

## Avant-propos

Marianne Bloch-Robin

Université de Lille Sciences humaines et sociales, CECILLE EA 4074

Evelyne Coutel

ENS de Lyon, IHRIM UMR 5317

Alberto Da Silva

Sorbonne Université, CRIMIC EA 2561

Dans ce septième numéro de la revue *Atlante*, nous avons souhaité nous interroger sur une dimension des études filmiques qui s'est développée relativement récemment en France<sup>1</sup> et qui se trouve actuellement en pleine mutation en raison de l'évolution des pratiques culturelles liées à la transformation des modes d'accès aux films. Du salon indien du Grand café à Paris, théâtre de la première projection publique payante des « vues Lumière », le 28 décembre 1895, aux multi-écrans actuels, un long chemin a été parcouru avec une accélération significative de la diversification des modes de visionnage dans les deux premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle. En outre, si la notion de public est parfois pensée au singulier, sa dimension plurielle était déjà manifeste dès la naissance du cinéma. Elle s'est consolidée par la suite avec l'invention de la cinéphilie savante dans les années 1920, puis, au fil de ses mutations successives<sup>2</sup>, jusqu'à nos jours qui voient

---

<sup>1</sup> Citons, entre autres, Emmanuel ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2007 ; Michael BOURGATTE et Vincent THABOUREY, dir., *Le Cinéma à l'heure du numérique : Pratiques*, Avignon, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Cinémas du Sud, 2012.

<sup>2</sup> Voir à ce propos : Laurent JULLIER et Jean-Marc LEVERATTO, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010.

l'apparition de communautés de *fans* spécialisées dans tel genre ou telle aire cinématographique<sup>3</sup> grâce aux regroupements et à l'accessibilité des œuvres permis par les nouvelles technologies.

Bien avant l'émergence des supports et des plateformes virtuelles qui offrent aux publics la possibilité de donner leur opinion sur les films, les revues de cinéma ont constitué la clef de voûte d'une culture cinématographique rythmée par la ferveur des « cinéphiles » au sens premier du terme, celui qui désigne l'amour du cinéma. Elles ont reflété l'évolution des publics dans la mesure où elles sont d'abord nées « populaires » leur contenu, très hétéroclite, ne se limitait pas à des articles cinéphiliques au sens savant du terme . Ce modèle de revue a peu à peu été remplacé par la revue d'art et essai qui se veut bien plus sélective et ne fait guère place au courrier des lecteurs. Néanmoins, les évolutions technologiques et l'ère du numérique ont donné naissance à de nouvelles modalités d'expression qui permettent potentiellement à tout un chacun de donner son avis sur un film et qui constituent également une base de données essentielle pour étudier leur réception.

La « communauté éphémère » du public, selon l'expression de Pierre Sorlin, réunie dans une salle au sein de laquelle « les spectateurs regardent ensemble et vivent ensemble leur présence à l'intérieur du cinéma »<sup>4</sup>, a connu une série de crises décisives sans pour autant disparaître. Dès les années 1960, l'introduction progressive du petit écran dans les foyers a constitué une première étape du processus qui s'est renouvelé dans les années 1980 avec la vidéo, puis a vu l'accomplissement de la transformation des spectateurs en « individus-écrans »<sup>5</sup> et semble s'être en partie repliée sur ce qui était néanmoins au cœur de la cinéphilie :

---

<sup>3</sup> Benjamin LESSON, « Singularités cinéphiliques les différentes formes de cinéphilie comme moteurs de valorisations du marché des films », in Jean-Paul AUBERT et Christel TAILLIBERT, coord., *L'Économie de la cinéphilie contemporaine, Cahiers de champs visuels*, n° 14/15, 2016, p.31-60.

<sup>4</sup> Pierre SORLIN, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015, p. 24.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 22.

la filmophilie, puisque le visionnage d'un film peut désormais se faire sans sortir de chez soi, sur l'un des multiples écrans mis à notre disposition.

Passant du collectif au particulier, de la communauté à l'isolement du cinéophile post-moderne<sup>6</sup>, qui retrouve néanmoins une sorte de collectivité spectatorielle par le biais des liens tissés sur les réseaux sociaux, le visionnage collectif n'est cependant pas mort comme avaient pu l'augurer Peter Greenaway, Jean-Luc Godard, Serge Daney<sup>7</sup> ou Susan Sontag<sup>8</sup>. Aujourd'hui encore, la salle a toujours une vocation sociale et relationnelle qui va bien au-delà de la projection des films. En outre, la diversité des rapports à l'objet filmique, qui se reflétait jusqu'aux années 1980 dans la fréquentation des différentes salles de cinéma – salles de quartier, ciné-palaces, etc. –, se prolonge et s'élargit aujourd'hui dans la multiplicité des modes de visionnage des films<sup>9</sup>.

Mais la notion de public ne se restreint pas à l'étude de la réception des films ; nous avons souhaité l'envisager sous un angle plus polysémique qui permet de rassembler des articles axés sur différentes approches et de structurer ce numéro autour de plusieurs pôles thématiques.

Les articles proposés ont ainsi pu être centrés sur une communauté spectatorielle spécifique, mais l'étude des publics pose aussi la question de l'accès aux œuvres qui, dans un contexte de crise économique, subit, notamment en Espagne, des modifications et peut entraîner un nouveau rapport au cinéma à travers l'apparition d'un cinéma *low cost*, de la distribution des films sur le web, du visionnage illégal sur internet et des festivals virtuels. Un « *Manifesto Cine Low Cost* »<sup>10</sup> publié en ligne évoque bien les liens particuliers qui se tissent entre les

---

<sup>6</sup> L. JULLIER et J.-M. LEVERATTO, *Cinéphiles et cinéphilies*, op. cit., p. 155-179.

<sup>7</sup> Jacques KERABON, « Le cinéma est mort, vive le cinéma », *24 images*, n° 142, p. 20, consulté le 12 décembre 2017, <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2009-1142-images1108039/25058ac.pdf>

<sup>8</sup> Susan SONTAG, « The Decay of Cinema », *The New York Times*, 25 février 1996.

<sup>9</sup> E. ETHIS, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, op. cit.

<sup>10</sup> <http://cine-low-cost.tumblr.com>

réalisateurs et les spectateurs. Les premiers ont en effet une grande facilité à « [...] trouver via les réseaux sociaux un groupe de *followers*, ou tout au moins des prescripteurs, afin de faire connaître leurs créations. Cela a aussi modifié la relation entre le créateur et le critique, et entre le créateur et le public »<sup>11</sup>.

En concevant l'étude du cinéma sous de multiples angles, nous avons cherché à adopter pour les aires ibériques et latino-américaines une approche qui s'est d'abord développée dans les universités anglo-saxonnes à partir des années 1980 et qu'un groupe de chercheurs a appliquée plus tardivement à la culture cinématographique francophone<sup>12</sup>, mais qui fait encore défaut dans l'hispanisme et le lusisme français.

Nous avons donc souhaité promouvoir une étude pluridisciplinaire du cinéma combinant l'histoire culturelle, l'économie, la sociologie, l'anthropologie, la sémiologie, la narratologie et l'esthétique. Le croisement de ces disciplines permet de construire une étude, si ce n'est globale, du moins foisonnante et plurielle, des publics cinématographiques des aires ibériques et latino-américaines en les envisageant dans leur diversité transgénérique et transnationale.

Ce numéro d'*Atlante* est structuré en six parties. Les quatre premières comprennent des articles scientifiques consacrés aux publics cinématographiques et une cinquième partie inclut trois entretiens avec des cinéastes qui évoquent leur relation avec les différents publics. Enfin, une sixième partie propose des contributions centrées sur la photographie.

---

<sup>11</sup> « [...] encontrar vía redes sociales un nicho de seguidores, cuanto menos de voces prescriptoras, para que se hable de ellos. Esto también ha alterado la relación entre el creador y el crítico, y entre el creador y el público (hablamos del diálogo en las redes sociales entre las tres figuras) », consulté le 5 février 2017, <<http://cine-low-cost.tumblr.com/>>

<sup>12</sup> Nous pensons notamment aux travaux pionniers de Geneviève Sellier et de Noël Burch qui s'inscrivent plus particulièrement dans les études de genre.

La première partie, intitulée « De la cinéphilie à la filmophilie », interroge l'évolution de la cinéphilie et ses mutations successives au cours de l'histoire du cinéma ibérique et latino-américain.

À Angel Quintana, dans son article intitulé « La perplejidad de la cinefilia y de la crítica frente a la deslocalización del audiovisual », s'attache à l'évolution des publics cinéphiles et à celle de la position de la critique de cinéma en tant que public. Il retrace une évolution du public cinématographique et considère que l'émergence de la culture numérique a profondément modifié le cinéma, créant des rapports inédits entre public et nouvelles formes filmiques, ce que l'auteur considère être une mutation supplémentaire d'un media qui n'a cessé de se renouveler depuis ses origines. Le texte d'Evelyne Coutel « El “ventrilocuismo cinesco” o los públicos frente al doblaje de películas en la encuesta de *Films Selectos* (1934) » est centré sur un moment stratégique de l'évolution du cinéma en Espagne, à un tournant de l'industrie cinématographique qui influencera toutes les pratiques de visionnage des films jusqu'à nos jours. En effet, au moment de l'abandon, dans les années 1930, des « doubles versions » des œuvres cinématographiques, s'ouvre la possibilité de doubler ou de sous-titrer les films. À travers l'analyse d'une enquête réalisée par la revue *Films Selectos*, Evelyne Coutel montre que le doublage a constitué un facteur de scission du public cinématographique, fondateur de la différenciation entre « cinéphilie savante » et « cinéphilie populaire ». Enfin, Sergi Ramos Alquezar, dans « Le piratage comme nouvelle cinéphilie », s'intéresse à l'apparition, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, de sites internet proposant le partage illégal de fichiers, et à la naissance de formes de cinéphilies liées à ces plateformes, créées autour des forums consacrés à ces pratiques de *peer-to-peer*. Ces forums se constituent en espaces de conversation sur le cinéma d'auteur et développent de nouvelles pratiques cinéphiliques allant au-delà du simple visionnage du film ou d'échange d'opinions.

Notre deuxième partie, « Public et idiosyncrasie », s'attache aux caractéristiques propres à chaque communauté de spectateurs, des caractéristiques pouvant être modelées, fantasmées ou encore imaginées. Ces études permettent en particulier de cerner la diversité et la spécificité des communautés spectatorielles, à partir de l'analyse des motivations et des enjeux qui sous-tendent la constitution de certains publics par rapport à d'autres.

« La publicidad fílmica como una ventana a los públicos : la rifa de un hombre como anzuelo en 1940 », de Julia Tuñón, propose une réflexion sur un cas singulier, celui du tirage au sort d'un « mari idéal » au Mexique en 1940 à l'occasion de la promotion d'un film hollywoodien. L'auteure démontre que cette campagne publicitaire révèle la prégnance du modèle traditionnel mexicain de relations hommes/femmes, mais découvre également les écarts par rapport à ce modèle, introduits dans l'imaginaire mexicain par le contact avec la culture du pays voisin, diffusée et popularisée grâce au cinéma de fiction hollywoodien. L'article d'Ana Viñuela, « La distribución de cine de autor español en Francia : en busca de los públicos de *Blancanieves* y *Las brujas de Zugarramurdi* », analyse, à travers deux cas pratiques, la stratégie de promotion dans les salles françaises de films espagnols récents. Elle démontre à quel point la campagne de communication dépend de la conception que les distributeurs ont du public du cinéma d'auteur en France et de ses attentes supposées par rapport à l'hispanité des œuvres. Enfin, Véronique Pugibet étudie « L'accès des publics scolaires français à des films en langue espagnole » et montre comment les festivals de films des mondes hispaniques en France façonnent par leur programmation un public scolaire à partir d'un choix de films qui constitueront les fondements de la future cinéphilie de ces jeunes spectateurs.

Notre troisième partie, « Politiques publiques et publics », est centrée sur les politiques mises en œuvre de façon à développer des cinématographies selon

différents choix d'orientation. Ces décisions impliquent la formation de communautés de spectateurs en fonction de goûts et de critères spécifiques.

Alejandro Izquierdo inaugure cet axe avec une étude intitulée « Público y cinematografía venezolana : cuatro décadas de una inestable relación ». Celle-ci porte sur l'émergence tumultueuse d'une cinématographie vénézuélienne à partir de 1973, lorsque la production nationale augmente et que le public, jusqu'alors peu intéressé par ces réalisations locales, se tourne vers les films vénézuéliens. Il montre également l'importance de la situation économique et politique du pays dans cette évolution. Claudio Cledson Novaes propose dans son article « Cinema e Estado na economia audiovisual brasileira : experiências populares na Bahia » un historique des tensions entre l'État brésilien et le secteur cinématographique dans le cinéma populaire et dans l'industrie audiovisuelle de masse. Il met en lumière les origines de cet antagonisme durant les années 1950-1960 à travers trois expériences menées à Bahia dans le but de renouveler le cinéma brésilien fondé sur les discours populaires identitaires, tout en intégrant une dimension commerciale. L'article de Noel dos Santos Carvalho, « Políticas públicas e o público de cinema no Brasil » analyse, à partir d'une méthodologie quantitative, le public des films au Brésil après les politiques publiques mises en œuvre par les gouvernements successifs au cours des vingt dernières années. Dans « Quand la France aide le cinéma latino-américain : les apports économiques et culturels du Fonds Sud Cinéma et leurs limites (1984-2011) », Julie Amiot fait apparaître les contradictions qui ont sous-tendu un fonds de soutien français aux cinématographies du « sud ». Cette approche prend plus particulièrement en compte les critères et les enjeux de sélection des scénarios des films colombiens, les choix « géo-esthétiques » mis en œuvre, ainsi que la production des films et leur réception respective en France et en Colombie.

Notre quatrième axe regroupe des contributions qui construisent une réflexion féconde sur le rapport entre publics et engagement politique. Elles explorent les modalités multiples de ces relations dans différents contextes historiques et socio-politiques des aires ibériques et latino-américaines.

Dans son article « Espectador implícito y estrategias retóricas en el cine antifranquista posibilista », Jorge Nieto développe la notion de « spectateur implicite » en Espagne sous le régime franquiste dans le cas de films qualifiés de « posibilistas ». Il s'agissait d'œuvres dont le sens ne pouvait être décrypté que par une partie du public partageant avec les réalisateurs une série de « lieux communs », de codes, sur l'interprétation de l'histoire proposée « en creux » dans des films dont la liberté d'expression était entravée par la censure de la dictature.

« La “*Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona*” : del uso del film para hacer dudar del cine o cómo construirse un público », de Sonia Kerfa, analyse l'évolution et l'engagement, sous l'angle des *Festival Studies*, de ce festival catalan qui défend depuis sa création une posture radicalement féministe et politique dans un dialogue constant avec son public, faisant de la « Mostra » une école d'*empowerment*.

Quant à l'article de François Malveille, « Un combat, des images : *Hijos de las nubes*, la question du Sahara occidental en 2012 et l'attention des Espagnols », il examine, au-delà de l'objet filmique en lui-même, l'exploitation du documentaire *Hijo de las nubes, la última colonia* (Álvaro Longoria, 2012) dans la promotion d'une cause. C'est la lutte du peuple sahraoui qui est mise en avant par le biais de diffusions d'extraits ou de stratégies de communication médiatique liées au documentaire, en particulier sur Internet et dans les réseaux sociaux. Il s'agit d'engager une lutte politique destinée à convaincre un public du bien-fondé de la cause. Enfin, Miguel Ángel Lomillos García met en lumière, à travers l'étude détaillée de deux diptyques documentaires du cinéaste brésilien Murilo Santos « La entrada del cine moderno en Maranhão (Brasil) : *Tambor de Crioula y Bandeiras*



*Verdes*, de Murilo Santos » , les relations de ce cinéaste avec les « acteurs » de ses films appartenant aux populations les plus pauvres de Maranhão et qui ont constitué le premier public de ces œuvres engagées.

La cinquième partie de ce dossier, constituée par trois entretiens avec des cinéastes, porte spécifiquement sur les relations qu'ils établissent avec les différents publics. La réalisatrice chilienne établie à Barcelone, Carolina Astudillo, met en exergue sa liberté absolue de création et sa volonté de sauver de l'oubli une figure féminine engagée, celle de l'Espagnole Clara Pueyo Jornet, dans son film *El gran vuelo* (2014). Elle souligne également la richesse des échanges avec les publics à travers le site internet et la page Facebook, mais surtout l'émotion suscitée par les rencontres à l'occasion des projections du film dans le cadre de festivals ou d'événements. Le franco-mexicain Ludovic Bonleux revendique la dimension dénonciatrice de son film *Guerrero* (2017) sur la violence du trafic de drogue et la corruption du pays dans l'État de Guerrero. Il espère une prise de conscience des publics en Amérique latine et en Europe à travers les festivals qui projeteront le film. Natalia Orozco évoque la genèse et le parcours de son film documentaire sur le processus de paix en Colombie : depuis la conception du projet, la prise en compte du public a été fondamentale dans la démarche de la réalisatrice qui s'est engagée corps et âme dans la promotion du dialogue en Colombie, et ce tout au long des négociations et des rebondissements qui ont marqué ce processus.

Enfin, toujours liée au cinéma, une sixième partie est consacrée à l'image photomécanique fixe à travers trois contributions.

Nancy Berthier livre une analyse novatrice de l'œuvre photographique du cinéaste aragonais Carlos Saura. Centrée sur ses photographies de l'Espagne des années 1950, elle met en exergue le portrait d'un pays principalement rural et plongé dans une misère que la propagande du régime franquiste prenait soin d'occulter. Elle évoque également le passage de la photographie à l'image

mouvante à travers l'étude des spécificités de son l'œuvre photographique. Jacques Terrasa propose un parcours historique et esthétique du quartier barcelonais du Somorrostro consistant initialement, et jusqu'en 1966, en un grand bidonville sous le prisme de représentations cinématographiques et photographiques qui gardent la mémoire de ce quartier disparu. Enfin, un troisième article s'attache à l'œuvre du photographe Hercule Florence et répertorie les différentes études dont elle a fait l'objet entre 1970 et 1980.

Ce numéro d'*Atlante* est ainsi le fruit d'un projet ambitieux et novateur qui consiste à appréhender un agent fondamental, capable d'orienter de façon significative les choix opérés par les réalisateurs et les distributeurs, et de déterminer la postérité des films : les publics. Cet objet d'étude, qui s'inscrit dans le champ des travaux sur la réception et implique bien souvent le croisement de plusieurs disciplines, peut poser certains problèmes en raison de son caractère pluriel et, le cas échéant, du manque de sources fiables pour son étude. Cet écueil peut néanmoins s'avérer productif au sens où la réception peut donner lieu à des hypothèses et inviter à examiner toutes les potentialités et les retombées d'un film sur un plan extra-filmique relevant d'un au-delà de la projection ou du visionnage. Par ailleurs, l'ère du numérique semble avoir réduit la difficulté liée aux sources en fournissant au chercheur des supports qui peuvent le renseigner sur la façon dont les publics s'approprient les films, émettant des commentaires qui révèlent les critères et les facteurs d'accord ou d'opposition esthétiques, politiques, idéologiques entre différents publics et dialoguant même directement avec les réalisateurs par le biais des réseaux sociaux. En tout état de cause, les contributions ici réunies mettent en relief la dimension sociale et socialisante du cinéma : sa capacité à générer des échanges, à révéler des tensions et des mécanismes sous-jacents et à susciter des réactions. Ce sont ces approches multiples que nous avons

souhaité présenter dans ce dossier, qui, nous l'espérons, participera au développement de l'étude des publics cinématographiques dans l'hispanisme et le lusisme français.