



**HAL**  
open science

## **Pour une observation des pratiques cinéphiles par l’affiche amateur**

Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie

### ► **To cite this version:**

Frédéric Gimello-Mesplomb, Pascal Laborderie. Pour une observation des pratiques cinéphiles par l’affiche amateur. Dominique Auzel (dir.); Pascal Laborderie (dir.). Les ciné-clubs à l’affiche, Cinémathèque de Toulouse; Arnaud Bizalion Editeur, pp.49-64, 2018, 978-2-36980-153-5. ⟨halshs-01941678⟩

**HAL Id: halshs-01941678**

**<https://shs.hal.science/halshs-01941678v1>**

Submitted on 27 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

## POUR UNE OBSERVATION DES PRATIQUES CINÉPHILES PAR L’AFFICHE AMATEUR \

FRÉDÉRIC GIMELLO-MESPLOMB ET PASCAL LABORDERIE

Cette étude se fonde sur l’analyse sérielle de 182 affiches originaires des archives privées de Michel Dédébat et pour une très large part léguées à la Cinémathèque de Toulouse en octobre 2016, soit 164 affiches artisanales réalisées à la main et 18 affiches ayant fait l’objet d’un travail d’impression (sérigraphiées, lithographiées, imprimées ou photocopiées)<sup>1</sup>.

La nature inhabituelle de ce corpus principalement constitué de productions amateurs uniques dont le statut reste encore à établir au sens juridique et artistique du terme tout autant que sa fonction sociale (usage ultérieur de cette documentation lors des stages de l’Oroleis de Toulouse) pose aujourd’hui question. Elle interroge nos modes de classification dès lors que l’on s’intéresse à la (ou aux) cinéphilie(s), aux formes de documentation de cette activité, et parmi elles à l’affiche – généralement reléguée au sein des collections « non film ». C’est l’objet de cette étude qui revient sur ce corpus tout en proposant une analyse des affiches de ciné-club qui, à la fois, renouvelle l’étude des cinéphilies dans leur diversité et pourrait être applicable à d’autres collections du même type (par exemple, les fonds de discographies amateurs).

Le cadre d’analyse de ce corpus s’inspire ainsi des théories de sémiologie du design telles qu’employées actuellement en sciences de l’information et de la communication, et c’est par les prismes sociologique et communicationnel et non pas seulement historique ou esthétique que seront envisagés ces objets. En effet les sciences de l’information et de la communication présentent l’avantage de conceptualiser l’objet et de prendre en compte l’ensemble du processus de médiation, qu’il soit de production comme de réception. En d’autres termes, notre étude sémio-pragmatique des affiches

1. Notre corpus diffère légèrement de celui présenté par Claudia Pellegrini *supra*, car quelques affiches aujourd’hui conservées par la Cinémathèque de Toulouse n’étaient pas à disposition lors de la rédaction de notre article ; d’autres affiches, dont il est gardé une trace dans un film documentaire réalisé par Michel Dédébat en 1973, ne font pas partie de ses collections.

← *Un jour, un chat (Až přijde kocour)*, Vojtech Jasny, Tchécoslovaquie, 1963  
Feutre, gouache, collage sur papier. 65 x 50 cm

amateurs se fonde à la fois sur l'analyse du contenu (sémiotique) et sur l'usage de ce même contenu (pragmatique) sans reléguer ces approches dans les champs disciplinaires distincts où elles sont par ailleurs mobilisées (l'histoire de l'art pour le processus de production de l'objet, la sociologie pour son seul usage social ou la linguistique pour l'analyse de contenu) sous un angle qui peut paraître davantage étanche à la mise en valeur des modalités d'interactions réciproques et de la construction du sens.

### L'AFFICHE DE FILM : UN RENDEZ-VOUS MANQUÉ AVEC LES CHERCHEURS ?

Depuis l'invention de l'imprimerie, les affiches publicitaires à vocation culturelle ont été mobilisées pour des usages multiples. Initialement conçues comme un dispositif marchand destiné à une vie de courte durée dans l'espace public urbain, dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle certaines d'entre elles survivent à la fugacité de leur fonction marchande et deviennent, comme le rappellent Emmanuelle Chevy Pébayle et Simona De Iulio, des objets de décoration d'intérieur dans des espaces domestiques privés<sup>2</sup>. Une historiographie s'est instituée en même temps qu'un processus de patrimonialisation de ces objets. Nicholas-Henri Zmelty souligne ainsi qu'entre 1889 et 1895, au temps de l'affichomanie mais surtout à la veille de l'invention du cinématographe, nombre d'affiches illustrées sont recyclées comme autant d'objets de collection par des amateurs et des collectionneurs, « requalifiées comme objets à valeur commerciale par les marchands d'art et reproduites dans la presse spécialisée »<sup>3</sup>. Les affiches publicitaires ont enfin passé le filtre patrimonial et acquis le statut d'objets culturels dignes d'être préservés et conservés. Suite à des dons et legs des grands collectionneurs de la fin du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècle et grâce au dépôt légal, elles sont entrées dans des bibliothèques, puis dans des archives publiques et des musées en qualité d'œuvres d'art ou comme documents historiques.

2. Emmanuelle Chevy Pébayle et Simona De Iulio, « Les collections d'affiches publicitaires numérisées : entre construction de l'offre et appropriations », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2015/2 (n° 16/2), pp. 41-52.

3. Nicholas-Henri Zmelty, *L'affiche illustrée au temps de l'affichomanie (1889-1895)*, Paris, Mare & Martin, 2013, p. 13.

Il apparaît que, si l'on adopte une posture pragmatique, les divers documents réalisés par des amateurs dans le cadre des ciné-clubs et des stages cinématographiques organisés par les associations d'éducation populaire semblent relever davantage d'une forme de *contre-culture*, qui s'inscrirait en faux par rapport aux formes élitistes de la cinéphilie, et l'on sait que ce débat fut particulièrement vif dans les années 1970, dates auxquelles se rattachent l'essentiel des affiches de notre corpus.

Surtout, les sources iconographiques permettent un recueil de données et un travail d'analyse de documents, selon une démarche socio-historique elle-même largement biaisée lorsqu'il s'agit d'étudier les cinéphilies à partir des seuls films de fiction. Les films documentaires réalisés au cours des stages de formation cinématographique et les nombreux documents produits dans les espaces de la sociabilité cinéphile (affiches, photographies, traces écrites durant les stages) témoignent d'une réalité plus foisonnante et plus complexe que celle qui est évoquée dans les films d'auteurs adulés par la cinéphilie parisienne et ses avatars new-yorkais ou romain<sup>4</sup>.

La production académique des vingt dernières années a apporté son lot de contributions au débat. L'ouvrage d'Antoine de Baecque sur la cinéphilie a fait date<sup>5</sup>, bien qu'il fut amplement discuté pour son prisme ethnocentriste, en situant à la fois géographiquement (en France et, symptomatiquement, à Paris) et sociologiquement (les classes intellectuelles cultivées) l'essence même de LA cinéphilie. De la même manière, les deux premiers tomes d'une série de trois ouvrages dirigés par Jean-Paul Aubert et Christel Taillibert et publiés chez L'Harmattan dans *Les Cahiers de champs visuels* étaient centrés sur « La cinéphilie des cinéastes », essentiellement dans les films de fiction<sup>6</sup>. Ils ont récemment ouvert la réflexion sur le terme de « pratiques cinéphiliques ».

4. À propos de cette cinéphilie élitiste parisienne apparue dans les années 1950, voir Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies : Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 121.

5. Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003.

6. Christel Taillibert et Jean-Paul Aubert, « La Cinéphilie des cinéastes », T. 1. « Du spectateur au créateur », *Cahiers de champs visuels*, n°6/7, 2013 ; et « La cinéphilie des cinéastes », T. 2. « Du créateur au spectateur », *Cahiers de champs visuels*, n°8/9, 2013.

### Des affiches et des cinéphiles anonymes

Les innombrables affiches conçues artisanalement durant les années 1960 à 1990 constituent une source importante pour rendre compte des dynamiques des pratiques cinéphiles d'éducation populaire et la nature des discours portés sur le cinéma. Surtout, par le degré d'investissement dont elles témoignent, elles constituent une forme de représentation par les adhérents des associations eux-mêmes de leur amour du cinéma et de leur militantisme.

Il est possible de relever et de catégoriser un certain nombre de caractéristiques formelles au sein de ce corpus, en particulier d'éléments visuels, scripturaux et typographiques récurrents, et nous nous y emploierons au long de cet article.

« C'EST L'IMPORTANCE DU FAIRE PAR SOI-  
-MÊME QUI PRIME DANS LES PRATIQUES DES  
ANIMATEURS ET DES ADHÉRENTS DES CINÉ-  
-CLUBS AFFILIÉS À L'OROLEIS DE TOULOUSE. »

52

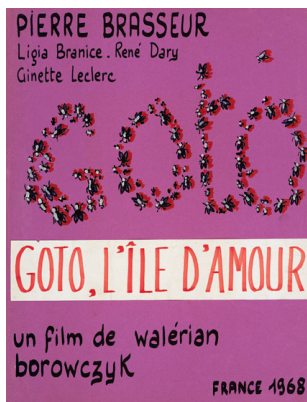
Pour commencer, il est à noter que les auteurs des affiches sont aussi bien les animateurs des ciné-clubs et les formateurs des stages cinématographiques (notamment Michel Dédébat) que des cinéphiles moins chevronnés, adhérents anonymes des ciné-clubs affiliés à l'Oroleis ou stagiaires dans le cadre des formations organisées à Albi. Cette délégation de la communication de la part des animateurs des ciné-clubs à leurs adhérents est une des dimensions importantes de cette cinéphilie d'éducation populaire qui tente de réduire la dissymétrie entre *apprenant* et *apprenant* en favorisant concrètement le partage des tâches et la prise d'initiatives<sup>7</sup>. C'est aussi un parti pris militant que de promouvoir la dimension collaborative de l'animation du ciné-club à travers l'élaboration du matériel graphique et du choix de l'iconographie. C'est l'importance du faire par soi-même qui prime dans les pratiques des animateurs et des adhérents des ciné-clubs affiliés à l'Oroleis de Toulouse. Cette

7. Cette méthode s'inscrit dans le courant pédagogique de l'École moderne, celle de Célestin Freinet, popularisée notamment dans les réseaux de ciné-clubs par Jean Michel. Cf. Léo Souillés-Debats, « La Culture cinématographique du mouvement ciné-club : histoire d'une cinéphilie (1944-1999) », Thèse de doctorat, Université de Lorraine, 2013, pp. 75-76.

esthétique du DIY (*do it yourself*) prévaut dans l'ensemble du corpus et l'on voit bien, au niveau du sens, que la promotion d'une esthétique volontairement *pauvre* renvoie au souhait de se démarquer nettement des contingences du cinéma commercial et de son caractère industriel et reproductible. Car l'affiche de ciné-club, elle, par son caractère artisanal et unique, n'est pas reproductible. Loin s'en faut. Néanmoins, pour de grandes occasions, par exemple pour la venue d'un cinéaste, un travail d'impression ou de sérigraphie pouvait être commandé, ce qui permettait de la dupliquer.

Dans leur contexte d'origine, les affiches amateurs étaient placardées sur de larges panneaux. Elles étaient entourées d'autres affichettes et coupures de presse qui n'informaient pas seulement sur le lieu et l'horaire de la séance, mais donnaient de nombreuses informations sur les conditions de production du film, l'histoire du cinéma, les techniques utilisées dans le film, etc. Outre leur utilisation et réutilisation dans les ciné-clubs et festivals organisés dans le giron de l'Oroleis de Toulouse, elles ont eu plusieurs autres vies. Tout d'abord, Michel Dédébat a utilisé les premières d'entre elles à des fins pédagogiques dans le cadre d'un stage organisé à Albi dans les années 1970 qui portait sur le graphisme, les moyens de communications et les techniques publicitaires. Considérant que ces affiches présentaient un intérêt esthétique, Michel Dédébat les a exposées en 2006 en sous-sol d'un restaurant de Toulouse. Elles ont par ailleurs constitué la matière d'un court métrage documentaire qu'il a réalisé en janvier 2014. Après leur cession à la Cinémathèque de Toulouse, elles ont fait de nouveau l'objet d'une exposition en novembre 2016 dans le hall de l'institution. Il est intéressant d'observer ici les différentes étapes d'un processus de patrimonialisation à l'œuvre pour ce matériau graphique. De support publicitaire initial ces affiches deviennent éléments de décor (le restaurant) puis, ironie de l'histoire, elles font l'objet d'une exposition en 2016, cette fois pour leur valeur intrinsèque. Il aura fallu plus de trente ans pour que cette valeur soit reconnue. Il aura fallu, surtout, aussi, entre temps, le dépôt dans une cinémathèque, lieu de conservation du patrimoine s'il en est, pour que ce statut soit unilatéralement accepté. Le présent chapitre de cet ouvrage (qui témoigne de l'intérêt des universitaires) constitue une nouvelle étape de ce processus.

Ces affiches présentent d'importantes disparités concernant leur qualité artistique. Certaines, produites par des étudiants des Beaux-Arts, se distinguent par la qualité technique du dessinateur (par exemple, l'affiche de *Sécheresse* joue sur les textures par un collage de toile de jute). D'autres, qui témoignent d'une moins bonne maîtrise dans le dessin, pallient ce manque par des techniques de découpage et de collage, une hiérarchisation des tailles de caractères, un travail sur le graphisme des mentions écrites ou encore la palette des couleurs (*Accident* ; *La Soif du mal*). Il est ainsi possible de trouver aussi bien des affiches qui rejoignent les tendances de l'art contemporain (l'affiche de *Goto, l'île d'amour* s'inspire d'un graphisme vu à la Documenta de Kassel), que des affiches au dessin naïf (certaines étant même dessinées par des enfants des écoles maternelles, comme c'est le cas d'*Un jour, un chat*).



Une affiche de ciné-club (à gauche) inspirée de l'affiche de la Documenta 1972 (à droite).

L'investissement psychoaffectif des auteurs des affiches est repérable au temps qu'ils consacrent à les confectionner ainsi que par la qualité des matériaux employés. Par exemple, ils prennent l'initiative de coller de la feutrine, des lettres dorées (l'affiche du *Tombeau hindou*) ou encore des cordelettes (*Lola Montès*) pour donner du relief à l'affiche. Ici, l'utilisation de matériaux nobles pour la typographie n'est pas sans évoquer la production d'enluminures et illustre le processus d'« artification » de l'affiche de film au sens où Nathalie Heinich utilise ce terme pour les objets triviaux<sup>8</sup>.

8. Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 2012.



Affiches artisanales.

Le graphiste polonais Jan Lenica cité dans l'affiche amateur du *Couteau dans l'eau*.

Ces affiches témoignent également d'influences artistiques que leurs auteurs paraissent revendiquer plus ou moins explicitement. Ces influences sont la plupart du temps conscientes et présentées à la manière de... Ainsi, les affiches sont généralement composées en zones de texte délimitées par des plages colorées, ce qui rappelle les génériques de films courants dans les années 1960, eux-mêmes héritiers d'un graphisme inventé dans l'entre-deux-guerres. Par ailleurs, certaines affiches sont réalisées à la manière d'un peintre ou d'un graphiste. Par exemple, les auteurs utilisent fréquemment les découpages à la manière de Matisse (*Le Carrosse d'or* ou *Orfeu negro*). À propos de *Senso* (L. Visconti, 1954), l'auteur emprunte certaines idées graphiques à l'affichiste français Georges Mathieu, auteur des affiches des vols de la compagnie Air France à destination de l'Italie. Un autre affichiste français, Paul Colin, dont s'inspirèrent au début des années 1980 les auteurs de la nouvelle vague des « BBC » (Besson, Beineix, Carax)<sup>9</sup>, figure également au centre de ce jeu d'inter-citations iconiques et mémorielles. Parfois même, le graphiste dont s'inspire l'affiche artisanale est cité, comme c'est le cas du graphiste polonais Jan Lenica qui a créé l'affiche commerciale du *Couteau dans l'eau*. La recherche du sens de ces affiches peut également passer par la mise en évidence, dans leurs modalités d'énonciation, des classiques dichotomies objectif/subjectif et fond/forme. Ainsi le substrat

9. Notamment Beineix pour l'affiche de *La Lune dans le caniveau*, qui renvoie à l'esthétique de la Nouvelle objectivité allemande et au travail singulier de Paul Colin pour Air France et les compagnies des paquebots transatlantiques.



Deux affiches de *M le maudit* très différentes.  
Affiche de droite extraite d'un film amateur réalisé par Michel Dédébat en 1973.

iconologique des affiches produites par Michel Dédébat est-il plutôt *objectif*, parce qu'il tend à l'exhaustivité, hiérarchisant l'information et mettant en œuvre une forme de rationalité dans la composition typographique de l'affiche. Pour autant, certaines affiches du même auteur témoignent d'un parti pris davantage personnel (ses *coups de cœur*), en même temps que d'une tentative d'exprimer une émotion issue de son parcours de cinéphile. Cette subjectivité est repérable, par exemple, à propos de *l'Enfance nue*, à la fois dans la mention écrite élogieuse tenue sur le film en matière de sous-titre (« Le plus beau film qu'on n'ait jamais fait sur l'enfance ») et dans le graphisme : tandis que le titre multicolore représente l'enfance avec une forme d'angélisme, des traînées marrons et rouges faites à la gouache évoquent les larmes et les saignements d'une enfance malheureuse.

Ailleurs, des affiches cultivent l'art du graphisme sans parfois même donner les informations de base sur le film, tandis que d'autres, centrées sur le fond, tiennent avant tout un discours sur le film qu'elles promeuvent, installant une forme d'intermédiation graphique entre l'œuvre filmique et le spectateur et mettant en exergue tantôt la mise en scène, tantôt le sujet. À titre de comparaison, deux affiches présentant *M le maudit* mettent en avant soit la qualité de la réalisation et du jeu de Peter Lorre, soit le thème de la criminalité et la question de la peine de mort qu'elle sous-tend.

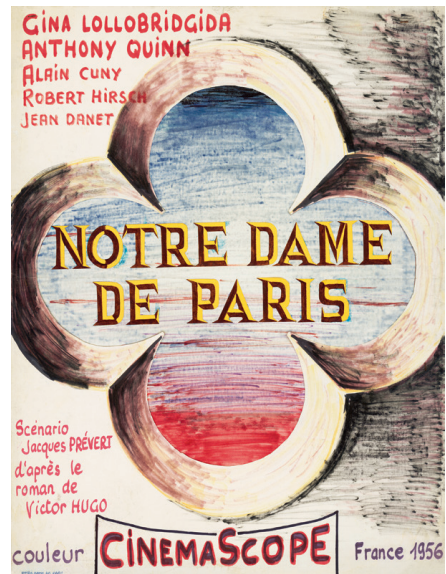
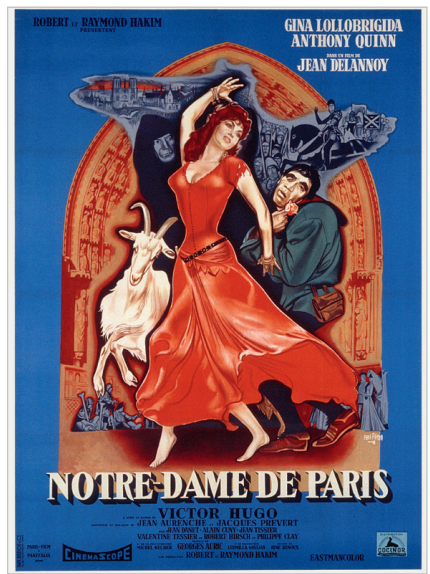
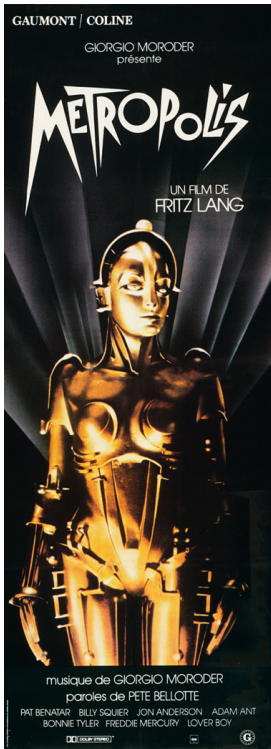
Parfois même, certaines affiches sont composées par deux auteurs qui cherchent à trouver un équilibre entre ces dimensions poétique et informative. Par exemple, l'affiche de *La Vieille Dame indigne* a d'abord



Affiches professionnelle et amateur de *La Dame de Shanghai*.

été dessinée par un étudiant de l'école des Beaux-Arts. Puis Michel Dédébat a ajouté un certain nombre de mentions écrites qui confèrent une valeur informationnelle à l'affiche.

Arrivé au terme de cette étude visant à brosser un éventail de la richesse des modalités d'énonciation de ce matériel graphique, la question qui se pose sera sans doute : « Quelle forme de cinéphilie ces affiches traduisent-elles ? » Dans un premier temps, si nous comparons ces affiches non commerciales avec leurs homologues commerciales, l'idéologie *auteuriste* est nettement promue. En effet, tandis que les affiches originales promeuvent systématiquement la qualité artistique du film en mettant en avant les outils de mesure de cette qualité (la distribution, notamment), les affiches des ciné-clubs sont centrées sur les autres collaborateurs de création, au premier rang desquels figure le réalisateur, mais aussi le scénariste, le compositeur de la musique et éventuellement l'écrivain dont le roman a fait l'objet d'une adaptation. De manière très systématique, « les films avec » (version de l'affiche dans sa déclinaison commerciale) sont remplacés par « des films de » (affiche du ciné-club). Rien d'étonnant en cela lorsque l'on observe, quelques décennies auparavant, le déploiement d'énergie de pionniers de l'exégèse filmique comme André Bazin qui œuvrèrent à la reconnaissance du statut de l'auteur de film. Ainsi *La Dame de Shanghai* avec Rita Hayworth devient un film d'Orson Welles avec Orson Welles et Rita Hayworth, et le visage de l'actrice va jusqu'à disparaître de la nouvelle composition au profit d'un photogramme du film représentant Welles au premier plan.



58



Enfin, l’affiche cinéphilique prend le parti de refuser de contribuer à la promotion du film se basant sur le corps érotisé des actrices. Par exemple, les affiches originales de *Metropolis* (Brigitte Helm), *Notre Dame de Paris* (Gina Lollobrigida) ou encore *Le Tombeau hindou* (Debra Paget) mettent l’accent sur le *sex appeal* de leur actrice principale. En revanche, les affiches destinées à la distribution non commerciale font passer au premier plan les éléments de décor, notamment architecturaux, qui occupent l’arrière-plan des affiches commerciales (la ville de Metropolis, la cathédrale Notre Dame et le Taj Mahal). Il est à noter que ces éléments ont une dimension patrimoniale. Il ne s’agit pas ici d’une censure pudibonde<sup>10</sup> telle que pratiquée dans les ciné-clubs catholiques, mais plutôt de prendre ses distances avec le mercantilisme du cinéma commercial qui relègue l’image de la femme au statut d’objet. Il faut bien évidemment situer ce parti pris dans le contexte des luttes militantes des années 1970 et du féminisme en particulier, qui irriguent fortement les mouvements de la contre-culture alternative et du secteur du cinéma non-commercial. Sémiotiquement, il s’agit de donner un sens par l’affiche au terme de non-commercial et de contribuer à lui donner une iconicité propre.

59

« L’AMATEURISME QUI PRÉSIDE À LA CONFECTION  
D’AFFICHES VOLONTAIREMENT ARTISANALES NE  
TRADUIT-IL PAS UNE VOLONTÉ D’ADOPTER UN TON  
QUI PERMETTE DE SE RAPPROCHER DU PUBLIC ? »

Si l’idéologie auteuriste qui informe les diverses pratiques cinéphiles mises en place dans les années 1950 est bien connue, les éléments distinctifs qui séparent la cinéphilie d’éducation populaire de la cinéphilie des élites sont quant à eux assez peu étudiés. Dans cette perspective, l’amateurisme qui préside à la confection d’affiches volontairement artisanales ne traduit-il pas une volonté d’adopter un ton qui permette de se rapprocher du public ? Le côté fait maison, volontiers maladroit, parfois erroné de ces affiches, la revendication même de leur caractère amateur ne sont-ils pas le meilleur moyen de rassurer un public devenu rétif aussi bien au matraquage publicitaire

10. L’érotisme et la pornographie sont abordés par ailleurs dans la revue *Image et Son* publiée par l’Ufoleis.

← Affiches commerciales (à gauche) et affiches artisanales (à droite)  
de *Metropolis*, *Notre Dame de Paris*, *Le Tombeau hindou*.



Affiche artisanale de *Les Titans*,  
Duccio Tessari, 1962.

qu'au pensum de la cinéphilie savante ? Ne sont-ils pas le signe d'une cinéphilie toujours passionnée certes, mais qui tend à marquer sa différence par rapport à la religiosité et aux polémiques dans les cercles parisiens<sup>11</sup> ?

Aurions-nous ici un moyen graphique à valeur d'ancrage cognitif dans le but de rappeler au spectateur que ce dernier, tout comme l'artiste concepteur de l'affiche, appartient à une cinéphilie *d'en bas* en quelque sorte ? Les rares traces audiovisuelles de cette époque témoignent de cette ambition de rassembler spectateurs et médiateurs de l'éducation au cinéma pour se démarquer ensemble de toute forme de domination, qu'elle soit capitaliste (le cinéma commercial) ou intellectuelle (la cinéphilie dominante). Ce refus des hiérarchies établies paraît être au centre du débat, même s'il reste encore peu documenté dans les archives des ciné-clubs autres que visuelles. Ainsi, des films réalisés par Michel Dédébat lors d'un stage cinématographique organisé par l'Oroleis à Albi en 1973 laissent apparaître l'usage d'un ton licencieux, voire ironique, à l'égard de participants qui se prendraient trop au sérieux (par exemple, les railleries à l'adresse de l'un des formateurs jugé trop rigide<sup>12</sup>), de même que le ton parodique à l'égard de certains

11. Il ne faut pas occulter pour autant l'hypothèse que ce dispositif d'ateliers a sans doute aussi comme but d'éduquer aux travaux manuels, à la pratique artistique (autre que cinématographique), voire tout simplement de *passer le temps* pour certains. De ce point de vue, cette conception d'affiches faites main n'est pas sans rappeler d'autres pratiques amatrices, telles que celle du fanzine cinématographique, qui, apparu dans les années 1960, subsiste encore aujourd'hui malgré la révolution numérique. Cf. Yohann Chanoir, « Le Fanzine ou la pratique plastique de la cinéphilie », dans Jean-Paul Aubert et Christel Taillibert (dir.), « *Les nouvelles pratiques cinéphiles* », *Cahiers de champs visuels*, n°12/13, 2015, pp. 45-68.

12. Pascal Laborderie, « Entretiens avec Michel Dédébat », août 2016.

films (par exemple, le ton humoristique employé dans l’affiche présentant le « kitchissime » péplum *Les Titans*, de Duccio Tessari) témoignent d’une prise de distance par rapport à la religiosité à l’œuvre dans les cercles cinéphiles savants. Ce processus de distanciation visant à réévaluer sur de nouveaux critères de qualité les films de patrimoine pour leur trouver de nouveaux attributs (notamment l’humour et la possibilité d’en rire au second degré) est courant dans le milieu de la cinéphilie alternative<sup>13</sup>.

### DISCUSSION : CETTE CINÉPHILIE D’ÉDUCATION POPULAIRE SEVENTIES EST-ELLE SI ÉLOIGNÉE DES NOUVELLES PRATIQUES CINÉPHILES ?

D’une manière générale, la cinéphilie se reconnaît à l’exercice de commentaires et d’échanges écrits ou oraux, sur la valeur artistique des objets. Notre étude des documents disponibles sur les activités de l’Oroleis de Toulouse montre également l’importance d’une production artisanale graphique qui entend soutenir les commentaires savants sur les films<sup>14</sup>. Cette production constitue un legs mémoriel pour aider à restituer la nature des débats qui entouraient les projections. Si les dimensions métadiscursive et dialectique prévalent dans les écrits sur les films, en définitive les autres modes d’expression témoignent eux aussi d’un investissement prépondérant dans l’exercice de la rhétorique cinéclubiste. Cet engagement artistique relève d’une triple fonction : il s’inscrit à la fois dans une volonté d’afficher une manière personnelle de pratiquer la cinéphilie, une envie de partager cet enthousiasme avec autrui et une tentative de trouver une forme d’expression à cet échange singulier.

Ces démarches artistiques sont-elles finalement si éloignées de certaines pratiques telles qu’elles s’expriment aujourd’hui sur les réseaux sociaux<sup>15</sup> ? Cette volonté de s’inscrire en faux à la fois contre

13. Frédéric Gimello-Mesplomb, « Réévaluation posthume et cinéphilie “bis” ». La mesure ordinaire des « films sans qualité », *L’invention d’un genre : le cinéma fantastique français, ou les constructions sociales d’un objet de la cinéphilie ordinaire*, Paris, L’Harmattan/Logiques sociales, 2012, p. 89.

14. Les dimensions non seulement métadiscursive et dialectique, mais aussi artistique des formes du jugement cinéphile sont abordées par Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier. Si la dimension artistique de la « parole cinéphile » est mise en avant dans le chapitre introductif intitulé « Qu’est-ce que la cinéphilie ? » (*op. cit.*, pp. 28-31), elle est principalement repérée dans les écrits cinéphiles, notamment dans la section intitulée « écriture et esthétisation du jugement cinématographique » (pp. 85-90). En revanche, l’implication artistique des cinéphiles demeure un champ d’investigation à explorer.

15. À propos de la caractérisation de ces nouvelles pratiques, on se référera à Laurent Jullier et Jean-Marc

la société de consommation et contre le cadre rigide infligé par la cinéphilie héritée des années 1950-1960 semble ici préfigurer les pratiques postmodernes, qui se caractériseraient par une prise de distance vis-à-vis des normes que veulent imposer les prescripteurs et par une forme de « stylisation de sa pratique de consommation culturelle », pour reprendre l'expression de Jullier et Leveratto.

Finalement cette pratique de la conception artisanale de l'affiche de ciné-club ne reste pas si éloignée de celle, contemporaine, consistant à élaborer des supports de communication artisanaux à partir de logiciels de traitement de texte grand public (qui produisent inévitablement une esthétique volontairement pauvre traduisant le peu de moyens à disposition des associations cinéphiliques qui y ont recours). Nous pourrions ainsi dresser des conclusions guère éloignées au regard de ces petits flyers A6 qui fleurissent à chaque rentrée universitaire dans les couloirs des universités pour les projections des ciné-clubs étudiants, ou ces affichettes A5 informant des projections itinérantes réalisées dans les foyers ruraux par les associations d'éducation populaire équipées de projecteurs mobiles. Il reste à souhaiter que les chercheurs s'emparent un jour de ce matériel sans juger de sa trivialité et qu'au rendez-vous manqué que nous évoquions plus haut succèdent les riches heures de la sémio-pragmatique de l'affiche de ciné-club, lorsque cette dernière sera intégrée de plein droit dans l'analyse du film en contexte.

Ne devrions-nous pas, pour cela, nuancer cette idée selon laquelle la cinéphilie d'autrefois était « très élitiste »<sup>16</sup> ? Nous avons vu en effet que les conceptions rétrospectives des pratiques cinéphiliques avaient trop souvent tendance à tomber dans la nostalgie ou à normaliser les pratiques cinéphiliques d'éducation populaire pour les faire correspondre aux canons de la cinéphilie savante. La multiplication des discours consensuels sur la cinéphilie, mouvement qui relève davantage du processus de patrimonialisation que de l'histoire, n'encourage actuellement pas à entreprendre des analyses ethnographiques sur les pratiques cinéphiles, lesquelles rendent compte de l'hétérogénéité des idéologies et des approches pratiques et didactiques menées sur

Leveratto (*Ibid.*, pp. 178-179 et pp. 211-219) ainsi qu'à l'ensemble de l'ouvrage dirigé par Jean-Paul Aubert et Christel Taillibert sur les nouvelles pratiques cinéphiles (*op. cit.*).

16. Christel Taillibert et Jean-Paul Aubert « La Cinéphilie des cinéastes », T. 1, *op.cit.*, pp. 7-9.

le terrain. Car si la compréhension des phénomènes d'appropriation et de transmission du cinéma ont incontestablement évolué au cours des dernières décennies, l'historiographie de la cinéphilie reste encore largement imprégnée du souhait de retracer les phénomènes d'enchâssement du savoir savant sur les objets (celui de *LA* critique savante de cinéma), relevant davantage d'une démarche d'histoire de l'art que de l'histoire de la consommation ostentatoire d'un loisir de masse, probablement parce que, comme le présument Antoine de Baecque et Thierry Frémaux, « l'essence fondamentale de la cinéphilie » est organisée autour d'une pratique culturelle distinguée<sup>17</sup>. En définitive, faire l'histoire de la cinéphilie, c'est faire l'histoire d'une pratique culturelle mais aussi d'un moyen particulier de parler des films et de diffuser un discours sur ces derniers : la critique de cinéma<sup>18</sup>.

Dans cette perspective, notre étude a montré que les pratiques cinéphiles des associations d'éducation populaire, en l'occurrence celles de la Fédération des œuvres laïques de Haute-Garonne ou du Tarn, avaient à cœur de prendre leur distance par rapport à la cinéphilie des cercles parisiens. Bien loin d'assener des jugements de goût, cette culture cinématographique consistait à faire une expérience humaine et sensible : partager une séance cinématographique, vivre ensemble la réalisation d'un film, faire des allers-retours entre réflexion et mise en pratique, afin de mieux se comprendre et mieux comprendre le monde qui nous entoure, faire progresser chacun dans le respect de chaque parcours personnel, en s'interdisant cependant les complaisances avec les fondements narcissiques de la culture du fan. Il y aurait donc bien une différence majeure entre la culture cinématographique des associations d'éducation populaire et les modes de cinéphilie actuels, mais cela tiendrait plus à un changement de modèle sociétal, où la culture humaniste aurait cédé le pas à une culture plus individualiste, qu'à un changement de paradigme entre culture moderne prescriptive et culture postmoderne qui se serait écartée de ce modèle normatif.

17. Antoine de Baecque et Thierry Frémaux, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 46, numéro spécial « Cinéma, le temps de l'Histoire », juin 1995, pp. 133-142.

18. Frédéric Gimello-Mesplomb, entrée « Cinéphilie ». *Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, Huma-Num, 2017.