

Présentation

Jürgen E. Müller and Denise Pérusse

Volume 2, Number 2-3, Spring 1992

Cinéma et Réception

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1001074ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1001074ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Müller, J. E. & Pérusse, D. (1992). Présentation. *Cinémas*, 2(2-3), 5–8.

<https://doi.org/10.7202/1001074ar>

Présentation

Jürgen E. Müller et Denise Pérusse

La réception cinématographique a constitué un aspect grandement négligé dans le passé au sein des approches théoriques et historiques du cinéma. «Point aveugle» des recherches cinématographiques, elle met à l'épreuve la théorie et la méthodologie de la discipline. Jusqu'ici, les études en communication ont imposé l'idée que le film est une activité de communication à sens unique entre émetteur et récepteur en le rabattant trop souvent sur un modèle économiste producteur-consommateur. Les approches marxistes ont considéré l'œuvre cinématographique comme une modalité des infrastructures économiques et envisagé la réception du film comme une activité se produisant selon des normes et des critères préétablis. La sociologie traditionnelle s'est limitée le plus souvent à des enquêtes empiriques sur les publics sans pour autant expliciter l'interaction entre la production, l'œuvre et sa réception. Les approches formalistes ont réduit le cinéma à ses formes et à ses thèmes esthétiques, envisagent le film comme un produit fini, en évacuant la dimension sociale ou historique et en disqualifiant le spectateur, seul «capable» de saisir ou de «reconstruire» la production du sens. L'historiographie du cinéma, quant à elle, se bornait en général à présenter des séries et des descriptions d'«événements cinématographiques», de films et de genres sans tenir compte du cadre «situatif» et fonctionnel de la production et de la réception de ses films.

Ainsi, les études cinématographiques se trouvent aujourd'hui dans une situation comparable à celle du début de la théorie de la réception littéraire il y a vingt-cinq ans. Le fait que, pour les recherches cinématographiques, un film n'existe jamais comme «substance matérielle», mais seulement à travers l'acte de réception, à travers les actions et processus de la conscience du

spectateur, a de grandes conséquences pour la théorie et l'histoire du cinéma. D'abord la réception filmique doit être envisagée comme une «action sociale» qui présuppose un acte de production et qui a lieu dans un contexte historique spécifique. Regarder un film doit être conçu comme une activité de la conscience, comme une expérience (non seulement esthétique) qui inclut des processus cognitifs et affectifs de même que l'utilisation et l'actualisation d'éléments historiques de savoir qui dirigent la production du sens. «Ce que les films nous font» correspond plus ou moins à nos désirs et à nos besoins. Enfin, il ne faut pas oublier que l'acte de réception se produit dans un contexte historique codéterminé par des facteurs économiques et politiques qui agissent et réagissent sur les activités de lecture du spectateur.

Mais qui est le spectateur de film? Est-il/elle une abstraction réductrice et scientifique, un élément implicite et incontournable dans l'acte de lecture? Est-il/elle un sujet historique avec des dispositions et un savoir social spécifiques? Est-il/elle considéré/e comme appartenant à un groupe, à un genre (*gender*), à une classe sociale, à une génération, à une culture avec des caractéristiques spécifiques? Ce n'est que récemment que les études en cinéma ont considéré ces questions essentielles de la communication cinématographique et ont relocalisé leur discours autour de l'acte de production dans son rapport dynamique avec le spectateur potentiel.

Ce numéro de *Cinémas*, tout en regardant l'état actuel de la recherche, veut contribuer à nourrir cette réflexion en conviant des études théoriques sur différents aspects de la réception: réception et histoire, réception et contexte historique, réception et fonction historique, réception et pragmatique, réception et cognition, réception et lisibilité, réception et féminisme, réception et esthétique. Le dossier comprend 11 articles qui constituent 5 groupes. Le premier groupe, formé de trois textes, présente une certaine unité au niveau du corpus en s'attardant à l'histoire des spectacles optiques et à celle du cinéma des premiers temps. Le texte d'ouverture établit quelques hypothèses pour une nouvelle histoire de la vision populaire et des formes de spectacles qui ont conduit à la naissance des représentations cinématographiques. Ce texte de type «programmatique» est suivi d'une étude des films

américains des premiers temps (*American Film Silent*) qui montre comment certains traits stylistiques et techniques (notamment la musique et les effets sonores) ont permis de développer une pratique de réception relativement homogène ou, du moins, a conduit à une certaine unité d'interprétation. Le troisième de ce tryptique adopte une problématique qui examine les cadres intertextuels de la réception filmique tout en explorant les lectures probables faites par les spectateurs de l'époque d'un film réalisé en 1908 par la Vitagraph Company: *Francesca da Rimini*.

Le second groupe textuel donne des indications et des options analytiques sur l'approche de la théorie de la réception pour les recherches cinématographiques en présentant des prolégomènes théoriques et des cas de figure de l'histoire de la réception de certains films. Le premier article développe un modèle d'une pragmatique historique du film et s'applique à démontrer les possibilités du modèle proposé en analysant le rôle joué par le concept d'auteur lors de la réception du film *À bout de souffle* aux Pays-Bas. Le second se propose d'examiner la façon dont un film québécois (*Le Déclin de l'empire américain*) est reçu dans un contexte social, culturel et esthétique différent de son contexte d'origine (la France) et de mettre en évidence les mécanismes de lecture et d'interprétation qui président lors de sa réception du point de vue des différences culturelles. Enfin, le troisième article s'attarde d'abord à faire une critique des théories de la réception (notamment les théoriciens allemands) pour ensuite aborder la question de la lisibilité.

Le troisième groupe, composé de deux articles, aborde la réception dans une perspective plutôt sociologique en tablant sur des aspects économiques, sociaux et cognitifs comme facteurs clés dans la réception des films. Le premier de ce doublet pose la question des usages sociaux du cinéma dont la manifestation est l'expression de la mise en œuvre d'outils cognitifs. Il part d'une étude sur les ouvriers de Longwy en France pour montrer quel usage les classes populaires font du cinéma. Le second part du fait que derrière l'acte d'aller voir un film en salle se dissimule toute une série d'appels et d'incitations provoqués par des médiateurs. S'appuyant sur un corpus posthollywoodien, l'auteur identifie différentes formes de médiation.

Le dernier groupe comprend également deux articles qui abordent la question de la réception dans une perspective féministe, la notion de *gender* étant au cœur de leurs préoccupations. Le premier article interroge les articulations entre théories féministes et pratiques de femmes et notamment la construction d'un regard féministe au cinéma en confrontant deux modes de narrativité: la *women's cinéma* et le *woman's film*. Le second, tout en se distinguant quelque peu du dossier thématique en abordant la réception télévisuelle, ouvre de nouvelles perspectives pour l'analyse féministe des média en réfléchissant sur les liens entre «genre sexuel» et genre télévisuel et sur les différentes façons par lesquelles la télévision s'insère dans un quotidien sexué. Finalement, le dossier se clôt sur un article qui, tout en s'attardant sur un film québécois atypique *Tinamer*, fait entrer la question de la réception dans un discours scientifique et filmique qui conduit à l'identification d'une nouvelle condition de réception. L'ensemble des textes proposés ici couvre donc un vaste éventail des champs d'études offerts par la réception cinématographique. Il laisse cependant place à un large terrain vierge qu'il restera à défricher.

Université d'Amsterdam et Université de Montréal