileté manuelle et la composition d'un objet doté d'une valeur artistique minime, différencient les réponses. Rien ne soumettait les lauréats du « Puzzle cinématographique » à fabriquer des cadres pour orner les portraits reconstitués, à composer un album, à donner à chaque visage les caractéristiques d'un film. Certains concurrents prirent cependant ces initiatives, non pas de manière exceptionnelle, mais par l'intermédiaire de leurs activités ordinaires⁸. La pratique ludique s'inscrit en effet dans l'espace et le temps de la vie quotidienne, auxquels elle s'associe temporairement et dont elle se différencie par le monde imaginaire auquel elle renvoie. Comme les hommes et les femmes de leur génération, ces lauréats ont usé, pour ce jeu, de gestes comparables aux techniques de confection des reliures de romans-feuilletons. Ils disposaient d'un savoir-faire ordinaire qu'ils ont actualisé, en fonction d'une situation et d'une action dépendant ici, en partie, de la vision de films.
- 25 Les éléments fournis par les rubriques des revues sont trop succincts pour prétendre restituer les pratiques des publics de cinéma. L'idée défendue ici, cependant, est qu'il existe de multiples témoignages et descriptions de ces pratiques, dont l'identification et l'étude ouvrent

un vaste champ de recherche qui, jusqu'à présent, a été largement délaissé. Étant donné par ailleurs que ces pratiques ont lieu pour l'essentiel dans un cadre familial, amical ou de voisinage, il est capital de ne pas s'abstraire de « ce monde de sens commun de la vie ordinaire », au sujet duquel Harold Garfinkel écrivait : « Les scènes familiales des activités quotidiennes, traitées par les membres comme "faits naturels de la vie", sont des faits massifs de leur existence quotidienne, à la fois comme un monde réel et comme le produit de leurs activités dans le monde réel » (GARFINKEL, [1967] 2007, p. 97). Entreprendre de faire l'histoire des pratiques sociales des publics de cinéma, invite donc à engager une réflexion sur la dimension sociale de ce dernier. À cet égard, la recherche ne peut se contenter d'examiner la fréquentation des salles ou l'acte de réception, mais doit prospecter les espaces dans lesquels s'est manifesté et continue de se manifester le besoin de vivre, au quotidien, le cinéma.

Bibliographie

AMAURY, Francine, *Histoire du plus grand quotidien de la III^e République : Le Petit Parisien, 1870-1944*, tome 1, "La Société du Petit Parisien" : entreprise de presse, d'édition et de messageries, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.

CHARPENTIER, Émilie, *Spectateurs, vous avez la parole. Le courrier des lecteurs dans Cinémagazine et Mon Ciné*, Mémoire de maîtrise sous la direction de Pascal Ory et Christian-Marc Bosseno, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2003.

CHAUVIRÉ, Christian et SACKUR, Jérôme, *Le vocabulaire de Wittgenstein*, Paris, Ellipses, 2003.

CRESSEY, Paul G., « The Social Role of Motion Pictures in an Interstitial Area », *Journal of Educational Sociology*, n° 6, December 1932, p. 238-243.

—, « The Motion Picture Experience as Modified by Social Background and Personality », dans Kathryn H. Fuller, Ian C. Jarvie et Garth S. Jowett dir., (1996), *Children and the movies : media influence and the Payne Fund controversy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 336-345 (1^{ère} éd. américaine : *American Sociological Review*, n° 3, août 1938, p. 516-525).

—, « The Community – A Social Setting for the Motion Picture », dans Kathryn H. Fuller, Ian C. Jarvie et Garth S. Jowett dir., *Children and the movies : media influence and the Payne Fund controversy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 133-216.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien*, tome 1, Arts de faire, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.

FOURNIER, Michel, *Marcel Mauss*, Paris, Fayard, 1994.

FULLER, Kathryn H., JARVIE, Ian C. et JOWETT, Garth S. dir., *Children and the movies : media influence and the Payne Fund controversy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

GARFINKEL, Harold, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 (1^{ère} éd. américaine : Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1967).

GAUTHIER, Christophe, *La passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC/École nationale des Chartes, 1999.

HERPE, Noël, *Journal d'un cinéphile*, Lyon, Aléas, 2009.

HERPE, Noël, *Journal en ruines*, Paris, Gallimard, coll. « L'arbalète », 2011.

ISHERWOOD, Christopher, *Le Lion et son ombre*, Paris, Le Sycomore, 1984 (1^{ère} éd. anglaise : Londres, Hogarth Press, 1938).

JULLIER, Laurent et LEVERATTO, Jean-Marc, *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris, Vrin, 2088.

—, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010.

LEVERATTO, Jean-Marc, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*, Paris, La Dispute, 2010.

MASSON, Alain, « Un art du geste », *Positif*, n° 182, juin 1976, p. 44-50.

—, « L'intime et le public », *Positif*, n° 584, octobre 2009, p. 3.

MAUSS, Marcel, « Les techniques du corps », dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p. 365-386 (1^{ère} éd. : *Journal de psychologie*, vol. 32, n° 3-4, mars-avril 1936).

MAYOL, Pierre, « Habiter », dans Luce Giard et Pierre Mayol dir., *L'Invention du quotidien*, tome 2, Habiter, cuisiner, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.

MÜNSTERBERG, Hugo, « Why We Go to the Movies », dans *Le Cinéma : une étude psychologique et autres essais*, Genève, éditions Héros-Limite, 2010, p. 173-185 (1^{ère} éd. américaine : Cosmopolitan décembre 1915).

—, The Photoplay. A psychological Study, dans *Le Cinéma : une étude psychologique et autres essais*, Genève, éditions Héros-Limite, 2010, p. 23-170 (1^{ère} éd. américaine : New York-London, D. Appleton and Company, 1916).

OGIEN, Albert et QUÉRÉ, Louis, *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*, Paris, Ellipses, 2005.

PEREC, Georges, « Lire : esquisse socio-physiologique », dans *Penser/Classer*, Paris, le Seuil, 2003, p. 107-125 (1^{ère} éd. : *Esprit*, n° 453, janvier 1976, p. 9-20).

QUÉRÉ, Louis, « Faut-il abandonner l'étude de la réception ? », *Réseaux*, vol. 14, n° 79, septembre-octobre 1996, p. 31-37.

SELLIER, Geneviève, « Le Courrier des lecteurs de *Cinémonde* dans les années 1950 : la naissance d'une cinéphilie au féminin », dans Geneviève Sellier et Noël Burch dir., *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, p. 67-90.

—, « L'expertise de la spectatrice ordinaire dans le courrier des lecteurs des magazines populaires: le cas de L'Écran français », *Studies in French Cinema*, vol. 10, issue 3, août 2010, p. 219-234.

TAILLEUR, Roger, « Gary Cooper. De la mort d'un héros à la fin d'un monde », dans *Viv(r)e le cinéma*, Lyon/Arles, Institut Lumières/Actes Sud, 1997, p. 77-83 (1^{ère} éd. : Positif, n° 40, juillet 1961).

—, « Humphrey Bogart, de solitude et de nuit », dans *Viv(r)e le cinéma*, Lyon/Arles, Institut Lumières/Actes Sud, 1997, p. 55-69 (1^{ère} éd. dans Humphrey Bogart, Bernard Eisenschitz dir., Paris, Le Terrain vague, 1967).

THIESSÉ, Anne-Marie, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, le Seuil, coll. « Point histoire », 2000.

THRASHER, Frederic M., *The Gang. A Study of 1,313 Gangs in Chicago*, Chicago, The University of Chicago Press, 1927.

WALH, Lucien, « Libres propos. Les bouffons de la mode », *Cinémazine*, n° 45 (6^e année), 12 novembre 1926.

Notes

1 Voir la racine latine du terme *specto, are* : regarder, observer, contempler (action qui peut déboucher sur une appréciation, un jugement).

2 Mark May était un farouche détracteur du cinéma, jusqu'à être recruté par William Hays à la fin des années 1930. Ce dernier fut le premier président de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), association créée en 1922 par les studios hollywoodiens afin de lutter contre les censures municipales et d'État et d'instaurer un système d'autocensure. Hays a recruté Mark May dans le cadre d'un comité consultatif sur l'utilisation du cinéma dans l'éducation (« Advisory Committee on the Uses of Motion Pictures in Education »).

3 Robert Park participa aux premières réunions des *Payne Fund Studies* avant de renoncer en 1929, pour partir en Chine et au Japon (FULLER, JARVIE et JOWET, 1996, p. 71).

4 Selon Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, « la conférence de Mauss [sur les techniques du corps], qui date de 1934, a visiblement été inspirée par l'enquête d'Herbert Blumer, *Movies and Conduct*, publiée l'année précédente [dans le cadre des *Payne Fund Studies*] » (JULLIER et LEVERATTO, 2008, p. 28). D'après Michel Fournier, Blumer se rendit d'ailleurs à Paris en 1932 pour y rencontrer Mauss (FOURNIER, 1994, p. 637).

5 Le concept de « zone interstitielle » est développé par Thrasher dans son ouvrage sur les bandes de jeunes délinquants : « La plus importante conclusion émanant de l'étude de la localisation et de la répartition des 1313 bandes analysés dans Chicago est que *leur territoire représente une zone géographique et sociologique interstitielle à l'intérieur de la ville* » (THRASHER, 1927, p. 22 ; souligné dans le texte).

6 Écrite en 1932, cette ébauche n'a été publiée pour la première fois qu'en 1996 sous le titre : « The Community – A Social Setting for the Motion Picture ».

7 À la Bibliothèque nationale de France, les pages de ce concours ont ainsi disparu de la collection conservée sur le site François Mitterrand (probablement acquise tardivement auprès d'un collectionneur privé), alors qu'elles sont intactes dans celle du département des Arts du spectacle.

8 Voir la présentation des lauréats dans *Cinémagazine*, n° 15 (3^e année), 13 avril 1923, p. 56.

Pour citer cet article

Référence électronique

Myriam Juan et Christophe Trebuil, « Deux ou trois choses que nous savons d'eux : publics de cinéma », *Conserveries mémorielles* [En ligne], # 12 | 2012, mis en ligne le 05 avril 2012, consulté le 19 septembre 2015. URL : <http://cm.revues.org/1262>

À propos des auteurs

Myriam Juan

est doctorante en histoire à l'Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) et attachée temporaire d'enseignement et de recherche à l'Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. Elle prépare une thèse sur le vedettariat cinématographique en France pendant l'entre-deux-guerres : « Un vedettariat est né. Une histoire culturelle du vedettariat cinématographique en France (1919-1940) » (sous la direction de Pascal Ory). Elle est membre du conseil d'administration de l'Association française de recherche en histoire du cinéma (AFRHC).

Myriam Juan is a Ph.D candidate in History at the University of Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) and a teaching assistant at the University of Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines. She is working on a thesis about the star-system in France during the interwar period: "A star-system is born. A cultural history of the star-system in France (1919-1940)" (under the supervision of Pascal Ory). She is an administration board member of the AFRHC (French association for research on film history).

Christophe Trebuil

est contractuel à la Bibliothèque nationale de France. Il est chargé d'enseignement dans les Universités Paris I Panthéon Sorbonne, Paris III Sorbonne Nouvelle et Paris Ouest Nanterre La Défense. Sa thèse sera très prochainement publiée par l'AFRHC sous le titre : *Un cinéma aux mille visages. Le film à épisodes en France (1915-1932)*.

Christophe Trebuil is contract employee at Bibliothèque nationale de France. He is lecturer in several universities in Paris. His doctoral work will be very soon published by the AFRHC under the title: *Un cinéma aux mille visages. Le film à épisodes en France (1915-1932)*.

Droits d'auteur

© Conserveries mémorielles

Entrées d'index

Mots-clés : collectif, comportement, espace social, geste, histoire, intime, pratiques, public, réception, sociologie, spectateur

Keywords : audience, behavior, collective, gesture, history, intimate, practices, reception, social area, sociology, spectator

Géographie : États-Unis d'Amérique, France

Index chronologique : Fin du XIXe siècle et XXe siècle