

Pour une approche interdisciplinaire de la notion de situation cinématographique

Que signifie se pencher sur le cinéma « en situation » ?

Cela signifie prendre en compte l'*expérience* qu'a le/la spectateur/spectatrice du film en fonction du contexte (social, historique, affectif, etc.) dans lequel il/elle le regarde. Cela signifie élargir l'objet d'étude « cinéma » aux pratiques de réception, de « consommation », et à tout un ensemble de cadres qui, s'ils ne déterminent pas ce que nous pensons du spectacle, influencent nécessairement la compréhension que nous avons de lui et notre avis sur sa qualité ou, par exemple, son utilité éthique. Cela signifie : cesser d'associer « film » à « long-métrage en salle de cinéma, regardé religieusement dans la pénombre ». L'acte qui consiste à « voir » – mais on devrait dire à « vivre » – un film, autant que celui qui consiste à le produire, engage de ce fait de nombreuses dimensions de la vie sociale, sinon toutes. Marcel Mauss aurait même pu enrôler le cinéma sous la bannière du « fait social total » : lui aussi suppose l'intervention d'un grand nombre d'institutions dans ce qui relève d'un échange et d'une interaction avec des « objets qu'on présente avec succès et que l'on reçoit avec joie », des objets que l'on « recueille et transmet avec amour »¹.

Si Mauss n'a pas cité expressément le cinéma, le premier à avoir franchi le pas est sans doute Edgar Morin, en 1952. Cependant, comme le montre Jean-Marc Leveratto par ailleurs, Morin a pris soin de parler de « fait de civilisation total »², pour en empêcher toute interprétation « républicaine » et en souligner le caractère international et transculturel³. C'est que ce fait de civilisation comprend avant tout une *situation*. Ce terme de « situation » provient lui aussi de la sociologie. Erving Goffman (1922-1982) l'a rendu indispensable en le décrivant comme l'ensemble des cadres qui nous permettent de comprendre ce qui se passe au cours d'une expérience quotidienne et de « raconter ce qui nous est arrivé » ensuite. Compte tenu de notre objet, il s'agit du moment de notre vie dans lequel prend place la vision du film, incluant non seulement les cadres spécifiques au cinéma (le genre, par exemple, pour en citer un très courant), mais aussi l'avant et l'après, la médiatisation lors de la sortie du film, les personnes qui nous accompagnent et leurs réactions pendant la projection, la discussion qui s'en suit, etc. Mais Goffman n'a pas invité le concept de situation⁴ : il l'a puisé, en le transformant, chez Herbert Blumer (1900-1987). Ce sociologue est connu pour avoir mis au point la notion d'interactionnisme symbolique, une notion utile pour parler de cinéma, puisqu'elle sert à montrer que le sens (ici, donc, le sens du film) est construit en fonction des interactions que nous avons les uns avec les

¹ Marcel Mauss, 1923-1924, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année Sociologique*, en libre accès sur <http://classiques.uqac.ca>, page consultée le 3 septembre 2011.

² Edgar Morin, 1952, « Sociologie du cinéma », *Revue Internationale de Filmologie* n° 10, avril-juin, p. 95.

³ Jean-Marc Leveratto, 2009, « La *R.I.F.* et la genèse de la sociologie du cinéma en France », *CinémaS* vol. 19, n° 2-3, pp. 183-215.

⁴ Merci à Olivier Alexandre (EHESS) qui nous a conseillé, après lecture de la première version du texte, de donner une ébauche de généalogie. Pour aller plus loin, voir David Le Breton, 2004, *L'interactionnisme symbolique*, PUF.

autres, et non pas « déduit » du film ou « trouvé » à force d'acharnement interprétatif à l'intérieur du seul « texte filmique ». Blumer a d'ailleurs eu l'occasion de donner un aperçu de ce qu'aurait été l'application systématique de sa théorie au cinéma, puisqu'il a participé à la vaste campagne d'observation de la réception et de l'usage des films américains connue sous le nom de *Payne Studies*, au début des années trente, et en a tiré un livre où il écrit : « Il est important de prendre en compte le fait que les films sont davantage que ce qui tombe de l'écran et des haut-parleurs ; assister à leur projection est une expérience qui s'inscrit à l'intérieur d'un complexe jeu de dispositions et de déterminations »⁵.

Blumer lui-même avait emprunté le concept de situation à George H. Mead (1863-1931), philosophe pragmatiste opposé au béhaviourisme, ce paradigme dont l'application conduirait, dans le cas du cinéma, à poser une sorte de décodage automatique des données du texte filmique par les spectateurs. Ultimement, le cœur du concept de situation est darwinien, ou plutôt, pour respecter l'étiquetage disciplinaire actuel, *bioculturel* : l'esprit « en situation », c'est ce que les adeptes de l'*evolutionary psychology* appellent l'« esprit incarné » (*embodied mind*), l'esprit qui interagit avec son environnement, lequel contient d'autres êtres pensants. De la situation cinématographique naît alors une *culture artistique*, qui possède une dimension anthropologique excédant la somme du capital culturel (la connaissance des œuvres) et du savoir technique (comment on fait les films). L'expérience que nous avons du film n'est pas seulement un moyen de qualification sociale, c'est aussi un facteur de sociabilité et de culture de soi, qui est mobilisé avant même le début du film – c'est « l'énigme de la décision à la caisse du cinéma »⁶, et qui ne disparaît jamais, au gré des délibérations intimes qui accompagnent la vision puis le souvenir de l'œuvre⁷, des conversations et des confrontations avec d'autres avis que le nôtre – autant d'opérations au travers desquelles sont élaborés, entre autres choses, le « plaisir du texte » (filmique) et son utilité éthique⁸. La situation cinématographique diffère donc de la simple « réception » des œuvres : elle est bien une construction fragile, changeante, soumise aux « identités multiples » de chaque spectateur, pour reprendre un autre terme de Goffman⁹. Devant le film, on peut être à la fois un « bon public » qui rit quand le film le lui demande, un critique impitoyable de ses facilités de style, et un spectateur inquiet de savoir quelle image il donne à la personne qui se trouve à côté de lui.

⁵ Herbert Blumer, 1933, Conclusion de *Movies and Conduct*, Macmillan & Company, New York, p. 200 (en libre accès sur <http://www.brocku.ca/MeadProject>, page consultée le 3 septembre 2011). La formule d'origine, qui joue sur la différence entre *movie* et *film*, est intraduisible (« *the movies do not come merely as a film* »). Mauss s'appuiera d'ailleurs sur les *Payne Studies* dans son propre texte, où le cinéma joue un rôle central, *Les techniques du corps* (voir, Jean-Marc Leveratto, 2009, *op. cit.*).

⁶ Emmanuel Ethis, 2009, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, 3^{ème} édition, Paris, Armand Colin, pp. 86-90.

⁷ Sur ces délibérations, voir Guillaume Soulez, 2011, *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision*, Paris, PUF.

⁸ Voir, pour plus amples développements, Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier (éds.), 2010, *Degrés* vol. 38, n° 142 : « L'expérience du spectateur », Bruxelles.

⁹ Il s'agit de « la multiplicité de « moi » que la ségrégation des rôles et des publics lui permet d'assumer » (Erving Goffman, 1975, [1964], *Stigmate*, Paris, Ed. de Minuit, p. 91).

Pour étudier cette situation, donc, une seule issue : l'interdisciplinarité. On sait que le monde académique est cloisonné en disciplines, singulièrement en France. Or les trois principales dimensions du cinéma que sont, schématiquement, la production, le texte et la « réception », constituent chacune les objets privilégiés de disciplines fort différentes. La production intéresse l'économie, le droit, l'histoire des techniques, l'histoire génétique, etc. Le texte intéresse l'esthétique, la sémiologie, la narratologie, etc. La réception intéresse la sociologie, la psychologie, les *Gender* et les *Cultural Studies*, etc. D'un côté, aucun chercheur en études cinématographiques n'est raisonnablement en mesure de maîtriser les outils utilisés par toutes ces disciplines ; mais de l'autre, toutes les distinctions qui viennent d'être faites l'ont été par commodité heuristique, et dans les faits chaque dimension de l'objet-cinéma est reliée à l'autre. Tout chercheur spécialiste d'un point précis de la chaîne audiovisuelle peut donc bénéficier des avancées d'un autre chercheur, attendu que ce point précis est, d'une manière ou d'une autre, *en relation* avec celui dont son collègue est un spécialiste.

Une approche interdisciplinaire, c'est-à-dire une tentative de construire collectivement une description correcte de la situation¹⁰ cinématographique, se doit par conséquent d'être un minimum interactionniste. Dans l'idéal, chaque apport usant de tel ou tel paradigme doit privilégier les « passerelles », comme le demandait Christian Metz peu avant sa disparition¹¹. Et non pas se réduire à ce que Bourdieu appelait des « mesures d'écarts », c'est-à-dire des descriptions de ce qui sépare telle position d'une autre au sein d'une même discipline – car son résultat n'intéresse alors bien souvent que les autres utilisateurs du paradigme en question. Au contraire, un travail qui privilégie les passerelles vise à présenter des données ou des outils exploitables par les membres ou les sympathisants d'autres disciplines.

Cet ouvrage vise donc à réduire l'importance de l'« incommensurabilité paradigmatique », cette malédiction scientifique qui persuade les chercheurs qu'ils ne peuvent se parler d'une discipline à l'autre tant les présupposés qui fondent celles-ci diffèrent profondément. C'est parfois vrai, mais pas toujours – surtout quand l'objet qui les réunit est un fait social comme le cinéma, qui donne lieu à tant d'expériences et de célébrations communes et collectives.

Présentation des chapitres

Les chapitres qui composent cet ouvrage sont à la fois « *tirés de* » et « *inspirés par* » le séminaire que nous avons organisé trois ans durant à l'INHA – comme on dit de ces bandes originales de film qui contiennent à la fois des morceaux que les spectateurs ont entendus durant le film et d'autres qui ont été composés en songeant à lui. Sans parler de celui qui provient d'une « communication empêchée » (par une tempête dans l'Illinois, en l'occurrence, puisqu'il s'agit de celle de Jeffrey Sconce).

Ils sont répartis en trois sous-ensembles, qui reflètent chacun l'une des facettes de la « situation cinématographique ».

¹⁰ Voir Dan Sperber « Pourquoi repenser l'interdisciplinarité ? », en libre accès sur <http://www.interdisciplines.org>, page consultée le 3 septembre 2011.

¹¹ Christian Metz, 1990, « Entretien avec Christian Metz », propos recueillis par Michel Marie & Marc Vernet, in *Christian Metz et la théorie du cinéma. Numéro spécial d'Iris*, Paris, Méridiens-Klincksieck, p. 190.

La *première partie*, intitulée « Que faire avec le film ? », explore la question de la réception, de l'analyse et de l'usage en fonction de l'histoire et des institutions. Jean-Marc Leveratto retrace l'évolution de la notion de « consommation » cinématographique, et montre qu'elle est sans doute plus utile que celle de « réception » pour décrire la complexité de la situation cinématographique. Jeffrey Sconce nous emmène ensuite à l'université, où au sein des départements de cinéma les chercheurs cherchent à imposer le paradigme qui leur semble le plus apte à l'étudier – car c'est ce qu'ils font avec le film, ils l'étudient, le dissèquent, le commentent. De l'université, ensuite, nous passons au lycée. Barbara Laborde montre comment cette institution demande aux élèves de parler des films – sans tenir compte de la situation, en l'occurrence. Pour finir, Laurent Jullier décrit les tensions qui règlent l'interaction cognitive entre le film narratif et son spectateur compte tenu de certaines variables de la situation, à commencer par l'intérêt.

La *deuxième partie*, intitulée « Pas seulement dans les salles », traite de la fin du lien obligatoire et unique entre « film », « caméra », « bobines » et « salle ». Francesco Casetti développe la notion qu'il a introduite il y a quelques années de *relocalisation* de l'expérience cinématographique. Roger Odin présente les films tournés à l'aide de téléphones portables et étudie à quel genre de « situations de communication » ils peuvent donner lieu. Enfin, Marta Boni nous emmène visiter le réseau de la cinéphilie sur l'Internet, où l'élaboration du jugement sur le film passe par des pratiques liées au monde numérique.

La *troisième partie*, intitulée « L'approche éthique des films », aborde la question de l'évaluation de la justesse éthique des films par leurs spectateurs. Mélanie Boissonneau montre que l'usage qui est fait, d'abord par le film et ensuite par les spectateurs et les critiques, des caractéristiques liées au genre (au sens de *gender*), occasionne toutes sortes de biais et de déformations – en l'occurrence à propos de Jane, la compagne de Tarzan. Adrienne Boutang explore ensuite, à travers l'étude d'œuvres de David Zucker, des frères Farrelly et de Todd Solondz, la manière dont la comédie américaine contemporaine, prenant à sa manière acte de la situation générale de « *culture war* » américaine, a adapté ses codes pour y intégrer la prise en compte du *politically correct* et sa contestation plus récente. Enfin, Linda Williams revient à la notion de « cadre » comme élément-clé de la situation, en nous montrant comment le film d'Errol Morris *Standard Operation Procedure* tente de « maîtriser la situation » en incitant son spectateur à sélectionner certaines pistes seulement au sein des diverses lectures éthiques possibles de son propos.

<p>Pour citer ce texte : L. Jullier, « Pour une approche interdisciplinaire de la notion de situation cinématographique », introduction de <i>Théorème</i> n° 15 « Le cinéma en situation », L. Creton, L. Jullier & R. Moine dir., PSN, 2012.</p>
--