

Université de Montréal

Le cinéclub comme institution du public :
Propositions pour une nouvelle histoire

par

Luiz Felipe Bacelar de Macedo

Département d'histoire d'art et études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en études cinématographiques

Avril, 2017

© Luiz Felipe Bacelar de Macedo, 2017

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le cinéclub comme institution du public :
Propositions pour une nouvelle histoire

présenté par

Luiz Felipe Bacelar de Macedo

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

André Gaudreault
Président-rapporteur

Germain Lacasse
Directeur de recherche

Silvestra Mariniello
Membre du jury

Resumé

Le public cinématographique, c'est-à-dire l'interlocuteur historique et social de la réception du cinéma, au-delà de la figure abstraite ou épistémique du spectateur, n'est pas très présent dans les recherches historiques et théoriques sur le cinéma. Le cinéclub, que nous envisageons comme une institution créée par le public, l'est encore moins, pratiquement oublié dans les textes académiques. C'est cette institution et le public qui l'engendre que nous voulons étudier par des cas exemplaires : le processus de formation du public qui engendre concomitamment le développement des formes proto-cinéclubistes et cinéclubistes, ce qui occupe toute la période dite du pré-cinéma jusqu'aux premiers temps ou la cinématographie d'attractions ; la période d'institutionnalisation du cinéma qui favorise la consolidation et ensuite l'institutionnalisation des cinéclubs; finalement, dans un contexte assez différent, le rôle des cinéclubs dans un moment de mobilisation et résistance où ils sont partie essentielle de la fortification de la société civile et de son influence sur la chute de la dictature militaire brésilienne des années 1960 – 1980.

Nous présentons cette étude en cinq parties. L'introduction pose le problème et fait un survol de l'état de la question. Le chapitre 2 examine la trajectoire de la formation du public et les antécédents du cinéclubisme. Le chapitre suivant (3) montre la constitution des cinéclubs concomitante dans le processus d'institutionnalisation du cinéma. Le chapitre 4 essaie de montrer, dans un contexte assez différent, qu'on peut trouver les mêmes caractéristiques d'organisation du public pendant la résistance de la société civile brésilienne à la dictature militaire dans ce pays (1964-1985). La conclusion résume nos constatations et quelques réflexions sur les possibilités que ce travail peut ouvrir pour des futures recherches.

Mots clés

Public

Spectateur

Cinéclub

Cinéclubisme

cinéma des premiers temps

nickelodeon

institutionnalisation du cinéma

réception du cinéma

institution cinématographique

hégémonie

études culturelles

Abstract

The public of movies, i.e., the historical and social interlocutor of cinema reception - excluding the abstract, epistemic figure of the spectator – is not often present in most of the historical or theoretical researches on cinema. Film societies, which we propose as an institution created by the public, even less; they are practically forgotten in academic texts. It is this institution and the public that creates it the object we want to study from three different cases: the process of formation of the public which occurs simultaneously with the development of *proto-cineclubists* and films societies forms – in a period that coincides with that of the so-called pre-cinema, till early cinema or cinematography of attractions. Then we examine the transition period, or institutionalization process which leads to the formation and subsequent institutionalization of film societies. Finally, in a completely different context, we try to show the role of film societies in a moment of civil resistance when they are an essential part of civil society empowerment and its influence in the fall of the Brazilian military dictatorship.

This study is presented in five parts. The Introduction situates the problem and briefly shows how it has been treated. Chapter 2 examines the formation of the public and the forgone forms of film societies. The following chapter (3) shows the constitution of the first film societies, concurrent and within the institutionalization process of the cinema. Chapter 4, from a totally different context, searches the same characteristics of public organization in the resistance of Brazilian civil society to the military dictatorship (1964-1985). A fifth part presents some conclusions and thoughts about the possibilities that this work can offer to future researches

Keywords

Public

Spectator

Cineclub, film society

Cineclubism, film societies movement

Early cinema

nickelodeon

institutionalisation of cinema

film reception

cinematographic institution

hegemony

cultural studies

Table de matières

Résumé	i
Mots clés	ii
Abstract	iii
Keywords	iv
Table des matières	v
Liste des illustrations	vii
Liste des abréviations	viii
Dédicace	ix
Remerciements	x
1. Introduction : une histoire mal connue	1
1.1 Cinéclub et cinéphilie	5
1.2 Cinéclub et hégémonie	14
1.3 Cinéclub et public	17
2. La formation du public	24
2.1 Origine et évolution communes des spectacles, du public et de ses organisations	24
2.2 Amour et résistance du public : la bataille du nickelodeon	32
2.3 L'institutionnalisation du public	38
3. Cinéclub comme institution du public	47
3.1 Les premiers cinéclubs	47
3.2 L'institutionnalisation des cinéclubs	57

4. Le cinéclubisme comme résistance politique	64
4.1 Prolégomènes	64
4.2 Première phase (1972-1974) :	
Restructuration, unité, cinéma brésilien	68
4.3 Deuxième phase (1975-1984) :	
La Dinafilme et un mouvement social national	72
4.4 Un nouveau type de cinéclubisme?	77
4.5 Influence dans le cinéma brésilien	80
4.6 Présence internationale	83
4.7 Troisième phase (1984-1989) :	
Crise et désagrégation	84
5. Conclusion – vers une histoire du cinéclubisme et du public organisé du cinéma dans le monde occidental	87
Bibliographie	89
Annexes	
Charter of the Rights of the Public	100
Charte de Curitiba	102

Liste des illustrations

Affiche du Cinéma du Peuple	4
Des intertitres de la période d'introduction des <i>palaces</i>	44
Esto no es todo (Quino)	46
Working Class Picture Films	52
La Commune! Du 18 au 28 mars 1871	57
Le cinéclub Glauber Rocha	70
8ème Jornada : Cosme Alves Neto et la délégation de Rio de Janeiro.	72
Jornada à Caxias do Sul	75
Affiches de films distribués par Dinafilme	82
1980 - <i>Gajjin</i> reçoit le prix Curumin au Cinéclub de Marília	82

Liste des abréviations

FICC/IFFS	Fédération Internationale des Cinéclubs/ International Federation of Film Societies
CE/FICC	Comité Exécutif de la FICC
OCIC	Office Catholique International du Cinéma
CNC	Conselho Nacional de Cineclubs (Fédération des cinéclubs du Brésil)
UNE	União Nacional dos Estudantes (Union Nationale des Étudiants)
CPC	Centro Popular de Cultura (Centre populaire de culture)
Embrafilme	Empresa Brasileira de Filmes (Compagnie Brésilienne de Films)
Dinafilme	Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes (Entreprise distribution de films du CNC)
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema Conseil National de Cinéma
ABD	Associação Brasileira de Documentaristas (Association nationale des documentaristes et court-métragistes)
DCDP	Departamento de Censura de Diversões Públicas (Département de Censure fédéral brésilien)
CCC	Comando de Caça aos Comunistas Brigade de chasse aux communistes (groupe terroriste)

Pour Isadora

Remerciements

Quand il s'agit du bon sens, il faut constater que de nos jours, il n'est pas hégémonique; alors, je dois absolument remercier les institutions québécoises qui ont pris en compte et reconnu ma formation non académique, et m'ont aidé financièrement à compléter cette phase de mes études. C'est à l'Université de Montréal que tout cela est devenu concret et vraiment plaisant : pour l'étudiant tardif que je suis, le gain de connaissances est un amusement et une jouissance. Pour cela, tous les membres de l'institution ont collaboré, en mettant l'accent sur l'intérêt, voire la patience des professeurs de toutes catégories, spécialement ceux dont j'ai suivi les cours. Mon directeur, Germain Lacasse, est un cas particulier. Il fut le premier contact que j'ai fait à mon arrivée à l'université et, dès le premier moment, il m'a stimulé et appuyé au-delà de toutes mes attentes – mais bien au niveau de mes besoins. Le groupe qu'il dirigeait, autour des recherches sur l'oralité dans le cinéma, est devenu pour moi une référence très importante. Dans ce milieu très spécial je me suis fait plus d'un ami et je veux citer Vincent Bouchard, aujourd'hui à l'Indiana University, et Gwenn Scheppler de l'UdeM, qui m'ont offert des repères fondamentaux dans cette trajectoire académique qui m'est tout à fait nouvelle. Finalement, je dois reconnaître que ce mémoire serait difficilement compréhensible si mon amie Izabela Potapowicz ne l'avait pas revu et corrigé avec patience, même étant très occupée. Comme je l'ai revu continuellement, il y aura sans doute encore quelques fautes, de mon exclusive responsabilité. À un niveau plus personnel, je veux aussi remercier mon amie de longue date, Deisy Velten, toujours présente et solidaire depuis tellement d'années qu'il est mieux de ne pas les compter.

Le cinéclub comme institution du public : propositions pour une nouvelle histoire

1. Introduction : Une histoire mal connue

Ce fut à la fin des années 1970, souvent associées au crépuscule d'un âge d'or des cinéclubs, que surgit concomitamment en Italie et surtout en Amérique latine une nouvelle approche, ainsi que la reprise de certaines pratiques *cinéclubistes*¹, basées sur la médiation du cinéma et de la vie sociale plutôt que sur la cinéphilie ou la critique du texte filmique. Sans renoncer au débat sur les films, les œuvres n'étaient plus le but exclusif des rassemblements, mais plutôt des outils pour discuter de la réalité (souvent d'un point de vue politique²) et de l'implication du public ou de la communauté concernés par l'activité, dans cette réalité. Comme on verra dans ce travail, c'était en quelque sorte le retour d'un sens originel du cinéclubisme, occulté par des décennies de lecture élitiste ou parfois purement commerciale. Cela serait dû en partie à l'épuisement du modèle institutionnel – devenu classique - du cinéclub cinéphile, à l'aube non seulement de nouvelles technologies (facilitant l'accès à des publics plus nombreux en même temps qu'induisant la réception individualisée) mais aussi face à de nouvelles questions posées par l'agitation politique et culturelle de l'époque.

¹ Le Petit Robert (CD-Rom du Petit Robert – version électronique du *Nouveau Petit Robert – dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, version 2.1) définit *clubiste* comme « membre d'un club politique ou sportif ». Cette pratique, l'affiliation à un courant d'opinion associé à une organisation, serait donc du *clubisme*. Le mot *cineclubismo* existe dans plusieurs langues latines, comme en espagnol, italien, portugais; ce serait normal qu'on l'adopte en français pour nommer une pratique généralisée dans le monde et dans l'histoire du cinéma et dont l'origine est tellement associée à la France.

² Par « politique » nous référons aux institutions gouvernementales autoritaires, certes, mais aussi aux questions identitaires, ethniques, de genre, d'orientation sexuelle, etc., qui ont suscité beaucoup de débats à cette même époque.

En particulier dans l'Amérique dite latine³, la résistance contre les régimes autoritaires éparpillés un peu partout dans le sous-continent à cette époque fut l'occasion d'un grand développement des cinéclubs. Au Brésil, particulièrement, un vigoureux mouvement cinéclubiste participa à la construction d'une société civile plus riche en institutions démocratiques et à la chute de la dictature militaire (1964-1985). Mais l'objectif de ces cinéclubs ne se limitait pas au rétablissement d'une démocratie constitutionnelle, on envisageait une organisation sociale radicalement démocratique et socialement juste. Cet objectif comprenait un cinéma national libéré de l'hégémonie économique et esthétique du cinéma hollywoodien, mais exprimait aussi l'expérience et les attentes de la majorité de la population traduites dans de nouvelles pratiques créatives. Le cinéclubisme brésilien nous servira d'exemple pour étudier ce qui se passait dans d'autres pays plus ou moins sujets aux mêmes conditions politiques et sociales, comme l'Argentine, le Chili, l'Uruguay, le Venezuela, le Mexique – pour ne citer que les plus importants – auxquels se joint le cas spécial de Cuba⁴.

En Italie ces remises en question furent motivées entre autres sous l'influence de la pensée d'Antonio Gramsci, les principaux auteurs cinéclubistes italiens – Fabio Masala (Masala, 1985) et Filippo de Sanctis (Sanctis, 1976) - étant eux-aussi originaires de la Sardaigne et leurs écrits clairement associés aux principes de leur concitoyen militant. L'histoire du resurgissement du cinéclubisme dans l'après-guerre est aussi une source de ces nouvelles perspectives. La redémocratisation italienne fut accompagnée d'une véritable explosion des cinéclubs en milieux populaires et à la campagne, comme en témoigne Virgilio Tosi (1999, p. 27) à propos de l'après-guerre: « *Les cercles de cinéma*

³ Amérique latine est un terme assez discutable, voire de facture colonisée. Le sous-continent comporte des cultures, ethnies et langues diverses, d'origine autochtone, par l'esclavage noir et les intenses migrations d'origines non latines.

⁴ Nous n'allons pas traiter du cas cubain plus particulièrement dans ce mémoire. Cuba fut une espèce de plaque tournante des mouvements cinéclubistes de la région pendant la période des dictatures, étant le seul endroit où les représentants des différents pays pouvaient se rencontrer – pour plusieurs d'entre eux en condition de clandestinité – surtout pendant le Festival del Nuevo Cine à La Havane, chaque année. Avec une structure sociale différente dans leur pays, les cinéclubs cubains avaient en commun avec les autres un engagement social et politique, tout comme l'idée de construire un « nouveau cinéma ». En 1982, la seule assemblée de la FICC (voir la note 6) réalisée hors de l'Europe fut organisée à La Havane.

"les âges, et se diffusent dans le pays, même dans les petits villages »⁵. Et Cesare Zavattini s'enthousiasme : "*Ho visto con i miei occhi cambiare la faccia di un paese con la nascita di un circolo del cinema, giovani e anziani si animavano improvvisamente e cominciarono a discutere.*"⁶. L'associationnisme se constitua comme une forte tradition au pays. En 1987, à Tabor - alors une ville tchécoslovaque, aujourd'hui en République tchèque -, une assemblée générale de la Fédération Internationale des Cinéclubs (FICC/IFFS)⁷ approuva à l'unanimité une *Charte des Droits du Public* (annexe 1), proposée par les Italiens, qui marqua une espèce de point d'inflexion, introduisant désormais la primauté du public sur le récit filmique, c'est-à-dire privilégiant le rôle organisateur politique et social du cinéclub au détriment de l'exclusivité de l'approche esthétique – pourtant pas exclue. Néanmoins, cette « inflexion » et cette primauté restèrent assez relatives, le changement d'un modèle plus ou moins établi ne se faisant pas automatiquement à partir d'un manifeste, mais plutôt à la suite d'un processus long et nuancé permettant une acceptation plus consensuelle.

Cette « nouvelle » conception – par rapport au cinéclubisme purement cinéophile – reprenait en effet l'idée prépondérante à l'origine des cinéclubs et qui s'est toujours maintenue dans des secteurs plus engagés du mouvement international de ces institutions; elle n'était absolument pas nouvelle. Comme nous le verrons, dès les premières initiatives *protocinéclubistes*⁸, pour la plupart réalisées dans des milieux populaires, était souvent présente l'idée d'une utilisation alternative de la nouvelle technologie qui ne représentait pas ces publics, qui la voyaient comme étrangère à leur vie et leurs intérêts. La devise du « Cinéma du Peuple », organisation créée à Paris en 1913 et qu'on peut, peut-être, considérer comme le premier cinéclub historiquement

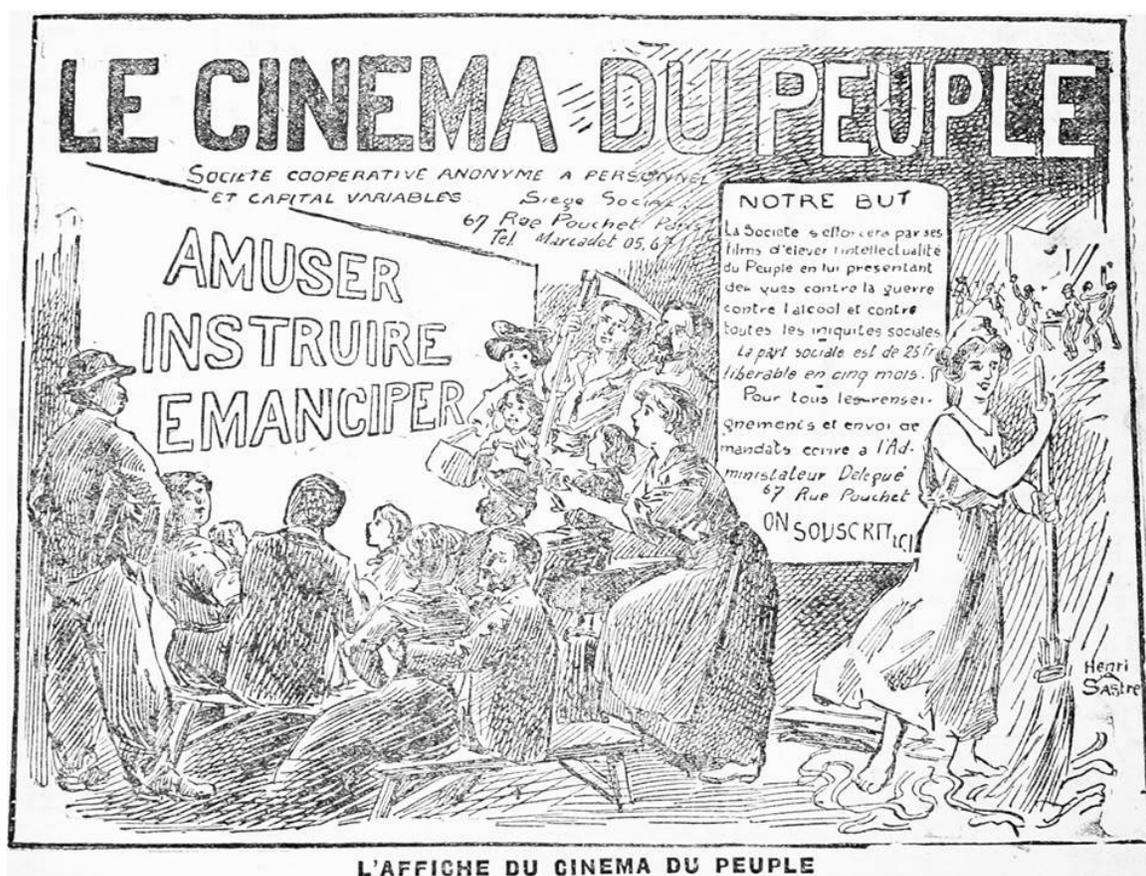
⁵ Notre traduction.

⁶ « J'ai vu de mes yeux la transformation d'un pays avec la naissance d'un cinéclub; des jeunes et des vieux qui s'animaient à l'improviste et commençaient à débattre. » De Sanctis, Filippo M. 1967 « Il ventennale della Ficc », dans *Occhio Critico* anno II, n. 4, juillet-août, p. 7. Notre traduction.

⁷ La Fédération Internationale de Cinéclubs (FICC/IFFS) fut fondée en 1947, pendant de Festival de Cannes. En 1987 elle réunissait environ 70 pays. La *Charte* est présentée dans l'annexe de ce mémoire.

⁸ Nous proposons ce concept pour les nombreuses pratiques plus ou moins organisées - qui commencèrent même avec les lanternes magiques, ensuite reprises avec le cinématographe – d'exhibitions accompagnées de conférences et débats et autres, incluant la production collective de films, qui précédèrent les cinéclubs formellement constitués.

pleinement documenté, était : « *Amuser, instruire, émanciper* ». Son but était « *d'élever l'intellectualité du peuple en lui présentant des vues contre la guerre, contre l'alcool et contre toutes les iniquités sociales* ». Pour cela, « *La société... restera constamment en communion d'idées avec les groupements divers du Prolétariat qui sont basés sur la lutte de classes et qui ont pour but la suppression du salariat par une transformation sociale économique.* »⁹. On envisageait un nouvel ordre social auquel s'alliait un nouveau cinéma.



Nous prendrons ces deux moments – le surgissement des premiers cinéclubs et le mouvement cinéclubiste de résistance à la dictature militaire brésilienne –, éloignés par plusieurs décennies et par de grandes distances géographiques et culturelles, comme des cas exemplaires pour démontrer l'idée que les cinéclubs constituent une

⁹ *Le Libertaire* no. 31, 27 mai 1911, apud Mannoni, 1993.

organisation du public, créée dans un contexte de conflit avec les institutions cinématographiques hégémoniques, elles-mêmes étant l'expression des rapports sociaux prépondérants. Cette hypothèse sera la base d'une proposition pour une histoire méconnue du cinéclubisme.

1.2. Cinéclub et cinéphilie

En fait, il n'existe pas encore d'histoire des cinéclubs à l'échelle mondiale¹⁰. De même, une approche plus théorique du cinéclubisme doit encore être construite, même si plus récemment la ou les cinéphilies sont devenues objets de différentes études. Il y a plusieurs raisons qui expliquent l'absence ou plutôt la marginalité des cinéclubs dans la description de la trajectoire institutionnelle du cinéma. Le cinéclubisme est un mouvement social en même temps que culturel, souvent avec de fortes connotations politiques et idéologiques. Dès ses plus lointaines origines il fut persécuté, que ce soit par des forces proprement politiques, par des institutions moralisantes ou par des organisations économiques, parfois toutes confondues. Mais ce n'est pas tout : le concept même de cinéclub fut sélectionné et approprié - *incorporé*, dans le sens que donne Raymond Williams (Williams, 2000, p. 143-149 ; 2011, p. 42-68) à ce dernier terme - par une lecture « cultivée » qui lui attribua une caractéristique élitiste et un rôle plus ou moins secondaire parmi plusieurs pratiques dites cinéphiliques. Cette dernière tournure occulta ou du moins attribua une importance accessoire à des attributs essentiels des cinéclubs : l'associationnisme démocratique et l'interdiction de finalité lucrative. Tout cela contribua à ériger une conception diffuse du cinéclub, consolidée par les médias et qui sert encore aujourd'hui à désigner différents modes d'organisation du travail culturel cinématographique ou audiovisuel. On appelle cinéclub des activités promues par des entreprises commerciales (comme certains cinémas d'art et essai ou « parallèles »), des services culturels ou éducatifs offerts par des institutions diverses,

¹⁰ Il paraît qu'il existe une seule histoire nationale: *India's Film Society Movement: The Journey and its Impact*, publié par la Fédération de Cinéclubs de l'Inde, et divers articles qui ne couvrent qu'une période ou une autre des mouvements cinéclubistes en différents pays.

publiques ou privées, organisés par un employé, et on attribue même la « marque » cinéclub pour valoriser – dans le sens même d’ajouter de la valeur marchande – certains programmes de télévision.

Les éléments constitutifs du cinéclub ont été établis historiquement, comme on essaiera de le démontrer dans ce travail. Ces éléments se reproduisent toujours, dans pratiquement tous les pays du monde et à toutes les époques de l’histoire du cinéma – du moins après la période dite de transition, au début du XX^{ème} siècle. Ces paramètres sont consolidés dans les législations de tous les pays où les cinéclubs sont reconnus. Nous avons proposé¹¹, il y a une quarantaine d’années, une définition des composantes de l’institution cinéclub qui réunissent ces caractéristiques établies par l’histoire, l’expérience et la loi. Pour nous, trois caractéristiques définissent l’institution du cinéclub. Dès que ces trois conditions sont réunies, il y a un cinéclub; s’il en manque une seule, il n’est pas reconnu comme tel. Le cinéclub, donc : a) Est une association communautaire d’égaux, ouverte et démocratique; b) N’a pas de finalité lucrative, et c) Maintient comme objectif l’appropriation du cinéma par la communauté¹².

Un cinéma « d’art » qui montre des films hors du contexte commercial traditionnel n’est pourtant pas moins commercial; une institution, même publique, où un responsable embauché décide de la programmation, n’est pas associative ni démocratique. Ces institutions ont leur place et rôle, mais ne se confondent pas avec les cinéclubs. Le dernier élément (l’appropriation) est celui qui permet l’extrême diversité des cinéclubs partout – dans le monde et pendant différentes époques, avec différents instruments ou technologies – en même temps qu’il les unit conceptuellement. Il y a des cinéclubs qui s’approprient du cinéma simplement parce

¹¹ Initialement un article publié dans un bulletin, il fut reproduit dans plusieurs espaces cinéclubistes, manuels et brochures. Il est disponible, avec quelques modifications, sur, par exemple : <http://cinavegantes.blogspot.ca/p/o-que-e-cineclub.html>
https://semacine.files.wordpress.com/2013/02/apostila_oficina_de_como_montar_e_manter_um_cineclub1.pdf
<http://coloradocine.blogspot.ca/2011/01/conheca-um-pouco-mais-sobre-o-movimento.html>

¹² Il faut rappeler qu’une communauté est une collectivité qui partage un même espace ou des intérêts communs : cela peut être un quartier, une ville, une entreprise, une école, ou des intérêts esthétiques, politiques, culturels, etc.

que ses communautés n'ont pas accès au cinéma commercial – c'est de plus en plus vrai dans les pays en voie de développement ou de développement moyen, où le cinéma est un article de luxe -; il y a ceux qui cherchent une connaissance plus approfondie ou étendue du cinéma ou des différents sujets que le cinéma peut montrer; il y a ceux qui font du cinéma un instrument visant la persuasion, la formation de son public. Cette liste est inépuisable et toujours en construction – surtout avec les nouvelles formes d'expression, diffusion et réception de ce qu'est devenu l'audiovisuel. Mais en principe, le mode d'organisation du cinéclub, basé sur l'expérience et l'action collective, mène tous ses nombreux et différents publics à une forme d'appropriation du cinéma qui est au carrefour de l'enrichissement personnel et de la formation d'une expérience collective, communautaire, voire identitaire.

Mais la forme supérieure d'appropriation du cinéma, la fin ultime du cinéclub est la production : on s'approprie réellement d'un objectif quand on est capable de le réaliser. Si la capacité d'expression par le cinéma est une forme de pouvoir – comme nous essayons de le démontrer un peu plus loin – le sens plus complet d'appropriation est la prise de ce pouvoir. Évidemment dans la trajectoire historique du cinéma et des cinéclubs, il y a relativement peu de cinéclubs qui ont atteint ce degré de réalisation. La raison principale est que la pellicule, même avec quelques-uns des formats moins coûteux, comme le 16mm, était hors de la portée économique de la plupart des organisations. Les exceptions confirment la règle : des productions par des groupes politiques, syndicaux, ecclésiastiques, étudiants ou coopératifs, plus organisés. Quand il y a une « démocratisation » des supports et technologies – le S8, le VHS et surtout les techniques numériques actuelles¹³ – la production des cinéclubs semble augmenter plus ou moins proportionnellement. Une autre raison importante pour un certain manque d'intérêt envers la production est la disjonction entre réception et production produite par la consécration du modèle « gustatif » classique de cinéclub. Tout comme au début, quand la production de films était nettement affirmée dans les buts de plusieurs

¹³ Mais cela est vrai aussi pour les premières activités cinéclubistes qui avaient recours aux équipements du type cinématographe, beaucoup plus simples que les appareils qui succédèrent.

cinéclubs, aujourd'hui l'activité cinéclubiste est pratiquement indissociable de la production numérique.

Le nom qui désigne le concept pourrait aussi être questionné. On l'a souvent associé à l'éphémère revue bimensuelle (janvier 1920 – mars 1921), *Le Journal du ciné-club*, de Louis Delluc, Charles De Vesme et Georges Demola, et aux séances qu'ils organisèrent pour la promouvoir en 1920 : « À feuilleter les premiers numéros du Journal du ciné-club, on éprouve l'impression que les promoteurs s'intéressent avant tout au journal et que le ciné-club constitue pour eux le moyen de créer et d'élargir un public pour leur journal. » (Tariol, 1965, p. 33-34 – cité par Gauthier, 1999, p. 32). Le nom cinéclub est même bien antérieur. Il fut employé probablement pour la première fois en 1907 par Edmond Benoît-Lévy, entrepreneur associé à la compagnie Pathé, directeur de la revue *Phono-Ciné-Gazette* et de la première salle fixe de cinéma à Paris, l'Omnia Pathé. Grand promoteur du nouvel art, il fut impliqué dans la création de la Société du Film d'Art et de la SCAGL, l'année suivante. Mais ce « cinéclub » était plutôt une association de type corporatif, vouée à la valorisation et l'institutionnalisation du cinéma et avec des intérêts nettement commerciaux, à une époque où le cinéma cherchait encore à s'affirmer en tant que nouveau langage et nouvelle industrie. Gabriel Rodríguez Álvarez (Álvarez, 2002) mentionne aussi un *Cinematógrafo Cine-club*, au Mexique, en 1909, lié de même à l'exploitation, et qui introduisit d'importantes innovations dans l'organisation de la présentation commerciale du cinéma au Mexique.

L'essence même des cinéclubs et du cinéclubisme est probablement l'une des plus fortes raisons de leur absence presque totale dans les textes académiques sur le cinéma. Constitués comme des associations entre égaux, comme actions ou pratiques collectives, rarement ils promeuvent ou mettent en évidence des personnalités isolées. Les cinéclubs sont fondés sur une base essentiellement anonyme. C'est justement cela qui semble entraver son identification, sa reconnaissance par les historiens. Dans le même sens, contrairement à ce qu'affirment certains auteurs, la grande majorité des

cinéclubs¹⁴ ne produit pas une littérature spécifique. Ou bien ils adoptent et reproduisent des textes déjà existants, de la critique de presse (aujourd’hui, surtout de l’internet), d’organismes officiels ou privés de soutien culturel, ou ne publient rien du tout. La production de textes signés par des auteurs appartenant au cinéclub est très peu courante. Ces rares textes n’apparurent que lors de quelques périodes spécifiques¹⁵, quand les cinéclubs furent reconnus par les principales institutions sociales, en particulier la presse et *l’intelligentsia*. Le caractère collectif, le manque d’identification d’un responsable, d’un « auteur », couplés à l’absence de formes de manifestation « cultivées » aidèrent à pousser les cinéclubs dans un presque anonymat historique.

Paradoxalement, nés comme organisations politiques et culturelles avec des racines profondément implantées dans les milieux populaires, souvent révolutionnaires, les cinéclubs furent reconnus plus tard en tant que pratiques plutôt élitistes et spécialisées. Ils gardèrent, dans le discours dominant, l’image de temples d’un culte raffiné du goût, d’agences amateurs de plaisir esthétique, ainsi qu’une vague orientation humaniste – celle-ci héritée principalement de la forte tradition ecclésiale qui accompagne aussi le cinéclubisme¹⁶. De cette façon, ils se diluent dans les nombreuses formes nommées cinéphilie - un terme plutôt récent dans les études cinématographiques.

En 1995, Antoine De Baecque et Thierry Frémaux publièrent un article dans la revue *Vingtième Siècle* en présentant une nouvelle approche de l’histoire culturelle, celle de l’étude de *la* cinéphilie. Peu après, dans la Revue *1895*, Christophe Gauthier publie un article dont le sous-titre est *La naissance du protocole cinéphile*. Les deux textes seront à la base des livres de Gauthier (1999) et de De Baecque (2003) qui

¹⁴ Nous parlons ici des cinéclubs autour du monde et dans leur trajectoire historique plus générale, c’est-à-dire : la majorité des cinéclubs de tous les pays pendant toute leur histoire.

¹⁵ Les cas exemplaires sont les avant-gardes des années vingt et la période de la Nouvelle Vague en France.

¹⁶ Même si ce n’est pas plus strictement le sujet de notre travail, l’église catholique fut presque toujours présente en différents moments de l’histoire du cinéclubisme – et mériterait sans doute une étude spécifique. Elle sera mentionnée dans les cas que nous examinerons, mais n’y occupe pas un rôle central.

reprennent et élargissent le thème de la cinéphilie à partir de l'ambiance des deux périodes plus reconnues du cinéclubisme français, les années 1920 pour Gauthier et les 1950 pour De Baecque. Dès lors, une pléiade d'auteurs a repris le sujet, l'associant souvent à d'autres objets et d'autres contextes. La cinéphilie fut un peu à la mode en ce début de 21^{ème} siècle. Frémaux et De Baecque affirment que « *isolé, un film est pauvre; regroupé avec certains de ses frères, il gagne en épaisseur; pris sous les feux croisés d'une « réception cinéphile », ce moment s'enfle de sens; proposé à des gestes rituels, cet accueil est susceptible d'éclairer une manière de raconter et de comprendre une histoire du cinéma* » (1995, p.136).

Ils comprennent la cinéphilie comme « un système d'organisation culturelle » plutôt formalisé, qui engendre des rites de regard, de parole et d'écriture. Il semble pourtant qu'ils produisent une généralisation inadéquate de phénomènes assez différents. C'est notre principale critique de cette proposition de la cinéphilie comme objet d'histoire. Car, qu'est-ce que la cinéphilie? Un amour du cinéma, littéralement? Le cinéma attira, dès le début mais surtout à partir de la fin de la première décennie du 20^e siècle, un public dont le nombre était supérieur à n'importe quelle autre manifestation culturelle – et ne fit que croître pendant presque cent ans. « *By 1910, nearly one third of the nation flocked to the movies each week; by 1920, weekly attendance equalled 50 per cent of the nation's population. People loved the movies* » (Butsch 2002, p. 1). Presque tout le monde aime le cinéma, mais quel est le contexte et quelle est son importance dans l'appréciation? Peut-on parler de « culture » en se référant à une douzaine de cinéclubs parisiens parmi des plusieurs centaines qui existaient à l'époque de l'après-guerre en France¹⁷ – ou n'est-ce pas là plus précisément la définition d'une sous-culture? Ou de *fandom*¹⁸, comme on nomme ces communautés

¹⁷ Hoare, Michael, « Eléments sur l'histoire des ciné-clubs en France. Les projections non commerciales : passé, présent, avenir... », disponible sur : www.avenirvivable.ouvaton.org

¹⁸ Fandom est une communauté de *fans* identifié à une activité, *fanac* – comme les conventions, fanclubs, fanzines, etc. – présente ou à travers des réseaux sociaux dans l'internet, par exemple. Le terme apparut à la fin du XIX^{ème} siècle en rapport avec les fans de sports. Dans les années 1920 et 30, il fut adopté par les adeptes de science-fiction. Il y a une bibliographie sur le sujet, plutôt axée sur les

de goût qui développent des pratiques et rituels propres, autour de connaissances plus ou moins étendues sur les sujets précis qui les attirent et réunissent?

Il semblerait que lorsqu'on généralise cette expérience – néanmoins très importante – du groupe qui forma le bouillon de culture de la Nouvelle Vague, on produit cette figure de paralogisme nommée *quaternum terminorum* dans la logique classique. Dans la portée sémantique des mots comme cinéclub ou cinéphilie – et parfois même cinéma – on introduit un sens différent du mot, le fameux quatrième élément. On généralise alors la description des « connaisseurs » capables de produire les *Cahiers du Cinéma* et *Positif* mais, en poussant plus loin, on parle de la même façon des fans des péplums italiens. La même chose peut se dire du texte de Gauthier. Son article est plus consistant au niveau de la recherche, traitant d'une période plus éloignée – et cela annonce déjà le formidable travail qu'il va publier ensuite (1999). Il construit le concept de *protocole cinéophile*, un ensemble de règles et de pratiques auxquelles il faut correspondre pour être défini comme activité cinéphilique, voire comme cinéclub. Il y a déjà dans les passages entre ces deux mots une tension logique. Même si presque tous les textes qui se réfèrent aux cinéclubs situent leur apparition en 1920, avec les initiatives de Delluc et Canudo – ce que notre travail veut aussi contester – Gauthier cherche à poser *La Tribune libre du cinéma* (1925) comme paradigme de la cinéphilie. Pour cela, il montre le rôle de Charles Léger comme leader de l'initiative et responsable de la consolidation dudit protocole. Ces éléments constitutifs sont : a) montrer un film significatif, b) présenter le film préalablement et le faire suivre d'un débat, c) inviter un des responsables de la mise-en-scène pour discuter avec le public. En plus, Gauthier y ajoute les publications comme facteur important de ce protocole. La proximité avec les « éléments de la culture cinéophile » (les rites du regard, de la parole

formes contemporaines des fandoms : Henry Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. (New York: New York UP, 2006); Karen Hellekson and Kristina Busse, *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet* (Jefferson, NC: McFarland, 2006); etc.

et de l'écriture, de Frémaux et De Baecque) est assez visible. D'autres interprétations très discutables s'ajoutent. Gauthier connaît par exemple fort bien les activités de prosélytisme qui viennent dès la naissance du cinématographe, les organisations associatives des années 1910, tout comme les histoires de Delluc, Canudo, Moussinac et autres. Pourtant il choisit la parution de *La tribune libre* et l'année 1925 pour situer une « révolution » (Gauthier, 1999, p. 133-135) pourtant en cours un peu partout en Europe et d'autres régions – avant et pendant cette période. La « révolution », s'il y en a eu une, c'était celle de l'institutionnalisation et de la prolifération des cinéclubs tout le long des années vingt.

Un certain *francocentrisme* appauvrit également les deux textes. Pour ce qui est de la période avant le sonore, il ne faut pas oublier le caractère mondial du cinéma, et comme déjà mentionné, cette époque de multiplication des cinéclubs un peu partout dans le monde. Frémaux et De Baecque, de leur côté, affirment que la cinéphilie parisienne fut « *un lieu très original – le seul au monde à vrai dire – de légitimation culturelle du cinéma* ».. En Italie, un mouvement vigoureux eut lieu aussi en rapport avec des *circoli de cinema* : le néo-réalisme. Rappelons l'opinion de Zavattini : "*C'è bisogno di 2.000 circoli del cinema, e non tanto nelle città dove altri strumenti di cultura favoriscono il flusso e il riflusso delle idee, ma nelle sterminate aree depresse del paese. Un nuovo circolo del cinema ha come il valore di un ambulatorio in una zona malsana.*"¹⁹ À New York, Amos et Marcia Vogel animaient, avec des réalisateurs comme Maya Deren, le fameux Cinema 16 (1947/63) qui à son apogée eut 7.000 membres et fut un peu à l'origine de l'avant-garde cinématographique américaine ; à Londres il y eut les Angry Young Men et la British New Wave (1955-69) ; au Brésil, le Cinema Novo (1954-68) – tous des mouvements liés aussi au cinéclubisme.

¹⁹ « Il faut 2.000 cinéclubs, pas tellement dans les villes où il y a d'autres instruments culturels qui favorisent les flux et reflux d'idées, mais dans les grands et pauvres régions du pays. Un nouveau cinéclub vaut comme une clinique en zone malsaine ». De Sanctis, Filippo M. 1967 « Il ventennale della Ficc », dans *Occhio Critico* anno II, n. 4, juillet-août, p. 7. Notre traduction.

Une critique bien élaborée de cet élitisme est publiée dans *Cinéphiles et cinéphilies* par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto (2010). Au lieu de désigner une place, une date ou un public pour leur associer une première historique, les auteurs soulignent la fluidité et la variabilité du concept, basé sur le plaisir du regard et le savoir acquis par l'expérience du cinéma (de l'audiovisuel). Il y a plutôt plusieurs cinéphilies – qui se multiplient avec les différents supports du cinéma apportés par les techniques informatiques. Les auteurs dénoncent un contenu élitiste évident dans les notions plus courantes de cinéphilie, justement à partir de cette distinction entre spectateur connaisseur et public ignare. Les éléments d'un protocole ou d'une culture cinéphilique semblent exemplifier et renforcer ces préjugés. Le choix de films « d'importance », sans la participation du public, est une forme pour le moins paternelle et au pire autoritaire, un héritage commun des pratiques religieuses éducatives du cinéma et d'une conception esthétique élitiste en soi. Le débat centré sur une figure de prestige est une discussion hiérarchisée – au moins dans sa conception – qui tend à privilégier certains points de vue. On privilégie aussi l'écriture plutôt que l'oralité comme élément de transmission des expériences du public. Pourtant, la parole demeure le moyen plus immédiat, usuel et démocratique pour l'échange de connaissances entre la plus grande partie des publics. Dans la perspective historiographique, décrite dans tous les textes mentionnés plus haut, les organisations cinéphiliques en général et les cinéclubs en particulier sont toujours identifiés par au moins un nom reconnaissable. Même si les cinéclubs sont – et cela, par définition - des organisations associatives, fondées sur l'égalité de leurs membres et presque toujours de constitution anonyme, seuls ceux qui ont été animés, dirigés, identifiés à un réalisateur, un écrivain ou une autre personnalité connue ou réputée, ont été choisis et approuvés pour faire partie de l'histoire.

Un dernier aspect fondamental de ce modèle cinéphilique élitiste est l'exclusion de la production, de l'acte de produire des films. Au moment où les « cinéphiles » passent à la production ils deviennent des réalisateurs – ce qui est fréquemment vrai – mais leur lien et leur histoire avec les cinéclubs sont interrompus, et oubliés pour la plupart dans l'histoire du cinéma. Ils deviennent sujets d'une autre histoire, celle du

cinéma des auteurs. Les films produits par des cinéclubs ne sont généralement pas répertoriés comme tel, mais comme partie de l'histoire du documentaire, du film militant ou engagé, voire celle des productions collectives aux origines un peu vagues. Le modèle cinéphilique consacre en quelque sorte la posture *spectatorielle*, si on peut l'appeler ainsi, plutôt passive, du public.

1.2. Cinéclub et hégémonie

Il y a une autre dimension que nous pouvons ajouter à la compréhension de ce qu'est le cinéclub : sa condition d'institution génératrice de valeurs, un concept élaboré par Antonio Gramsci. Le militant italien fut le plus important penseur marxiste d'une théorie de l'autonomie relative de la superstructure et de l'idéologie dans la reproduction des structures sociales et politiques. L'axe fondamental de sa pensée, la notion d'*hégémonie*, étend la conception de l'État au-delà de la seule fonction de *coercition*²⁰, en considérant l'importance de la construction d'un *consensus*. L'État (élargi) est compris comme un large champ de lutte politique et idéologique des classes sociales. Dans une lettre à sa belle-sœur – Tatiana Schucht – Gramsci écrit que l'État, normalement compris comme appareil politique (ou dictature, structure coercitive pour contrôler les masses populaires et les adapter au mode de production) est aussi un espace de négociation entre la société politique et la société civile (terrain d'hégémonie d'un groupe social sur la société toute entière, exercée par des organisations privées telles que l'Église, les syndicats, les écoles, etc.) (Gramsci, 1987, p. 224, cité par Chagas, 2006, p. 3). Cet ensemble des institutions juridiques, culturelles, d'enseignement, de l'Église, de la presse, etc. inclut évidemment des institutions qui influencent le cinéma dans sa trajectoire de consolidation. Gramsci désigna ces

²⁰ Pour Althusser, par exemple, « *La tradition marxiste est formelle : l'État est conçu explicitement dès le Manifeste et le 18 Brumaire (et dans tous les textes classiques ultérieurs, avant tout de Marx sur la Commune de Paris, et de Lénine sur l'État et la Révolution) comme appareil répressif. L'État est une « machine » de répression, qui permet aux classes dominantes (au XIXe siècle, à la classe bourgeoise et à la « classe » des grands propriétaires terriens) d'assurer leur domination sur la classe ouvrière pour la soumettre au procès d'extorsion de la plus-value (c'est-à-dire à l'exploitation capitaliste).* » (1970, p. 15)

institutions idéologiques comme *génératrices de valeurs*, des appareils pour l'établissement de l'hégémonie. Elles jouent un rôle essentiel dans l'établissement de l'hégémonie d'une classe ou bloc de classes dominantes. Louis Althusser s'approprie ce concept comme *appareils idéologiques d'État* (Althusser, 1970). Dans la même mesure que les classes sociales se disputent pour s'approprier de l'État, elles rivalisent pour l'influence sur la société civile – cette lutte est inséparable et concomitante. Même les classes subalternes, qui se disputent avec la bourgeoisie l'hégémonie peuvent créer leurs propres institutions privées pour la recherche de l'hégémonie, les *institutions valoratives* (génératrices de valeurs) dont elles ont la direction :

« *Les institutions sociales existantes ne sont pas toutes originaires de la domination bourgeoise ; on peut répertorier un grand nombre de contre-institutions, comme le parti politique ouvrier, par exemple. Mais le sont aussi un groupe de théâtre indépendant, une école de cadres syndicale, le syndicat autonome de l'État, ou bien comme toutes celles qui résultent de la créativité populaire et ouvrière.* » (Vianna, Luis Werneck. « Présentation », dans Gruppi, 2000, p. XIII-XIV).

Pour Gruppi, cité par Werneck (ibidem), ces institutions sont

« *(des) instruments pour l'élaboration de leur hégémonie, en même temps qui situent et isolent l'appareil étatique, facilitant son appropriation. D'une certaine façon, dans ce processus, la classe ouvrière bâtit les superstructures de son pouvoir futur, anticipant sa domination, et l'aboutissement de cette condition se fait nécessaire pour son triomphe en tant que classe.* »

Les cinéclubs sont, partant, des institutions privées cherchant l'hégémonie, comme le démontrent le raisonnement et les autres exemples donnés dans ces citations. Leur origine, c'est à dire la démonstration de *qui* les a créés est l'un des objectifs de ce travail, nous y reviendrons aux chapitres suivants. Pour le moment, nous avancerons que c'est le public – un parent historiquement très proche de la classe

ouvrière, ou du prolétariat qui est un concept un peu plus large – qui les a engendrés. On peut dire que le cinéclub est une organisation du public qui vise à soustraire à l'idéologie dominante – organisée et diffusée par le cinéma commercial – son influence, en se constituant comme institution *valorative* au service des classes populaires. Cette institution veut engendrer un nouveau rapport entre le public et le cinéma, et aussi un nouveau cinéma, produit justement par cette nouvelle relation entre le public et l'art.

Comme ils semblent appartenir à ces institutions populaires en général, les cinéclubs naissent et progressent dans l'idéologie dominante. Leurs potentialités sont soumises aux mêmes forces qui constituent cette hégémonie – coercition et consensus – forces qui agissent historiquement sur les cinéclubs soit sous la forme de censure, de répression, et de diverses formes de limitation d'accès à leurs moyens de travail : films, locaux, équipements, ou encore par la facilitation des activités dès qu'elles ne nuisent pas aux intérêts économiques et aux valeurs idéologiques du groupe hégémonique. C'est ainsi que le modèle élitiste devint dans l'histoire, sinon plus important numériquement, du moins certainement plus connu que d'autres formes de cinéclubs presque jamais mentionnées. Aujourd'hui on constate un grand détournement des caractéristiques originales des cinéclubs, ceux-ci exerçant plutôt un rôle de soupape de sécurité pour les défauts de l'industrie du cinéma : ils fournissent des films moins commerciaux ou «de répertoire», pour des publics spécialisés – parfois performant même comme des salles de deuxième ligne - promeuvent et maintiennent un culte du cinéma et de ses figures, comme les *stars*, les genres, les réalisateurs. Ils légitiment un cinéma qui est devenu presque une activité de propagande pour l'industrie beaucoup plus vaste de l'audiovisuel. Pourtant ces cinéclubs conservent néanmoins des caractéristiques d'origine, exprimant une tension paradoxale: ils sont toujours de quelque façon collectifs et démocratiques, mais la participation peut être réduite à une association formelle et à des directions élues par complaisance, fréquemment avec un employé salarié qui exerce les fonctions vraiment productives. Ils n'ont pas de buts lucratifs mais sont souvent gérés comme des entreprises commerciales, et l'appropriation du cinéma est celle du *hobby* inconséquent ou du culte plus ou moins

aliéné. Mais avec la réduction ou l'extinction des salles dans les pays moins développés, les cinéclubs ont repris un certain essor dans les milieux plus dépourvus économiquement et se multiplient avec un profil plus critique et revendicateur.

1.3 Cinéclub et public

Lorsqu'on cherche le ou les publics dans les textes en général on trouve souvent des paralogismes, des raisonnements qui mélangent des idées effectivement parallèles dans un espace sémantique qui n'est pas très clairement défini : c'est le cas des notions de spectateur, d'audience et de public. Les trois concepts sont très marqués par leur usage, que ce soit dans les travaux scientifiques ou par les milieux professionnels des arts et des techniques communicationnelles, ainsi que par les transactions commerciales qui y sont liées. À maintes reprises ces idées partagent et même permutent leurs acceptations dans les dictionnaires. Les deux premières, liées aux sens de la vue et de l'ouïe – eux aussi fréquemment interchangeables dans notre monde audiovisuel -, ont une résonance plutôt passive : le dictionnaire *Petit Robert*²¹ définit le *spectateur* comme un « *témoin oculaire d'un événement; personne qui regarde ce qui se passe sans y être mêlée* » (notre souligné), quelqu'un « qui regarde, qui assiste ». *Audience*, par contre, se définit plutôt par l'ouïe, et même si à l'origine ce mot désignait l'occasion de se présenter à une autorité pour faire valoir ses revendications, pour être entendu, son usage s'est inversé et est devenu celui d'auditoire ou d'assistance et, dans un sens plus contemporain, devint couramment associé aux cotes d'écoute des principaux médias, surtout la radio et la télévision. L'audience est constituée de spectateurs, un concept qui rend abstrait ce personnage qui représente n'importe qui en même temps qu'il n'est personne, qui n'a pas d'existence concrète sinon comme groupe ou masse. Tout cela se complique encore plus quand on pense aux différentes traductions que ces concepts

²¹ Ibidem.

reçoivent dans d'autres langues ou traditions académiques, surtout celle de langue anglaise²² - mais, d'une façon générale, elles vont dans les mêmes directions.

Public, même s'il est employé très souvent comme synonyme d'auditoire ou simple forme plurielle de spectateur, évolue dans un espace sémantique plutôt politique, de l'*agora* commun et partagé, c'est-à-dire participatif, qui évoque une responsabilité collective, voire démocratique, et – comme adjectif - la dimension politique et éthique de cette collectivité. Le public peut être *participant*, par opposition au spectateur. Et à quelle collectivité réfère-t-on? Public dérive du latin *populus*, peuple, et renvoie soit à l'ensemble de la population ou bien à ses plus grands segments, populaires ou subalternes – par exclusion des tranches minoritaires plus nanties, propriétaires, et dominantes. Comme le rappelle Pierre Sorlin (Sorlin, 1992, p. 86-87), c'est une expression, dont « (*l'*)usage remonte au moins au XVI^e siècle et sa forme est approximativement identique dans les langues européennes, *público*, *pubblico*, *publika*, *Publikum* : un vocable fossilisé dont ni l'emploi ni la graphie n'ont varié sur près d'un demi millénaire ». En effet, si l'on considère la portée actuelle des produits et médias audiovisuels, pratiquement universelle, *public* et *peuple* se sont rejoints à l'échelle planétaire.

Mais les usages, comme nous disions au début, mélangent ces acceptions. Le spectateur – et son jumeau, le lecteur - est de loin le concept le plus analysé, ayant été épiluché avec beaucoup plus de soin par les études cinématographiques et littéraires, les travaux sur les dimensions cognitives ou psychologiques de la réception, et même par les recherches sociologiques et enquêtes démographiques plutôt liées aux entreprises médiatiques. Ces dernières, de fait, s'intéressent spécifiquement aux audiences, un terme généralement associé aux groupes de spectateurs qui ne se mêlent de rien.

²² L'introduction du livre de Richard Butsch, *The Citizen Audience – Crowds, Publics, and Individuals*, 2008. New York and London : Routledge, (p.1-20), donne un intéressant résumé de l'usage de ces termes dans la tradition académique anglo-américaine.

Le ou les publics, cependant, même s'ils apparaissent – différenciés des autres acceptations - ici et là dans les récits historiques ou théoriques du champ de la réception des produits artistiques ou communicationnels, se sont rarement constitués véritablement ou solidement en tant qu'objet valide d'étude. Les pressions dans ce sens, pourtant, semblent s'amorcer historiquement, à mesure que se définissent de nouveaux et de plus nombreux publics : du cinéma, de la radio, de la télévision, du web et des différents appareils de réception audiovisuelle, voire de toute l'industrie du divertissement et des sports.

Cette reconnaissance du public n'est presque pas présente, ni dans la théorie ni dans l'historiographie contemporaine du cinéma. Dans la littérature académique le public, en tant que tel, est pratiquement absent du cinéma; son avatar est le spectateur. Celui-ci est une abstraction désignant une individuation idéale du processus cognitif, psychologique, ou qui découle des relations internes du récit filmique. Comme le dit Jean-Pierre Esquenazi (Esquenazi, 2003), dans les différentes approches de la réception, le public est toujours « le public de quelque chose ». Même dans la sociologie de la réception on traite de l'activité plutôt que du public. S'il y a un rapport, un contexte, il est encore limité, défini surtout par la « chose » observée, qu'elle soit une œuvre, un spectacle, un genre. On définit l'objet duquel on est le public pour pouvoir discerner ce dernier. Le public, ou plutôt les publics – car on n'admet pas non plus une dimension holistique du public - sont toujours des *communautés provisoires* (ibidem, p. 5) constituées dans un espace déterminé d'avance en fonction d'hypothèses préalables établies par les choix théoriques. Dans l'histoire, le public n'est guère plus présent, sinon comme cas ponctuel, exceptionnel, curieux, évocateur ou symbolique.

Il faut toutefois reconnaître que les publics sont de plus en plus reconnus – peut être justement à partir de la constitution de ces nouveaux publics que nous avons mentionnés, et l'intérêt envers des publics définis par leur extraction sociale, ethnique ou culturelle – depuis les travaux des *Cultural Studies*, des féministes, ou de la théorie

de la réception. L'attention apportée à de nouveaux sujets particuliers dans l'histoire a aussi contribué plus ou moins indirectement à une meilleure connaissance des publics : l'étude de l'architecture et de la localisation des salles, des documents connexes ou de propagande, comme les affiches, les cartes postales, les bandes dessinées, etc.

Or, ce que nous essayons de démontrer est qu'il y a en plus de ces autres approches, une dimension totalisante, un public qui peut être considéré comme paradigmatique – le public moderne, ou le *Weltstadt Publikum* comme le nomma Kracauer (Kracauer, 1926) – dont la genèse peut être localisée exactement avec l'institutionnalisation du cinéma. En d'autres mots : le public moderne est engendré par le cinéma. Comme le dit Miriam Hansen (Hansen, 2004) :

« [le cinéma]...fut surtout (au moins jusqu'à l'ascension de la télévision) le plus singulier et expansif horizon discursif dans lequel les effets de la modernité ont été réfléchis, rejetés ou niés, transmutés ou négociés. Il fut l'un des plus clairs symptômes de la crise où la modernité s'est faite visible et, en même temps, s'est transformé en discours social à travers duquel une grande variété de groupes a cherché de s'adapter aux impacts traumatiques de la modernisation. » (ibidem., p. 409).

Nous pensons que cette « grande variété de groupes » constitue en fait une unité – comme le suggère l'idée même que le cinéma s'est transformé en discours social : ce serait le discours pour le public et du public. Le cinéma, à partir de sa transformation extraordinaire en divertissement pour tous, en symptôme et symbole de la modernité (Albera, 2012, p. 16-34), engendra et fut engendré concomitamment par un public dorénavant constitué aussi de femmes et enfants – dont la fréquentation des espaces et activités publiques était assez limité auparavant – et progressivement de toutes les couches sociales confondues. C'est l'audience cosmopolite homogène (*das homogene Weltstadt Publikum*). Après un premier moment quand les premières salles se localisaient plutôt dans les grandes villes, dans les quartiers ouvriers ou d'immigrants, elles deviennent de plus en plus communes et uniformes ; les classes

plus aisées y sont attirées, en même temps qu'elles perdent leur statut d'élite et « *intègrent un seul esprit, du directeur de la banque au vendeur, de la diva au sténographe* » (Kracauer, 1926, cité par Hansen, 2004, p. 421). Nous croyons qu'on peut accepter ce raisonnement en reconnaissant un public général, de constitution et d'extension inédite dans l'histoire, créé avec la consolidation du cinéma comme institution. Tout comme il existe un cinéma, il existe un public qui lui est contemporain. Ils se constituent réciproquement.

L'histoire, tout comme les espaces – physique et symbolique - du cinéma sont ainsi des arènes politiques et idéologiques où se rencontrent et s'opposent les classes sociales. La formation du public moderne est un procès contemporain du développement du prolétariat, et puis de son absorption dans ce public cosmopolite homogène, domestiqué, expression sociale du procès d'institutionnalisation du cinéma. C'est un processus qui s'amorce pendant le XIX siècle, se confond presque avec le développement de plusieurs institutions populaires – d'entraide, de résistance et d'expression politique et culturelle – dans un devenir conflictuel qui va culminer avec la constitution d'un public général, celui du cinéma, qui rassemblait la presque totalité de la population, incluant les femmes et les enfants en plus d'éliminer d'autres barrières – comme celles de classe – encore présentes dans les manifestations cinématographiques avant la période dite de *transition*.

Il y a plusieurs propositions pour la périodisation de ce moment de transition, entre le mode d'expression « primitif » (Burch, 2007, p.8) ou la « cinématographie d'attractions » (Gunning, 2006, p. 381-388, et Gaudreault, 2008) et la consolidation de l'institution du cinéma, l'établissement du « cinéma classique » selon les paramètres hollywoodiens. Nous proposons l'année 1905 comme début et laissons la fin de cette phase encore fluide, autour de l'affermissement du long métrage, des palaces de cinéma et des éléments fondamentaux du langage classique généralement reconnus

dans *The Birth of a Nation* ou *Intolerance*, de D.W. Griffith²³. L'importance de 1905 est due à l'établissement du modèle de programmation continue en salle spécialisée à des prix populaires – le nickelodeon – et l'adoption de la location, au lieu de la vente, par les *film exchanges*, qui permit la multiplication exponentielle des salles fixes. C'est à partir de ces deux phénomènes, en particulier du nickelodeon, que la formation d'un public – et l'institution du cinéma - devient possible.

Considérant la définition de prolétaire comme celui « *qui n'a que le revenu de son travail, ... opposé à capitaliste, bourgeois* » (Le Petit Robert²⁴) – et non pas étroitement comme synonyme d'ouvrier industriel –, observant aussi l'assimilation des couches paysannes et l'appauvrissement des segments moyens de la société, on peut parler d'un prolétariat moderne qui se confond aujourd'hui avec pratiquement la totalité de la population réunie dans sa condition de public des moyens audiovisuels omniprésents dans la vie contemporaine. Nous pouvons considérer le public comme la forme contemporaine et la configuration superstructurelle d'un prolétariat engendré par le mode de production capitaliste dans son étape moderne et contemporaine, industrialisée et communicationnelle. Ce prolétariat est créé par le cinéma et consolidé comme public global de l'audiovisuel.

Le cinéclub est donc essentiellement une *institution valorative* créée par le public, engendrée dans le processus d'institutionnalisation du cinéma et qui tient un rôle important dans le développement du cinéma. Il y a évidemment d'autres institutions cinématographiques, mais le cinéclub est en quelque sorte un paradigme pour plusieurs organisations de la société civile, créées par le public. C'est cette institution, celles qui lui donnent naissance et celles qui plus ou moins en découlent, et leur rôle dans l'histoire de la consolidation du premier modèle hégémonique du cinéma, que nous voulons proposer comme objet de cette étude. Nous traiterons aussi d'un autre cas

²³ Pour un commentaire sur la question de la périodisation de la *transition* on peut voir Keil, 2001, p. 3-12. Eileen Bowser (1990), adopte, comme Keil, l'année 1907, toutefois elle commence son livre sur cette période avec le nickelodeon dans le titre de son premier chapitre.

²⁴ Ibidem.

paradigmatique, dans un autre contexte historique et social : celui des cinéclubs créés par le public dans le processus de résistance à la dictature militaire au Brésil dans les années 1970 et 1980. C'est un cas exemplaire car il est très similaire – mais plus approfondi et complet – aux mouvements de cinéclubs dans presque tous les pays de la région, même ceux peu nombreux où les gouvernements nationaux étaient institutionnellement démocratiques. Nous espérons que l'étude que nous ferons de ces exemples puisse contribuer à un renouvellement de la conception même de cinéclub et présenter quelques idées de base pour l'élaboration d'une histoire de cette institution présente dans toutes les cinématographies du monde, donc majeure dans l'histoire du cinéma.

2. La formation du public

2.1. Origine et évolution communes des spectacles, du public et de ses organisations

Nous partons de l'idée que *public* est un concept qui peut s'appliquer dans deux contextes différents. On peut le lier à une forme d'association plus ou moins éphémère – dans le sens qui lui donne Sorlin (1992, p.91) - délimitée par l'activité qui la réunit. Et on peut aussi le considérer comme la forme contemporaine et la configuration superstructurelle du prolétariat engendré par le mode de production capitaliste dans son étape moderne et contemporaine, industrialisée et communicationnelle. Il est fondé par le public du cinéma, consolidé comme public global de l'audiovisuel : le public moderne.

Pour comprendre la formation de ce public moderne il faut aller un peu plus loin, et observer – même si rapidement – la convergence de faits et de pratiques qui mène à sa constitution. Pour mieux cerner l'idée de la confluence des formes de réunion et d'organisation avec des pratiques culturelles diverses, et leurs formes de mise en scène, on peut s'appuyer sur le concept de *série culturelle* de Gaudreault (2008, p. 114-116). Pour lui, les séries culturelles sont des constructions théoriques élaborées par l'historien, pour éclaircir les différents rôles qu'elles assument dans l'enchevêtrement des faits et pratiques qui contribuent à former et à exprimer le paradigme d'un moment historique. Gaudreault donne pour exemple les séries du café-concert, du théâtre d'ombres, de la féerie, des pantomimes, etc., permettant ainsi d'expliquer le paradigme du spectacle de scène à la fin du XIX^{ème} siècle. Nous pourrions ajouter que, par rapport au concept de *mode de production*, qui désigne et décrit des périodes très longues, la notion de paradigme s'appliquerait plutôt aux périodes plus courtes : des exemples évidents seraient les phases mercantile et manufacturière du capitalisme. Dans les deux moments le capital est hégémonique, mais c'est seulement dans sa deuxième étape que se développeront les classes sociales et les institutions d'une

nouvelle superstructure. La modernité semble représenter l'apogée de ces éléments, et le public moderne est au centre de ces phénomènes.

Des séries culturelles donc, convergent, se rencontrent et se distinguent dans leur participation/contribution aux institutions du spectacle moderne, les organisations politiques (tels que le syndicat et le parti politique) éducatives et culturelles, dont les cinéclubs. Ces trois éléments sont les principaux, mais on pourrait distinguer d'autres séries plus spécifiques selon l'institution ou la pratique que l'on veut étudier. Leur lieu d'origine commune est *la taverne* en Angleterre ou *le café* en France et d'autres pays européens, des lieux avec des racines centenaires; mais la période pertinente ici c'est surtout le 19^e siècle. Dans les tavernes ou cafés, avec des particularités locales mais convergentes, on peut suivre le développement des formes de divertissement qui évolueront pour la présentation sur scène et pour les formes d'entraide et d'organisation politique. Aux États-Unis et dans d'autres nations d'origine coloniale les institutions héritent de plusieurs caractéristiques des colonisateurs, mais les adoptent à un niveau plus tardif de leur développement. Ces espaces sont aussi des sphères publiques en développement, où se construit l'identité du public de toutes ces pratiques confondues (mais toujours un public particulier pour chaque forme de la série). Ce public est le récepteur et l'interlocuteur des formes d'expression et de représentation artistiques, tout comme le bâtisseur des formes d'organisation, et l'architecte de son identité.

Les tavernes elles-mêmes étaient de différents types, selon la situation économique ponctuelle et selon la condition de leurs clients. C'est le prolétariat qui aura un rôle plus significatif dans la formation du public moderne. Raymond Williams (1960) sépare justement les contributions de ces deux classe : il fait écho à Max Weber (2004) pour dire que la marque de la culture bourgeoise hégémonique est celle de l'individualisme; celle du prolétariat est fondamentalement sociale – vu qu'elle crée des institutions: « *The culture which it has produced, and which it is important to recognize, is the collective democratic institution... the basic collective idea, and the institutions,*

manners, habits of thought and intentions which proceed from this.» (Williams, 1960, p. 346).

E.P. Thompson, reprend et critique cet énoncé pour parler des *friendly societies*²⁵ – l’une des premières formes ou dénominations des initiatives d’entraide ouvrière :

« Friendly societies did not "proceed from" an idea; both the ideas and the institutions arose in response to certain common experiences. But the distinction is important. In the simple cellular structure of the friendly society, with its workaday ethos of mutual aid, we can see many features which were reproduced in more sophisticated and complex forms » (1963, p. 423)

C’est dans l’œuvre de Thompson aussi qu’on trouve ce passage particulier, qui montre peut-être le meilleur exemple d’un point d’inflexion, d’un pivot entre ces séries. L’auteur parle des premiers mouvements politiques de cette classe ouvrière en développement : le temps des *owenistes*²⁶, des partisans de Thomas Spence²⁷. C’est aussi une période de fréquentes pendaisons, liées à un besoin de strictes mesures de sécurité contre les subversifs.

« In March 1801, the Spenceans agreed to organise themselves as loosely as possible, with "field preachers". Supporters should form societies, meeting in tap-rooms "after a free and easy manner, without encumbering themselves with rules" - their function was to talk and to circulate Citizen Spence's pamphlets.» (ibidem, p. 497).

²⁵ Élément de la série culturelle des organisations populaires, les *friendly societies* existaient dès le 18^e siècle en Angleterre. Une étude plus approfondie est celle de Simon Cordery, 2003. *British Friendly Societies, 1750-1914*, Londres : Palgrave MacMillan.

²⁶ Robert Owen (1771-1858), réformateur social, précurseur du socialisme utopique et du coopératisme.

²⁷ Thomas Spence (1750-1814), révolutionnaire et éducateur, préconisait l’abolition de la propriété privée, le suffrage universel et les droits des femmes et enfants. Il créa aussi un système phonétique pour permettre aux gens d’apprendre à lire et prononcer en même temps. Plus d’informations dans : Rudkin, Olive D. 1966 (1927). *Thomas Spence and his Connections*. New York : International publishers.

Thompson donne alors l'exemple d'une société nommée justement *Free and Easy* (Libres et désinvoltes, dans la traduction française), créée en 1807 et qui se réunissait tous les mardis à la taverne *The Fleece*, rue Windmill. Or, *Free and Easy* est aussi le nom donné à ce genre de taverne aussi bien qu'au genre plutôt informel de musique qu'on y jouait. Comme on peut l'apprendre dans le texte en ligne de Max Haymes (1992), historien anglais du *blues*, *The English Music Hall Connection* :

« *in the earlier part of the nineteenth century (c.1828), music hall acts were to be seen in pubs or otherwise "licensed premises": "twice or thrice weekly as a rule, under the name of Free-and-Easies, or Sing-Songs."*²⁸. (...) *A definition of the Free-and-Easies is given as "Taverns and early music halls run on casual free-and-easy lines with the customers supplying their own impromptu entertainments."*²⁹»

Free and Easy désigne donc un ancêtre du parti politique moderne, ainsi qu'un ancien genre de musique et un lieu de réunion et de « spectacle ». Les activités de ces sociétés amicales n'étaient pas seulement conspiratives, elles servaient surtout à l'entraide, ce qui comportait l'épargne et l'aide financière (par exemple pour des funérailles) et l'éducation des membres, par des cours de rhétorique et des conférences. Les divertissements ne se limitaient pas non plus aux chants, mais comportaient aussi des mises en scènes de thèmes de la tradition populaire ou de l'actualité politique.

Un autre élément de cette série, surtout pendant la deuxième partie du siècle, furent les clubs de travailleurs - *Working Men's Clubs*. T.G. Ashplant (1981), montre la curieuse trajectoire de ces clubs. Ils proviennent de quelques associations créées par

²⁸ L'auteur cite Newton, H. Chance, *Idols of the 'Halls': Being my Music Hall Memories*, London, Health Cranton, 1928.

²⁹ Citation de Senelick Laurence, *British Music Hall, 1840-1923 : A Bibliography and Guide to Sources, with a Supplement on European Music-Hall*, 2008. ACLS E-book Project (<http://www.humanitiesebook.org>)

des entrepreneurs et réformateurs pour contrôler les habitudes des ouvriers, en particulier la consommation de l'alcool. Ashplant montre que les travailleurs ont pris le contrôle de ces clubs en écartant les patrons. Ironiquement, leur incroyable succès (ils se sont répandus par milliers en toute Angleterre et ses colonies, et quelques-uns existent encore de nos jours) est dû largement à des accords passés avec les brasseries pour rendre le prix de la bière, consommée de façon privée, plus accessible. Les activités principales des Working Men's Clubs, dès 1860-70, furent les cours de rhétorique, les conférences et débats, ainsi que les numéros musicaux et de théâtre présentés par les membres des communautés.

L'épanouissement de ces réseaux, la professionnalisation des artistes et des groupes communautaires et leur succès croissant, menèrent à la formation de circuits de présentation, à la constitution de marchés pour ces produits culturels, et à l'institutionnalisation progressive des genres et rythmes musicaux, de même finalement qu'à la diversification des formes de mise en scène des différents spectacles. Ce fut l'un des berceaux des music-halls. D'autre part l'organisation politique au sens large créa des nouvelles formes d'organisation, que ce soit pour l'aide mutuelle ou l'expression proprement politique. Les clubs de travailleurs, en plus d'exercer d'autres rôles, étaient déjà l'une des formes principales d'organisation politique des travailleurs vers le milieu du siècle. Ils étaient associés aux mouvements politiques d'abord réformistes et ensuite socialistes. Karl Marx et Friedrich Engels reconnaissent l'importance de ce genre de clubs parmi d'autres organisations politiques dans leur *Address of the Central Committee to the Communist League*, en 1850 :

« *Alongside the new official governments they (the workers) must simultaneously establish their own revolutionary workers' governments, either in the form of local executive committees and councils or through workers' clubs or committees, so that the bourgeois-democratic governments not only immediately lose the support of the workers but find themselves from the very beginning supervised and*

threatened by authorities behind which stand the whole mass of the workers. » (Marx, 1850).

En France, les clubs de travailleurs et d'autres organisations semblables ont un parcours analogue mais divergent, dans le sens que leur « spécialisation » ou différenciation est plus accentuée. La présence de l'Église catholique contribue aussi à ces distinctions. Les clubs politiques³⁰, originaires de la Révolution française, imitent un peu les salons bourgeois, tout comme ceux-ci répétaient certaines pratiques de la cour royale. Les cafés, avec leur architecture plus ouverte sur la rue, renforcent ces observations de Francis Démier :

« Cette culture ouvrière ...est aussi une culture de quartier. ... Cette vie de relations extérieures au foyer est souvent la conséquence de l'aspect répulsif du logement, qui fait de la rue, du café, du cabaret, l'espace de sociabilité des ouvriers. Au cabaret, on lit le journal et ses feuilletons, on commente les nouvelles, on fume, on boit, et on fait la fête, parfois entre ouvriers venus d'une même région. Des banquets rythment la vie associative, banquets de militants, de fête corporative chez les mineurs, de carnaval ou de paroisse. ... Si l'ouvrier a été chassé des théâtres du centre-ville, trop chers, il se retrouve au café-concert, qui reprend les chansons à la mode. » (Démier, 2000, p. 431-432).

La culture ouvrière française baigne dans la mémoire des révolutions et, tout comme l'anglaise, crée ses institutions d'inspiration collective : *« une contre-culture ouvrière, encore timide, progresse et se nourrit des universités populaires, des idées des sociétés de libre-pensée, qui participent à la bataille contre le retour en force des œuvres et des patronages catholiques. »* (idem, p. 432). Ces institutions se multiplient

³⁰ Les Clubs comme lieu de rencontre existent depuis le 17^e siècle au moins. Ils ont été, dès le début, associés aux cafés et autres endroits pour la consommation de repas et boissons. Au 18^e les clubs de lecture – avec les bibliothèques privées - ont eu beaucoup d'importance (Cavallo, 1997, p. 135-165). Les clubs politiques ont probablement commencé avec les jacobins, autour de la Révolution française, et sont devenus plus populaires après.

sur le territoire pendant la deuxième partie du 19^{ème} siècle; leur but est en même temps éducatif, mais devient aussi clairement idéologique, en prônant la laïcité – qui deviendra après, avec les courants anarchistes, carrément anticléricale. La première institution vouée à l'enseignement des adultes fut probablement l'*Association philotechnique*, créée en 1848. La *Ligue de l'enseignement* – qui existe de nos jours et a même une branche cinéclubiste, dédiée à la *formation par l'image* – fut fondée en 1866, se répandant dans tout le territoire français et en outremer. La Commune de Paris décrète pour la première fois la laïcisation de l'État par un décret de 2 avril 1871³¹.

Les universités populaires, inspirées par le pasteur danois Nikolai Grundtvig, furent créées en France avec une tendance plus laïque, sous l'effet de l'affaire Dreyfus. Le premier « groupement laïque d'enseignement populaire d'éducation mutuelle », est né en 1898, à Paris, fondé par l'ouvrier anarchiste Georges Deherme. Il travaille aussi pour leur expansion : en 1901, les universités populaires dénombrent déjà 124 groupes.

L'église romaine travaillait aussi pour rétablir ses privilèges du monopole de l'enseignement, perdus avec la Révolution et affaiblis par plusieurs lois dans les années 1880. L'éducation non formelle, prodiguée par des organismes paroissiaux, emploie presque les mêmes instruments que ses homologues laïques : les festivités, les présentations musicales ou théâtrales, les conférences et débats, sans parler d'autres exercices comme les processions et pèlerinages, associés surtout aux institutions religieuses.

Très tôt les conférences et débats, non seulement dans les clubs de travailleurs, dans les associations politiques, mais aussi dans les initiatives d'éducation populaire et celles de prosélytisme menées par différentes églises, ont eu souvent recours aux lanternes magiques pour mieux illustrer leurs sujets. « *Depuis les années 1870 les catholiques ont utilisé les projections lumineuses pour l'enseignement populaire de*

³¹ La séparation entre 'État et l'Église sera définitivement instituée par la loi de 1905.

toutes les sciences et la propagation de la foi » (Barnier, 2012, p. 46). Dès son arrivée, le cinématographe est rapidement incorporé à ces pratiques : en juillet 1898, la *Ligue démocratique des écoles*, et en septembre de la même année, le *Parti d'Action Révolutionnaire Communiste*, organisèrent des conférences et manifestations sur l'affaire Dreyfus, illustrées avec des projections, comme le rappelle Laurent Mannoni (1993, p. 101-102). D'après Guillaume-Michel Coissac (cité par Gauthier, 1999, p.34), la première séance de « cinéma éducatif » aurait eu lieu à Paris, en mars 1899, par l'initiative de l'*Œuvre française des conférences populaires*. « *Les conférences avec projection sont, sans contredit, le moyen le plus simple et le plus efficace de parler au peuple* » explique G.M. Coissac, dans un numéro de la revue *Le Fascinateur*, publié le 1 janvier 1903 » (Barnier, 2012, p. 43). Rapidement, on se tourna vers le contenu même du film :

« *Dès 1906 se posait le principe de la mission scolaire du film : nous fûmes des artisans de première heure avec M. Edmond Benoit-Lévy, sans oublier M. Léopold Bellon, ancien vice-président du conseil municipal de Paris. C'est en 1907 que fût donné dans le préau de l'école de la rue de Vitruve (13^e) la première séance de cinématographe* » (idem, p. 44)

En plus de la « mission scolaire », les projections se donnaient dans les églises mêmes, avant qu'elles soient interdites par le pape Pie X, en 1912. Le texte cité en donne plusieurs exemples. Dans un autre registre, Raymond Borde nous raconte la fascinante histoire de l'abbé Joseph Joye, prêtre catholique à Bâle en Suisse qui, pour militer contre le protestantisme dans une ville hostile, « *utilisa la méthode de la 'perception sensorielle' qui consistait à stimuler les imaginations 'grâce à la projection lumineuse dans un local assombri* » (Borde, 1983, p. 40). Le prêtre commença par les plaques de lanterne magique qu'il bricolait lui-même (il créa une collection de 16,000 diapositives) puis acheta ses premiers films en 1901, avant même qu'il y ait une distribution commerciale en Suisse, les passant même parfois en contrebande par la frontière française, « *enroulés autour de son ventre* ». (ibidem).

Comme nous l'avons dit auparavant, les lieux et pratiques culturelles ouvrières n'avaient pas aux États-Unis la même ancienneté et les mêmes traditions. On y trouvait cependant des regroupements semblables motivés par les mêmes objectifs: « *In the late nineteenth century, multi-purpose public halls and saloons with assembly rooms were a central institution of working class culture and common in many immigrant neighbourhoods in urban America. (...) public meeting halls functioned as centers of working class sociability... (creating) a sense of dignity in trade unions, mutual aid societies and religious congregations. ... The culture of meeting halls gave rise to a collective spirit of independence and grass-roots democracy as well as new forms of organization and sociability. It led to the formation of a public sphere... distinct from the dominant WASP model...* » (Thissen, 2012, p. 299-300)

Ces endroits plus autonomes s'ajoutaient aux institutions plus commerciales et plus proches des formes que l'on trouvait en Europe : les music-halls et les vaudevilles typiquement américains. La lutte pour la laïcité et l'avancement des droits du peuple, les efforts pour le progrès intellectuel, tout comme le combat contre les fléaux de l'alcool occupent, en même temps qu'ils créent, un nouvel espace public de caractère associatif. Rétrospectivement, on peut constater que l'évolution des formes de représentation par les avancées technologiques consolide une communauté et un patrimoine commun. Ce patrimoine symbolique se consolidera à un stade supérieur par le développement de la consommation de produits culturels, menant au développement du cinéma institutionnel et à la consolidation du public moderne.

2.2. Amour et résistance du public. La bataille du *nickelodeon*

Nous avons affirmé que le public moderne, tel que nous le décrivons ici, est contemporain du cinéma. Cela implique qu'il n'y a pas de public avant le cinéma, tout comme il n'y a pas de cinéma sans la constitution de ce public, son public. Le sens plus clair du concept de cinéphilie est aussi, à juste titre, la définition de ce rapport de plaisir

et même d'addiction entre le public et le cinéma, qui ne s'établit qu'avec la transformation des relations de production de ce dernier, se reflétant dans la constitution du premier. C'est un phénomène majeur, marqué par sa généralité et sa régularité.

La cinéphilie est la première manifestation, voire le premier symptôme de l'avènement du cinéma institutionnel. Il est bien connu que la fréquentation des salles de projection, à partir de la diffusion du modèle du *nickelodeon* (c'est-à-dire du spectacle continu, principalement cinématographique, avec changement systématique de programme et à bas prix) a connu une croissance extraordinaire. Il faut ajouter à ce modèle, pour le compléter, la substitution de la vente par la location des copies et l'accaparement de la distribution par les *film exchanges* ou distributeurs. Évidemment, la croissance de la demande provoqua aussi l'augmentation de la production et de la productivité. *Fréquenter* c'est déjà l'expression d'une nouvelle habitude, celle de l'assiduité : en 1910, un tiers de la population américaine allait au moins une fois par semaine au cinéma (Butsch, 2002, p. 1). Les femmes et les enfants, pour une première fois dans l'histoire, occupèrent ce nouvel espace et y prirent un rôle sinon prépondérant, du moins très important. Même s'il semble que la plupart de gens allaient au cinéma au moins une fois par semaine, ce public était constitué en fait d'un segment spécifique de la population.

Tous les historiens s'accordent et reconnaissent que les couches plus aisées de la société n'aimaient point le cinéma à son tout début. C'était comme une curiosité scientifique, une chose à connaître plutôt qu'à fréquenter, une nouveauté exotique occasionnelle mais peu désirable au quotidien. Lorsque les salles fixes commencèrent à se multiplier, elles représentaient – du point de vue des classes plus privilégiées – des endroits louches, sombres, mal fréquentés. *Tout le monde* y devenait vraiment *monsieur tout le monde*, la foule indifférenciée et anonyme, le prolétariat *strictu sensu* : ouvriers, domestiques, immigrants - avec leurs femmes et enfants. Ce fut ce public qui a été capable d'aimer ces effets simples, presque infantiles que nous appelons

aujourd'hui la cinématographie d'attractions, ces récits précaires qui seront remplacés par des formes esthétiques plus raffinées.

Cette approche a été contestée dans une polémique très productive (elle apporta plusieurs nouvelles recherches et publications sur la question de public des nickelodeons³²) qui écarta la vision conservatrice d'un public ignare et dérisoire. La grande majorité des recherches démontrent tout de même que le public des premières salles fixes, généralement installées dans les villes et les quartiers plus industriels ou ethniques, était encore majoritairement composé des familles des travailleurs, des minorités ethniques, des migrants internes et d'immigrants moins nantis.

La période du nickelodeon, si nous pouvons la ainsi nommer, se confond avec ce qu'un grand nombre d'historiens³³ appelle le processus d'établissement du *cinéma institutionnel*. On ne peut pas la jauger précisément, ni l'analyser par l'exemple d'un seul pays, le cinéma ayant été un phénomène en développement simultané dans plusieurs nations. C'était néanmoins une période d'innombrables changements, suscitant différents rythmes d'acceptation, d'implantation, de rivalité dans chaque secteur ou aspect du cinéma. Des changements rapides se succédaient dans l'organisation de la production, de la distribution, de l'exploitation, mais touchaient aussi

³² La polémique commença avec l'article de Ben Singer, *Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and exhibitors*, contestant certaines affirmations de Robert C. Allen dans son *Motion Picture Exhibition in Manhattan: 1906-1912: Beyond the Nickelodeon*. Une série d'articles et répliques de plusieurs auteurs furent publiées dans la revue *Cinema Journal*. Le livre *American Movie Audiences: From the Turn of the Century to the Early Sound Era*, édité par Melvyn Stokes et Richard Maltby en résulta, incluant des articles de Judith Tyssen, Giorgio Bertellini, Roberta Pearson et William Uricchio, Steven Ross et autres. Voir Bibliographie.

³³ La fameuse rencontre de Brighton, en 1978, quand plusieurs des plus importants chercheurs du monde actuel se sont réunis pour visionner quelques 600 films réalisés au tout début du cinéma, fut à l'origine d'un renouvellement extraordinaire de l'historiographie et de l'intérêt pour le cinéma des premiers temps. Initialement proposée par Noel Burch (opposant une phase primitive et une institutionnelle) une nouvelle périodisation de l'histoire du cinéma fut adoptée de façon presque consensuelle. Celle-ci comprenait une étape dite de la cinématographie d'attractions – surtout axée sur l'effet de surprise des images animées – et la phase du cinéma proprement dit, marquée par l'établissement de l'hégémonie du langage « classique », *hollywoodien*, et une organisation capitaliste de la production et de la circulation du nouvel art.

la composition du public et de ce qui lui était offert : une transformation du langage et une métamorphose du produit lui-même. Il s'agissait nettement d'un changement de paradigme (voir note 9). 1905 fut une année fondamentale, qu'on associe avec le premier nickelodeon³⁴ et le système de location des *film exchanges* (Gaudrault, 2009, p. 139), La date de début de la période semble suffisamment justifiée, mais pour ce qui est de la fin, c'est beaucoup moins évident. Certains historiens ont voulu établir l'année 1915 et même le film *Naissance d'une nation* comme borne du mûrissement du langage cinématographique ; d'autres proposèrent l'entrée des États-Unis dans la Grande Guerre en 1917 ; les plus pondérés pensent que c'est quelque part entre ces deux extrêmes. Cet intervalle historique marqua cependant une vraie révolution : celle de l'institutionnalisation du cinéma. Une révolution car malgré tous les aspects formels des changements, ce fut fondamentalement un changement social majeur, qui établit l'hégémonie des intérêts des classes dominantes. En fait, ce fut la révolution bourgeoise du cinéma. Comme d'autres révolutions, il est plus facile de s'apercevoir de son commencement que d'identifier sa fin.

Nous utilisons cette métaphore de *la bataille du nickelodeon* parce que notre intérêt est centré sur le public. Le nickelodeon américain représente le prototype de la salle fixe qui se répandra partout dans le monde. C'est aussi une image forte et claire d'un espace physique, lieu de beaucoup d'affrontements, un espace social qui définit un profil de classes sociales. C'est également un espace politique où se manifestèrent les rôles et les droits d'immigrants, de minorités, de femmes et d'enfants. Les images et les sons, l'écran et la scène, créaient un espace symbolique pour la parole et l'idéologie. Le nickelodeon est une marque incontournable du début de l'institutionnalisation du cinéma; la fin est moins précisément localisée, mais elle coïncidera avec la défaite d'un certain public (et la naissance d'un autre) qui, à vrai dire, n'a jamais pu se consolider entièrement. Quand on commence à déplacer les salles, à substituer aux lieux modestes

³⁴ Même si la salle de moins de 100 places établi par Harry Davis a Pittsburgh en juin 1905 ne fut pas la première salle fixe de cinéma au monde, elle deviendra le modèle du nouveau système d'exploitation : programmes continus à bas prix, changés périodiquement.

des emplacements plus luxueux, à embaucher des petites troupes d'*ushers* (Burch, 2007, p. 137), à construire des palais de cinéma (Abel, 2010, p. 497), le sort de cette bataille est déjà annoncé. Les premiers signes apparaissent dès 1909, et la suprématie du nouveau paradigme est claire, absolue, en 1913, même s'il y aura encore après beaucoup de résistances.

Le public coïncide initialement avec le prolétariat qui se consolide dans les grands pays industrialisés. Sa lutte est la même : pour l'hégémonie dans la société. La dispute se déroule sur tous les terrains : dans les espaces de production des rapports sociaux économiques, l'infrastructure, et dans les espaces politiques, institutionnels, dont les salles de cinéma. La quantité de films, la taille du public et la fréquence de leurs rapports accélèrent l'introduction d'un nouveau langage par les images, par leur encadrement, par la jonction des tableaux devenus plans, par les séquences qui alternent. La bataille du nickelodeon suscite un saut qualitatif dans l'évolution du langage cinématographique, permet aussi une nouvelle organisation narrative et finalement, la consolidation de l'hégémonie d'un cinéma standardisé.

Toutefois, cela a duré quelque temps et ne s'est pas passé sans résistance. Il y eut de fortes réactions contre des films qui montraient la majorité du public d'une façon défavorable, caricaturale ou même carrément préjudiciable (Burch, 2007, p. 121-136) :

« ... working-class audiences revolted against the anti-labour, anti-left images they saw at the movies. Their revolt assumed several forms: some movie patrons registered their anger by walking out of or boycotting theaters that showed politically offensive films; others struggled to control exhibition by renting or opening their own moving theaters; still others attempted to take audience reception to its ultimate level by producing their own movies. » (Ross, 1999, p. 92)

Ross (idem, p. 97) cite, d'après des journaux de l'époque³⁵ et un passage de l'œuvre de Kay Sloan (1988, p.61), que des syndicalistes d'Oklahoma, Pennsylvanie et New York louaient des salles pour y exhiber des films sur le travail accompagnés de plusieurs discours politiques. Il était commun aussi d'acheter plusieurs places d'avance et même de les distribuer gratuitement pour des projections de certains films, comme *The Jungle*³⁶. Ou encore on louait simplement des films et des projecteurs pour organiser des séances dans des parcs, salons et autres espaces fréquentés par les ouvriers.

« *In the Bronx, a 'thousand men, women and children crowded the new Rose Theater' in 1912 to see a program that featured 'moving pictures and slides of the Lawrence (Massachusetts) strike, the last May Day parade, and pictures portraying the class struggle and working class life'* » (idem, p. 96³⁷ et 1998, p. 106).

Même si elles ne constituent que rarement des nouvelles pour les journaux, il y a d'assez nombreuses références (surtout dans la presse ouvrière ou militante) à ce genre d'initiative. Elles ne se limitent non plus à des actions strictement partisans, revêtent souvent un caractère éducatif ou culturel et même de simple divertissement, et se déroulent aussi dans les espaces de différentes communautés, y inclus les églises et les paroisses (Barnier, 2012, p. 43-50). Ces projections se déroulent cependant dans l'espace symbolique extérieur aux marchés; en quelque sorte, elles s'opposent toutes au cinéma commercial, ou du moins cherchent à subvenir aux besoins et attentes non satisfaits par le cinéma dominant, que ce soit par la projection de films militants ou éducatifs, à thématique ouvrière et populaire, ou simplement comme instrument de rapprochement communautaire. En France, en plus des réseaux religieux et des institutions gouvernementales, Thierry Lecointe (2012, 240-243) indique des réseaux de cinéma scolaire, de cinéma paroissial, des réseaux de conférenciers laïcs et de

³⁵ *Film Index*, 27 mai, 1911; *New York Call*, 28 août, 1912 et 20 juillet 1913.

³⁶ *The Jungle*, 1914. Dir: George Irving et John H. Pratt, scénario: Benjamin S Cutler et Margaret Mayo, adapté du roman de Upton Sinclair, avec George Nash, Gail Kane, Julia Hurley, Robert Cummings, Alice Marc, Robert Paton et Upton Sinclair.

³⁷ Ross cite le *New York Call*, 28, août, 1912.

propagande ouvrière (notons que l'auteur parle de réseaux, et non pas de projections ponctuelles). La quantité de projections et de spectateurs de ces réseaux permet de mieux envisager leur importance. On peut déduire du texte de Lecoq que les réseaux appelés alternatifs comportaient un nombre de lieux peut-être plus important que le nombre de salles de toute sorte utilisées pour la projection commerciale.

Dans les salles commerciales, la programmation continue décuple le nombre de spectateurs, et ces derniers créent l'ambiance et déterminent le mode de réception, essayant aussi de faire face à une opposition, voire une répression grandissante. L'atmosphère des nickelodeons était bruyante, agitée par les réactions collectives du public. En France, les *siffleries* organisées devinrent presque une tradition qui dura des années, et fut adoptée par les surréalistes pendant les années 1920. Diverses attractions sonores faisaient partie du spectacle : les chansons illustrées aux États-Unis (Abel, 2010, p. 310-312), les différentes formes d'accompagnement oral (un explicateur ou un traducteur qui accompagne la projection), et la musique dont le style dépend souvent des goûts du public. Le cinéma était une expérience collective animée très associée à la *culture ouvrière* étudiée par Raymond Williams et autres.

2.3 L'institutionnalisation du public

La bataille du nickelodeon se déroule dans le cadre théorique établi par Gramsci pour expliquer l'hégémonie d'un certain groupe social à un moment donné de l'histoire. Le combat pour le contrôle et la direction du cinéma *en développement* s'est produit dans une dialectique de résistance et réappropriation, ou *incorporation* comme dit Williams (2000, p. 143-149). Les adversaires de classe du public étaient les détenteurs des moyens de production du cinéma, les producteurs et distributeurs. Comme nous l'avons déjà dit, la période des nickelodeons est aussi une période de révolution dans les rapports de production. L'établissement des intermédiaires, les *film exchanges*, contribua aussi à la multiplication des salles fixes par la substitution de l'achat assez coûteux des copies, par la location temporaire des films, beaucoup plus accessible aux

petits entrepreneurs, des immigrants eux aussi pour la plupart. D'une part, cela a rendu possible l'établissement d'un marché stable, avec un public défini qu'on ne devait plus solliciter, mais qui venait fréquenter les nickelodeons. D'autre part, l'exploitant de salle n'avait plus la propriété du film, et le contrôle de cette circulation élargie fut de plus en plus centralisé. Aux États-Unis plus que dans d'autres pays³⁸, la formation de *trusts* était amorcée dans le monde du cinéma depuis ses débuts, surtout pour le contrôle des brevets d'appareils. L'intégration verticale des étapes de mise en marché des films s'ensuivra pour établir la construction du futur modèle *hollywoodien* de monopole mondial du cinéma. D'une certaine façon, l'*accumulation primitive*, la génération des grands capitaux nécessaires à une telle entreprise, fut accomplie par la recette des nickelodeons. Les principaux créateurs des futurs *majors* de l'industrie étaient parmi les premiers immigrants à exploiter les nickelodeons : les hongrois William Fox et Adolf Zuckor, l'allemand Karl Laemmle, le polonais Samuel Goldwyn...

Mais en 1905, les producteurs de la période antérieure (Edison, Pathé, Biograph, et autres) dominant encore la scène. Leur production n'a aucun rapport direct avec ses consommateurs, sinon celui des réactions occasionnelles du nouveau public. Le succès est difficile à évaluer lorsque le programme est constitué de plusieurs films de courte durée, le spectacle étant axé plutôt sur cette dynamique de *programme* que sur les films ou les personnalités, phénomènes encore en période de gestation. Avant la location des copies, les exploitants pouvaient assembler les films à leur guise pour plaire à un public qu'ils connaissaient. Les scénarios cherchaient à traiter les thèmes populaires, proches du quotidien, de l'actualité. Mais ils le faisaient d'un point de vue externe : « (le cinéma) *le fait maladroitement et dans un format – au sens large – qui ne lui (au public) convient pas* » (Burch, 2007, p. 125). Deux choses en résultent : l'inadéquation idéologique d'abord, ensuite les énormes changements que subira la narration dans la période suivante, spécifiquement par la relation avec le public. Noël

³⁸ Il faut néanmoins rappeler que la compagnie française Pathé fut l'une des plus importantes au niveau international, surtout aux États-Unis où elle perdra néanmoins progressivement son importance pendant cette période, comme le montre Richard Abel dans son livre *Americanising the Movies and Movie-mad Audiences 1910-1914*, publié en portugais au Brésil (Abel, 2013) par la Cinémathèque brésilienne.

Burch traite de cette question dans le livre cité, mais aussi dans sa série filmée produite par la BBC, *What do Those Old Films Mean?*. Le deuxième épisode, *Tomorrow the World: USA 1902-1914* est un travail de montage de fragments de films de Porter, Griffith, Reginald Baker, George Dobson, Stuart Blackton, accompagnés d'un commentaire qui expose l'inadéquation déjà mentionnée. Les types les plus populaires dans la filmographie de l'époque sont les mêmes qui constituent une bonne partie du public : les femmes, les migrants ruraux qui viennent chercher du travail dans les villes industrielles, l'environnement de ce travail. Mais les femmes sont présentées souvent comme des créatures perverses, malhonnêtes, ou bien des êtres vaniteux et stupides. Les immigrants américains donnent naissance à un personnage récurrent : le plouc, toujours inadapté, ridicule, proie facile pour les malfaiteurs. Les travailleurs quant à eux, même s'ils vivent de fréquents conflits, sont présentés comme une classe disciplinée et exemplaire. Les conflits sont souvent associés à des individus troublés, à des groupes de malfaiteurs, ou pire, des machinations socialistes.

Steven Ross (1999, p. 56-86) relativise un peu cette description, montrant qu'il y avait une quantité importante de films sur les milieux de travail et des approches plus diversifiées et mitigées. Il affirme que les films montrant des conflits de travail sont devenus tellement populaires que les magazines spécialisés parlaient, en 1910, d'un genre : le *labor film*. Ross a trouvé 274 films qu'il put classer dans la thématique *labor-capital*, produits dans la période entre 1905 et avril 1917. Pour 244 d'entre eux il fut capable de déterminer le type de traitement, qu'il proposa d'organiser selon cinq catégories. 112 (46%) étaient libéraux; 82 (34%) conservateurs; 22 (9%) antiautoritaires; 17 (7%) populistes et 11 (4%) radicaux. Il précise cependant (ibidem, p. 58) que la production annuelle de la même période est de l'ordre de quatre à cinq mille films par an, donc environ 50,000 pour la période entière, ce qui réduit le *labor film* à 0,5% de la production et démontre encore l'inadéquation entre film et public.

Qu'elle ait visé ainsi le choix des sujets ou les comportements des spectateurs, la censure fut partie fondamentale de l'établissement du contrôle sur le public. La censure est exercée un peu partout dans la société, et elle était présente dès les premières projections de cinéma, par exemple dans la réaction contre *The Kiss* d'Edison en 1896. Mais elle s'est beaucoup renforcée pendant la bataille du nickelodeon : « *Entre 1906 et 1909, on observe un changement remarquable dans le contenu des films* » (Burch, 2007. P. 137-138). Lee Grieveson (2004) voit cette période comme la plus importante pour la censure, surtout à cause de la transition vers la modernité, la formation de nouvelles classes sociales et la transformation des rôles des genres. L'auteure étudie la censure comme instrument de contrôle de la forme et des contenus du cinéma, bref de sa fonction sociale. Le contrôle des thèmes et des récits amena une restriction de l'expression cinématographique et conduisit au modèle dominant du cinéma institutionnalisé.

Dès ses débuts, la censure du cinéma fut exercée par des groupes de pression moralistes, religieux ou politiques, et plus localement par les institutions municipales ou quelquefois provinciales, surtout la police. La *Women's Christian Temperance Union* (WCTU) en 1906, déclara que le cinéma était nocif et apportait des maux contre la santé, le bien-être et la morale des jeunes. Le premier *Board of Censorship* fut créé à Chicago en 1907, et ce genre d'institution s'est répandu partout dans le pays. En France la situation était semblable, la censure fut exercée au niveau local jusqu'en 1909, quand le cinéma fut mis sur un pied d'égalité avec le théâtre et soumis aux règlements de maintien de l'ordre public, normalement administrés par les maires. Juste avant la Guerre, le ministère de l'Intérieur adopta une recommandation pour généraliser la censure avant toute projection. Cette période fut marquée par l'institutionnalisation de la censure dans les deux pays, mais avec des particularités. En 1915 la Cour Suprême américaine jugea le cinéma une affaire commerciale placée sous l'égide du Premier Amendement, celui de la libre expression. Ainsi l'État se désengagea du contrôle du cinéma, qui demeura assujéti exclusivement aux mêmes groupes de pression et aux intérêts de l'industrie – du moins jusqu'à 1952, quand la Cour reconnut pour la

première fois son caractère artistique. En France, ce fut en 1916 que le gouvernement créa une Commission de censure nationale. Exercée par l'État, la censure française fut toujours un peu moins soumise aux intérêts privés.

L'un des bras armés de la censure furent les *ushers*. Aujourd'hui pratiquement disparus, ils étaient l'ancêtre du *placeur* des cinémas français. À l'origine ils étaient des brigadiers antiémeutes privés, un corps de garde de l'entreprise chargé du maintien de l'ordre et de la répression des « excès » du public. La traduction française offerte dans le livre de Burch (2007, p. 138) est ouvriers. On peut le rapprocher de *huissier* (son synonyme en anglais): responsable pour les sommations et le contrôle des accès à certaines institutions. Une recherche sur l'internet peut montrer plusieurs photos de ces employés en uniformes (clairement inspirés des tenues militaires) et même souvent groupés en formation militaire.

Une autre forme de censure peut être trouvée dans le développement du cinéma éducatif. Pour faire face aux initiatives et organisations ouvrières et populaires de projection et de production de films, les entreprises et surtout les organisations patronales ou gouvernementales commencèrent à produire et faire circuler des films éducatifs et moralisants. Comme les campagnes antialcooliques, fréquemment ces organismes s'intéressaient aussi au contrôle des auditoires et à l'augmentation de la production. Souvent leur objectif plus ou moins explicite était de contrecarrer la mauvaise influence des socialistes et autres opposants. La firme Edison profita de cette opportunité pour offrir ses services et produisit un grand nombre de pellicules pour l'*American Red Cross*, la *Russel Sage Foundation*, la *National Association for the Study and Prevention of Tuberculosis*, le *New York Milk Committee*, le *National Child Labour Committee*, la *General Federation of Women's Clubs*, le *Public Service Corporation of New Jersey* et le *Department of Health* (Dalquist, 2012, p. 109). D'autres compagnies de production firent de même pour autant d'autres organisations. Keeler (2012, p. 118-119) raconte aussi le projet d'Edison de remplacer les livres scolaires par des films, comme décrit dans l'article de l'inventeur, *Edison's Substitute for Schoolbooks*. Plus

révélatrice encore est la constitution de systèmes de distribution spécialisés, liés à des organisations conservatrices, comme celui du YMCA (Young Men's Christian Association) :

« *The YMCA Motion Picture Bureau was established in New York by the Industrial Department of the International Committee of YMCAs in 1911. It was created to serve as a distribution agency for films produced by business concerns that the YMCA's Industrial Department was cooperating with, in service to men in industry. The demand for this film service increased very quickly to the point where it was one of the American largest distributors of films for non-theatrical use. As hundreds of local YMCAs, schools, churches, clubs and other community groups learned of this service and demand grew, three new offices were opened in Chicago, San Francisco and Dallas.* » (Kautz Family YMCA Archives, University of Minnesota)³⁹,

Les premiers nickelodeons, installés rapidement pour générer des profits, étaient modestes, avec un équipement précaire et une ambiance d'une certaine promiscuité. Le modèle était celui d'un investissement faible pour un divertissement à la portée des bas salariés, et leur localisation se concentrait dans les quartiers d'ouvriers et d'immigrants. Mais à mesure que les entrepreneurs prenaient de l'expansion et que les distributeurs ajoutaient des avantages pour les chaînes qui louaient leurs films, on commença à *perfectionner* le modèle. Très vite les salles se multiplièrent dans d'autres parties des villes, surtout *downtown*, le centre-ville. Le succès des nouveaux cinémas mena aussi à leur agrandissement : après les premières salles de cent à deux cents places, les entrepreneurs passèrent à la rénovation d'anciens théâtres pour les dédier aux programmes mixtes de vaudeville et cinématographe. Déjà en 1907 ce fut le cas de l'*Alhambra* à New York, avec 1,200 places. En 1909 fut construite (et non pas adaptée) la première grande salle dédiée exclusivement au cinéma, le *Princess* de Milwaukee.

³⁹ disponible sur <http://special.lib.umn.edu/findaid/html/ymca/yusa0058.phtml>

D'après Douglas Gomery, ce fut en 1913 à New York que le premier *cinema palace* ouvrit ses portes : le *Regent* (Abel, 2005, p. 497-498).



Des intertitres de la période d'introduction des *palaces* ⁴⁰

À mesure que les salles s'installaient *downtown* et que le public se diversifiait, les *ushers* imposaient la discipline, transformant l'ambiance animée en expérience individuelle silencieuse. Les nouvelles salles permirent aussi une hausse des prix, du *nickel* (5 cents) au *dime* (10 cents) ou plus, selon les distinctions introduites avec la disposition des places. Le cinéma n'était plus l'espace collectif et démocratique de la « tradition culturelle ouvrière », mais l'endroit segmenté où presque toute la société pouvait s'asseoir en maintenant sa hiérarchie. Cette transformation des salles est parallèle à celle des films et de l'esthétique :

« *Lavish picture palaces were built to attract a "better class" of patrons and dissociate the experience of moviegoing from the roots in working-class culture. The aesthetics and content on the screen were also gentrified to conform to middle class*

⁴⁰ dans l'internet sur :

https://www.google.ca/search?q=ushers+early+movie+theaters&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjmgbHT6v7SAhWU14MKHTXqCwYQ_AUIBygC&biw=1366&bih=648#tbm=isch&q=early+cinema&*&imgrc=

taste and notions of respectability. In particular, filmmakers increasingly sought to enhance the viewer's absorption in the imaginary flow on the screen in order to impose a discipline of silence on the movie audience and make the viewing experience an individual experience rather than a collective one » (Thissen, 2012, p. 303)

La lutte de classe autour du nickelodeon fut la période la plus conflictuelle d'intégration d'une nouvelle technologie au sein des rapports sociaux. Le cinéma oscilla pendant une vingtaine d'années entre objet de curiosité, outil scientifique, instrument de documentation, divertissement, pour finalement s'établir, à un tout autre niveau, comme un langage et un dispositif de médiation sociale. Ces deux niveaux sont des espaces évidents de conflit de classe, entre les intérêts du capital et ceux du public. De cette bataille, pleine de mouvements d'occupation, de résistance et de réappropriation, résulta la consolidation du modèle triomphant d'exploitation de la nouvelle marchandise avec l'appropriation du public établi concomitamment.

Du contrôle du public et de son expansion résulta la constitution d'un nouveau public, incluant toutes les classes confondues, ou presque. Ce nouveau public, que Kracauer appela le *Weltstadt-Publikum*, le *public cosmopolite homogène*, constitue désormais la base fondamentale des rapports avec le cinéma institutionnel des classes dominantes. Et «*the fact that these shows convey precisely and openly to thousands of eyes and ears the disorder of society—this is precisely what would enable them to evoke and maintain the tension that must precede the inevitable and radical change.*» (Kracauer, 1995, p.327). Ce public, le prolétariat moderne est capable, comme il se doit, de créer de nouvelles institutions.



Eso no es todo - Quino

3. Cinéclub comme institution du public

3.1 Les premiers cinéclubs

S'il est déjà assez difficile de saisir les publics dans leurs contextes, quand on se propose de parler des cinéclubs, surtout au tout début du cinématographe, le problème s'accroît. L'objet est peu documenté et ses archives sont presque inexistantes. Il n'a jamais vraiment suscité beaucoup d'intérêt. Cette partie de notre travail est basée principalement sur des sources secondaires de deux pays importants pour l'historiographie du cinéma, la France et les États-Unis. Il s'agit probablement des deux cas les mieux documentés sur les premiers temps du cinéma, ce qui ne veut pas dire que la conservation des pellicules y soit plus importante qu'ailleurs : l'Allemagne, pour citer un exemple, préserve un pourcentage plus élevé de ses films. Mais il existe possiblement plus de recherches documentaires spécialement sur les premiers temps du cinéma – cette « invention » dont les deux pays se disputent un peu la genèse. Pourtant, les pratiques, les initiatives, les institutions populaires ne sont devenues objet de l'histoire que vers la fin des années 1960, avec la *Nouvelle Histoire* française – visant l'anthropologie historique et la vie quotidienne – précédée de peu par les *Cultural Studies* anglais. L'étendue de ce champ d'études relativement nouveau est encore en développement et doit non seulement s'étendre, mais aussi surpasser plusieurs préjugés d'ordre idéologique. Dans son article sur les rapports entre cinéma et mouvement syndical, Tanguy Perron (Perron, 1995, p. 22) reconnaît : « *Faute d'une étude globale ainsi que de travaux monographiques qu'il faudrait comparer, on ne peut ici se borner qu'à quelques remarques et hypothèses.* » Il en est même pour les études étasuniennes où les sources primaires sur les pratiques du public sont encore relativement peu nombreuses.

Les cinéclubs, comme nous l'avons déjà dit au tout début de ce mémoire, n'apparaissent dans aucune étude et il est généralement admis qu'ils ne seront créés que vers les années vingt. Mais même les références à des pratiques qu'on pourrait

dénommer *protocinéclubistes* sont très rares : celles que nous allons remémorer dans ce chapitre sont les seules trouvées dans la bibliographie assez « spécialisée » sur laquelle nous travaillons depuis quelque temps. Il y a plusieurs raisons pour cela, et pas seulement un oubli sélectif qui, pourtant, existe aussi. Le cinéclub comme institution, c'est-à-dire, en tant que structure sociale construite et partagée par une communauté (on pourrait employer ici aussi le terme *public*) est issu de l'héritage d'une culture ouvrière qui crée des institutions collectives et démocratiques. Le cinéclub comporte des caractéristiques dont découle habituellement une identité collective plutôt qu'individuelle; son esprit collectif et démocratique en fait un ensemble anonyme, plus difficile à discerner et retracer. Pour ce qui est de sa propre production d'information, elle est le plus souvent informelle, fréquemment orale, et ne se conserve pas, ou s'avère moins évidente pour le chercheur peu expert de ce genre de sources. Les rares publications existantes⁴¹ sont aussi très périssables : des tracts et des bulletins faits avec des moyens artisanaux, amateurs. La plupart des cinéclubs communautaires et populaires ne constituent pas un sujet d'intérêt pour la presse traditionnelle. C'est dans quelques journaux de quartier, et surtout dans les organes de propagande partisane – incluant la presse ecclésiastique – qu'il faut chercher des textes sur les cinéclubs. Et même dans ces médias prévaut souvent l'indifférence.

⁴¹ Une question parallèle, car elle se réfère à des périodes postérieures à celle de notre travail, mais nécessaire pour que les affirmations soient mieux comprises. Dans les peu nombreux travaux qui mentionnent les cinéclubs – et qui les identifient avec des groupements de « cinéphiles connaisseurs ou spécialisés » - on trouve toujours la référence à leur littérature ou à la presse cinéphile. En effet, cette « littérature » est très exceptionnelle dans la trajectoire historique des cinéclubs et, quand elle existe, est extérieure, indépendante des organisations cinéclubistes elles-mêmes, auxquelles elles se rallient par des personnalités ayant une participation dans lesdits cinéclubs. Les revues de Louis Delluc, par exemple, ont même précédé l'identification de leur public-cible comme des cinéclubs. Les *Cahiers du cinéma*, créés indiscutablement par des membres des cinéclubs Objectif 49 et Quartier Latin, est une initiative liée plutôt à des personnalités très spécifiques, et très tôt elle dépasse ces liens. Il y a des exceptions évidemment, et particulièrement les publications des organisations de cinéclubs, comme la Fédération française et sa revue *Cinéma*, publiée entre 1951 et 1995. Les *bulletins* des cinéclubs, plus communs, annoncent la programmation et, moins souvent, diffusent des critiques élaborées par des services publics ou similaires. Cela correspond peu à la notion d'une « littérature » autonome.

Pourtant, les premiers cinéclubs comportent déjà tous les qualificatifs pour qu'on leur reconnaisse cette condition d'institution au sens plus strict du terme : ils ont des éléments communs dans leur constitution, éléments exclusifs, qu'on ne trouve que dans les cinéclubs. Ceux-ci apparaissent à peu près en même temps un peu partout dans le monde, avec ces mêmes éléments propres et exclusifs, et toutes ces caractéristiques s'encadrent dans les législations d'un nombre considérable de pays. On ajoute aussi à ce caractère mondial du cinéclub le fait que le mot constitue un vocable pratiquement universel : même s'il y a différents mots ou expressions pour s'y référer en différentes langues, le mot cinéclub est compris de la même manière dans n'importe quelle partie de la planète.

Nous avons vu que le public réagissait au cinéma que lui était offert par le capital. Les formes plus avancées de cette résistance constituent des *protocinéclubs*, organisations plus au moins stables (et encore précairement documentées) qui annoncent le développement de l'institution, comme le signalent les citations suivantes :

« *In December, 1909, Chicago radicals launched a cinema aimed at spreading 'Socialist propaganda ... (to) the thousands of people who attend five and ten cent theaters'. Two years later, twelve union musicians, tired of fighting with theater owners, established their own cooperative movie house in Springfield, Missouri.* » (Chicago Daily Socialist, December, 13, 1909; L.A. Citizen, November, 10, 1911, cité par Ross, 1998, p. 105). « *... Socialists and unionist in Leeds, England, opened their own movie theater and set out to spread 'the principles of solidarity among the masses' by showing only pro-labor films.* » (ibidem, p. 103)

L'itinérance, une pratique très répandue dans les cinéclubs des pays avec moins de moyens, s'annonçait aussi selon la recherche très intéressante de Nina Almborg et Thierry Perron (Almborg, 2012) :

« Un rapport de police daté du 11 avril 1913 précise en effet que « Gustave Cauvin de la FOA et de la Fédération des ouvriers néomalthusiens » vient d'acheter avec quelques amis un « cinématographe qu'il va mettre à la disposition des comités intersyndicaux de la Seine et de l'Union des syndicats ». Le rapport souligne la nouveauté de cette initiative : « Pour la première fois, une séance de cinématographe artistique sera donnée à la Maison des syndiqués du XVIIe, 67 rue Pouchet. Marck, trésorier de la CGT, et Cauvin, commenteront à leur manière les vues cinématographiques ». Le rapport de police conclut en remarquant que cette séance est à la fois un banc d'essai et un tremplin : « Si l'expérience de cinéma réussit, l'Union des Syndicats de la Seine et le Comité d'Entente des Jeunes Syndicalistes feront l'acquisition d'un cinéma. Cauvin fera des tournées en province : il commencera par l'Oise ».

Gustave Cauvin, ouvrier coiffeur et militant, selon Lecointe (2012, p. 242) apparaissait déjà à la fin de 1911 comme fondateur de *L'Avenir cinématographique*, organisation affiliée à la ligue antialcoolique, pour organiser des séances bonimentées contre le « fléau de la classe ouvrière ». Dans le même commentaire, il ajoute que cette organisation disparaît l'année suivante, mais renaît sous le nom de *Cinéma Social* « dont les thèmes allaient vanter les mérites de la classe ouvrière, du syndicalisme, du socialisme et dénoncer les fléaux de peuple ». Thierry Perron (1995) confirme ces données et ajoute qu'un autre militant, Théophile Sauvage, de Monthermé (Ardennes), acheta un appareil de cinéma Pathé en 1912, et projetait des films non pas militants, mais plutôt choisis pour leur adéquation au public : « Les films choisis sont souvent, pour ne pas dire toujours, de parfaite éducation et de vulgarisation morale. En un mot, l'œuvre mérite que l'attention des militants s'y arrête ; elle mérite d'être imitée. », écrit-il dans une lettre reproduite dans l'article.

Il semble que l'un des exemples s'approchant le plus de la constitution d'un cinéclub fut l'ouverture d'un *Socialist Movie Theater*, en septembre 1911, à Los Angeles. Ross (ibidem, p. 103-104) cite plusieurs sources de la presse et nous reproduisons ici en bas la note publiée dans le *Appeal to Reason*, de Girard, Kansas, édition du 7

octobre 1911. Selon le recueil des autres sources citées par Ross⁴², les organisateurs déclarèrent que : « *Our theater... is the result of the rebellion of the audiences against what was given them* », et ajoutèrent qu'ils voulaient montrer des films où « *the toiler will be shown in his true light and not as the mental or the subordinate (...) by running films showing the truth of labor disputes* ». La salle fonctionnait tous les jours et consolida une programmation avec des *labor films* et des actualités produites sur place, probablement cinématographiées par Frank Wolfe⁴³, sur des grèves, des défilés, des campagnes politiques et manifestations suffragistes féministes.

By the end of 1914, trade unions and radicals in England, Holland, France, Germany and Belgium had organized cooperatives that produced, distributed, and exhibited films and newsreels within and between different nations. » (ibidem, p. 103) Cette affirmation est probablement exacte, mais nous n'avons pas eu l'opportunité de vérifier toutes les sources proposées par Ross. Il est pourtant vraisemblable que *Le Cinéma du peuple* ne soit pas étranger à ce discours.

⁴² *The L.A. Citizen*, éditions des 8, 15 et 22 septembre 1911; *Appeal to Reason*, 7 et 28 octobre, 1911; *California Social Democrat* des 9, 11 et 16 septembre et 2 décembre 1911; *Cleveland Citizen* des 16 et 30 septembre 1911.

⁴³ Militant socialiste, réalisateur de *From Dusk Till Dawn*, de 1913

Working Class Picture Films.

Socialists of Los Angeles have opened a moving picture theatre where moving pictures depicting the real life and ideals of the working class will be shown. It has now been in operation for several weeks and is a pronounced success. A competent manufacturer of films is making the pictures and the plant will soon be in readiness to supply reels to other cities.

In a recent interview in the *Los Angeles Record*, one of the promoters of the enterprise, said:

"The worker, hat in hand, in front of the forgiving boss, has at last worked on our nerves; and we want a theater that will portray working class life without insulting us.

"Most people, perhaps, do not know there is a moving picture trust and that it now controls fully 30 per cent of the business; within the next year it will control most of it, so if the laboring people are to have any truthful pictures of their life it is necessary to have a theater devoted exclusively to such films.

"Where will you get your themes?" I inquired of the young man.

"From life," he replied simply.

"You must know the old pictures were not at all true to life. They were often so untrue as to be almost slanderous. Our theater is the result of the rebellion of the audiences against what was given them.

"Take for example a recent picture run here pretending to portray a coal miners' strike. It was made to appear that the men struck without justice or reason and came back hat in hand in the spirit of bad children who had been punished into submission.

"We propose to reply to such pictures as that by running films showing the truth of labor disputes. We are weary to the soul of films that always represent us looking up to the magnate as the star of hope. They are not only an insult to the working man but out of harmony with the spirit of American institutions; besides being a poor education for growing children."

Should any desire information regarding this theatre or its films, write to Frank C. Hillyard, 120 East Fifth street, Los Angeles, Cal.

Il serait difficile maintenant, et probablement inutile, de déterminer quel fut le premier cinéclub. Comme tant de phénomènes liés au cinéma, les activités et pratiques cinéclubistes sont apparues presque simultanément en plusieurs lieux et différents pays. Comme le montrent les citations précédentes, ces activités étaient liées avec l'agitation ouvrière aux États-Unis, en France, Angleterre, Hollande, Belgique, Allemagne, et un peu partout ailleurs. Elles étaient associées également aux actions éducatives et ou de prosélytisme des églises et autres institutions. Mais même si d'autres études peuvent apporter de nouvelles données, révéler d'autres cinéclubs précurseurs, il existe bel et bien un cas documenté qui présente d'une façon plus complète, précise et ample, le concept du cinéclub comme institution du public.

Il s'agit du *Cinéma du Peuple*, organisation créée en 1913 dans les milieux anarchistes communistes à Paris. Laurent Mannoni (1993) documente très bien ce cas, dans un article publié par la revue *1895*. L'expérience fut assez courte, comme le furent plusieurs cinéclubs dans l'histoire, mais elle établit pleinement (et mieux que plusieurs exemples postérieurs) les grands traits, caractéristiques et finalités qui définissent le cinéclub comme forme d'organisation du public. C'est un exemple éloquent de réaction et résistance à un cinéma de domination et d'aliénation, et une base pour l'élaboration et la diffusion d'une conception du monde propre à ce public : un cinéma du public, un cinéma du peuple, comme le dit le nom de l'organisation.

Après une période initiale de méfiance et même de préjugés par rapport au cinéma, les milieux anarchistes français adoptèrent progressivement une position plus pertinente. Émile Guichard, vieux militant, écrit dans le journal anarchiste *Le Libertaire*⁴⁴ : « Dès qu'une invention est lancée, elle se retourne contre la classe ouvrière » et il termine ainsi : « Camarades, boycottons les cinés qui sabotent nos

⁴⁴ *Le Libertaire* no. 31, 27 mai 1911, cité par Mannoni, op. cit.

idées, obligeons-les par tous les moyens à changer leur genre de spectacles ; comme le théâtre, le cinéma doit éduquer et non abrutir »⁴⁵.

En 1912, Guichard et Henri Antoine créent le *Théâtre du Peuple*, pour promouvoir « l'éducation artistique du peuple ». Mannoni indique que ce dernier pouvait être lié à l'origine d'une *Ligue du cinématographe pour l'enfance* (dont on ne sait pas grand-chose) qui produisit un film en mai 1912 : *Pourquoi la guerre ?*, considéré comme une « éloquente réponse aux militaristes »⁴⁶.

Stimulés par l'idée du *Théâtre du Peuple*, quelques 20 anarchistes « de longue date » décident de créer le *Cinéma du Peuple*. Le programme est publié dans le *Libertaire* du 13 septembre 1913. Le 28 octobre de la même année, Yves Bidamart et Robert Guérard (chansonnier qui composa un hymne anarchiste très connu en son temps : *Révolution*) déposent chez un notaire l'acte de fondation d'une société coopérative anonyme à capital et personnel variables, c'est-à-dire ouverte à la participation. Le siège est au 67, Rue Pouchet, à Paris. Ses finalités principales sont :

« 1. La production, la reproduction, la vente, la location de films cinématographiques, ainsi que tous les appareils et accessoires⁴⁷ ; 2. La propagande et l'éducation par représentations artistiques et théâtrales, conférences, etc (...). La société s'efforcera d'élever l'intellectualité du peuple. Elle restera constamment en communion d'idées avec les groupements divers du Prolétariat qui sont basés sur la lutte de classes et qui ont pour but la suppression du salariat par une transformation sociale économique. »⁴⁸

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Le Libertaire* no. 31, 1^{er} juin 1912.

⁴⁷ Mannoni ne le dit pas, mais le texte de présentation d'une rétrospective anarchiste à la Cinémathèque brésilienne (par Isabelle Marinone, de la Sorbonne 3) explique que « ses buts sont « désintéressés » et que les bénéficiaires doivent être employés essentiellement dans le « renforcement de l'œuvre » et « dédié aux victimes de la répression ». http://www.cinematca.gov.br/jornada/filmes_anarquismo_1.php

⁴⁸ *Ibid.*

En plus d'établir un programme politique et culturel qui démontre spécifiquement l'intention de se constituer comme *organisation du public* (discuté publiquement et soumis à l'approbation d'une assemblée), le *Cinéma du Peuple* développe une pratique absolument cinéclubiste, qui anticipe même les caractéristiques du *protocole cinéphile* que Gauthier identifie et localise dans les années 1920 : projections périodiques, débats, conférences. En 1913 il y avait également plus : ces activités étaient liées directement à la production d'un cinéma du peuple.

Mannoni établit une chronologie des activités les plus importantes du *Cinéma du Peuple*, d'après plusieurs numéros du *Libertaire*. Le premier titre produit par la société est *Les Misères de l'aiguille*, « *grand drame social* » dirigé par Raphael Clamour et qui créa le premier rôle de Musidora, la future vedette des films à épisodes de Louis Feuillade. Le film fut présenté à l'occasion d'une grande fête artistique (entrée : 1 F), avec des musiciens et comédiens (dont une actrice du Théâtre Antoine). L'écrivain Lucien Descaves donna une causerie sur l'utilité du Cinéma du Peuple.

« *La salle est comble, pleine d'anarchistes et d'intellectuels du Quartier Latin. Après des vues comiques et instructives (on ne sait si produites par la société), Charles Marck, de la CGT, commente les images des Misères de l'aiguille, tandis que le film se déroule dans l'écran* ». L'œuvre « *magnifie la solidarité ouvrière, dénonce l'exploitation odieuse des femmes dans les maisons de couture. L'épilogue du drame convie les travailleurs à se grouper plus fortement dans les organisations de défense et d'attaque contre le capitalisme. Sur l'écran apparaît la belle devise de L'Internationale : travailleurs de tous pays, unissez-vous !* »⁴⁹.

Cette projection a obtenu un succès mitigé à cause de problèmes techniques, mais le film a été projeté plusieurs autres fois. Incluant *Les Misères de l'aiguille*, *Le Cinéma*

⁴⁹ Le Libertaire 18, 28 février, 1914

du Peuple a produit, entre le 28 octobre 1913 et le 30 mai 1914, un total de 4,895 mètres de films :

- *Les Misères de l'aiguille* (présenté le 18 janvier 1914).
- *Les Obsèques du citoyen Francis de Pressencé*, présenté le 31 janvier 1914.
- *Victime des exploités*, présenté le 28 mars 1914 au Palais des Fêtes, salle de 2,500 places. Étude sur le travail à domicile.
- *L'Hiver! Plaisir de riches! Souffrances des pauvres !*, présenté le 31 janvier 1914.
« Montre le contraste des stations d'hiver des riches et les files de pauvres attendant une maigre soupe auprès du mur du Père Lachaise. »
- *La Commune! Du 18 au 28 mars 1871*, présenté le 28 mars 1914.
- *Le Vieux docker*, présenté le 28 mars 1914.

Il y a eu d'autres projets, mais on ne sait pas s'ils ont été réalisés. Parmi ceux-ci, *Francisco Ferrer*, sur l'éducateur fondateur de l'École Moderne de Barcelone, et un autre projet intitulé *Les Actualités ouvrières*: « Nous voulons faire aussi de l'actualité ouvrière, donner par l'écran la véritable physionomie de nos luttes : grèves, manifestations contre la guerre, et nous y arriverons! »⁵⁰. La dernière assemblée rapportée par Mannoni date de mai 1914. *Le Libertaire* est fermé en juin. La mobilisation générale est décrétée le 2 août. La première Guerre Mondiale débute. Le cinéma français s'arrête brièvement.

⁵⁰ *Le Libertaire* no. 18, 28 février, 1914



La Commune! Du 18 au 28 mars 1871, présenté le 28 mars 1914.

Bien que d'une courte durée, l'expérience du *Cinéma du Peuple* semble essentielle pour comprendre le développement des formes d'organisation du public par rapport au cinéma. Même l'historiographie plus traditionnelle reconnaît le rôle fondateur du *Cinéma du Peuple* dans la trajectoire du documentaire et du cinéma politique. Nous pensons que c'est plus que cela : c'est une première formulation d'un objectif pour l'organisation du public. Il vise la lutte contre l'appropriation de l'imaginaire par le cinéma commercial, et contre la reproduction de ce mode de production et d'interprétation du monde. C'est probablement la première expérience consciente de production collective du public comme auteur, visant à surmonter cet état de choses. C'est le premier cinéclub connu et documenté, avec un projet clair, une structure démocratique, une activité soutenue et hautement significative pour son époque et pour l'histoire du cinéclubisme.

3.2 L'institutionnalisation des cinéclubs

Si l'on doit trouver un cas, un exemple, une date pour délimiter une périodisation, voire une origine pour les cinéclubs et leur histoire, la fondation du *Cinéma du peuple* semble remplir cette fonction. Plusieurs organisations nationales de cinéclubs et la Fédération Internationale des Cinéclubs (FICC/IFFS) l'ont désigné comme

« premier cinéclub » et le centenaire des cinéclubs fut ainsi fêté en 2013. Comme tant d'autres dates dans l'histoire du cinéma, elle est un peu discutable, fragile face à la possibilité d'autres découvertes. Mais nous maintiendrons pour le moment cette organisation comme borne marquant le passage des formes protocinéclubistes à l'institution cinéclub.

Nous arrivons ainsi à la question même de la définition du cinéclub comme institution, incomparable à d'autres institutions cinématographiques et sociales. Nous avons montré le processus de constitution de cette institution, c'est-à-dire une structure sociale instituée par les pratiques développés au cours des changements subis par le cinéma, lui-même objet d'un parcours analogue. En plus d'être établi par les rapports sociaux, le cinéclub est plus ou moins contemporain de la codification de lois⁵¹ concernant l'organisation des associations entre les citoyens. Cette loi est un peu à la base de toutes les législations nationales concernant la normalisation des associations civiles. Ainsi les cinéclubs purent être reconnus au niveau légal presque partout. Surgis en même temps dans plusieurs pays, après avoir consolidé leur forme ils se sont encore plus répandus et existent, de nos jours, pratiquement dans tous les pays. Comme nous l'avons déjà dit, même s'ils sont connus sous d'autres appellations – *film society* en anglais, *circoli di cine* en italien, *filmklub* en allemand et plusieurs autres variations mineures – le mot est de compréhension universelle.

Comme nous l'avons déjà énoncée, trois caractéristiques définissent l'institution du cinéclub. Dès que ces trois conditions sont réunies, il y a un cinéclub; s'il manque une seule, ce n'est pas un cinéclub. Le cinéclub, donc est une association

⁵¹ La loi du 1er juillet 1901, mise en place par Waldeck-Rousseau (alors président du Conseil et ministre de l'Intérieur et des Cultes) est à la base du droit d'association – elle établit sa réglementation – dans pratiquement tout l'univers francophone. Dans d'autres pays la législation est très similaire.

communautaire d'égaux, ouverte et démocratique; il n'a pas de finalité lucrative, et son objectif est une forme variable d'appropriation du cinéma.

Tous les cinéclubs qui naissent représentent en quelque sorte une communauté, qu'elle soit géographique, culturelle, professionnelle, de goût, de genre, ou autre. Ils ne peuvent avoir de buts lucratifs : c'est une activité économique dont les résultats ne peuvent être appropriés de façon privée, c'est-à-dire distribués comme dividendes entre les membres. À la rigueur le cinéclub n'est pas une institution capitaliste – même si beaucoup sont incorporés au système. Finalement, la finalité du cinéclub est l'appropriation du cinéma par sa communauté, que ce soit dans un but éducatif, politique, esthétique, ou tous ces buts à la fois.

Même s'il reste sous-jacent au statut attribué aux cinéclubs, son caractère d'institution n'est pas exprimé de façon explicite. Au contraire, il reste souvent caché sous le parapluie conceptuel de la cinéphilie. Gauthier (1999, p. 127-134) évoque un *protocole cinéphile* composé de personnalités tutélaires, lieux de rencontre et un ensemble de pratiques. Sa recherche est inouïe et formidable, mais réserve le champ de la cinéphilie aux connaisseurs, malgré qu'il cite des preuves du contraire. Pour lui, ce protocole achevé par « la révolution de Charles Léger » et *La Tribune libre du cinéma*, vers 1925, marque la consolidation d'un modèle général de pratique de la culture cinéphilique : les cinéclubs en sont une partie importante, mais ne se distinguent pas des autres, les cinémas d'art et essai et certaines publications. Gauthier voit le fondement de ce revirement dans le débat libre, le seul capable d'attirer « *toute une génération, le plus souvent âgée de moins de vingt ans* », de lui permettre de s'identifier et de faire du cinéma « *un fabuleux instrument d'émancipation et de liberté* » pour elle. Gauthier est conscient de l'ancienneté des conférences et débats, la *Tribune libre* étant elle-même une référence explicite au Club du Faubourg de Leo Poldès, fondé en 1917. Le Club s'ajoute à une longue tradition de publications de débats comme celle du militant anarchiste André Lorulot (*Idée libre*, 1911) et une longue utilisation de la lanterne magique et du cinématographe dans l'éducation, la

propagande et l'échange d'idées. La question de la distinction semble donc reposer sur la création de cette *génération de connaisseurs*, sur l'émergence d'un public spécial, en quelque sorte supérieur au public «commun». Si la cinéphilie et le cinéclub partageaient cette symbiose et si leur contenu était celui proposé par Gauthier ou De Baecque (1995, 2003) et autres, presque tous les textes qui proposent Delluc comme fondateur du premier cinéclub auraient peut-être raison. C'est lui l'un des principaux « inventeurs » de l'élitisme implicite dans ces formulations :

« Dans un affreux petit cinéma de Clermont-Ferrand, j'ai vu la sensibilité populaire. Le charme de l'écran épanouit violemment le gout des foules si rebelles à se laisser cultiver par tout autre art. Quelques centaines d'ouvriers et femmes simples s'attachèrent à la délicatesse d'un petit film japonais, sans action, fait de gestes, de fleurs et de papiers décorés. Après quoi un épisode de Cœur d'héroïne avec Irène et Vernon Castle. Vous croyez peut-être que ce public s'émut surtout du drame ou de ses péripéties feuilletonesques? C'est à peine s'il y prit garde. Il vécut une heure de joie rien que pour les robes d'Irène Castle, l'harmonie des ameublements et la grâce remarquable des accessoires » (Delluc, 1985, p. 73 – citée par Burch, 2007, p. 60)

La conception la plus courante de la cinéphilie incorpore cet élitisme, cette idée d'un public spécial, et de ce fait néglige ou oublie l'essence de l'institution cinéclubiste : le fait qu'elle découle de l'organisation du public, et que celui-ci représente (même si assemblé dans les conditions les plus diversifiées) le public en général, voire la population toute entière. Comme l'illustre de façon assez éloquente la citation précédente, Delluc est l'un des hérauts (et les années vingt la période) de l'*institutionnalisation* du cinéclubisme, c'est-à-dire de la transformation sélective de l'expérience des initiatives populaires en les rendant plus isolées, plus faibles et moins effectives en tant que contestation du cinéma dominant déjà pleinement installé. C'était un objectif que poursuivaient les églises – la catholique en France et dans les autres parties de l'Europe, les dénominations protestantes en Amérique du Nord – presque en même temps que les cinéclubs se développaient. En fait, elles se disputaient avec ceux-

ci à peu près les mêmes publics. La cinéphilie institutionnalisée, le cinéclub apprivoisé sera en grande partie le résultat de la combinaison de cet élément élitiste avec certaines pratiques et méthodes religieuses. Du premier on adopte le besoin d'un chef de file, un auteur, pour reconnaître la dignité de l'activité, et cette fonction peut être aussi bien remplie par la figure paternelle ou autoritaire du prêtre ou de ses acolytes. Un cinéclub se reconnaît alors par son tuteur. Le débat, connu pour ses excès dans les cinéclubs, sera domestiqué aussi par une autorité quelconque, et par des recettes de civilité chrétienne, avec quelques traits de logique thomiste : le *cineforum* ultra organisé, dont la forme dominante se consolidera après les années 1930. Ironiquement, *La Tribune libre du cinéma* est probablement le moyen qui fit débiter cet apprivoisement. Son ancêtre *Le Club du Faubourg* (créé en 1917) aussi connu comme *Tribune libre* était connu par la liberté et même la dureté extrême de ses débats. Un dernier aspect est fondamental : la reproduction de cette « culture » doit en même temps être réservée aux plus cultivés, mais être la plus efficace possible. Le moyen en est l'adoption de l'écriture préférablement aux manifestations orales.

Au début plus proches des manifestations anarchistes et/ou anarchiques des cinéclubs populaires qu'ils fréquentaient de temps en temps, les intellectuels et artistes du tout-Paris des années vingt adoptèrent la plupart de leurs pratiques. Ils les embellirent un peu, comme dans les agapes cinématographiques de Canudo et les premières promues par Delluc, mais maintinrent la liberté des thèmes, approfondirent le traitement de plusieurs questions, amenèrent ces débats des milieux professionnels, corporatifs. Dans un deuxième temps, l'organisation des projections incorpora la manière typiquement capitaliste : ce public sectionné et sélectionné devint le consommateur cultivé et les salles, des « vrais » cinémas payants, nommés désormais « d'art et essai ». Une certaine discipline ecclésiastique, des méthodes d'appréhension du cinéma, d'ordre dans les pratiques, tout cela bien encadré dans les limites éthiques d'un humanisme chrétien, étaient exercés depuis le tout début du cinématographe, voire avant, avec les lanternes magiques. Mais ce n'est qu'après l'encyclique de Pie XI – *Vigilanti Cura* (1936) – que l'Église catholique accueillit pleinement le cinéma comme

instrument de communication avec sa grande communauté. Cela achevait le modèle conçu au cours des années 1920.

Les cinéclubs ainsi *institutionnalisés* ont profité de leur incorporation – quoique toujours un peu conflictuelle – en s’ajustant aux exigences des marchés commerciaux, gagnant ainsi quelques appuis, généralement des gouvernements. En France en particulier se développa très tôt un énorme réseau de cinéclubs scolaires ou liés à des institutions d’enseignement :

« en 1930, la France comptait entre 10,000 et 12,000 postes scolaires pourvus d’appareils cinématographiques et jusqu’à 18,000 en comptant ‘les écoles libres, pensionnats, foyers du soldat, les cercles... les ouvres postsecondaires... les patronages divers, les municipalités.’ La même année, on ne comptait qu’un peu moins de 3,000 salles commerciales.» (Gauthier, 2004, p. 89)

Pourtant un grand nombre de cinéclubs ont poursuivi les mêmes objectifs que leurs prédécesseurs, avec un public considérable aussi. Après la révolution russe ce sont les communistes qui dominent initialement un grand élan solidaire qui se répand un peu partout dans les milieux ouvriers. En France, le premier grand exemple c’est le cinéclub *Les Amis de Spartacus* qui, à son apogée, avait des dizaines de milliers d’adhérents. Dans autre article de 2001, Gauthier nous en informe ainsi :

« On peut ainsi lire dans le n° 3 du journal Les Amis de Spartacus (juin 1928) : ‘Les Amis de Spartacus sont sur le bon chemin, car la banlieue commence à prendre le pas sur Paris. À bientôt les 20,000 [...]. À Strasbourg, la première séance pourra bientôt être fixée. Marseille, Lyon, Clermont-Ferrand, cristallisent. En banlieue, Montrouge a fixé la présentation du Cuirassé Potemkine au mercredi 13 juin. Bagnolet le 19. Le 27 à l’Hay-les-Roses’ En juin, treize groupes des Amis de Spartacus sont constitués ou en formation dans la région parisienne; en octobre Les Amis de Spartacus comptent dix-sept sections de banlieue »

Les Amis de Spartacus avaient des rapports avec le Secours Rouge, organisation de la IIIème Internationale qui coordonnait l'appui à la révolution russe et soutenait aussi un réseau de diffusion des films soviétiques à travers des organisations cinéclubistes connues comme *Workers Film Leagues*, établies en Europe, aux États-Unis, au Japon et ailleurs. Cet autre modèle de cinéclub suivra une trajectoire contestataire, voire révolutionnaire jusqu'à nos jours.

4. Le cinéclubisme comme résistance politique

Dans un contexte complètement différent, plus de 60 années après les premiers cinéclubs, on peut trouver un autre exemple qui amène aux mêmes conclusions à partir de conditions entièrement différentes. Au Brésil, pendant les années de régime militaire (1964-1985) les cinéclubs se sont multipliés considérablement en réponse et en appui à la résistance populaire contre la dictature. C'est un autre cas où on peut identifier le caractère du cinéclub en tant qu'*organisation du public* que nous essayons de démontrer dans ce travail.

4.1 Prolégomènes

Nous allons d'abord présenter un survol plutôt rapide des conditions et de l'histoire des cinéclubs au Brésil pour pouvoir situer un peu mieux le lecteur. D'une façon générale, les grands traits de l'avènement du cinéma et du cinéclubisme dans ce pays suivent les modèles que nous avons étudiés jusqu'ici. Nous devons souligner que le pays est plus pauvre que les exemples nord-américain ou européen et surtout qu'il est beaucoup plus inégal socialement. Quand le cinéma est arrivé au Brésil au début de 1896, il y avait à peine 7 ans que l'esclavage avait été aboli. En d'autres mots, la très grande majorité de la population du pays vivait sous le niveau de pauvreté des pays plus avancés, et ne pouvait pas être à la base d'un phénomène comme la multiplication des nickelodeons. Un public populaire ne pouvait se constituer, sinon à petite échelle et surtout dans les villes importantes qui recevaient, au tournant du siècle (1890-1920) un afflux très important d'immigrants d'Europe. Cette vague d'immigration fut très importante pour la constitution d'un public et d'une production locale⁵². En 1907, après l'électrification de la ville de Rio de Janeiro, plus de 20 salles fixes y sont ouvertes. Sao Paulo, encore de moindre importance, mais centre principal de l'immigration, connut un

⁵² En plus de constituer la majorité de la nouvelle classe ouvrière, les immigrants – surtout italiens, espagnols et portugais – prédominaient dans les entreprises artisanales, dont la photographie et la cinématographie (Salles Gomes, 2001).

processus similaire⁵³. Le cinéma brésilien fut alors hégémonique sur le marché national pendant une très courte période (1908-1912) qu'Araujo (1976) appela *La belle époque du cinéma brésilien*, un jeu de mots dont le sens est contesté par Melo Souza (2003). La production nationale occupait alors, sinon la majorité des salles, du moins un large espace dans la presse – une situation que ne se reproduira jamais plus dans l'histoire.

L'histoire du cinéclubisme au Brésil répète en général les mêmes idées que dans le reste du monde. Le « premier cinéclub » aurait été le Chaplin Club, fondé à Rio de Janeiro en 1928, et le second n'aurait suivi qu'en 1940. Nos recherches (Macedo, 2016, p. 162-169) encore très insuffisantes, révèlent pourtant qu'il y avait au Brésil, au début du XXème siècle, certaines conditions très semblables à celles de la France : un mouvement anarchiste qui s'intéressait beaucoup aux activités éducatives et culturelles avec les clubs, athénées, écoles, etc., tout comme l'Église catholique très active sur ce même plan, avec des nombreux locaux de projection répertoriés déjà en 1912. Les mêmes noms qui apparaissent en France se retrouvent au Brésil : la grande entreprise de presse catholique s'appelle Centro da Boa Imprensa⁵⁴, et la principale influence typiquement cinéclubiste se manifeste dans l'essai de créer à Sao Paulo un Cinema do Povo⁵⁵, émule de la coopérative parisienne. Une recherche plus sérieuse reste à faire, qui devra affronter non seulement la rareté des documents sur ce genre d'activité – les cinéclubs étant des initiatives collectives, plutôt anonymes, souvent persécutées – mais aussi le mépris institutionnel presque atavique envers la conservation, et un manque général d'archives sur le cinéma au Brésil (environ 7% de la production de film muet est conservée, surtout des films de la fin des années 1920).

Pour le moment on ne peut bien documenter l'histoire des cinéclubs au Brésil qu'avec les deux cinéclubs nommés : le Chaplin Club et le Clube de Cinema de São Paulo. Le premier fut un cinéclub de courte durée - 1928/1930 – mais fondamental pour

⁵³ La production et distribution d'énergie électrique, tout comme l'éclairage public et le service de tramways de ces deux villes, étaient contrôlés par la «Light and Power», compagnie ayant son siège social à Toronto.

⁵⁴ Centre de la Bonne Presse, comme celui qui existait aussi en France.

⁵⁵ Cinéma du Peuple.

apporter au Brésil les questions et les films qui agitaient les milieux cinéphiles français depuis déjà un certain temps : la photogénie, l'expressionnisme allemand et les films soviétiques. Le Chaplin Club produit la première publication critique (O Fã⁵⁶), où se déroula un vif débat sur ces questions. Dans sa mouvance fut aussi réalisé *Limite*, de Mário Paixoto (1930), souvent considéré comme le plus important film de cette période. Le Clube de Cinema de São Paulo, fondé 1940 (et fermé par le gouvernement tout de suite) était une initiative des milieux artistiques et académiques, contemporain de la création de l'Université de São Paulo⁵⁷ et lié aussi à une résistance au régime du Estado Novo⁵⁸. Le même cinéclub fut rouvert en 1945 avec le rétablissement de la démocratie. Avec un cercle d'importants intellectuels réunis autour de Paulo Emilio Salles Gomes, le Clube de Cinema de São Paulo fut un important foyer de l'extension des cinéclubs, de leur culture et de leur organisation comme mouvement dans tout le pays dès le début des années 1950. Salles Gomes, qui à l'époque passa une partie de son temps à Paris (où il fut présenté au milieu cinéclubiste par Plinio Sussekind Rocha, ancien fondateur du Chaplin Club), était comme un ambassadeur du cinéma international et du cinéclubisme au Brésil, dans les milieux culturels. Lui et plusieurs de ses collaborateurs furent à la tête de l'épanouissement des cinéclubs, et donc de la diffusion d'une véritable culture cinématographique dans les différentes régions. Plus tard, avec la Cinémathèque (voir note 6, ci-dessous), il sera un des grands animateurs de l'organisation des rencontres et des associations représentatives des cinéclubs.

Le cinéclubisme des années 50 était en grande partie la reproduction du modèle cinéphile d'ascendance français. Il comptait aussi un grand nombre de cinéclubs organisés dans des paroisses et institutions ecclésiastiques diverses sous la tutelle de l'OCIC (Office Catholique International du Cinéma). Les deux tendances promouvaient un « bon cinéma » conjugué avec un certain humanisme chrétien. La décennie de 1950 se distingue par l'expansion des cinéclubs à l'échelle nationale, la forte présence d'un

⁵⁶ Les 9 numéros sont disponibles sur l'internet : http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html

⁵⁷ Avec l'embauche de plusieurs enseignants étrangers, les débats du cinéclub étaient souvent faits en français. C'est ce cinéclub qui, en 1957, deviendra la Cinémathèque brésilienne.

⁵⁸ Période autoritaire entre 1937 et 1945, sous le gouvernement de Getulio Vargas.

cinéclubisme catholique, la floraison d'une critique cinéphile (surgie dans les cinéclubs) dans plusieurs états⁵⁹ - ce qui établit une vraie culture cinématographique sur tout le territoire – et, à la fin de la période, par le début d'une organisation autonome du cinéclubisme en tant que mouvement culturel⁶⁰. Au tournant des années 1960, le cinéclubisme universitaire se politise de plus en plus, participe aux CPC (Centres Populaires de Culture)⁶¹, est au centre du Cinema Novo et se dispute avec les cinéclubs catholiques.

Avec le coup d'état militaire de 1964, ce sont ces cinéclubs, plutôt minoritaires dans l'ensemble du mouvement, qui sont atteints par la répression. Au début, la dictature s'occupe des organisations « de masse » : des mouvements ouvrier, paysan, étudiant. La plupart des cinéclubs, n'étant pas engagés, furent préservés. Ce fut en 1968, avec « le coup à l'intérieur du coup »⁶² et l'intensification de la répression que tous les cinéclubs – et les cinéclubistes – commencent à être persécutés. Une censure préalable de leurs activités est établie et divers moyens de harcèlement et de prohibition s'entassent pour provoquer le démantèlement des organisations cinéclubistes. Les cinéclubs qui étaient environ 300 avant la junte, groupés en 6 fédérations régionales affiliées au CNC, n'étaient plus qu'une douzaine en 1969, l'organisation ayant presque été détruite. Une seule exception : le Centre des Cinéclubs

⁵⁹ Différemment du Canada, la division géographique du Brésil est organisée en états, un peu l'équivalent des provinces canadiennes – mais avec un lien fédératif plus fort.

⁶⁰ 1956, fondation du Centre des Cinéclubs de Sao Paulo; 1958, Fédération des Cinéclubs de Rio de Janeiro; 1959, première Jornada (Congrès National) des Cinéclubs; 1960, Fédération des Cinéclubs de Minas Gerais; 1961, deuxième Jornada, fondation de la Fédération des Cinéclubs du Rio Grande do Sul et du Conseil (fédération) National des Cinéclubs.

⁶¹ Le Centre Populaire de Culture fut créé par la UNE (Union Nationale des Étudiants – organisation nationale qui représentait les étudiants universitaires) en 1961. Son objectif était de « porter la culture au peuple » et d'élever son niveau de conscience politique par son rapprochement avec les artistes. Par différents alliances et associations avec d'autres institutions et mouvements, le CPC promut plusieurs pièces de théâtre, enregistrements musicaux, éditions de livres, productions de films, etc. Il fut dissous par le coup militaire de 1964, tout comme l'UNE.

⁶² Le deuxième général-président, Artur da Costa e Silva, tomba malade et fut remplacé par son vice-président civil. Mais il y avait déjà des manifestations massives contre le régime et un début d'organisation de résistance clandestine armée. Pour que le pouvoir continue sous contrôle militaire, le gouvernement est destitué et une junte d'officiers généraux des trois forces (Armée, Marine et Force aérienne) assume le pouvoir, décrétant un nouvel ordre institutionnel. C'est « le coup dans le coup » qui déclenche la pire période de la dictature.

de São Paulo, le plus conservateur, qui reposait surtout sur l'engagement cinéophile profond de Carlos Vieira, depuis 20 ans à la tête de cette organisation.

C'est dans ce contexte hostile que commence la période qui est le sujet principal de ce chapitre. Elle peut être décrite en trois phases : de réorganisation, d'expansion et consolidation, et finalement de crise et désagrégation.

4.2. Première phase (1972 – 1974) : restructuration, unité, cinéma brésilien

Les cinéclubs ne disparaissent pas, même dans les périodes où on n'en parle pas dans les espaces médiatiques ou autres, et qu'ils n'exercent apparemment aucune influence sur la société. Ils subsistent dans l'isolement, sans notoriété, et ne répondent que faiblement à ce que nous pensons constituer toujours un besoin persistant du public. En effet, les cinéclubs ne semblent attirer l'attention que s'ils sont assez organisés et actifs pour s'imposer dans les médias ou être reconnus – souvent de façon éphémère – par des courants artistiques ou académiques, comme dans les années 1920 et 1950 en France, par exemple. Pourtant, ils sont toujours là, un peu cachés dans une école, une association de quartier, un village quelque part...

Comme nous l'avons dit, après le « coup dans le coup » de 1968 au Brésil, une certaine activité a subsisté surtout à São Paulo, à l'intérieur de l'état, avec des cinéclubs très solides et anciens comme ceux de Marília, Avaré et Santos. À ces organisations viennent se joindre des nouveaux cinéclubs universitaires qui naissent déjà avec une volonté de résistance à l'autoritarisme. Et depuis 1972, la Cinémathèque Brésilienne⁶³ – qui survivait par le travail bénévole d'un groupe de jeunes étudiants sous le leadership de Lucilla Ribeiro Bernardet, professeure de linguistique à l'Université de São Paulo. La

⁶³ La Cinémathèque est originaire du même Clube de Cinema de São Paulo, qui se réorganise comme fondation privée, en 1957, sous la direction de Paulo Emilio Salles Gomes. Toujours proche des cinéclubs, elle fut le siège de la première Jornada et d'un cours de cinéma, organisé avec le Centre des cinéclubs en 1958, qui forma toute une génération de critiques et autres activistes du cinéma. Avec la dictature, presque tous les membres de l'important archive durent s'exiler du pays ou abandonner d'une façon ou d'une autre, l'institution.

diffusion des films 16mm et l'identification de son équipe avec la résistance des cinéclubs lui donnent tout de suite un rôle important dans les événements. Dans le Nordeste⁶⁴ aussi, des personnalités de la génération cinéclubiste antérieure maintenaient des activités diverses de projection et débat dans plusieurs villes. L'état de Bahia a en quelque sorte centralisé ce mouvement qui incluait une production filmique de résistance; cela culminerait avec la création de la Jornada de Curta-Metragem⁶⁵, sous la direction de Guido Araujo, en 1972.

C'est de Rio de Janeiro, pourtant, qu'est venue l'impulsion principale pour la réorganisation nationale du mouvement cinéclubiste. Parmi les quelques cinéclubs que se sont organisés et ont recréée la Fédération de Rio de Janeiro, nous devons souligner le Cinéclub Glauber Rocha, qui réunit un grand nombre de cadres cinéclubistes importants sous le leadership de Marco Aurélio Marcondes. Le Glauber Rocha était pratiquement une cellule du Parti Communiste Brésilien et cela est fondamental pour comprendre sa capacité de construire une vision d'ensemble et établir un programme d'organisation envisageant déjà un réseau de résistance au régime, que ce groupe aiderait à étendre à tout le pays.

⁶⁴ Région moins développée (sauf pour quelques grandes villes), mais avec une population importante, le Nordeste comprend les états de Maranhão, Piauí, Ceara, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Sergipe et Bahia.

⁶⁵ La Jornada est un festival de court-métrage, depuis un certain temps devenu international, qui fut toujours un rencontre critique de réalisateurs, cinéclubistes, critiques et autres. Elle eut un rôle central dans l'organisation des réalisateurs de documentaires et court-métrages et aussi pour la réorganisation des cinéclubs.



**Le cinéclub Glauber Rocha – une partie de ses membres.
Le dernier à droite, en bas, est Marco Aurelio Marcondes**

Ce programme peut être résumé en quelques points : unité de tous les cinéclubs; création ou réorganisation des structures institutionnelles représentatives et opérationnelles (circulation des films); développement national du mouvement et, finalement, engagement envers le cinéma brésilien. Ce fut Marcondes surtout qui chercha et identifia les principaux noyaux cinéclubistes du pays et essaya de les rapprocher. À São Paulo, par exemple, il fut le grand initiateur de l'unité entre les cinéclubs plus traditionnels, liés au Centre des Cinéclubs (Carlos Vieira) et les plus engagés, circulant autour de la Cinémathèque (Felipe Macedo).

En 1972, lors de la première Jornada de Bahia furent établies les bases pour la fondation de l'ABD (Association Brésilienne de Documentaristes) et la réorganisation du CNC (Conseil National de Cinéclubs), réalisées l'année suivante : l'ABD en septembre, à la deuxième Jornada, et le CNC en octobre, par une réunion au cinéclub de Marilia, à l'occasion du traditionnel (créé en 1966) prix Curumin⁶⁶ du Cinéma Brésilien. Rio de Janeiro (Marcondes et Luiz Fernando Taranto), Sao Paulo (Carlos Vieira et Felipe Macedo) et Nordeste (représenté par Bahia, avec José Umbelino Brasil, né en Paraiba)

⁶⁶ Curumin est un mot d'origine tupi-guarani qui signifie *enfant*.

furent les régions participantes. La délibération principale, en plus de la refondation du CNC, fut la convocation du congrès national des cinéclubs pour le début de 1974.

La 8ème Jornada Nacional de Cineclubes eu lieu en février 1974 à Curitiba, capital de l'état du Parana, avec 40 organisations présentes – parmi elles, les deux cinémathèques (Rio e Sao Paulo) et l'ABD récemment créée. Les deux principales résolutions de la rencontre furent : les changements des statuts sociaux du CNC - originellement un conseil des dirigeants des fédérations régionales – qui devint une fédération de tous les cinéclubs, avec une direction élue directement par leurs représentants, et la *Charte de Curitiba* (annexe 2), document final qui définit un engagement du cinéclubisme brésilien envers le cinéma national. Cela représentait une rupture historique avec la posture élitiste et colonisée qui prévalait jusqu'alors, de culte des « bons films », fondamentalement identifiés au cinéma étranger. Certains observateurs identifient cette posture comme étant un héritage du Cinema Novo ; pourtant l'origine de cette position est à chercher dans les écrits et activités de Paulo Emilio Salles Gomes, qui portaient sur l'ensemble du cinéma brésilien – des premiers temps à la *chanchada* et à la production « bourgeoise » de la compagnie Vera Cruz⁶⁷ – comme expression d'une culture qu'on avait dédaignée et méconnue. Carlos Vieira fut le premier président élu de ce nouveau CNC.

Pour conclure ce rappel, il faut ajouter que ces protagonistes faisaient face à la pire période, la plus répressive de la dictature, marquée par l'administration du général Emilio Garrastazu Medici (1969-1974) intronisé par la junte constituée en 1968.

⁶⁷ La *chanchada* est un nom d'origine péjorative qu'on attribue à une production importante, qui connut un grand succès, entre les années 1935 et 1955. Vera Cruz est le nom d'une compagnie cinématographique organisée à Sao Paulo (1949-1954) par des grands industriels et qui a produit quelques 40 longs-métrages imitant le modèle hollywoodien.



8ème Jornada : Cosme Alves Neto (Cinémathèque de Rio de Janeiro) et la délégation de Rio de Janeiro.

4.3. Deuxième phase (1975-1984) : la Dinafilme et un mouvement social national

À Curitiba on se posait déjà la question essentielle : comment obtenir les films pour les cinéclubs? Pour mieux comprendre la question, il faut considérer plusieurs aspects:

- Les films étaient en pellicule, le 16 mm étant le format consacré par les cinéclubs. En plus de la facture des copies, la circulation elle-même des films constituait un défi logistique et économique, le Brésil étant à peu près de la taille du Canada, mais plus densément peuplé;
- Les monopoles régionaux d'exploitation, en accord avec les compagnies distributrices américaines, empêchaient la circulation de films dans plusieurs parties du pays;
- Les copies de films brésiliens étaient rares, les courts-métrages encore plus;

- La Censure interdisait systématiquement les films plus critiques ou osés, et la Police Fédérale, ainsi que les services secrets des trois branches des forces armées, et même des organisations terroristes d'extrême droite – comme le CCC⁶⁸ - harcelaient et attaquaient les cinéclubs.

Le mouvement fit très tôt des expériences de circulation de paquets de films, avec des résultats variables, quelques-uns ayant été perdus. Dans la Jornada suivante, à Campinas (état de Sao Paulo) en 1975, fut décidée la création d'une entreprise organisée par le CNC. Pendant la même année se déroula à la Cinémathèque brésilienne une lutte pour le pouvoir : un groupe d'orientation plus « technique », opposé à toute activité qui puisse nuire aux rapports de l'institution avec le gouvernement militaire, finit par assumer la direction. L'équipe qui y travaillait depuis 1972 fut renvoyée, dont une partie rejoignit la Fédération Paulista⁶⁹ de Cineclubes, une nouvelle structure établie par le Centre des Cinéclubs. Cette dispute fut arbitrée par Salles Gomes : en même temps qu'il consolidait la nouvelle gestion de la Cinémathèque, il donnait les copies 16mm (duplicées de films déjà préservés) à la nouvelle Fédération. En février 1976, à la Jornada de Juiz de Fora (état de Minas Gerais), fut officiellement créée la Dinafilme (Distribution Nationale de Films pour Cinéclubs) et son administration centrale fut confiée à la Fédération Paulista qui avait déjà son siège et un lot important de films dans deux salles du « quartier du cinéma » de Sao Paulo, devenu fameux sous le nom de Boca do Lixo⁷⁰. Marcondes fut élu président du CNC et Macedo secrétaire-général et directeur de la Dinafilme.

La collection initiale de classiques du cinéma fut augmentée surtout par le dépôt de documentaires de court-métrage cédés par leurs réalisateurs. La Dinafilme combinait la formule « travail légal – travail illégal », diffusant clandestinement les films interdits ou qui n'étaient pas soumis à la Censura, mais avec une activité légale aussi, dans un

⁶⁸ CCC – Comando de Caça aos Comunistas (Brigade de chasse aux communistes)

⁶⁹ *Paulista* est le gentilé pour l'état de Sao Paulo.

⁷⁰ Cette expression signifie quelque chose comme « Coin de l'ordure », ce quartier ayant été le district légal et contrôlé de la prostitution de la ville dans les années 50 et 60.

dialogue plutôt difficile et tendu avec les institutions du gouvernement autoritaire. Cette diffusion permit aux organisations de tout le pays d'avoir accès aux films, ce qui fut essentiel pour une augmentation importante des cinéclubs. Le mouvement commençait à exercer un rôle important dans la société : à la fin de la décennie 70 il y avait environ 600 cinéclubs enregistrés comme membres du CNC et de la Dinafilme avec quelques 2,000 « clients », des points d'exhibition liés à différents mouvements sociaux et culturels. En 1977, Aurelio Marcondes quitta la direction du CNC pour assumer la création d'un Secteur 16mm à l'Embrafilme⁷¹, où il occupa bientôt des postes importants. Ce secteur était le complément parfait pour la programmation des cinéclubs; seul l'État avait les ressources pour copier les longs-métrages brésiliens en 16mm. Le Secteur 16mm d'Embrafilme fournissait les longs-métrages brésiliens et Dinafilme distribuait un bon lot de classiques du cinéma international, ainsi que des courts-métrages documentaires, légaux ou clandestins. Au début des années 80, l'entreprise cinéclubiste commença à distribuer aussi d'autres films latino-américains.

Parallèlement, le mouvement développait une pratique politique intense. Il s'étendait horizontalement et verticalement, s'épanouissant partout au pays en coopérant avec plusieurs mouvements sociaux, établissant même des relations internationales⁷². Nous y reviendrons. Le mouvement menait un débat politique très vif parmi ses rangs. Les assemblées nationales – les Jornadas – annuelles, avec des élections à chaque deux ans, furent marquées par des disputes intenses. S'y affrontaient d'une part un programme qui défendait le cinéma brésilien et un

⁷¹ Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) fut l'agence et entreprise étatique créée par la dictature en 1969 (fermée en 1990). Ce fut une entreprise très paradoxale, en ce qu'elle était plus ou moins sous le contrôle de la Marine mais obéissait à un projet du général Golbery do Couto e Silva, qui voulait en quelque sorte apaiser et coopter la communauté cinématographique. Pendant certaines périodes, l'Embrafilme fut l'instrument d'une politique de défense du marché pour la production nationale et elle produisait aussi des films « polémiques » du point de vue du régime. Marcondes connut du succès dans l'entreprise et vint à occuper le poste principal de la distribution, où il fut le principal responsable d'une période inusitée de croissance des parts de marché pour le cinéma brésilien. Le PDG d'Embrafilme à cette époque était le cinéaste Roberto Farias (1974-1979); un autre exemple du caractère ambigu de l'entreprise est que son film *Pra Frente, Brasil*, produit en 1982, causa la démission du PDG dans les dernières années du régime.

⁷² Felipe Macedo, alors président du CNC, fut élu au Comité Exécutif de la FICC en 1977 et 1979 et est devenu secrétaire latino-américain en 1982.

cinéclubisme pluriel, un peu autour des idées gramsciennes de « national-populaire »⁷³, et d'autre part une position qui proposait une pratique internationaliste (refusant la plupart du cinéma national) et explicitement révolutionnaire, d'inspiration trotskiste. Les bases sociales du premier groupe étaient assez répandues, d'ampleur nationale, allant des cinéclubs des quartiers de périphérie, jusqu'aux plus traditionnels, en passant par des écoles de tout niveau, en plus des mouvements de genre, d'orientation sexuelle, etc. Les « internationalistes » n'avaient que des bases universitaires, liées à quelques tendances du mouvement étudiant, particulièrement à Minas Gerais (Groupe Centelha – étincelle), où ils étaient hégémoniques, et dans certains états du Nordeste. Ils étaient présents aussi en plusieurs autres états (Groupe Liberdade e Luta à Sao Paulo) mais en tant que minorités. Moins influents sous certains aspects, ils avaient par néanmoins plus de soutien parmi les groupes structurés (petites organisations ou partis politiques clandestins) du mouvement étudiant, ce qui résultait en une plus grande facilité de mobilisation.



Jornada à Caxias do Sul (état du Rio Grande do Sul) : 124 cinéclubs avec droit de vote, en plus de quelques dizaines d'autres organisations brésiliennes et internationales (FICC, Cinémathèque de l'Uruguay), plus de 500 participants dans une des élections les plus disputées.

⁷³ En plus des écrits de Gramsci, étaient étudiées les oeuvres des théoriciens Carlos Néilson Coutinho, Leandro Konder et Paulo Freire; les articles des dramaturges Oduvaldo Vianna Filho et Paulo Pontes, du poète Ferreira Gullar, et évidemment de Salles Gomes, tous des auteurs qui influencèrent beaucoup cette décennie du cinéclubisme brésilien.

Ce débat circulait à travers une presse cinéclubiste et par les instances organisationnelles de plus en plus radicalement démocratiques. Les fédérations régionales, le CNC et plusieurs cinéclubs publiaient des bulletins périodiques. La Dinafilme était dirigée par un administrateur élu par la Jornada, aidé d'un Conseil Administratif (délibératif) – le CADINA – avec des représentants de toutes les fédérations et de groupes de cinéclubs dits « isolés », où il n'y avait pas de fédération constituée. Chaque région avait son CADINA régional, qui administrait les « succursales », c'est-à-dire des lots de films alloués aux régions pour certaines périodes. Les deux niveaux avaient ces « bulletins Cadina », contenant des informations sur la distribution et des textes pour les débats. Les assemblées régionales délibéraient, en dernière instance, des questions courantes de la Dinafilme dans l'intervalle entre les Jornadas. C'était une pratique très difficile, laborieuse, qui créait des difficultés innombrables pour la gestion d'une organisation qui avait besoin de se financer⁷⁴, de faire preuve d'efficacité, mais qui fut toujours très loin de l'idéal. Malgré un parcours très accidenté, demeurant constamment endettée, comptant sur la complicité et la solidarité des cinéclubistes, des cinéastes et des publics, la Dinafilme dura plus d'une décennie et apporta une contribution importante au cinéma, à la culture et à la démocratie brésilienne.

La reconnaissance de la légitimité de ces instances garantissait leur base de fonctionnement, même quand il y avait des conflits entre groupes franchement adversaires. Dans les cas de répression, l'unité était exemplaire. En plus des cas ponctuels des cinéclubs persécutés, qu'on compte par centaines, les sièges même du CNC et de Dinafilme furent envahis deux fois (1977 et 1979) par la Police Fédérale et tous les films furent saisis. En 1977 ce fut une perte absolue, mais en 1979 la mobilisation nationale, organisée dans tous les états, fut tellement forte que le ministre

⁷⁴ Les films étaient loués à des prix définis par les instances délibératives. L'immense majorité des cinéclubs demandait un prix d'entrée, très accessible, à son public. Un pourcentage du revenu des films était transféré aux réalisateurs/producteurs. En plus, la Dinafilme avait des employés à temps plein et devait maintenir et faire des nouvelles copies des films, tout comme remplacer celles qui étaient saisies par la répression.

de la Justice dut recevoir la direction du CNC et rendre les films saisis. Ce fut le moment de la plus importante exposition médiatique et sociale du cinéclubisme brésilien, et dans son histoire la plus grande victoire ponctuelle, obtenue en pleine dictature militaire.

Le débat, la participation, la structure démocratique caractérisaient réellement ce mouvement, une parcelle significative de la société qui s'appuyait sur le cinéma pour s'organiser comme protagoniste, et interlocuteur politique. Cela se passait en conjonction avec l'organisation de la société civile dans une échelle beaucoup plus large : les cinéclubs étaient partie d'autres mouvements et organisations sociales, initialement dans les quartiers où il y avait des « communautés de base » d'une Église alors engagée dans la théologie de libération, des groupes d'alphabétisation, des mouvements contre la vie chère, et plusieurs autres. Le cinéclubisme incluait aussi des organisations à but identitaire, culturel, de genre. À Bahia, sous le leadership de Luis Orlando da Silva, il est devenu un instrument important d'organisation et d'expression du mouvement noir. Les cinéclubs ont contribué aussi aux mouvements féministe, homosexuel et autres, apportant une importante orientation de diversité et de démocratie dans l'ensemble du mouvement de résistance à la dictature.

4.4. Un nouveau type de cinéclubisme?

La conjoncture autoritaire et la répression contre l'organisation de la société civile accentuèrent le caractère politique de l'organisation cinéclubiste, qui évolua vers une valorisation du public plutôt que du cinéma, contrairement à la cinéphilie consacrée par le cinéclubisme élitiste. En récupérant les valeurs originales des premiers cinéclubs d'origine anarchiste et socialiste, en se rapprochant et s'associant avec l'humanisme chrétien de la théologie de libération, et par la valorisation du public travailleur et féminin, les cinéclubs brésiliens de l'époque de la dictature militaire se définissaient comme une *organisation du public* visant l'appropriation et la construction d'un nouveau cinéma – expression d'une nouvelle société – et non plus comme un groupe

d'appréciateurs d'une expression artistique dans sa seule dimension esthétique, détachée des conditions sociales de sa production.

Cette posture plus ou moins commune partout en Amérique latine, où des cultures très similaires affrontent des conditions politiques et sociales très comparables, fut peut-être plus clairement exprimée au Brésil, où un mouvement cinéclubiste nombreux et vigoureux suscita un débat et un travail théorique plus importants. L'influence de la pensée gramscienne – et particulièrement sa conception de l'hégémonie et des *institutions génératrices de valeurs* éthiques et culturelles – est certainement aussi associée au développement de ces idées. Une réflexion similaire, situant le public au centre de la réflexion sur le cinéma, surgissait aussi en Italie à la même époque, avec les travaux des cinéclubistes Fabio Masala (1985) et Filippo De Sanctis (1976). *L'associationnisme* est la prémisse principale de cette conception qui repense la base générale et initiale du cinéclubisme, la rapprochant de l'idée des institutions valoratives de Gramsci, essentielles pour la construction d'une société effectivement démocratique. Le but est aussi de bâtir un cinéma qui exprime la culture et les intérêts de la majorité du peuple, en opposition à un cinéma commercial qui ne répond qu'aux besoins du capital.

Les cinéclubs brésiliens typiques de cette période comptaient des dizaines de véritables militants⁷⁵. Une telle conjoncture (« stimulée » par un climat répressif et la relative absence d'autres espaces critiques) créait un champ de débat à l'intérieur des cinéclubs et une grande créativité, produisant des idées et des actions qui attiraient et mobilisaient de grands publics. Même quand elles étaient clandestines, dans les universités comme dans les quartiers de banlieue, les séances réunissaient souvent

⁷⁵ Ici, le modèle brésilien et latino-américain diffère encore des cinéclubs traditionnels. Le *membership*, en Europe par exemple, était une réponse à la législation, qui exigeait cette condition pour qu'une personne ait accès aux séances « protégées par la loi » des cinéclubs. Dans les cas que nous décrivons, les séances étaient ouvertes à tous; le *membership* n'atteignait pas des milliers de personnes comme en Europe, mais les groupes de membres *militants*, très engagés dans les activités des cinéclubs, se comptaient par dizaines. Il y eut cependant des exceptions, des organisations comptant des milliers de membres mais aussi de nombreux militants, comme dans les cinéclubs en Uruguay.

plusieurs centaines de personnes. Nous pensons que ce modèle s'étend et contamine les autres organisations que crée le mouvement : d'où les diverses instances participatives, comme les conseils de représentants auprès du CNC et de gestion pour la Dinafilme. Les Jornadas étaient très ouvertes et attiraient de très nombreux participants, même si les distances pour y parvenir pouvaient atteindre plusieurs milliers de kilomètres (et les cinéclubistes ne voyageaient pas en avion) et nécessiter quelques jours de voyage. Les cinéclubs s'organisaient pour y participer avec des nombreuses délégations.

D'une certaine façon le cinéclubisme brésilien de la période dictatoriale reprit et surpassa le travail de la génération antérieure. On ne portait pas la culture au peuple⁷⁶, il s'organisait par lui-même. Les cinéclubs de la périphérie, des communautés et des mouvements culturels populaires – comme celui des noirs à Bahia – étaient autogérés, sans « orientation » venue de l'extérieur, et participaient aussi activement que tous les autres types de cinéclubs du mouvement. Déjà à la fin des années 70, ces cinéclubs étaient devenus la majorité dans les Jornadas. Vers la fin de la période du régime militaire les pouvoirs publics de certaines villes et certains états se joignirent au mouvement de résistance et appuyèrent la création de cinéclubs qui ont contribué à l'expansion du mouvement. Ce fut le cas de Sao Paulo – avec un programme qui atteint 80 villes – et du Espírito Santo. Une autre action, basée sur la Charte de Curitiba, était le Mois du Cinéma Brésilien, pendant lequel tous les cinéclubs d'une région programmaient des films nationaux et promouvaient d'autres activités sur le thème.

Une exception importante à considérer dans cette tendance de démocratisation du cinéclubisme furent les cinéclubs ouvriers ou syndicaux. Les syndicats sont une base idéale pour le développement du cinéclubisme : normalement ils ont leurs propres locaux et installations pour des réunions importantes, en plus de ressources financières stables. Ils sont aussi un pôle de regroupement des travailleurs ayant une certaine

⁷⁶ C'était un des slogans des CPCs de la UNE (p. 67), que plus tard l'on jugea plutôt paternalistes : apporter la culture au peuple

conscience du rôle que peut avoir leur classe dans la proposition d'une nouvelle société. Pourtant le nombre de syndicats qui ont formé ou accueilli des cinéclubs dans leurs rangs fut très petit⁷⁷. Pendant la première grève depuis 1968 – organisée à Sao Bernardo do Campo (état de Sao Paulo) en 1978 – la Dinafilme organisa des équipes mobiles de projection qui montraient des films sur le mouvement ouvrier⁷⁸ dans les assemblées où plusieurs catégories de travailleurs discutaient leur appui ou leur participation dans le mouvement gréviste. Mais la direction du Syndicat des métallurgistes (présidée par Lula da Silva qui deviendrait président du Brésil en 2003/2006 et 2007/2010) interdit la création d'un cinéclub du syndicat, malgré le fait qu'elle commandait la production de films à un réalisateur associé avec un parti politique (Renato Tapajos, du PC do B, alors associé au régime albanais). Cette méfiance du mouvement syndical par rapport à l'organisation culturelle était très répandue : plusieurs syndicats promouvaient des spectacles purement commerciaux et anodins, mais ne stimulaient aucune initiative culturelle ouvrière.

4.5. Influence dans le cinéma brésilien

Une critique assez commune envers le modèle de cinéclubisme de cette période était celle de son excessive politisation, supposément synonyme de désengagement et d'instrumentalisation du cinéma. Comme nous le verrons plus loin, cette politisation fut cependant un élément d'influence majeure dans l'évolution du cinéma brésilien. Un grand nombre de cinéastes travaillaient en lien étroit avec le mouvement cinéclubiste et cédaient leurs œuvres à la Dinafilme. Plusieurs films furent réalisés pour cette distribution vers les cinéclubs, tenant compte de la clandestinité de plusieurs d'entre eux. Comme nous l'avons déjà mentionné, la Dinafilme atteignait plus de 2,000 lieux de projection au pays, un nombre bien supérieur à celui des salles commerciales.

⁷⁷ Deux exceptions assez importantes furent les syndicats des ouvriers du pétrole et de la métallurgie de la ville de Santos (état de Sao Paulo), le plus grand port du Brésil. Ils ont été très importants dans l'histoire de cette ville et dans le mouvement cinéclubiste.

⁷⁸ *Grève!*, de Joao Batista de Andrade, *Grève de Março*, de Renato Tapajos (produit par le syndicat de S. Bernardo) furent tournés et finalisés pendant une trêve négociée en plein milieu de la grève. Plusieurs autres films sur les mouvements ouvriers et populaires furent distribués par Dinafilme

João Batista de Andrade, Leon Hirszman, Tizuka Yamasaki, Denoi de Oliveira, Jorge Bodanski, Osvaldo Caldeira, Renato Tapajós, Roberto Gervitz, Sergio Toledo, Carlos Reichembach, Sílvio Tendler, Alain Fresnot, Agnaldo "Siri" Azevedo, Orlando Bomfin, étaient des réalisateurs très proches des cinéclubs, qui pouvaient constater leur influence par les rapports de la circulation de leurs films. En plus de leur participation dans des débats sur leurs réalisations, la Dinafilme stimulait la production de *rapports de séance* (même les plus informels) qui avaient beaucoup d'impact chez les réalisateurs. Des films comme *O Homem que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1980; *Eles não Usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1981); *Gaijin* (Tizuka Yamasaki, 1980); *O Baiano Fantasma* (Denoí de Oliveira, 1984); *Projeto Jari* (Jorge Bodansky, 1979) ; *Passe Livre* (Osvaldo Caldeira, 1974); *Linha de Montagem* (Renato Tapajós, 1981); *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (Roberto Gervitz et Sergio Toledo, 1979; *Os Anos JK* (Sílvio Tendler, 1980); *Trem Fantasma* (Alain Fresnot, 1976) et plusieurs autres (il est presque impossible de nommer tous les courts-métrages), sont des exemples qui incorporent et soulignent à des degrés divers l'influence des cinéclubs et des publics qu'ils réunissaient et représentaient. *O Homem que Virou Suco* fut particulièrement marquant: lancé simultanément dans le marché commercial et le circuit cinéclubiste, le film connut un grand succès, mais attira plus de spectateurs dans les cinéclubs que dans les salles commerciales, montrant d'une certaine façon à quel point le cinéclubisme était devenu important dans l'esthétique et la politique du cinéma brésilien.



Affiches de films distribués par Dinafilme



1980 - *Gaijin* reçoit le prix Curumin de meilleur film brésilien au Cinéclub de Marília. À partir de la gauche : une directrice du cinéclub ; Felipe Macedo, de la Dinafilme; Orlando Fassoni, critique du journal Folha de São Paulo, et la réalisatrice du film, Tizuka Yamasaki

Parmi les premières structures du cinéma brésilien à s'organiser après l'installation de la dictature, le CNC et le mouvement cinéclubiste créèrent et participèrent à tous les événements et réunions importantes (festivals, congrès, etc.) du milieu cinématographique brésilien et maintinrent un dialogue permanent avec toutes les institutions existantes ou qui surgirent : Associação Brasileira de Cineastas,

Associação Paulista de Cineastas, Sindicatos de Artistas e Técnicos, etc. Basée sur un texte d'Antonio Gouveia Jr. (du Cinéclub du Syndicat des Journalistes de Sao Paulo), une Résolution (norme légale) du Concine (Conseil National du Cinéma, instance normative du cinéma dans le pays) établit légalement l'activité des cinéclubs et reconnut le CNC comme seul représentant national des cinéclubs en 1980.

4.6. Présence internationale (1977 – 1984)

À partir de 1977, le CNC devint membre et participa à la Fédération Internationale des Cinéclubs (FICC-IFFS). Il fut incorporé à son Comité Exécutif (CE) à cette date, à Figueira da Foz (Portugal). Le secrétaire-général de la FICC, Felipe Macedo, participe aux Jornadas de Caxias do Sul (1978, état de Rio Grande do Sul) et Campo Grande (1980, état du Mato Grosso, aujourd'hui Mato Grosso do Sul). En 1979 il est réélu au CE à Marly-le-roi près de Paris; en 1982, à la première assemblée de la FICC réalisé hors de l'Europe (à La Havane), il devient secrétaire latino-américain. Les relations du groupe brésilien avec la FICC demeurèrent pourtant peu importantes. L'organisation mondiale était centrée sur la réalité européenne, où les fédérations nationales fortes (des pays plus développés ou socialistes) étaient soutenues par des politiques publiques plus définies. Cette posture *eurocentrique* ne prévoyait aucune action plus concrète avec le reste du monde. Le rencontre de La Havane réunit néanmoins un grand nombre de pays de la région qui subissaient une même conjoncture de répression et, malgré de faibles ressources, avaient la volonté politique de se rapprocher. Macedo et Diogo Gomes dos Santos, alors directeur de la Dinafilme, réussirent à apporter au Brésil clandestinement plusieurs des films les plus importants du Festival. Ils conclurent un accord avec la compagnie mexicaine de distribution Zafra pour l'échange de films. Au début des années 80, la Dinafilme distribuait aussi des documentaires latino-américains, y inclus ceux qui étaient produits par les mouvements insurrectionnels du Salvador et du Nicaragua.

4.7. Troisième phase (1984 – 1989) : crise et désagrégation

Trois conditions conjoncturelles peuvent expliquer la crise et la désagrégation de ce solide mouvement : la première est d'ordre technologique, les autres sont politiques. En 1984 le film 16mm commençait à être supplanté par d'autres supports et d'autres technologies. Son utilisation diminuait beaucoup, l'importation de la pellicule diminuait significativement, les laboratoires cessaient son développement et il devenait difficilement utilisable. De plus en plus pour obtenir des films, les organisations devaient s'adapter, mais cela exigeait des ressources dont la plupart des cinéclubs ne disposaient pas. Une partie du mouvement proposa une coopération entre les nouveaux cinéclubs qui opéraient en 35mm, la Dinafilme et les cinéclubs plus modestes, qui étaient la grande majorité. Dans notre article *O Modelo Brasileiro : um estrangeiro em nossas telas* (Le modèle brésilien: un étranger sur nos écrans)⁷⁹ nous montrons comment, pendant cette même période (1970 – 1985), 80% des salles commerciales ont été fermés. Cette transformation majeure, jointe à d'autres changements dans le secteur de la culture et du cinéma, rendit disponibles à très bas prix un grand nombre de projecteurs 35mm de même que des fauteuils de cinéma. Depuis 1982 – avec la création du premier cinéclub 35mm à horaire quotidien, le cinéclub Bixiga – de nombreux cinéclubistes et l'organisation de la Dinafilme discutaient l'opportunité de créer des cinéclubs en 35mm (sans abandonner l'associationnisme et les autres principes cinéclubistes) comme des plaques tournantes pour les cinéclubs 16mm ou ceux qui voulaient passer à d'autres formats (vidéo VHS ou Beta, etc.) même si ces nouveaux support n'étaient pas aussi fiables que la pellicule.

Mais la direction du mouvement a beaucoup changé à partir de 1984. Gomes dos Santos et la nouvelle direction, représentant surtout les cinéclubs plus populaires, étaient opposés aux cinéclubs 35mm qu'ils trouvaient « bourgeois » car ils s'étaient

⁷⁹ Macedo, Felipe. "O Modelo Brasileiro: um estrangeiro em nossas telas", dans Moraes, Geraldo (org.). 2008. *O Cinema de Amanhã*. Ed. Congresso Brasileiro de Cinema e Coalizão Brasileira pela Diversidade Cultural. Brasília. Disponible sur Internet : https://www.academia.edu/10359705/O_Modelo_Brasileiro_de_Cinema

établis dans les grandes villes, dans des quartiers fréquentés par un public cinéophile surtout de classe moyenne. Cette posture, que Francisco Foot Hardan⁸⁰ appelle de *stratégie de l'exil* (en parlant du purisme isolationniste de certains milieux anarchistes du début du XXème siècle) empêcha de fait la liaison entre les cinéclubs 35mm et les autres. L'un des principaux éléments pour la désagrégation de la plupart des cinéclubs fut donc la disparition graduelle du film 16mm et le manque d'alternative fiable pour son remplacement.

Cette attitude isolationniste mena aussi à un éloignement des autres secteurs du cinéma brésilien et de la plupart des institutions cinématographiques du pays. Éloignant plusieurs des cinéclubs les plus solides et connus, le mouvement affaibli élit en 1986 un groupe presque anecdotique qui se vantait d'être soutenu par Mouammar Khadafi. Ils n'ont pas pu terminer leur mandat, mais ont causé beaucoup de pertes au cours d'une trajectoire de désagrégation qui n'a pas été arrêtée. Ils furent remplacés par une direction de crise et de relance en 1987 qui n'a pas réussi à remettre le mouvement sur ses pieds. La dernière direction, élue en 1988 par une Jornada peu représentative, n'a même pas assumé ses responsabilités.

La désagrégation résulte aussi d'une troisième cause, très importante même si elle provoque une certaine ironie : c'est la démocratisation du Brésil. La chute de la dictature fut un procès plutôt graduel, avec la reconstitution progressive d'institutions et de droits. L'organisation des partis politiques fut graduellement libéralisée. Le Parti des Travailleurs, par exemple, fut fondé en 1980 (les partis communistes ne furent légalisés qu'après la chute totale des militaires) et la UNE était tolérée depuis 1979. Les syndicats et le mouvement étudiant disposaient d'une plus large marge de manoeuvre. Dans la mesure où le gouvernement était obligé d'accepter la renaissance ou la légalisation de mouvements et organisations sociales, un grand nombre de leaders cinéclubistes abandonnaient ce mouvement pour participer plus directement et

⁸⁰ Hardman, Francisco Foot. 2002. *Nem pátria nem patrão!: memória operária, cultura e literatura no Brasil*. Editora UNESP – São Paulo

explicitement au niveau politique dans les organisations régionales d'étudiants, dans l'UNE, dans les partis politiques. Cette débandade, doublée de cooptations, fut malheureusement très importante dans l'érosion des rangs du mouvement cinéclubiste.

Comme nous l'avons déjà dit, les cinéclubs ne disparaissent jamais, ce qui n'est pas vrai pour les mouvements organisés de cinéclubs, ces rassemblements d'un niveau plus élevé en nombre et surtout en influence culturelle et sociale. Nous avons traité dans ce chapitre de l'un de ces moments plus organisés (en le ralliant conceptuellement à notre hypothèse que les cinéclubs surgissent des besoins et des actions des publics rassemblés par des conditions et des intérêts communs) qui font partie d'un public au sens plus large, engendré par le cinéma et caractéristique de notre époque. Nous estimons qu'une histoire des cinéclubs est possible à partir de ces conceptions. Les deux épisodes ici traités se sont achevés avec un certain « rétablissement de l'ordre », comme une défaite des hautes prétentions réformatrices, voire révolutionnaires des cinéclubs. Mais en vérité, la fin de ces périodes ne marque que le passage à une autre étape, une autre forme avec des pratiques différentes, dans une trajectoire historique que nous pensons loin d'être terminée. Au contraire, elle présente des défis qui sont des opportunités inouïes.

5. Conclusion – vers une histoire du cinéclubisme et du public organisé du cinéma dans le monde occidental

Nous avons essayé d'établir dans ce travail deux principes initiaux pour l'élaboration d'une nouvelle historiographie du cinéclubisme. Première hypothèse : les cinéclubs ont leur origine dans les mouvements culturels de la modernité et sont créés par des publics regroupant des personnes avec des traits, des goûts, des intérêts communs. Ils veulent s'approprier du cinéma comme moyen d'atteindre une meilleure connaissance, une identité plus profonde et mieux reconnue, ou même la simple jouissance de ces qualités, intérêts et désirs qui les définissent. Les cinéclubs seraient donc des institutions créées par les publics, des institutions *de* ces publics. Deuxième hypothèse : nous avons proposé que ces publics font partie d'un public au sens plus large, un public moderne, qui surgit avec la consolidation du cinéma institutionnel, devenu le principal moyen de divertissement, d'information, voire de socialisation de l'ensemble de la population à partir de la deuxième décennie du siècle dernier. Considérant le caractère généralisé de l'activité cinéclubiste, géographiquement et historiquement, tout comme dans tous les milieux et groupes sociaux, on peut conclure que les cinéclubs sont aussi des institutions dont dispose ce public général, qu'ils sont une *institution du public*.

Nous avons choisi des cas exemplaires pour illustrer et développer ce processus de formation du public qui engendre concomitamment le développement des formes cinéclubistes : la période d'institutionnalisation du cinéma qui favorise l'émergence et ensuite l'institutionnalisation des cinéclubs, et dans un contexte assez différent, le rôle des cinéclubs dans un moment de résistance et de mobilisation, où ils sont une partie essentielle de la fortification de la société civile et de son influence sur la chute de la dictature militaire brésilienne des années 1960 – 1980.

Nous estimons que ces cas démontrent les hypothèses que nous avons avancées, et que sur ces fondements on peut approfondir et élargir la compréhension du rôle du public dans le développement du cinéma, surtout du public organisé principalement dans les cinéclubs, mais aussi dans d'autres institutions reliées au public, comme les cinémathèques, les festivals, la critique, entre autres. Nous voulons aussi démontrer plus tard que dans cette mouvance se développent également en partie le cinéma documentaire, expérimental, la production cinématographique liée aux milieux ouvriers, féministes, et même une partie importante des cinémas nationaux dans les pays moins développés. Dit autrement, nous voulons montrer que le public est un concept et un agent fondamental pour la compréhension du cinéma dans son devenir historique et son évolution en tant que rapport social. Nous voulons explorer les conséquences possibles de ces hypothèses sur la description du rôle des cinéclubs et institutions semblables dans le champ de l'audiovisuel contemporain.

Pour ce faire, il faudra mieux documenter et comprendre la question de l'absence du public dans les études cinématographiques. Nous avons utilisé dans ce mémoire surtout l'approche d'Antonio Gramsci, en particulier les notions d'hégémonie et d'institutions valoratives, qui nous paraissent toujours pertinentes pour la suite de l'étude. Nous examinerons également les théories de la réception, qui se sont un peu intéressées à la question du public, en reconnaissant les capacités de réponse critique – et même de résistance – des destinataires de l'expression artistique. Ce sont principalement les *Cultural Studies* anglais (S. Hall, R. Hoggart, R. Williams), les études plus ou moins liées aux auteures féministes (M. Hansen, J. Staiger, Annette Kuhn, Mary Ann Doane, Kentre autres) et les historiens français M. de Certeau et R. Chartier qui ont ouvert cette voie. Nous nous pencherons aussi sur les travaux de Mikhail Bakhtin, en particulier les concepts qui forment sa théorie du dialogisme, et plus largement d'une sociologie du langage, permettant de raffiner une théorie des rapports entre le public et le cinéma, et d'envisager l'hypothèse heuristique du « public comme auteur ».

Bibliographie

ABEL, Richard. 1994. *The ciné goes to town : French cinema, 1896-1914*. Berkeley : University of California Press..

_____. 1984. *French cinema : the first wave, 1915-1929*. Princeton, NJ : Princeton University Press.

_____. 2010 (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. Londres et New York : Routledge

_____. 2013. *Americanizando o Filme Ensaios de História Social e Cultural do Cinema*. São Paulo : Cinemateca Brasileira

ABERCROMBIE, Nicholas et LONGHURST, Brian. 1998. *Audiences : A Sociological Theory of Performance and Imagination*. Londres : Sage.

ALBERA, François. 2012. *Modernidade e Vanguarda do Cinema*. Rio de Janeiro : Azougue Editorial, São Paulo : Cinemateca Brasileira

ALLEN, Robert C. et Douglas Gomery. 1993. *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*. Paris : Nathan.

ALMBERG, Nina et PERRON, Tangui. « La propagande par le film : les longues marches de Gustave Cauvin » dans *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 26 juillet 2016. URL : <http://1895.revues.org/4457>

ALTHUSSER, Louis. 1970. *Ideologie et appareils ideologiques d'état*, dans *La Pensée*, no 151, juin 1970.

ÁLVAREZ, Gabriel Rodríguez. S.d. *Contemporaneos y el Cineclub Mexicano: Revistas y cine clubes, la experiencia mexicana*. México : Universidade Nacional Autônoma do México.

ALVES, Giovanni et Felipe Macedo. 2010. *Cineclube, Cinema e Educação*. Bauru : Praxis.

ARAÚJO, Vicente de Paula . 1976. *A Bela Época do cinema brasileiro*. São Paulo : Perspectiva.

_____ 1981. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo : Perspectiva

ASHPLANT, T.G. 1981. "London Working Men's Clubs, 1875-1914", dans Yeo, Eileen et Stephen Yeo, *Popular Culture and Class Conflict 1590-1914: Explorations in the History of Labour and Leisure*. Sussex, New Jersey : The Harvester Press, Humanities Press.

ASUNIS, Marco, Franco Caruso et Elisabetta Randaccio. *Fabio Masala. Una vita per il nuovo pubblico*. S.I. : Federazione Italiana Circoli del Cinema.

BAKHTIN, Michail M. 2014. *Marxismo e Filosofia da Linguagem. Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. São Paulo : Hucitec

_____1977. *Le marxisme et la philosophie du langage: essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Editions de Minuit.

Disponibile en :

<http://scans.library.utoronto.ca/pdf/4/38/lemarxismeetlaph00bakh/lemarxismeetlaph00bakh.pdf>

BARNIER, Martin. 2012. « Paroles éducatives et religieuses lors des projections de films en France avant 1915 », dans BRAUN, Marta ; KEIL Charlie et autres (eds.) 2012. *Beyond the Screen : Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*. New Barnet : John Libbey Publishing Company.

BORDE, Raymond. 1983. *Les Cinémathèques*. Éditions L'Age d'Homme

BOSSÉNO. Christian. 1996. *La prochaine séance : les Français et leurs cinés*. Paris : Gallimard.

BRAUN, Marta ; KEIL Charlie et autres (eds.) 2012. *Beyond the Screen : Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*. New Barnet : John Libbey Publishing Company.

BURCH, Noël. 2007. *La lucarne de l'infini : naissance du langage cinématographique*. Paris : Harmattan.

_____ 2007. *De la beauté des latrines: Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*. Paris : L'Harmattan

BUTSCH, Richard. 2008. *The Citizen Audience. Crowds, Publics, and Individuals*. New York and London : Routledge

_____ 2000. *The Making of American Audiences: From Stage to Television, 1750-1990*. Cambridge University Press

CAMPBELL, Jan. 2005. *Film and Cinema Spectatorship. Melodrama and Mimesis*. Cambridge : Polity Press

CANETTI, Elias. 1960. *Masse et puissance*. Paris : Gallimard

CAVALLO, Guglielmo et Roger Chartier. 1997. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris : Seuil.

CERTEAU, Michel 1990. *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*. Paris : Gallimard.

CHARNEY, Leo, et Vanessa R. Schwartz (dir.). 1995. *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley : University of California Press.

COSANDEY, Roland et Thomas Tode (dir.). 2000. « Quand l'avant garde projetait son avenir. Le 1^{er}. Congrès International du cinéma indépendant ». *Archives*, no. 48 (avril).

COSTA, Flávia Cesarino . 2005. *O Primeiro Cinema : Espetáculo, Narração, Domesticação*. Rio de Janeiro : Azougue Editorial

CURRAN, James et Vincent Porter (org.). 1983. *British Cinema History*. London : BFI Publishing.

DALQUIST, Marina. 2012. « Health Instruction on Screen : The Department of Health in New York City, 1909-1917, dans BRAUN, Marta ; KEIL Charlie et autres (eds.) 2012. *Beyond the Screen : Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*. New Barnet : John Libbey Publishing Company

DE BAECQUE, Antoine. 2003. *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*. Fayard

_____ et FRÉMAUX, Thierry. 1995. « La cinéphilie ou l'invention d'une culture », dans *Vingtième Siècle*, revue d'histoire Année 1995 Volume 46 Numéro 1 pp. 133-142

DELLUC, Louis. 1985. *Les cinéastes. Écrits cinématographiques I*. Paris : Éditions Cinémathèque française.

DÉMIER, Francis. 2000. *La France du XIX^e siècle : 1814-1914*. Paris : Seuil

DEWEY, John. 1939. *Freedom and Culture*. New York: G.P. Putnam's Sons.

ELSAESSER, Thomas et Adam Baker. 1990. *Early Cinema: Space-Frame-Narrative*. London : BFI Publishing.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. 2003. *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte.

FREUD, Sigmund. 2010. *Psychologie des foules et analyse du moi*. PUF.

FULLER-SEELEY, Kathryn H. 2008. *Hollywood in the neighborhood : historical case studies of local moviegoing*. Berkeley : University of California Press.

GAUDREULT, André 2009. *American Cinema 1890-1909. Themes and Variations*. New Jersey : Rutgers

_____ 2008. *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS.

_____, Germain Lacasse et Isabelle Raynauld (dir) 1999. *Le cinéma en histoire : institutions cinématographiques, réception filmique et reconstitution historique*. Québec : Éditions Nota bene ; Paris : Méridiens Klincksieck.

GAUTHIER, Christophe. 1999. *La passion du cinéma – Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris : Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma et École des Chartes.

_____ 1997. « De la Tribune libre du cinéma au congrès de La Sarraz – La naissance du protocole cinéphile ». 1985. No. 23, décembre, p. 3.

_____ 2001. Tangui Perron et Dimitri Vezyroglou. « Histoire et cinéma : 1928, année politique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol.48, no.4 avril, p. 190.

_____ 2004. « Au risque du spectacle. Les projections cinématographiques en milieu scolaires dans les années 1920 », dans PASTRE-ROBERT, Béatrice, DUBOST, Monique et MASSIT-FOLLÉA, Françoise, *Cinéma pédagogique et scientifique : à la redécouverte des archives*. Lyon : ENS Éditions.

_____, PERRON Tanguy, VEZYROGLOU Dimitri, 2001. « Histoire et cinéma : 1928, année politique », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 4/2001 (no48-4) , p. 190-208 disponible en www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2001-4-page-190.htm.

GRAMSCI, Antonio. 1999. *Cadernos do Cárcere*. Édition établie, présentée et annotée par Coutinho, Carlos Nelson, Luiz Sérgio Henriques et Marco Aurélio Nogueira. 6 tomes. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.

GRIEVESON, Lee. 2004. *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*. Los Angeles : University of California Press.

GRUPPI, Luciano. [1978] 2000. *O Conceito de Hegemonia em Gramsci*. Rio de Janeiro : Edições Graal.

GUBERN, Román. 1999. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona : Anagrama.

HAL, Stuart. (1973) 1980. "Encoding and Decoding in the Television Discourse", dans Hall, D. Hobson, A. Lowe, and P. Willis (eds). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972–79*. London: Hutchinson, pp. 128–138.

HANSEN, Miriam. 1991. *Babel and Babylon : Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.

_____ 2004. "Estados Unidos, Paris, Alpes : Kracauer (e Benjamin)", dans Charney, Leo et Schwartz, Vanessa R., *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo : Cosac & Naify

HARDMAN, Francisco Foot. 2002. *Nem Pátria, nem Patrão! Memória Operária, Cultura e literatura no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP

HAYMES, Max. 1992. *The English Music Hall Connection*, disponible en ligne : <http://www.w7510736.shared.zen.co.uk/Essay%20-%20The%20English%20Music%20Hall%20Connection.htm>

HOGGART, Richard. 2009 (1957). *The Uses of Literacy. Aspects of Working Class Life*. Londres : Penguin

HORAK, Jan-Christopher. 1995. *Lovers of Cinema : the First American Film Avant-garde, 1919-1945*. Madison : University of Wisconsin Press.

ISER, Wolfgang. 1985. *L'acte de lecture*. Liège : Mardaga

IVES, Peter. 2004. *Gramsci's politics of language: aging the Bakhtin Circle and the Frankfurt School*. Toronto : University of Toronto Press.

JANCOVICH, Mark, Lucy Faire et Sarah Stubbings. 2003. *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*. London : BFI Publishing

JERNUDD, Asa. 2005. "Reform and Entertainment: Film Exhibition and Leisure in a Small Town in Sweden at the End of the Nineteenth Century", dans *Film History: An International Journal*, Volume 17, numéro 1, p. 88-105.

JULLIER, Laurent et Jean-Marc Leveratto. 2010. *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*. Paris : Armand Colin.

KEATHLEY, Christian. 2005. *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington : Indiana University Press.

KEELER, Amanda R. 2012. « Jean Collier, Thomas Edison and the Educational Promotion of Moving Pictures », dans BRAUN, Marta ; KEIL Charlie et autres (eds.) 2012. *Beyond the Screen : Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*. New Barnet : John Libbey Publishing Company

KRACAUER, Siegfried. 1995. *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Cambridge et Londres, Harvard University Press

LACASSE, Germain. 2000. *Le bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*. Québec : Nota Bene, Paris : Méridiens Klincksieck.

LLAVI, Josep Maria Lopez (dir.). 1992. *Ponencias, Comunicaciones y Conclusiones del 3er. Congreso de Cine Clubs del Estado Español* (Barcelona, septembre 1991. Ourense : Federació Catalana de Cine-Clubs

LECOINTE, Therry. 2012. « Les 'conférenciers de cinéma' en France (1896-1930) : historique à travers différents lieux de projection, genres filmiques et réseaux », dans BRAUN, Marta ; KEIL Charlie et autres (eds.) 2012. *Beyond the Screen : Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*. New Barnet : John Libbey Publishing Company.

LEMERCIER, Claire. 1995. *Le Club du faubourg, Tribune libre de Paris, 1918-1939*. Mémoire présenté à l'Institut d'études politiques de Paris.

MACEDO, Felipe. 2009. 'Hegemonia e cineclubes'. En ligne. Dans *Mundokino, Observatorio del cineclubismo global*. <http://www.mundokino.net/node/576>. Téléchargé le 20 mai 2009.

_____ 1982. *Movimento cineclubista brasileiro*. São Paulo : Cineclube da Fatec

MANNONI, Laurent. 1993. « 28 octobre 1913 : création de la société 'Le Cinéma du Peuple' ». *1895*, numéro hors série, octobre, p. 100.

_____ 1994. *Le Grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*. Paris : Ed. Nathan.

MARINONI, Isabelle. 2009. *Cinema e Anarquia. Uma História "Obscura" do Cinema na França (1895-1935)*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial et São Paulo: Cinemareca Brasileira

MARLOW, Lawrence. 1980. *The Working Men's Club Movement, 1862-1912 : A Study of the Evolution of a Working Class Institution*. Thesis submitted for the degree of PhD at the University of Warwick, accédé à <http://go.warwick.ac.uk/wrap/4209>

MARX, Karl. (1859) *Critique de l'économie politique*. Disponible dans <https://www.marxists.org/francais/marx/works/1859/01/index.htm>

_____, and ENGELS, Frederick. 1850. *Address of the Central Committee to the Communist League*. Disponible en <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1847/communist-league/1850-ad1.htm>

MASALA, Fabio. 1985. « La Lotta ideologica tra 'tempo libero' e 'mezzi di comunicazione di massa' » Dans *Il Diritto alla risposta. Educazione degli adulti e mezzi audiovisivi di comunicazione di massa*. Cagliari : CUEC Editrice.

MATELA, Rose Clair. 2008. *Cineclubismo. Memórias dos anos de chumbo*. Rio de Janeiro : Multifoco

MELO SOUZA, José Inácio de, 2004. *Imagens do Passado*. São Paulo: Ed. Senac

MEUSY, Jean-Jacques. 1995. *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*. Paris : CNRS Éditions.

MORRIS, Pam. 2003. *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhton, Medvedev and Voloshinov*. Londres : Arnold

MUSSER, Charles et Charles Scribner.. 1990. *The emergence of cinema : the American screen to 1907*. New York : Toronto : Collier Macmillan.

_____ et Jay Leyda (dir). 1987. *Before Hollywood : turn-of-the-century American film*. New York : Rizzoli.

NEWCOMB, Horace et HIRSH, Paul. 1983. *Television as a Cultural Forum: Implications for Research*. Quarterly Review of Film Studies 8, no. 3 (été), p. 45-55.

ODIN, Roger. 2000. *La question du public. Approche sémio-pragmatique*, dans Réseaux, vol.18, numéro 99.

ONG, Walter Jackson. 1971. *Retrouver la parole. Introductions à l'histoire de la culture et de la religion*. S.l. :HMH.

PERRON, Tanguy. « Le contrepoison est entre vos mains, camarades » : C.G.T. et cinéma au début du siècle », dans *Le Mouvement social*, juillet-septembre 1995, pp. 21-36.

PLATT, David. 1992. *Celluloid Power. Social Film Criticism from The Birth of a Nation to Judgement at Nuremberg*. Metuchen and London : The Scarecrow Press.

ROSS, Steven J. 1998. *Working-class Hollywood : Silent Film and the Shaping of Class in America*. Princeton, NJ : Princeton University Press.

_____ 1999. "The Revolt of the Audience: Reconsidering Audiences and Reception during the Silent Era, dans Stokes, Melvyn et Maltby Richard. *American Movie Audiences*. Londres : BFI Publishing.

SANCTIS, Filippo Maria de. 1976. *Pubblico e associazionismo culturale*. Roma : Bulzoni

_____ 1970. *Il pubblico come autore : l'analisi del film nelle discussioni di gruppo*. Florence : La Nuova Italia.

SLOAN, Kay. 1988. *The Loud Silents: Origins of the Social Problem Film*. Chicago : University of Illinois Press.

SORLIN, Pierre. 1992. *Le mirage du public*, dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. 1992/1 (n° 39-1)

SKLAR, Robert. 1993. *Film : an International History of the Medium*. New York : H.N. Abrams, 1993.

STAIGER, Janet. 2005. *Media Reception Studies*. New York et Londres : New York University Press

_____ 2000. *Perverse Spectators. The Practice of Film Reception*. New York et Londres : New York University Press.

STAM, Robert. 1989. *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore and London : Johns Hopkins Press

STOKES, Melvyn et MALTBY, Richard (dir.) 1999. *American Movie Audiences : From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London : BFI Publishing.

TARIOL, Marcel. 1965. *Louis Delluc*. Paris : Seghers.

THISSEN, Judith. 2012. "Early Cinema and the Public Sphere of the Neighbourhood Meeting Hall: The Longue Durée of Working Class Sociability", dans BRAUN, Martha et autres (ed.) *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*.

THOMPSON, E.P. (1963) s.d. *The Making of the English Working Class*. New York : Random House – accessible dans <https://uncomradelybehaviour.files.wordpress.com/2012/04/thompson-ep-the-making-of-the-english-working-class.pdf>

TOSI, Virgilio. 1999. *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*. S.l. : Fondazione Scuola Nazionale di Cinema.

TREBUIL, Christophe. 2006. « L'écran qui fascine : spectateurs dans les salles de cinéma des années vingt en France ». dans *1985*. No. 48 (février), p. 26-45.

TURNER, Graeme. Sd. *Cinema como Prática Social*. São Paulo : Summus Editorial

_____ 1990. *British Cultural Studies: An Introduction*. Boston : Unwin Hyman

URICCHIO, William et Roberta E. Pearson. 1993. *Reframing Culture : the Case of the Vitagraph Quality Films*. Princeton : Princeton University Press.

VOLOSINOV, V.N. 1973. *Marxism and the Philosophy of Language*. New York : Seminar Press.

XAVIER, Ismail. 1978. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo : Perspectiva

WALLER, Gregory A. 2002. *Moviegoing in America. A Sourcebook in the History of Film Exhibition*. Madden : Blackwell Publishers.

WILLIAMS, Raymond. 2000. *Marxismo y Literatura*. Barcelona : Ediciones Península.

_____ 2011. *Cultura e Materialismo*. Sao Paulo : UNESP.

_____ 1960. *Culture and Society 1780-1950*. New York : Doubleday

ZUKOR, Adolph et KRAMER, Dale. 1953. *The Public is Never Wrong. The Autobiography of Adolph Zukor*. New York : G.P. Putnam's Sons.

Annexe 1

The International Federation of Film Societies (FICC/ IFFS), an organization of defense and development of cinema as a cultural medium, present in 75 countries, the association is the more appropriate for the organization of the public receiving audiovisual cultural assets. Aware of the profound changes in the audiovisual field, which generate a total dehumanization of communication, FICC, after its congress in Tabor (Czechoslovakia) has unanimously approved a

CHARTER OF THE RIGHTS OF THE PUBLIC

1. Each person is entitled to receive all information and audiovisual communications. It must have the means to express and make known their own judgments and opinions. There can be no true human communication.

2. The right to art, cultural enrichment, the ability to communicate, the source of all social and cultural change is an inalienable right. It is the guarantee of a real understanding among peoples, the only way to prevent wars.

3. Public education is a prerequisite even for the authors to create works of quality. It only allows the expression of individual and social community.

4. The rights of the public relate to the aspirations and possibilities of an overall development of creative abilities. New technologies should be used for this purpose and not for the alienation of the masses.

5. Viewers have the right to organize independently to defend its interests. To achieve these objectives, and educate as many people to new forms of audiovisual expression, associations of people must have structures and resources made available by public entities.

6. Viewers' associations have the right to be associated with management and participate in the appointment of the public bodies responsible for production and distribution of entertainment media and public information.

7. Public works and authors cannot be used without consent for purposes of political proselytizing or other business. In cases of instrumentalization or abuse organizations, spectators will have the right to require public rectification and compensation.

8. The public has a right to accurate information. For this reason rejects any kind of censorship and manipulation, and organized to enforce all the Mass Media in the plurality of views as an expression of respect for the public interest and cultural enrichment.

9. Given the universal dissemination of information and entertainment, public organizations will unite and work together at international level.

10. Associations of people, claiming the organization of research on the needs and cultural evolution of the public. In contrast to studies preclude commercial purposes such as surveys on ratings and acceptance.

Tabor, 18 September 1987

Annexe 2

CHARTE DE CURITIBA

VIII Jornada Nacional De Cineclubes 2 a 5 de fevereiro de 1974

1. Le cinéclubisme se situe dans le plan du cinéma national comme complément de diffusion et de formation du public. Travaillant avec un objectif culturel, le cinéclub dépasse les limites commerciales de l'exploitation cinématographique et participe au développement du projet culturel brésilien. Reconnaissant ce fait fondamental, la VIII Jornada National de Cinéclubs considère comme devoir principal du cinéclubisme brésilien le perfectionnement des formes de diffusion du cinéma national et adopte, en ce sens, une position claire et définie en défense de notre cinéma.

2. Les participants de la VIII Jornada croient aussi qu'il incombe au cinéma national la fonction d'interprète de la vie brésilienne aux niveaux de divertissement, d'analyse et d'information. Cette fonction, pourtant, n'aura de résultat efficace qu'à travers un travail collectif de tous les secteurs de l'activité cinématographique. Dans la création de nouvelles formes de travail réside la meilleure opportunité du cinéclubisme d'accomplir de façon productive son rôle spécifique. La réalisation même de la VIII Jornada est un pas fondamental dans ce sens.

3. Les efforts de création de formes d'action doivent partir d'une évaluation aussi réaliste que possible de la réalité nationale et du cinéma brésilien. Le chemin qui mènera à cette évaluation consiste dans l'élargissement et consolidation du mouvement de cinéclubs et dans l'échange permanent d'informations entre les cinéclubs et entre ceux-ci et l'institution du cinéma. L'amplification de la connaissance mutuelle mènera nécessairement au développement plus efficace de toutes les structures du cinéma national.

4. Les participants à la VIII Jornada National de Cinéclubs, conscients de l'importance de son travail décidément créatif au sein de la cinématographie et décidés à contribuer au processus d'affirmation de la culture brésilienne, appellent tous les cinéclubs à participer activement à la défense du cinéma national par l'application des décisions de cette rencontre, qui désormais font partie de cette charte de principes.

5. En hommage au peuple de Paraná et aux institutions qui accueillirent la VIII Jornada National de Cinéclubs, les participants de la rencontre décident de nommer cette déclaration de principes comme Charte de Curitiba.