



REVIEWS / COMPTES-RENDUS

Irmbert Schenk, Margrit Tröhler,
Yvonne Zimmermann (Hg./eds.)
***Film-Kino-Zuschauer: Filmrezeption/
Film-Cinema-Spectator: Film Reception***
Schüren/Zürcher Filmstudien Bd. 24,
Marburg 2010, pp. 483

La réception est devenue de plus en plus une question centrale dans le cadre des études de cinéma, au moins dès le début des années 90. Ce n'est pas la moindre des vertus et qualités de ce volume bilingue que d'atteindre le double résultat d'esquisser les perspectives évolutives de la question spectatorielle, ainsi que de tracer un bilan de l'émergence et de la transformation des analyses sur la réception. Issu d'une conférence tenue à l'Istituto Svizzero de Rome, et organisée par l'Universität Zürich et l'Universität Bremen, avec trois universités italiennes (Università Cattolica del Sacro Cuore-Milano, Università degli Studi di Roma 3, Università degli Studi di Udine), le volume ne retient nulle part le caractère hétéroclite et fragmenté qui souvent affecte des projets semblables : une conception très claire et structurée en sections, ainsi que la nature réfléchie et élaborée des contributions, constituent un livre à la fois homogène et riche.

L'apparition des études centrées sur la réception date donc du début des années 90, et semble s'affirmer dans une constellation de plusieurs transformations, dont on est ici forcément obligé de synthétiser le caractère et le nombre. On voudrait au moins indiquer les changements radicaux qui ont touché le cinéma et les médias qui l'entourent ; l'épistémologie corrélative et l'expérience du cinéma en tant que spectateurs; et, finalement, la méthodologie visant à définir et à étudier le médium et ses spectateurs. Pendant longtemps le cinéma a été conçu d'abord en tant que texte engendrant un « spectateur idéal », du moins dans le cadre des approches académiques. L'attention portée par

la « New Cinema History » sur les processus concrets de constitution du cinéma et d'identification de son public, autant que la réflexion courante sur la position du dispositif dans un cadre médiatique en changement ont obligé les chercheurs à remettre en question des notions théoriques alors en inadéquation avec une réalité multiple. C'est le besoin d'un « greater methodological reflection on historical processes and audiences so as to understand film and the cinema as mass media and to account for their fundamentally different conditions of production and reception », déclarent dans l'Introduction les trois directeurs de l'ouvrage (p. 17). Les cinq sections qui structurent le volume répondent à ces questions, et les interrogations et les nœuds théoriques reviennent au fil d'une stimulante discussion.

La première section (*Topografien der Rezeption / Topographies of Reception*) trace le périmètre méthodologique de la question de la réception grâce à des contributions de plusieurs théoriciens du cinéma. D'une part, Annette Kuhn reprend les problèmes relatifs à la mémoire culturelle du cinéma et à son histoire orale qu'elle avait abordés dans un ouvrage déjà classique¹. De l'autre, Francesco Casetti, en partant d'un tout petit film d'Atom Egoyan qui participe au projet *Chacun son cinéma* (AA.VV. 2007), retrace avec une grande ampleur de références les transformations auxquelles le médium a été soumis et ce qu'il en a retenu, autant que les nécessités qu'il toujours satisfait en termes d'ancrage d'une représentation à un lieu, de fiabilité des transformations proposées, d'institution et d'expérience. Entre l'attention portée à la reconstruction historique de l'expérience du cinéma à travers sa mémoire, et celle qui concerne le rôle du cinéma dans le système médiatique contemporain, se déploie une pluralité d'approches théoriques qui croisent la question de la réception avec une multiplicité de paradigmes. Les perspecti-





ves de méthode sont plurielles, et impliquent la question du spectateur du cinéma des premiers temps, dont la distance pousse à bien évaluer les outils analytiques mis en place (Frank Kessler) ; la tension entre la nature textuelle des films et la variété de leur réception dans une perspective de longue durée (Michèle Lagny, faisant évidemment référence à la discussion élaborée dans le cadre de l'histoire sociale) ; les études issues du cognitivisme qui entrelacent la dimension cognitive avec celle des affects, telles que proposées par Janet Staiger, l'une des protagonistes de la réflexion sur la réception² ; la relation entre la question de la réception, les études culturelles et l'importance des processus de construction de l'identité (Rainer Winter/Sebastian Nestler) ; l'influence et l'actualité de la notion de sphère publique conçue dans le débat sociologique (Habermas) et renouvelée par Miriam Hansen³, reprise ici dans la vaste réflexion de Margrit Tröhler.

La deuxième section (*Film/Kino, selbstreflexiv / Film/Cinema, Self-Reflective*), plus réduite mais non moins pointue, évalue la question de la réception du point de vue spécifique de sa configuration textuelle, soit dans les films, soit dans la pensée théorique façonnée par des intellectuels-cinéastes. En partant du cinéma des premiers temps et de la représentation qu'il donne de son spectateur, Thomas Elsaesser expose comment à certains points de son histoire le cinéma réorganise sa fonction spectatorielle, et quelles sont les similitudes possibles entre des phases différentes de cette histoire. Le but de cette perspective d'archéologie des médias est donc de déplacer la réflexion sur le spectateur constituée dans le cadre des études cinématographiques et culturelles vers la sphère de l'anthropologie (p. 138)⁴. Au plan des relations entre histoire de la théorie du cinéma et formations politiques et culturelles, Sabine Hake met en évidence les liens que la théorie de Béla Balázs tisse entre les notions de public, classe et peuple (*Volk*), en croisant des termes fertilement contradictoires comme la lutte de classe et le conte de fée. De la même manière, l'essai de Johannes Von Moltke décrit des alliances

insoupçonnées entre l'œuvre et la théorie d'Alexander Kluge, les neurosciences et le débat sur le rôle des affects dans le champ du cognitivisme.

La troisième section (*Schlaglichter auf die deutsche Geschichte : Kino, Alltag und Affekt / Spotighting German History : Cinema, Everyday Life, and Affect*) se concentre sur la réception du cinéma, dans le cadre de l'histoire du cinéma en Allemagne. Les contributions vont du cinéma des années 1910 et du cas particulier d'Asta Nielsen (Martin Loiperdinger) dans l'après-guerre, à la production de genre (Knut Hickethier, Irmbert Schenk), en passant par l'époque controversée du national-socialisme (Stephen Lowry, Helmut Korte) que des travaux historiques récents ont reconsidérée au-delà de la question de la propagande, et dans ses liens avec les mœurs culturelles populaires⁵.

La quatrième section (*Cinema-Going : Sozialisierung und Diskurse / Cinema-Going : Socialisation and Discourse*) a pour objet d'étude la consommation du cinéma dans sa dimension sociale en tant que modalité d'identification sociale, sexuelle, de classe, géographique, etc. Les essais se distribuent entre des études de cas spécifiques qui concernent la production de non-fiction au-dehors des circuits commerciaux en Suisse (Yvonne Zimmermann), la description des formes de consommation cinématographique en Flandres à travers les outils de l'histoire culturelle (Philippe Meers/Daniel Biltreyst/Lies Van de Vijver), à la condition féminine dans l'Italie de l'après-guerre examinée du point de vue des habitudes médiatico-culturelles et du débat sociologique situé au croisement de savoirs et pratiques (Mariagrazia Fanchi qui a dédié plusieurs recherches à la question de la réception médiatique en Italie)⁶. Une autre contribution préfère opter, quant à elle, pour un mouvement contraire : en partant de la notion de traumatisme culturel façonnée en sociologie, il s'agit d'examiner comment les discours sociaux sur la Shoah ont changés au cours du temps (Anna Lisa Tota).

La dernière section (*Transnationale Praktiken / Transnational Practices*) travaille la ques-



tion des pratiques de diffusion et de réception des produits cinématographiques dans des contextes différents à ceux de la réalisation. La démarche demande donc de faire appel à plusieurs outils méthodologiques : par exemple, l'histoire de la culture cinématographique, comme dans la traduction d'une contribution de Melvyn Stokes et Raphaëlle Costa de Beaugrand qui s'occupent de la réception du cinéma hollywoodien dans la France des années 10 et 20 ; ou l'histoire des stratégies de distribution, à l'instar des contributions de Leonardo Quaresima qui éclaire la page tout à fait inconnue de la diffusion du cinéma allemand dans l'Amérique des années 30, ou de Wolfgang Fuhrmann qui examine la distribution de la même production au Brésil ; ou, encore, l'histoire institutionnelle, comme dans la contribution de Gianni Haver qui décrit le rôle du cinéma italien en Suisse pendant la Deuxième Guerre mondiale et les choix économiques, diplomatiques et politiques qui le déterminent ; ou, finalement, une reconstruction des contextes de réception, comme dans le propos de Pierre Sorlin focalisé sur la représentation de la guerre d'Espagne par des opérateurs de différentes nations, ou de Jörg Schweinitz, sur la transformation de *Strawberry Statement*

(S. Hagman, 1970) en film de culte dans l'Allemagne de l'Est (DDR).

Le cadre complexe issu de ce volume pousse à questionner des catégories souvent trop figées, et qui ne cessent au contraire de bouger et de s'éparpiller, tout autant que les dispositifs médiatiques eux-mêmes, sujets à des métamorphoses importantes. Peut-être ce phénomène dissoudra-t-il l'hégémonie du spectateur cultivé et cinéophile, comme certains le regrettent déjà : « Je n'aime pas le cinéma. Depuis quand au juste ? Dix ans, vingt ans, je ne sais plus. Je sais comment ça s'est passé mais pas quand. Ce n'est pas tant que les films devenaient mauvais (ils le devenaient), c'est que les spectateurs de cinéma, joyeux festivaliers et crétins à temps plein, devenaient eux aussi de plus en plus mauvais. »⁷ Mais si l'on préfère rester médusés par le regard porté sur ce qui paraît souvent un écran vide, il faudra cesser de le regarder comme seul point de focalisation afin d'élargir le champ visuel au-delà de sa limite. Ce que *Film-Kino-Zuschauer / Film-Cinema-Spectator* réalise très bien.

[Francesco Pitassio,
Università degli Studi di Udine]

- 1 Annette Kuhn, *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*, I.B. Tauris, London-New York 2002.
- 2 Voir entre autres : Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1992 ; Id., *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York University Press, New York-London 2000.
- 3 Voir Miriam Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Cinema*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1991.
- 4 Une telle perspective théorique a été déjà abordée par l'auteur dans Thomas Elsaesser, « The New Film History as Media Archaeology », dans *Cinemas*, XIV, vol. 14, nos. 2-3, 2004, pp. 75-117.
- 5 Voir par exemple *Montage/AV*, vol. 3, n° 2, 1994 ; Erica Carter, *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the*

Beautiful in Third Reich Film, British Film Institute, London 2004; Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, University of Texas, Austin 2001 ; Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, Fischer, Frankfurt/M 2002; Linda Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*, Duke University Press, Durham-London 1996.

- 6 Voir par exemple Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (sous la direction de), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia 1930-1960*, Marsilio-Scuola Nazionale di Cinema, Venezia-Roma 2002 ; Francesco Casetti, Mariagrazia Fanchi (sous la direction de), *Terre incognite. Lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Carocci, Roma 2006.
- 7 Louis Skorecki, *Dialogues avec Daney et autres textes*, P.U.F., Paris 2007, p. 31.