



HAL
open science

L'expression d'une culture cinématographique ordinaire dans une revue spécialisée de l'après-guerre, l'exemple de L'Écran français (1945-1952)

Mathis Crusson

► **To cite this version:**

Mathis Crusson. L'expression d'une culture cinématographique ordinaire dans une revue spécialisée de l'après-guerre, l'exemple de L'Écran français (1945-1952). Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03854333

HAL Id: dumas-03854333

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03854333>

Submitted on 15 Nov 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Université Rennes 2 – Haute Bretagne

UFR Arts, lettres, communication



L'expression d'une culture cinématographique ordinaire dans une revue spécialisée de l'après-guerre, l'exemple de *L'Écran français* (1945-1952)



Mémoire de Master Cinéma et audiovisuel : Histoire et esthétique du cinéma –
département des Arts du spectacle ; Année 2021-2022

Sous la direction de Roxane Hamery

Mathis Crusson

Remerciements

Dans un premier temps, je souhaite remercier ma directrice de recherche, Roxane Hamery, qui m'a accompagné durant la rédaction de ce mémoire. Je vous remercie pour votre disponibilité, vos conseils, vos relectures et le temps que vous m'avez accordé.

Je tiens à remercier également l'ensemble des enseignants du Master Cinéma et Audiovisuel de l'Université, notamment Gilles Mouellic, qui a animé les séminaires de recherche en Master 1 et 2. Leurs idées, recommandations et mises en garde ont été bénéfiques pour l'écriture de ce projet de recherche.

Je remercie mes parents pour leur patience, leur compréhension, leur confiance, tout le soutien et la tranquillité qu'ils m'ont accordés. Merci également pour les multiples relectures et impressions qui m'ont permis de conclure ce mémoire en étant apaisé. Je remercie également le reste de ma famille dont mon frère Anto pour leur bienveillance et leur bonne humeur.

Je remercie Devi et Jérôme pour leurs longues et douloureuses relectures. Je vous en dois une.

Enfin, je tiens à remercier mes amis : Zach, Pierre, Devi, Jérôme, Luane, Antoine, François, Daniel, Simon et Marceau pour leur soutien émotionnel, leur bonne humeur et pour m'avoir permis de m'évader et de me détendre.

Sommaire

Introduction.....	P. 4.
I. « Prête-moi ta plume », favoriser un échange avec le public ?.....	P. 21.
1. L'Ami Pierrot, un homme-réponse exprimant les idéologies de la revue	P. 22.
A. Les fonctions de l'homme-réponse : Répondre, interagir, dialoguer.....	P. 22.
B. L'Ami Pierrot, un homme-réponse instigateur et polémiste.....	P. 27.
2. Le courrier des lecteurs, contribuer à l'équipement cognitif de la cinéphilie	P. 33.
A. Encourager l'expression du courriériste ordinaire, rôle et fonction de « Prête-moi ta plume ».....	P. 33.
B. Interaction et échange, les fondements de « Prête-moi ta plume ».....	P. 39.
C. Entre débats, partages et dialogues, une rubrique pour les lecteurs.....	P. 43.
3. Le « <i>Petit courrier</i> », comment animer un courrier des lecteurs ?.....	P. 48.
A. Un fonctionnement parallèle à « Prête moi ta plume » ? la mission du « <i>Petit courrier</i> ».....	P. 48.
B. La vedette de cinéma, une thématique constante du « <i>Petit courrier</i> ».....	P. 52.
II. Référendums et projections-témoins, solliciter et promouvoir la culture cinématographique ordinaire autour de thématiques communes	P. 58.
1. Les Référendums de <i>L'Écran français</i> , une tribune permettant le débat et l'échange autour de thématiques cinématographiques.....	P. 59.
A. Controverse et dialogue sur des problématiques cinématographiques, quels sont les enjeux de ces référendums ?.....	P. 59.
B. Une rubrique encourageant les témoignages des usages quotidiens du cinéma.....	P. 63.
C. Des thématiques anodines et dépolitisées ? Exprimer et partager les idéaux de <i>L'Écran français</i> grâce à ces référendums.....	P. 68.
2. Lecteurs de <i>L'Écran français</i> ou critiques de cinéma ? Solliciter l'expertise des spectateurs avec les projections-témoins.....	P. 75.
A. Genèse, tirage au sort, avant-premières et critères de notation, l'organisation des projections-témoins.....	P. 75.

B. Jugement normatif et barèmes, quels sont les critères privilégiés des spectateurs-témoins ?	P. 80.
C. Juges et critiques, les nouvelles fonctions des lecteurs.....	P. 84.
III. Le lectorat de <i>l'Écran français</i> , représentant d'une multitude de cinéphilies.....	P. 90.
1. La création d'une communauté cinéphile ordinaire parmi les lecteurs de <i>l'Écran Français</i>	P. 91.
A. Diversité et hétérogénéité, qui sont les lecteurs de <i>L'Écran Français</i> ?.....	P. 91.
B. Différents archétypes de cinéphiles ordinaires.....	P. 96.
2. Enseignement du cinéma et soutien de la cinéphilie, l'apport de <i>L'Écran français</i> pour les cinéphiles ordinaires.....	P. 104.
A. Développement de la cinéphilie et espace d'expression, la perception de <i>L'Écran français</i> selon son lectorat.....	P. 104.
B. Soutien et essor du mouvement des ciné-clubs.....	P. 109.
Conclusion.....	P. 115.
Bibliographie.....	P. 119.

Introduction

« *L'Écran français*. Pourquoi ce titre ? C'est pour nous un témoignage du passé et une prise de position pour l'avenir. Un témoignage du passé... dans la clandestinité en effet parurent de nombreux numéros de *L'Écran français*. [...] une prise de position pour l'avenir : notre hebdomadaire sera un journal de combat. Notre rôle sera de convaincre et de persuader, car il faut que tout soit mis en œuvre pour que rapidement, grâce au cinéma, l'esprit et la culture française puissent rayonner¹. »

Ces mots ouvrent l'éditorial introduisant le premier numéro de la revue *L'Écran français* parue de 1945 à 1952. Cet hebdomadaire créé par Jean-Pierre Barrot et Jean Vidal est l'une des revues spécialisées les plus importantes et influentes de l'après-guerre. Fondée clandestinement pendant l'Occupation par le résistant René Blech, son objectif est de préparer la réorganisation du cinéma français. À la Libération, un triple financement, venu du Parti Communiste Français, des groupes résistants Libération et Franc-tireur, permet la naissance officielle de *L'Écran français*².

Durant ses huit années d'existence, le périodique va accorder une grande place au développement de la culture cinématographique de son lectorat. Un courrier des lecteurs est ainsi mis en place dès la fin de la l'année 1945, permettant aux habitués de la revue de communiquer avec les rédacteurs et avec les autres lecteurs. Dans cette perspective, des référendums traitant de cinéma dans son aspect esthétique comme dans son aspect social, ainsi que des projections-témoins, réunissant les lecteurs autour d'avant-premières, sont instaurés. En consacrant autant d'importance aux usages ordinaires du cinéma *L'Écran français* supporte le développement de la culture cinématographique parallèle et plus populaire. La notion de cinéphilie ordinaire sera centrale dans ce mémoire de recherche. Dans l'avant-propos de leur ouvrage collectif *Cinéphilies plurielles dans la France des années 1940-1950*, Delphine Chedaleux et Mélisande Leventopoulos expliquent qu'elles désignent ce terme

1. Jean-Pierre Barrot « *L'Écran français* », *L'Écran français*, n°1, 4 juillet 1945, p. 1.

2. Olivier Barrot, *L'Écran français 1943-1953 : Histoire d'un journal et d'une époque*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1979,

comme représentant « les comportements du commun des spectateurs et des spectatrices, c'est-à-dire celles et ceux qui ne relèvent pas de l'élite culturelle ni de la cinéphilie savante³ ». De fait, elle représente la vision cinématographique du grand public, souvent négligée au profit de la culture savante et intellectuelle. L'objectif de cette étude est ainsi de démontrer comment cette culture ordinaire, voire populaire est valorisée et encouragée au sein de *L'Écran français*. Ce mémoire se concentre ainsi sur les usages et la vision du cinéma chez les spectateurs « plébéiens⁴ ».

La recherche sur les études spectatorielles

Les premières recherches sur le public interviennent relativement tôt dans l'histoire du cinéma. Dès 1914, une étudiante allemande Émilie Altenloh, consacre une partie de sa thèse à la réception des films dans la ville de Manheim en Allemagne. Pionnière, elle étudie également les premières expériences cinématographiques des enfants⁵. Cette recherche est probablement la première réalisée sur le public de cinéma. Tout au long du XX^e siècle, de nombreux chercheurs, notamment anglo-saxon vont se concentrer sur les pratiques et usages des spectateurs. Nous pouvons citer par exemple Janet Staiger, chercheuse américaine spécialisée dans les recherches sur les *reception studies*, ou encore le britannique Paul Willemen⁶.

En France, il faut cependant attendre le début des années 2000 pour que la recherche sur les publics de cinéma se développe. En 1997, Fabrice Montebello soutient sa thèse traitant des pratiques cinématographiques des ouvriers de la ville de Longwy entre 1944 et 1960. Pour ses recherches, il se rend auprès des ouvriers en question pour enquêter sur leurs usages et leurs visions du cinéma. Cette étude est ainsi l'une des premières étudiant les usages ordinaires du cinéma chez les spectateurs. Fabrice Montebello est accompagné de chercheurs lorrains dont Laurent Jullier

3. Delphine Chedaleux, Mélisande Leventopoulos, *Cinéphilies plurielles dans la France des années 1940-1950 : Sortir, lire, rêver, collectionner*, Paris, L'Harmattan, 2019, P. 10.

4. Jean-Marc Leveratto, « Le cinéma et les usages de l'alphabétisation. Le courrier des lecteurs comme moyen d'observation de la culture cinématographique ordinaire » dans Delphine Chedaleux, Mélisande Leventopoulos (dir.) *Cinéphilies plurielles dans la France des années 1950 et 1950 : Sortir, lire, rêver, collectionner*, Paris, L'Harmattan, 2019.

5. Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris Armand Colin, 2010, p. 41.

6. Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, François Albera et Laurent Le Forestier, Michèle Lagny « Cinéphiles et cinéphilies : « Le jugement esthétique ne s'apprend pas », 1895, n°70, 01 juin 2013, p. 12.

et Jean-Marc Leveratto. Ces derniers consacrent leurs recherches à la reconnaissance de cinéphilies multiples et parallèles, en opposition à la cinéphilie savante, dominante et hautement intellectuelle promue notamment par Antoine de Baecque dans son essai *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, (1944-1968)*. Dans l'ouvrage *Cinéphiles et cinéphilies*, cité précédemment, Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto dénoncent ainsi le monopole de cette cinéphilie, héritage des *Cahiers du cinéma* et de la Nouvelle Vague, unique et académique, défendant l'idée que tout le monde peut exprimer un jugement cinématographique : « la prise en compte de la fonction cognitive, pour tous les spectateurs alphabétisés, de l'écriture contredit, on le voit, l'association d'une cinéphilie "populaires" par opposition à des spectateurs cultivés⁷. » Pour caractériser ces « plébéiens » passionnés de cinéma, Jullier et Leveratto vont définir plusieurs termes dont celui de « cinéphile populaire ». Le cinéphile populaire, représente ainsi ce cinéphile possédant une « culture cinématographique ordinaire », notion explicitée précédemment par Delphine Chedaleux et Mélisande Leventopoulos. Cela signifie qu'il ne fait ni partie de la cinéphilie savante ni de l'élite culturelle. Jullier et Leveratto expliquent notamment dans leur ouvrage que « la cinéphilie est indissociable du milieu social des personnes interrogées⁸. » Dans le cadre de ce mémoire, le travail ne se concentre pas sur le milieu social de ces cinéphiles. De fait, nous privilégions le terme de cinéphile ordinaire, permettant d'éviter cette réduction.

Pour étudier les pratiques spectatorielles du public de cinéma, les chercheurs examinent leurs témoignages. De fait, les courriers des lecteurs, où des spectateurs rapportent leurs expériences cinématographiques, contribuent à ces études. La première grande étude française sur les correspondances des lecteurs de périodiques cinématographiques est datée de 2003. Elle est due à Émilie Charpentier dont le mémoire de maîtrise en histoire s'intitule « Spectateurs vous avez la parole ! Le courrier des lecteurs dans *Cinémagazine* et *Mon Ciné*⁹ ». Comme son titre l'indique, dans ce travail elle analyse les courriers des lecteurs de deux hebdomadaires populaires ma-

7. Jullier, Leveratto, *op. cit.*, p. 64.

8. *Ibid.*,

9. Émilie Charpentier, « Spectateurs vous avez la parole. Le courrier des lecteurs dans *Cinémagazine* et *Mon Ciné* », mémoire de maîtrise en histoire, sous la direction de Pascal Ory et Christian-Marc Bosséno, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne, 2003.

jeurs du début des années 1920. L'autrice étudie les lettres, les questions, les idées des lecteurs correspondant avec les rédacteurs de revues, s'essayant ensuite à décrypter les points de vue et les usages quotidiens du cinéma. Cette étude permet ainsi d'avoir un aperçu d'une certaine culture cinématographique ordinaire du début des années 1920 en France. Pionnière sur l'étude des correspondances des lecteurs de périodiques spécialisés, elle incite d'autres chercheurs français à effectuer ce type d'enquête.

Dans cette continuité, Geneviève Sellier, chercheuse et historienne du cinéma spécialiste des *cultural et gender studies*, effectue également des recherches sur les correspondances de cinéphiles ordinaires publiées dans des revues de cinéma. Elle se concentre principalement sur un aspect genré de la cinéphilie en étudiant le développement de la cinéphilie féminine au sein de la revue populaire *Cinémonde* dans les années 1950¹⁰. Ses travaux montrent ainsi comment des passionnées de cinéma ont utilisé le courrier des lecteurs de *Cinémonde* pour échanger entre elles, et partager leur amour du cinéma. Dans cette étude, Sellier défend l'idée que grâce à ce courrier des lecteurs, les correspondantes élargissent leur culture cinématographique et deviennent beaucoup plus érudites, leurs lettres étant de plus en plus développées. Plus proche de nous encore, Geneviève Sellier poursuit ses recherches sur le développement d'une culture cinématographique féminine et ordinaire en France. Son article consacré à « L'Expertise de la spectatrice ordinaire dans le courrier des lecteurs de magazines populaires : le cas de *L'Écran français*¹¹ » s'avère être particulièrement riche en information. Ici aussi, la chercheuse enquête sur les écrits des lectrices au sein du courrier des lecteurs d'un périodique, *L'Écran français*. Contrairement à *Cinémonde*, où la journaliste chargée de la rubrique habilitait les lectrices à s'exprimer et à prendre confiance, Geneviève Sellier insiste désormais sur le mépris exprimé dans *L'Écran français* envers ses correspondantes. Moquées pour leur passion des vedettes masculines, notamment Tino Rossi, leurs missives sont rarement prises au sérieux. Nous aurons amplement le temps d'y revenir, cet article constituant une référence pour nos propres travaux.

10. Geneviève Sellier, Noël Burch, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2009, p. 67-90.

11. Geneviève Sellier, « L'expertise de la spectatrice ordinaire dans le courrier des lecteurs des magazines populaires : le cas de *L'Écran français* », *Studies in French Cinema*, 1^{er} janvier 2010, n°10, p. 219-234.

Présentation de *L'Écran français*, journal majeur de son époque

La naissance de *L'Écran français* est très particulière et nous permet de mieux comprendre la singularité du journal. La première mouture de l'hebdomadaire date de 1942, pendant la guerre. Tandis que la France est occupée par l'armée nazie, les résistants et écrivains membres du Parti communiste, Jacques Decour et Jean Paulhan, fondent une revue clandestine de poésie et de littérature intitulée *Les Lettres françaises*. On y trouve des textes militants, des essais littéraires ainsi que des actualités traitant de la guerre, combattant évidemment la collaboration. La lutte contre l'occupation nazie, le régime de Vichy et ses partisans s'illustre par exemple dans le numéro 15 d'Avril 1944 où des auteurs anonymes s'en prennent à l'historien du cinéma Robert Brasillach. Les rédacteurs des *Lettres françaises* lui reprochent sa grande mansuétude vis-à-vis de l'occupant nazi : « Cette douce Allemagne avec laquelle Brasillach se vante d'avoir couché, c'est celle qui a fusillé nos otages, déporté nos ouvriers et nos étudiants, arraché des enfants à leurs mères, martyrisé les juifs, envoyé des femmes françaises dans le bagne d'Auschwitz¹². » La revue connaît le succès durant la guerre, publiant de nombreux auteurs réputés comme Louis Aragon ou encore François Mauriac. Antoine de Baecque décrit la publication comme étant « l'hebdomadaire culturel le plus influent parmi les intellectuels¹³ » au moment de sa reapparition en septembre 1944.

Le succès des *Lettres françaises* pousse les rédacteurs à ajouter un carnet supplémentaire spécialisé sur le cinéma dès le numéro 14 du mars 1944, intitulé *L'Écran français*. C'est René Blech, militant communiste et libraire d'occasion qui en devient le premier rédacteur en chef, étant également à l'origine de ce carnet. Cette première version de *L'Écran français* a ainsi pour objectif de préparer la réorganisation du cinéma français tout en luttant contre les films de collaboration. En effet, durant l'occupation, les films français sont principalement produits par la Continental, société de production nazie dirigée par Alfred Greven. De fait, une partie des réalisateurs travaillant pour cette société sont considérés comme collaborateurs par la France ré-

12. « Son cœur est allemand », *Les Lettres françaises*, n°15, avril 1954.

13. Antoine de Baecque, *La cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, 2003, p. 64.

sistante. *Le Corbeau*, réalisé par Henri-Georges Clouzot en 1942 est notamment perçu comme « film antinational, destiné à miner le moral des français et à propager la délation des lettres anonymes¹⁴. » Pierre Blanchar et Georges Adam accuseront ainsi très féroce­ment Clouzot dans ce premier numéro de *L'Écran français* de mars 1944.

Ce cahier spécialisé dans le cinéma, rattaché aux *Lettres françaises*, ne paraît que durant quatre mois (jusqu'au numéro 18), tandis que le périodique littéraire peut de nouveau publier légalement à partir du numéro 19 d'août 1944, lorsque Paris est libéré.

En 1945, les journalistes Jean Vidal et Jean-Pierre Barrot décident de s'associer pour fonder une nouvelle version de *L'Écran français*. Soutenue par d'anciennes plumes des *Lettres françaises* ainsi que de *Pour Vous* (hebdomadaire fondé en 1928, réputé comme un des périodiques les plus élaborés des années 1930) et sous la tutelle du Parti communiste, la revue paraît le 4 juillet 1945, après de longues négociations avec le ministre de l'Information Pierre-Henri Teitgen. Comme l'indique Olivier Barrot dans son ouvrage retraçant l'histoire de *L'Écran français*, sa création « correspond à une décision politique prise en commun par plusieurs mouvements de Résistance, sans sectarisme, ainsi qu'en témoignera la diversité d'origines de nos collaborateurs¹⁵. » Le triple financement issu du Parti communiste français, des groupes résistants Francs-tireurs (d'où Jean Vidal est originaire), ainsi que de Libération démontrent bien cette diversité chez les dirigeants de *L'Écran français*. Cette nouvelle version de la revue fait ainsi le choix de réinitialiser la numérotation. *L'Écran français* s'est désormais affranchi de son aïeul, ce n'est plus un cahier présent au sein de la revue littéraire mais un périodique indépendant, dont le numéro 1 daté 4 juillet 1945 fait office d'acte de naissance¹⁶.

Si Jean Vidal et Jean-Pierre Barrot en sont les fondateurs et les rédacteurs en chef, de grands noms de la presse cinématographique ou du milieu artistique vont participer à la rédaction de l'hebdomadaire. Lucien Wahl (critique à *Cinémagazine*), Nino Frank (transfuge de *Pour Vous*), Georges Sadoul ou encore Jean-Paul Sartre pu-

14. Pierre Billard *L'Âge classique du cinéma français : Du cinéma parlant à la nouvelle vague*, Paris, Flammarion, 1995, p. 233.

15. Barrot, *op. cit.*, p. 28.

16. Dans le cadre de ce mémoire, seul *L'Écran français* en tant que revue autonome sera analysé, les quelques cahiers clandestins ne donnant pas la parole aux lecteurs.

blient ainsi pour *L'Écran français* dès 1945. Les différentes personnalités exerçant pour la revue démontrent ainsi tout son prestige. Celui-ci est probablement lié à son origine résistante ainsi qu'au succès des *Lettres Françaises*. Durant ses trois premières années d'existence, *L'Écran français* connaît un succès très important, étant l'une des revues spécialisées les plus vendues, en concurrence notamment avec *Cinéma monde*¹⁷. Cette réussite s'explique certainement par sa très large audience, s'adressant aux passionnés du septième art, tout en restant très accessible aux novices. De même, la volonté de réorganisation du cinéma français est l'un des combats principaux du périodique. Olivier Barrot précise que le premier numéro consacre une bonne part des deux pages du « film d'Ariane » (la rubrique spécialisée dans les actualités) à « adresser des traits ironiques à la nouvelle organisation du cinéma français¹⁸. »

L'Écran français paraît pendant huit ans, jusqu'en 1952. Après le succès fulgurant des premières années, il commence à décliner dès 1948 changeant plusieurs fois de direction jusqu'à sa fin, en 1953. Jean Charles Tacchella fut, avec José Zende, le seul journaliste présent tout au long de la courte existence de la revue. En 2017, Il raconte dans ses mémoires¹⁹, qu'il exista trois *Écran français* différents. La première version du périodique fut celle dirigée par Jean Vidal et Jean-Pierre Barrot jusqu'en 1948. Libre et indépendant (sans publicité cinématographique), avec une couverture faite à l'héliogravure, ce premier *Écran français* se vend très bien et rencontre un succès immédiat. Cependant, malgré sa réussite et ses bonnes ventes, l'absence de publicité rompt l'équilibre financier de l'hebdomadaire. C'est grâce aux *Lettres Françaises*, venue à son secours, début 1948, que *L'Écran français* peut assurer sa pérennité. Marqué par le début de la guerre froide, la revue littéraire et communiste augmente son engagement politique. Opposé à la direction prise par l'hebdomadaire, Jean Vidal quitte alors la direction de *L'Écran français*²⁰. Par soutien, Jean-Pierre Barrot démissionne de son poste de rédacteur en chef, tout en poursuivant sa collaboration avec la revue.

17. Barrot, *op. cit.*, p. 27.

18. *Ibid.*, p. 34.

19. Jean Charles Tacchella, *Mémoires*, Paris, Séguier, 2017, p. 80.

20. Barrot, *op. cit.*, p. 245.

C'est à ce moment que débute la seconde période de *L'Écran français*, marquée par la direction de Pierre Barlatier, qui écrivait pour le quotidien communiste *Ce soir*. Nous sommes en 1948 et l'hebdomadaire est désormais obligé d'accepter la publicité. Les combats ne sont plus les mêmes qu'à la Libération. Les accords Blum-Byrnes, adoptés pour éponger la dette des Français envers les Américains après la guerre ont été signés en 1946. Les salles de cinéma doivent désormais respecter des quotas de films étrangers, principalement américains. Sur un trimestre de diffusion, seules quatre semaines peuvent ainsi être exclusivement réservées au cinéma français. Ces accords révoltent le monde du septième art français, effrayé à l'idée d'une telle concurrence. En décembre 1947, un comité de défense du cinéma français est créé sous l'égide de Marcel L'Herbier et Claude Autant-Lara. *L'Écran français* devient l'un des portes paroles de ce comité, avec une audience nationale. Cette seconde vie du périodique se concentre principalement sur la défense du cinéma et de la culture nationale. Il lutte contre le gouvernement jugé trop laxiste et s'attaque au cinéma américain accusé d'envahir les écrans français. Cependant, Jean Charles Tacchella soutient que tous les journalistes ne sont pas antiméricains. Une frange de jeunes journalistes (Tacchella, Roger Théron, Alexandre Astruc...) lutte ainsi contre les accords Blum-Byrnes tout en souhaitant que *L'Écran français* mette en valeur toutes les nouvelles écritures cinématographiques. Ces reporters assument apprécier ce cinéma états-unien, perçu comme moderne et novateur. Tacchella affirme ensuite que ce soutien aux productions hollywoodiennes va créer des tensions au sein de la rédaction : « Ceux qui se contentent de lutter pour la révision des accords Blum-Byrnes nous traitent d'esthètes, de formalistes. Les deux clans s'affrontent dans les colonnes du journal. Pierre Barlatier laisse faire, les lecteurs apprécient²¹. » Suite aux multiples mobilisations, les accords Blum-Byrnes vont finir par être allégés lors de leur révision le 14 septembre 1948, ce qui met fin à la deuxième période de *L'Écran français*.

Toujours selon Tacchella, la troisième et dernière direction de l'hebdomadaire commence au début de l'année 1949 lorsque Roger Boussinot, que Tacchella considère comme un excellent cinéophile, en prend la tête. Cette nomination, mise en place par Jean Jérôme, un des dirigeants du Parti communiste français, illustre parfaite-

21. Tacchella, *op. cit.*, p. 84.

ment le tournant que prend la revue. Désormais, *L'Écran français* devient un porte-parole du PCF s'engageant pleinement contre le cinéma américain et le Maccarthysme. Olivier Barrot indique ainsi que « c'est une véritable révolution que mène Roger Boussinot à *L'Écran français*, qu'il transforme en moins de trois mois en une officine de propagande [...] « Le film d'Ariane » apparaît désormais comme une tribune agressive et répétitive dans laquelle la censure et le ministre de l'information Pierre-Henri Teitgen, une vieille rancune de *L'Écran français*, ont la meilleure place²². »

Les difficultés financières de la revue sont aggravées par les changements de direction successifs. Le numéro 348 du 12 mars 1952 met fin à sept années de parutions autonomes de *L'Écran français*. Pendant, un an, il rejoint de nouveau les *Lettres françaises* comme durant l'occupation. Cependant, *L'Écran français* ne sera plus qu'un simple cahier d'une page avec une unique rubrique. Cette « formule batarde²³ » selon les mots d'Olivier Barrot s'achève le 12 février 1953 au numéro 394.

Durant ces sept années de parution, l'organisation des rubriques de *L'Écran français* sera souvent bouleversée, même si plusieurs d'entre elles conserveront une certaine permanence. Les premières pages sont consacrées au « film d'Ariane », présentant les actualités cinématographiques, parfois accompagnées d'éditoriaux politiques. Les articles développés se trouvent dans les pages centrales de la revue. On y trouve des entretiens avec des professionnels, des filmographies de réalisateurs, des monographies historiques. Ces articles traitent autant de l'actualité cinématographique que du septième art dans son ensemble. Les réalisateurs ou hommes de lettres comme Pierre Mac Orlan, et son essai sur le cinéma fantastique dans le numéro 21²⁴, peuvent également écrire pour le journal, montrant toute la porosité entre les différents milieux artistiques et littéraires. Jacques Becker signe par exemple un article « *Film doublé = Film trahi*²⁵ » militant contre le procédé du doublage, une lutte divisant les rédacteurs de *L'Écran français*. Les critiques sont situées en fin de journal. Il n'y a pas de journalistes attitrés pour les rédiger, toute l'équipe peut en écrire. Pour illustrer ces critiques, la rédaction emploie la métaphore mythologique en utilisant un

22. Barrot, *op. cit.*, p. 313.

23. *Ibid.*, p. 355.

24. Pierre Mac Orlan « Le domaine du fantastique », *L'Écran français*, n°21, 21 Novembre 1945, p. 3.

25. Jacques Becker « Film doublé = film trahi », *L'Écran français*, n°2, 11 juillet 1945, p. 3.

dessin de Minotaure (voir figure 1) dont l'expression faciale (souriant quand le film est bon, dépité quand c'est un échec...) représente l'avis de la revue sur les œuvres. Ce Minotaure est un emprunt à la librairie éponyme tenue par Roger Cornaille qui collabore également à la revue. La bête mythologique va devenir l'un des emblèmes de *L'Écran français*, utilisée également par les rédacteurs dans les actualités pour imager la rubrique. Les dernières pages du périodique se concentrent sur la programmation hebdomadaire des différents cinémas parisiens chaque semaine. Enfin, chaque numéro se conclue sur le courrier des lecteurs de l'Ami Pierrot, intitulé « Prête-moi ta plume ». Ce courrier des lecteurs, inauguré dès la fin 1945 permet ainsi aux lecteurs de communiquer avec la revue, de poser des questions et de faire passer leurs envies ou leurs idées. Comme nous le verrons dans ce mémoire, c'est, entre autres, grâce à ce cahier que le public peut exprimer et partager sa culture cinématographique au sein de *L'Écran français*. D'autres rubriques comme les référendums, les projections-témoins ou encore la programmation télévisuelle (à partir de 1951) prennent également place de façon plus irrégulière au sein des colonnes de *L'Écran français*. Grâce à son contenu à la fois attractif et spécialisé, ainsi qu'à ses couvertures valorisant des vedettes de cinéma, le périodique fut ainsi l'un des plus populaires de l'immédiat après-guerre.



Figure 1: *L'Écran français*, "Les films de la semaine", n° 135, 27 janvier 1948, p. 13.

Préambule historique sur le courrier des lecteurs de *L'Écran français*

Le courrier des lecteurs apparaît très rapidement dans les revues spécialisées de cinéma. Jean-Marc Leveratto indique que *Le Motion Picture Story Magazine* instaure dès mars 1911 une rubrique nommée « Editorial by our readers²⁶ ». Publié de 1911 à 1977, ce mensuel fut l'un des premiers grands magazines de cinéma populaire aux États-Unis. Jean-Marc Leveratto précise que ce courrier des lecteurs du *Motion Picture Story Magazine* était principalement utilisé pour répondre sommairement aux questions des lecteurs (également appelés courriéristes). Ces interrogations tournent souvent autour de l'identité des comédiens, à une époque où le générique n'est pas encore développé. Les vedettes de cinéma ne sont cependant pas les seuls sujets de ces demandes. Certains lecteurs s'intéressent déjà à la technique de cinéma et souhaitent ainsi des renseignements et des informations, montrant que la rubrique n'est pas qu'un simple courrier de cœur.

En France, il faut attendre la fin des années 1910 pour voir le courrier des lecteurs trouver sa place dans certaines revues spécialisées. C'est le populaire *Ciné Pour Tous* (qui fusionnera plus tard avec *Cinéa*, périodique très estimé et intellectuel) qui mettra en place le premier courrier de ce type dans un magazine de cinéma français. De même, le *Journal du ciné-club*, donne aussi la parole à son lectorat, sous l'influence de son rédacteur en chef Louis Delluc. Également auteur de théâtre et réalisateur, le fondateur du périodique *Le Film*, tient un rôle important dans le développement du journalisme cinématographique. Delluc décrit la réflexion qui a mené à la création de cette rubrique, en 1919 :

Une sorte de correspondance permettrait au lecteur d'obtenir les milles renseignements qu'il demande. Or toutes les chroniques cinématographiques disent que les curiosités de la foule sont innombrables. Ajoutons que tous ceux qui songent à faire du cinéma veulent des conseils et un appui. Cette correspondance conduirait certainement à ouvrir une sorte d'office des renseignements qui serait vue comme un prolongement de la revue²⁷.

26. Jean-Marc Leveratto, « *Le cinéma et les usages de l'alphabétisation. Le courrier des lecteurs comme moyen d'observation de la culture cinématographique ordinaire* » dans Delphine Chedaleux, Mélisande Leventopoulos (dir.) *Cinéphilies plurielles dans la France des années 1950 et 1950 : Sortir, lire, rêver, collectionner*, Paris, L'Harmattan, 2019, p. 49.

27. Louis Delluc, cité par Christophe Gauthier dans, *La passion du cinéma : Cinéphilie, ciné-clubs et salles spécialisées de 1920 à 1929*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1999. p. 30.

La lecture de cet éditorial permet de comprendre aisément que l'objectif premier d'un courrier des lecteurs est de pouvoir renseigner les courriéristes sur leurs différentes interrogations. La rubrique, bien qu'attentive à son lectorat, ne laisse pas tellement de place à son expression. Dans la continuité, les hebdomadaires des années 1920 *Ciné Pour Vous*, *Mon Ciné* et *Cinémagazine* (présenté précédemment) possèdent également des courriers de lecteurs développés et plébiscités par les lecteurs. Parmi eux, *Cinémagazine* se démarque cependant car le journal va profiter de son succès pour créer les Amis du Cinéma²⁸. Cette association permet aux lecteurs adhérents de bénéficier de plusieurs avantages, dont celui non négligeable d'être publié dans le courrier des lecteurs de la revue. Les adhérents peuvent ainsi communiquer plus aisément entre eux, tout en participant aux diverses activités et séances organisées par le périodique et l'association.

Comme expliqué précédemment, *L'Écran français* fait ses débuts officiels le 4 juillet 1945. Cependant, il faut attendre le numéro 26 du 26 décembre 1945 pour voir apparaître un courrier des lecteurs, intitulé « Prête-moi ta plume ». Les premières occurrences de lettres de courriéristes apparaissent cependant dès le mois d'août. En effet, les numéros 6 et 7 de *L'Écran français* présentent deux courriers de lectrices, Martine et Huguette, indiquant leurs idéaux masculins ainsi que leurs comédiens fétiches. Cette première lettre est précédée d'un encart indiquant que :

Notre vieil Amable Jameson, censurerait-il la correspondance des jeunes filles ? Nous lui avons demandé un papier sur nos vedettes masculines : il nous donne à la place deux lettres d'amies. Voici celle de Martine. Nous publierons la semaine prochaine celle de Huguette qui, vous le verrez a une toute autre conception du jeune premier²⁹.

Dans son ouvrage retraçant l'histoire de la revue, Olivier Barrot suppose que c'est très probablement Amable Jameson (pseudonyme de Jean-Georges Auriol) qui

28. Émilie Charpentier, « Spectateurs vous avez la parole. Le courrier des lecteurs dans *Cinémagazine* et *Mon Ciné* », mémoire de maîtrise en histoire, sous la direction de Pascal Ory et Christian-Marc Bosséno, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne, 2003.

29. Amable Johnson, « Du jeune premier au grand rôle », *L'Écran français*, N°6, 08 août 1945, p. 12.

aurait rédigé lui-même ces deux lettres pour écrire l'article demandé sur des vedettes masculines en prenant le point de vue de deux spectatrices imaginaires³⁰.

Dans les numéros suivants Nino Frank puis Jean Charles Tacchella ou exceptionnellement Jean-Pierre Barrot prennent le sobriquet de l'Ami Pierrot pour communiquer avec les lecteurs. Émilie Charpentier utilise le terme d'homme-réponse pour nommer le journaliste chargé de répondre au courriériste. À sa suite, j'emploierai ce terme qui décrit cette fonction primordiale dans un courrier des lecteurs. « Prête-moi ta plume » est généralement placé en fin de journal, tenant sur une ou deux pages, selon la quantité des correspondances. La rubrique est séparée en deux parties bien distinctes. La première section consiste à publier des textes de lecteurs partageant des opinions sur le cinéma. Ces courriers peuvent traiter autant des films que de l'activité spectatorielle (comportement des spectateurs, passion du cinéma...) et permettent ainsi de comprendre certains usages quotidiens du cinéma chez les lecteurs de *L'Écran français*. Ces écrits démontrent vraiment l'envie de la revue de faire participer le lecteur, créant ainsi un lien privilégié entre le courriériste publié et l'hebdomadaire.

La seconde section de « Prête-moi ta plume » est plus classique. En effet, cette sous-rubrique intitulée « Petit courrier » présente les réponses de l'Ami Pierrot aux interrogations des lecteurs (voir figure 2). Comme pour le *Motion Picture Story Magazine*, les questions ne sont pas publiées dans la rubrique (seule l'identité et le lieu de résidence du lecteur sont indiqués). De fait, nous n'avons pas dans cette section de véritable trace écrite de lecteurs, ni de témoignage des usages du cinéma chez les correspondants. Néanmoins, la multitude de courriers fait de ce « Petit courrier » un élément très important de cette étude car un grand nombre de sujets sont abordés par les courriéristes. La vedette de cinéma est évidemment le sujet le plus fréquent de cette sous-rubrique, autant pour connaître la vie matrimoniale des acteurs que pour en apprendre plus sur leur carrière. Pour autant, les lecteurs questionnent l'homme réponse sur le cinéma dans son ensemble. Demander un avis sur un film à l'affiche, s'informer sur un ciné-club ou questionner sur les pratiques cinématographiques est tout à fait fréquent dans ce « Petit courrier ». Pour illustrer cette sous-rubrique, voici un exemple de réponse de l'Ami Pierrot lors du numéro 142 du 16 mars 1948

30s. Barrot, *op. cit.*, p. 47.

« Jacques Marty, Paris. — Le Manifeste du Comité de défense du cinéma français, que nous avons publié, vous a donné satisfaction, n'est-ce-pas ? Adhérez et faites adhérer vos amis³¹. » Cette citation est intéressante car elle permet également de voir comment, grâce à son courrier des lecteurs, *L'Écran français* mobilise ses lecteurs dans le but de rejoindre son combat pour la défense du cinéma français.



Figure 2: *L'Écran français*, "Petit courrier", n°119, 07 octobre 1947, p. 15.

Dès sa première apparition le 26 décembre 1945, « Prête-moi ta plume » possède déjà les deux formats de correspondance. Nino Frank, premier homme-réponse de la revue selon Olivier Barrot introduit la rubrique de façon très narrative.

C'est la nuit la plus longue de l'année, au solstice d'hiver que Pierrot est venu une fois de plus au monde. Mollement étendu entre deux feuilles de «*L'Écran français* », il attend désormais lecteurs et lectrices, le courrier que vous voudrez bien lui adresser, et se propose de vous répondre aussi complètement qu'il le pourra, voire de publier ce que vous lui enverrez de plus intelligent ou de plus divertissant. Êtes-vous prêts ? Nous commençons. Moteur !... Claquette !...³²

Cette introduction de l'Ami Pierrot présente immédiatement les deux sous rubriques du courrier tout en incitant les lecteurs à contribuer avec différents avis et questions. Néanmoins, il est possible de douter de la fiabilité des premiers courriers reproduits. Olivier Barrot affirme en effet que pour populariser la rubrique les hommes-réponses (Nino Frank ou Jean Charles Tacchella) auraient rédigé eux mêmes

31. l'Ami Pierrot « Petit Courrier », *L'Écran français*, n°142, 16 mars 1948, p. 15.

32. L'Ami Pierrot « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°26, 26 décembre 1945, p. 15.

les lettres supposément écrites par des lecteurs³³. Ces correspondances artificielles restent cependant intéressantes pour nous car elles permettent de voir quel message l'hebdomadaire souhaite faire passer. L'une de ces missives factices (selon Barrot) présente une jeune femme passionnée par Tino Rossi et envoyant de multiples lettres pour obtenir des informations personnelles sur le chanteur corse. Geneviève Sellier indique que ce courrier est rédigé dans le but de « ridiculiser et stigmatiser un type de lectorat (jeune, féminin, sentimental, populaire) [...] dont le goût du cinéma passe par les vedettes³⁴. » Le culte de l'acteur est effectivement l'un des grands combats menés par l'homme-réponse dans sa rubrique.

Ce courrier des lecteurs reste, tout au long, de la publication de *L'Écran français* l'une des rubriques les plus appréciées des lecteurs³⁵ et connaît une relative longévité, apparaissant épisodiquement à partir de 1949 avant de s'arrêter définitivement en 1951³⁶. Au fil du temps, « Prête-moi ta plume » développe également une nouvelle section vouée aux ciné-clubs. Les membres de ces associations peuvent désormais communiquer entre eux via la rubrique, promouvant leurs activités ainsi que leurs passions. Elle permet également aux cinéastes amateurs de rechercher du matériel ou de faire connaître leurs projets. Initié par Jean Charles Tacchella, ce nouvel ajout du courrier des lecteurs favorise l'émergence d'une communauté cinéphile au sein de *L'Écran français*. « Prête-moi ta plume » s'impose ainsi comme l'une des rubriques les plus importantes de la revue, démontrant la volonté de la rédaction de communiquer avec son public pour promouvoir l'évolution de leurs discours cinématographique.

Au sein de *L'Écran français*, d'autres rubriques plus irrégulières permettent également au public de s'exprimer au sein de la revue. De 1946 à 1950, L'Ami Pierrot organise plusieurs référendums (également nommés consultations) traitant de sujets cinématographiques. L'objectif est de faire échanger les lecteurs entre eux sur des sujets généralement liés à la vision artistique et politique de l'hebdomadaire. Les thèmes sont ainsi très divers mais rarement anodins. Ces référendums débutent, avec

33. Barrot, *op. cit.*, p. 95.

34. Geneviève Sllier, « L'expertise de la spectatrice ordinaire dans le courrier des lecteurs des magazines populaires : le cas de *L'Écran français* », *Studies in French Cinéma*, 1^{er} janvier 2010, n°10, p. 225.

35. Barrot, *op. cit.*, p.247.

36. La présence très occasionnelle de « Prête-moi ta plume » à partir de 1949 explique pourquoi ce mémoire analyse principalement les premières années de la rubrique

le numéro 39 du 27 mars 1946 après de nouveaux échanges houleux entre l'homme-réponse et des admiratrices de Tino Rossi. L'Ami Pierrot en profite ainsi pour faire débattre les lecteurs autour de la vedette corse, demandant « quel sentiment vous inspire Tino Rossi quand vous le voyez apparaître à l'écran ³⁷? » Par la suite, *L'Écran français* poursuit cette rubrique avec des sujets parfois plus sérieux et nécessitant un développement plus important (préférez-vous les films français ou américains³⁸ ? Faut-il peindre la réalité ou la fuir³⁹ ? tout en restant toujours proche des idéaux de la revue. En effet, alors que *L'Écran français* se présente en principal défenseur du cinéma français contre les accords Blum-Byrnes, les thématiques abordées ne sont pas innocentes. L'un des objectifs de ces référendums est ainsi d'essayer de politiser les participants à propos des problématiques issues de ces accords. Faisant partie intégrante de « Prête-moi ta plume », les consultations finissent par s'affranchir à partir du douzième référendum, obtenant leur propre rubrique indépendante. Encourageant les lecteurs à s'exprimer et débattre mutuellement sur des sujets très divers, ces échanges vont connaître beaucoup de succès.

Enfin, pour poursuivre sa volonté de fournir un lieu d'expression au public ordinaire de cinéma, *L'Écran français* organise à partir de 1948 des projections-témoins. Ce sont des avant-premières organisées par la revue où sont invités des lecteurs (généralement parisiens). À l'issue de la projection, ceux-ci sont invités à répondre à un questionnaire et noter le film sur 10 puis donnent leurs avis sur le film, qui sont ensuite publiés. Ces critiques succinctes sont séparées en trois catégories selon leur appréciation du film, pour, pour et contre, contre. Cette classification permet ainsi aux lecteurs de se faire un avis immédiat sur le succès du film chez les invités. Ainsi, la huitième projection-témoin, le film *Première désillusion*, du réalisateur britannique Carol Reed connaît un très beau succès. Sur cent-seize questionnaires, le film obtient une note de 7,02/10 tout en recevant bien plus d'avis positifs et mitigés que de négatifs⁴⁰. Nous avons grâce à cette rubrique une multitude de témoignages issus de spectateurs ordinaires, permettant d'illustrer une nouvelle fois l'expression de cette culture cinématographique au sein du journal.

37. L'Ami Pierrot « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°39, 27 mars 1946, p. 15.

38. L'Ami Pierrot « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°46, 15 mai 1946, p. 15.

39. L'Ami Pierrot « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°130, 23 décembre 1947, p. 15.

40. « Huitième projection témoin à L'Écran français », *L'Écran français*, n°191, 22 février 1949, p. 13.

De fait, ce mémoire traite de l'ensemble des lieux d'expression du public ordinaire au sein de l'hebdomadaire, ne se restreignant pas simplement au courrier des lecteurs.

Problématique et plan

Ce mémoire est constitué de deux aspects primordiaux s'entrecroisant. Nous étudions donc le développement d'une cinéphilie ordinaire dans la France de l'après-guerre. Nous analysons également comment *L'Écran français* soutient et promeut l'expression culture cinématographique dans un souci d'élévation de ses lecteurs. Nous étudions ainsi un dialogue entre l'hebdomadaire et les lecteurs. L'objectif de ce mémoire est de comprendre quels étaient les usages quotidiens du cinéma pour le public de *L'Écran français*. L'étude de cette revue permet ainsi d'envisager et de comprendre les opinions, les interrogations et la perception artistique de ces cinéphiles ordinaires. Nous allons nous demander comment, avec cette place laissée aux discours des lecteurs, *L'Écran français* permet l'expression et le développement de cette culture cinématographique ordinaire. Pour répondre à cette problématique, ce mémoire est séparé en trois parties. La première se concentre sur « Prête-moi ta plume ». Nous nous demanderons comment ce courrier des lecteurs a permis au public de s'exprimer régulièrement sur cette passion commune du septième art. Les différents enjeux de la rubrique seront analysés pour comprendre comment ce discours de lecteur a permis de se représenter cette culture cinématographique ordinaire. Pour la seconde partie, nous nous concentrons sur les référendums et projections-témoins, rubriques questionnant les courriéristes sur des sujets communs, proposant ainsi de nouvelles problématiques. Moins présentes et régulières que « Prête-moi ta plume », elles permettent cependant l'expression d'un discours parallèle et complémentaire à celui d'un courrier des lecteurs. Enfin, dans la troisième partie, nous nous interrogerons sur ces lecteurs. Nous allons nous demander qui sont ces lecteurs communiquant avec l'hebdomadaire, tout en nous demandant si ce lectorat hétérogène peut être rassemblé selon des archétypes liés à leur situation géographique ou professionnelle. L'apport de cette correspondance sur le développement de leurs cinéphilies sera également interrogé.

I. « Prête-moi ta plume », favoriser un échange avec le public ?

Cette première partie se consacre exclusivement à « Prête-moi ta plume », le courrier des lecteurs de *L'Écran français*. Élément central de l'expression de la culture cinématographique au sein de l'hebdomadaire, cette rubrique sera ainsi détaillée et analysée pour comprendre quel rôle il joue dans le développement de ce discours. Dans un premier temps, L'Ami Pierrot, homme-réponse de « Prête-moi ta plume » et responsable de la rubrique sera étudié. Son rôle primordial dans le bon fonctionnement du courrier, ainsi que son aspect polémiste seront interrogés. Par sa fonction d'homme-réponse et son omniprésence, il est primordial de le présenter pour pouvoir mieux comprendre les enjeux et les multiples problématiques liées à ce courrier des lecteurs. La seconde sous-partie se consacrera elle aux différents écrits des courriéristes. Ici, nous analyserons les lettres publiées au sein de « Prête-moi ta plume », témoignages précieux des usages quotidiens du cinéma. Les thématiques, les échanges entre lecteurs et le contenu même de ces écrits attestent ainsi de l'expression de cette culture cinématographique ordinaire. Pour conclure, nous nous consacrerons à l'étude de l'autre sous-rubrique du courrier des lecteurs, le « Petit courrier ». Contenant uniquement les réponses de l'Ami Pierrot et omettant les questions des courriéristes, les enjeux y sont, de fait, différents. Cependant, la finalité de cette rubrique reste similaire, permettre aux lecteurs d'obtenir toutes les réponses à leurs multiples interrogations à propos du cinéma. Les deux formats de « Prête-moi ta plume » sont, de surcroît, complémentaires, expliquant le succès de la rubrique auprès des courriéristes.

1. L'Ami Pierrot, un homme-réponse exprimant les idéologies de la revue

A. Les fonctions de l'homme-réponse : Répondre, interagir, dialoguer

Au sein de *L'Écran français*, l'homme-réponse organise la gestion du courrier des lecteurs. S'occupant de choisir les courriers à publier, de répondre aux interrogations des courriéristes, il anime l'entièreté de la rubrique. Il assume de nombreuses fonctions que nous allons désormais détailler. Parmi les multiples tâches de l'homme-réponse, la première consiste à lire toutes les missives envoyées par les courriéristes. Dans le documentaire *Cinéphiles de notre temps*⁴¹ Jean Charles Tacchella confirme ainsi que c'est bien lui qui dépouillait les courriers. Ce témoignage nous permet de comprendre que les rédacteurs prenant la plume de L'Ami Pierrot sont ainsi les seuls responsables de leur rubrique, s'occupant autant de recevoir les missives que de les exploiter pour le courrier des lecteurs. Lors des premiers mois d'existence de « Prête-moi ta plume » L'Ami Pierrot regrette régulièrement l'abondance de lettres le questionnant sur la vie privée des célébrités ainsi que sur des informations intimes les concernant. L'homme-réponse se plaint aimablement de l'absurdité de certains courriers dans le numéro 33 du 13 février 1946 (« quel est le poids exact de Jean Marais, quel emploi fait de ses nuits Danielle Darrieux⁴² »). Cependant, un mois plus tard, dans le numéro 38 du 20 mars, l'homme-réponse décide de sévir par le biais d'un communiqué réglementant le courrier des lecteurs :

1. Nous ne communiquons aucune adresse personnelle, et nous ne pouvons pas procurer des photos ou des autographes ; mais nous transmettons toutes les lettres adressées aux vedettes, aux techniciens ou aux firmes. [...] 4. L'ami Pierrot ne répond pas aux lettres posant des questions personnelles au sujets des comédiens ou des techniciens, ou demandant des renseignements circonstanciés qui ne présentent pas un intérêt général. 5. Les épanchements purement sentimentaux concernant des vedettes sont lus, mais il nous est impossible d'en faire état⁴³.

41. Laurent Chollet, *Cinéphiles de notre temps : L'écran c'était la vie (1942-1954)*, Potemkine films, DVD, 2012, 00:31:36-00:32:00.

42. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°33, 13 février 1946, p. 15.

43. L'Ami Pierrot, « À nos lecteurs », *L'Écran français*, n°38, 20 mars 1946, p. 15.

Avec ce chapô, l'homme-réponse insiste sur le fait que si toutes les lettres sont lues, sa rubrique n'est ni un courrier des cœurs, ni un lieu d'obtention d'informations personnelles sur les vedettes de cinéma. Cette mise au point permet ainsi de recentrer le débat autour du cinéma dans son ensemble. *L'Écran français* se dotera cependant d'un courrier des cœurs à partir du numéro 258 du 12 juin 1950, animés par deux grands comédiens français de cette période, Henri Vidal et Blanchette Brunoy. Aux antipodes des idéaux de l'hebdomadaire durant ses premières années, cette nouvelle rubrique essaie de séduire un nouveau public pour la revue. Les deux célébrités jouent tour à tour le rôle de conseillers matrimoniaux ou encore de psychanalystes, tout en partageant certaines anecdotes de leur vie privée.

Après cette présentation des premières fonctions de l'homme-réponse à *L'Écran français*, nous nous concentrons sur la partie la plus importante de sa tâche, la réponse aux différentes interrogations et aux écrits en tous genres des nombreux amateurs de la revue. Comme expliqué précédemment, la rubrique est séparée en deux parties. « Petit courrier », qui ne contient que les réponses de l'Ami Pierrot aux interrogations des participants, tandis que les lettres des lecteurs, généralement suivies d'un commentaire de l'homme-réponse, composent la seconde partie de « Prête-moi ta plume ». La diversité des questions des courriéristes oblige l'Ami Pierrot à posséder une connaissance immense du cinéma et de ses enjeux (le journal possède aussi évidemment de la documentation). Jean Charles Tacchella, qui prend la suite de Nino Frank⁴⁴ sous la plume de l'homme-réponse, s'avère être un véritable passionné du septième art, qui fréquentait assidûment les salles obscures et les ciné-clubs depuis son adolescence⁴⁵. Il présente alors le profil idéal pour tenir ce rôle. Le « Petit courrier » de *L'Écran français* du numéro 99 paru le 20 mai 1947 démontre parfaitement cette hétérogénéité des thématiques abordées par les courriéristes. Sur demande d'une lectrice portant le pseudonyme de Grande amie du cinéma, l'Ami Pierrot va donner son avis concis sur *Les Portes de la nuit* « Un souvenir gênant, que Carné et Prévert nous feront sans doute oublier par leur prochaine *Île des enfants perdus*⁴⁶. » Il répond ensuite à Gabriel, résidant à Meknef, l'interrogeant sur la filmographie du réalisateur français Henri Calef :

44. Précisons que ni Tacchella ni Barrot n'indique à quel moment Nino Franck cède sa place à Jean Charles Tacchella.

45. Tacchella, *op. cit.*

46. L'Ami Pierrot, « Petit courrier », *L'Écran français*, n°99, 20 mai 1947, p. 15.

« il a réalisé à ce jour : *L'extravagante mission* (1945), *Jéricho* (1945-1946), *Les Chouans* (1946) et *La Maison sous la mer* (1947)⁴⁷ ». L'homme-réponse indique à Alain Viborg de Paris « Le film dont vous parlez est *L'Equipage* d'après Joseph Kessel, réalisé par Anatole Litvak en 1933⁴⁸. Enfin, il oriente G. Coumes de Chartes, souhaitant adapter une œuvre littéraire en scénario « si l'œuvre dont vous désirez tirer un scénario est française, vous pouvez demander à la Société des Gens de Lettres (roman) ou à la Société des Auteurs (théâtre) si les droits d'adaptation cinématographique sont libres. Pour les œuvres étrangères, le mieux est de s'adresser à l'auteur ou à l'éditeur⁴⁹. »

Ces extraits issus du courrier des lecteurs d'un même numéro mettent en évidence la diversité des sujets traités par l'homme-réponse. S'il est généralement sollicité pour répondre à des interrogations purement factuelles comme la filmographie d'un réalisateur ou encore le titre d'une œuvre, on sollicite également son avis sur les films et les comédiens. De fait, l'Ami Pierrot devient également un conseiller, considéré par les courriéristes non plus uniquement comme une encyclopédie de connaissances mais étant également doté d'un esprit critique pour débattre avec eux. Dans ce cas de figure, l'homme-réponse abandonne ainsi l'objectivité de ses autres réponses pour dévoiler sa vision du cinéma ainsi que son avis sur différents films. Il n'hésite jamais à contredire (généralement respectueusement) le courriériste si son avis sur un film n'est pas similaire. De même, l'Ami Pierrot semble toujours prêt à partager son savoir avec ses lecteurs tout en essayant de leur enseigner des notions cinématographiques. Ainsi, dans le « Petit courrier » du n°98 paru le 13 mai 1947, il répond à Claude P de Paris, courriériste qui lui a proposé un barème de jugement et d'évaluation des films. Cependant, cette notation semble accorder trop d'importance au fond du film, créant une catégorie scénario ainsi qu'une autre nommée dialogue. L'ami Pierrot lui propose un nouveau barème probablement plus équilibré, tout en insistant sur le fait que l'on ne peut pas juger tous les films avec une seule et même grille d'évaluation « Je vous propose cet autre pourcentage : scénario et dialogue (comprennent donc le fond du film) 9 sur 20 ; réalisation 7 sur 20 ; interprétation 4 sur 20. En fait, il n'est pas possible d'établir un

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

critérium immuable : chaque film pose des cas d'espèce⁵⁰. » Ce format d'échange avec des les courriéristes, où il corrige certaines approximations tout en encourageant leur bonne volonté, permet ainsi à l'homme-réponse de gagner en popularité tout en développant les connaissances cinématographiques des lecteurs. De fait, en donnant fréquemment son avis dans le courrier des lecteurs, il devient une figure appréciée d'une partie du public qui lui communique amitié et respect au sein des différentes lettres.

Fort du succès du « Petit courrier », l'homme-réponse gagne de plus en plus d'influence au sein de la revue. Dès 1946, il prend en charge l'organisation des référendums de *L'Écran français*. Cette rubrique étant née suite aux désaccords opposant l'homme-réponse (probablement Nino Franck) aux lectrices sur le cas Tino Rossi⁵¹ (lors du numéro 98 du 13 mai 1947), il est naturel que l'homme-réponse s'occupe de sa gestion. Avec ces référendums, l'objectif premier de l'homme-réponse est d'échanger avec les participants autour de différentes problématiques esthétiques et théoriques liées au cinéma (généralement français). Son rôle par rapport aux référendums est très important. C'est lui qui propose le sujet, réceptionne puis dépouille tous les courriers. De même c'est à l'Ami Pierrot d'organiser la rubrique en analysant les différents avis tendances. Pour illustrer sa fonction d'animateur dans les référendums, nous allons nous appuyer sur un cas de figure précis. Au printemps 1948, un lecteur reproche la surutilisation du Technicol dans le seul but de faire des films spectaculaires, sans que le choix de la couleur ne soit forcément pertinent. Pour profiter de ce débat, le journal lance un référendum traitant du passage au cinéma couleur dans la production contemporaine. L'Ami Pierrot insiste cependant sur le fait que le débat ne doit pas être « pour ou contre la couleur ». Il formule la problématique ainsi : « Peut-on considérer, dans l'état actuel des choses, le cinéma en couleurs comme un progrès non seulement technique mais aussi dramatique ? Et quelle doit être demain, la voie dans laquelle il s'engagera⁵² ? » Un mois plus tard, lors du numéro 157 du 29 juin 1948 l'homme-réponse présente le résultat de son référendum. Si une très grande partie des courriéristes fustigent la couleur et privilégient le cinéma noir et blanc, la plupart débattent autour des limites et les qualités techniques du dispositif. Les lecteurs admettent alors être favo-

50. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°98, 13 mai 1947, p. 15.

51. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°39, 27 mars 1946, p. 15.

52. L'Ami Pierrot, « Le craquement et l'arlequin », *L'Écran français*, n°150, 11 mai 1948, p.15.

rables au procédé d'enregistrement de la couleur une fois qu'il sera cohérent et complètement fonctionnel. L'introduction de l'Ami Pierrot à cette consultation le place alors complètement dans ce rôle d'animateur du référendum.

Il n'entre pas dans mes intentions de vous exposer, ici, les différentes techniques du cinéma en couleur. D'autres, plus qualifiés que moi, auront très vraisemblablement l'occasion de vous expliquer bientôt, dans ces colonnes, les avantages et les inconvénients des procédés additifs ou soustractifs ! Je ne veux pas davantage m'étendre sur les mérites respectifs de L'Agfacolor que Maurice Jolifié, de Paris, juge supérieur au Technicolor, alors que Jean Hampaxiau, d'Issy-les-Moulineaux, pense exactement le contraire. Constatons simplement, pour complaire à Adrienne, de Paris — qui, étant un peu chauvine, souhaite que les recherches de procédés français réussissent — que les travaux de nos ingénieurs, notamment les procédés Roux-color et Thomsoncolor, ont dépassé le stade d'expérimentation et en sont désormais à celui des réalisations. Et, après avoir confirmé à G. Randal, de Paris, qui s'étonne à juste titre du don d'ubiquité de Mme Nathalie Kalmus, qui figure en tant que « Art Color Director » au générique de tous les films réalisés en Technicolor, qu'il s'agit bien, en l'occurrence, d'une affaire de « gros sous » et que cela ne signifie nullement que la dame en question participe effectivement à la réalisation de tous ces films, nous emprunterons à l'étude très complète et fort bien documentée que m'a adressée Jean Hampariau, déjà nommé, une mise au point liminaire qui ne me paraît pas superflue⁵³.

Nous voyons l'Ami Pierrot introduire le sujet puis faire intervenir différents participants tout en restant en retrait. Dans ce cas précis, il crée l'effet d'un dialogue entre les lecteurs, donnant l'impression qu'ils se complètent et se répondent entre eux. De même, il n'est pas centré uniquement sur la région parisienne, bien plus avancée au niveau des salles de cinéma et autres équipements. À propos d'un sujet aussi clivant que la couleur, la pluralité des avis permet également de se faire une idée des différents paradigmes sur ce sujet. Ces référendums permettent de réaliser qu'il n'y a pas qu'une seule vision uniforme à propos de cette révolution technique. Réfractaires et favorables aux cinémas couleurs s'opposent et se complètent parmi les courriéristes participant au débat. Ces référendums permettent également aux lecteurs plus indécis de

53. L'Ami Pierrot, « De toutes les couleurs », n°157, 29 juin 1948, p. 6.

mieux en comprendre les enjeux. Le rôle de l'homme-réponse dans cette rubrique est ainsi très important, trouvant les problématiques puis animant le débat en essayant de rester le plus neutre possible. Sa fonction est ici différente de celle d'animateur de courrier des lecteurs, où il est confronté aux publics de cinéma et à leurs interrogations.

En définitive, l'homme-réponse possède de multiples rôles. Le principal est de répondre aux interrogations des lecteurs. À une époque où les informations sur le cinéma ne sont pas facilement accessibles, le journaliste érudit et en possession de documentation se doit d'aider son public en répondant aux questions, même les plus évidentes. L'exemple de François Truffaut, adolescent passionné contactant continuellement *L'Écran français* pour obtenir des renseignements monographiques (demandant la filmographie complète de Sacha Guitry dans le numéro 148⁵⁴...) sur des films ou des réalisateurs, illustre parfaitement l'objectif de la rubrique. Dans cette continuité, la publication d'écrit de lecteurs offre un lieu de rédaction pour les participants. En encourageant les courriéristes à rédiger sur le cinéma, l'hebdomadaire les aide dans leurs développements cinéphiles. En effet, selon la théorie mise en place par l'anthropologue Jack Goody « En rendant possible l'examen successif d'un ensemble de messages étalés sur une période beaucoup plus longue, l'écriture favorise à la fois l'esprit critique et l'art du commentaire⁵⁵ ». Pour ces auteurs amateurs, rédiger les aide à réfléchir et développer constamment leur perspective sur le cinéma. Enfin, l'organisation des référendums favorise également cette volonté de pousser le développement des opinions et de la culture cinématographique chez les lecteurs. En leur demandant de réagir à une question cinématographique ouverte, l'homme-réponse fait participer tous les lecteurs, créant différentes dynamiques de pensées selon leurs avis.

B. L'Ami Pierrot, un homme-réponse instigateur et polémiste

Après avoir présenté le rôle de l'homme-réponse au sein du courrier des lecteurs, nous allons nous concentrer sur l'Ami Pierrot et ce qu'il représente au sein de

54. L'Ami Pierrot, « Petit courrier », n°148, 27 avril 1948, p. 15.

55. Jack Goody, *La raison graphique : La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les éditions de Minuit, 1977, p. 87.

L'Écran français. L'objectif de cette sous-partie est ainsi de démontrer comment se il se caractérise, quelle personnalité lui donnent les journalistes. Ensuite, nous verrons comment ce personnage factice favorise l'échange avec les cinéphiles ordinaires. En effet, la popularité de « Prête-moi ta plume » se trouve dans la création d'un homme-réponse clivant et passionné, créant régulièrement des débats et des désaccords avec ses courriéristes. Dans sa rubrique, il est en effet très présent, permettant d'entretenir la dynamique du courrier des lecteurs. De fait, ses commentaires vont parfois poser des problèmes avec des lecteurs, et surtout des lectrices, régulièrement moqués pour leur visions passionnées et parfois fantasmées du cinéma et de ses vedettes. De plus, étant le seul responsable des publications de la rubrique, le débat n'est pas tellement équitable. En effet, les écrits de Geneviève Sellier⁵⁶, indiquant l'invention de fausses lettres par l'homme-réponse, mettent à mal l'objectivité de certains échanges. Charmeur et coopératif avec les courriéristes masculins (ou féminin allant dans son sens), il se montre parfois vraiment méprisant lorsqu'il publie des courriers féminins traitant avec passion des vedettes.

Le personnage de l'Ami Pierrot est en effet un passionné de cinéma, défendant cet art avec véhémence. Les différents journalistes écrivant sous ce nom utilisent le courrier des lecteurs pour partager leur point de vue sur différents films, souvent sur demande des courriéristes. Au gré des différents échanges, l'homme-réponse distille sa perception idéale du cinéma. Oscillant entre nostalgie d'un cinéma révolu et excitation pour le développement du septième art dans un futur proche, ce point de vue permet à l'Ami Pierrot de s'attirer la sympathie des lecteurs. Début 1946, l'homme-réponse, reçoit une lettre d'un lecteur, Norbert Le Gauger de Saint-Colomban-des-Villards, témoignant avoir assisté à une séance de cinéma ambulant diffusant des actualités et des courts-métrages des années 1920. L'homme-réponse reçoit cette lettre pleine de nostalgie avec beaucoup de respect et de poésie.

Je vous comprends bien et je partage votre émotion. La grandeur du cinéma tient pour beaucoup à ce privilège qu'il a de ressusciter le passé mort. On s'en aperçoit tous les jours un peu plus ; et je ne désespère pas de voir, une

56. Sellier, *op. cit.*, p. 223.

fois ou l'autre, quelques salles se consacrer plutôt au film de jadis qu'aux films d'aujourd'hui⁵⁷.

Ce témoignage témoigne d'un amour du cinéma un peu nostalgique de l'homme-réponse. En s'incluant ainsi dans les propos des lecteurs, il permet de créer un lien fort avec eux, montrant qu'ils partagent une passion commune. Nino Frank étant un intellectuel très présent dans le paysage littéraire et cinématographique français à partir des années 1920 (Phillipe d'Hugues dit de lui que « c'est un des meilleurs témoins de l'engouement des intellectuels de sa génération pour le cinéma⁵⁸ »), prendre un nom d'emprunt lui permet de s'anonymiser. En effet, en signant sous le nom de plume de l'Ami Pierrot, il brise les barrières sociales, les courriéristes ne sachant pas qu'ils s'adressent à un érudit reconnu. La plume de l'homme-réponse est facilement reconnaissable grâce à son trait charmeur, espiègle et cultivé. Il est constamment en train de jouer le rôle du journaliste débordé qui trouve le temps de répondre aux questions, ce qui lui permet de se faire apprécier des lecteurs de *L'Écran français*.

Nous venons de présenter l'homme-réponse comme étant passionné, pédagogue, et toujours prêt à partager son amour pour le septième art avec les courriéristes. Cependant la personnalité de l'Ami Pierrot n'est pas uniquement positive et enthousiaste. À une époque où le cinéma se démocratise partout en France (la deuxième époque de la cinéphilie française selon Dudley Andrew⁵⁹), les passionnés sont de plus en plus nombreux et les raisons d'aimer le cinéma sont multiples. Geneviève Sellier indique ainsi que la culture cinématographique ordinaire débute généralement par des cultes autour des acteurs et actrices avant de « déboucher sur intérêt pour les auteurs de films (scénaristes, réalisateurs) et sur des considérations esthétiques⁶⁰ ». Dans cette France de l'après-guerre, de nombreux spectateurs vont au cinéma pour assister à la nouvelle performance de leurs idoles. Qu'elles soient masculines ou féminines, françaises ou américaines, les vedettes de cinéma passionnent les foules. Les comédiens Jean Marais et Michelle Morgan sont quasiment déifiés par le public autant par leurs performances cinématographiques que pour leur charisme. Cette vision du cinéma, se

57. L'Ami Pierrot, « Petit courrier », n°,30, 23 janvier 1946, p. 15.

58. Phillipe d'Hugues « Nino Frank » dans Michel Ciment (dir), Jacques Zimmer (dir), *la critique de cinéma en France*, Paris Ramsay Cinéma, 1997, p. 332.

59. Dudley Andrew, cité par Jullier, Leveratto, *op. cit.*, p. 37.

60. Sellier, *op. cit.*, p. 223.

rapprochant plus du culte de la personnalité que de l'amour de l'art cinématographique, horrifie cependant l'homme-réponse. Il prône effectivement le cinéma comme un art noble et érudit, en opposition au cinéma de « midinettes » admirant les icônes et les vedettes plus que les films dans leur essence artistique.

Au sein de « Prête-moi ta plume », l'homme-réponse reçoit très régulièrement des courriers venant de jeunes lectrices utilisant la rubrique pour partager leur amour des célébrités masculines. Les réponses de l'Ami Pierrot sont généralement méprisantes et paternalistes, n'encourageant pas du tout cette vision du cinéma et de ses enjeux bien trop rudimentaires. Dans son article « L'expertise de la spectatrice ordinaire dans le courrier des lecteurs », Geneviève Sellier analyse comment l'homme-réponse traite et néglige cette cinéphilie primitive. Il installe en effet une « opposition entre la mauvaise posture du fan ou de la midinette, et la bonne posture du cinéophile éclairé⁶¹ ». Il oppose les lecteurs, valorisant ceux qui privilégient le cinéma artistique et intellectuel, par rapport au grand public qui apprécie principalement les vedettes populaires dont le représentant le plus symbolique est Tino Rossi. Sellier affirme ainsi que l'objectif de l'Ami Pierrot est clairement « de ridiculiser et stigmatiser d'entrée un type de lectorat (jeune, féminin, sentimental et populaire) dont l'hebdomadaire a pourtant bien besoin, ne-serait-ce que pour des raisons économiques, et dont le goût pour le cinéma passe par le culte des vedettes⁶² ». On comprend ainsi que pour l'homme-réponse, cet archétype de lectrices populaires n'a pas sa place dans une revue se considérant comme savante et érudite. Le mépris de classe exprimé par l'Ami Pierrot envers ce profil de spectateurs est très présent dans les colonnes de *L'Écran français*. Dès les débuts du « Petit courrier » le 26 décembre 1945, jusqu'au premier référendum sur Tino Rossi du 24 avril 1946, l'homme-réponse est en conflit ouvert avec les midinettes, débattant avec elles à chaque numéro (après le référendum, ces courriers sont bien moins régulièrement publiés). Il est constamment en train de débattre et de les porter en ridicule. Certains faux courriers rédigés par l'homme-réponse portant préjudice aux midinettes montrent ainsi cette volonté de décrédibiliser cette vision du cinéma. En stigmatisant ainsi un type de spectateurs, l'Ami Pierrot essaie ainsi de montrer aux épistoliers quel est le comportement adéquat pour un passionné de cinéma. Selon

61. *Ibid.*, p. 228.

62. *Ibid.*, p. 225.

lui, une revue qui traite réellement du septième art dans sa forme la plus érudite ne peut encourager parallèlement une vision aussi primaire du cinéma. Ses commentaires parfois provocateurs, voire agressifs, font ainsi réagir certains courriéristes, à l'image de Claude Delvincourt de Reims dans *L'Écran français* n°34 du 20 février 1946 « Je prends la plume et d'une main ferme, pour vous dire l'impression que me causent vos articles. Que vous êtes donc cynique et mordant [...] Vous avez raison de remettre à leur place quelques questions un peu trop saugrenues. Mais il y a une limite ! Que faites-vous de la courtoisie ? Votre tactique devient un peu trop provocante⁶³ ! » La réaction de Claude Delvincourt s'explique par de nombreux textes corrosifs et acerbes envers les courriéristes. La réponse faite, dans le numéro 32 du 06 février 1946 à une lectrice quémandant un article pour sa vedette favorite (non citée dans l'article) est un parfait exemple de ce cynisme : « Votre idole fera certainement l'objet d'un article dès qu'il tournera dans un film moins idiot que celui dans lequel on l'a vu à ce jour⁶⁴ ».

De fait, ce comportement moqueur et ironique devient très vite la marque de fabrique de l'homme-réponse. Les courriéristes espèrent ainsi recevoir son approbation, tout en craignant de se faire railler si leurs avis ne sont pas à la hauteur de ses attentes. La revue publie ainsi de multiples courriers moquant les midinettes et promouvant des idéaux artistiques et cinématographiques plus proches de ceux de *L'Écran français*. Cependant, comme le remarque Geneviève Sellier, le traitement des vedettes (principalement féminines) par la revue est parfois contradictoire⁶⁵. Si l'homme-réponse lutte contre la trop grande importance accordée à certaines vedettes (principalement masculines) réputées uniquement pour leur beauté plastique, certaines représentations féminines au sein de l'hebdomadaire vont pourtant dans ce sens. En effet, Jean Vermorin de Valenciennes, dans le numéro 107 du 15 juillet 1947, reproche à l'Ami Pierrot ainsi qu'à l'ensemble de *L'Écran français* le trop grand nombre de photographies de « pin-up girl » présentes dans les colonnes, tout en lui faisant le procès « d'avoir adoré ce qu'il avait brûlé et dû publier trop d'articles et d'images sur les vedettes⁶⁶ ». Pour sa défense, l'homme-réponse affirme que cette surreprésentation des vedettes féminines semble être purement mercantile, permettant d'attirer plus de lec-

63. Claude Delvincourt, « pan sur la guitare », *L'Écran français*, n°34, 20 février 1946, p. 15.

64. L'Ami Pierrot, « Petit courrier », *L'Écran français*, n°32, 6 février 1946, p. 15.

65. Sellier, *op. cit.*, p. 230.

66. Jean Vermorin, « défense de la pin-up », *L'Écran français*, n°107, 15 juillet 1947, p. 15.

teurs. Il insiste néanmoins ensuite sur le fait que l'objectif de la revue est d'attirer des nouveaux lecteurs avec différents artifices visuels (couverture de *L'Écran français*, photographies de comédiennes) pour ensuite les convaincre de s'intéresser plus en détail au cinéma grâce aux contenus de l'hebdomadaire. Dans un sens, sa philosophie rejoint celle de Geneviève Sellier, affirmant que « le culte de l'acteur est souvent la première étape de la cinéphilie, en particulier chez les adolescentes, avant de déboucher sur des formes d'expertise plus sophistiquées⁶⁷ ». De fait, les propos de l'Ami Pierrot sont relativement similaires, indiquant que les couvertures avec des comédiennes célèbres, sont présentes pour attirer le lecteur :

Une publication comme celle-ci s'adresse à un public très large, qui se compose d'une minorité d'amateurs éclairés, tel mon correspondant d'aujourd'hui, et d'une majorité de lecteurs moins aguerris et qui cherchent en ses pages un peu de délasserment. À ceux-ci nous voudrions faire admettre certains points de vue, certain esprit d'examen, certain goût de la qualité que nous n'avons plus à défendre auprès de ceux-là. Il nous faut donc envelopper notre petite leçon en des pages qui ne rebutent pas la majorité des lecteurs, qui leur plaisent même⁶⁸.

Ces propos permettent de démontrer que l'Ami Pierrot n'est pas tout à fait contre la starification et le succès des vedettes. De même, Jean Charles Tacchella, en tant qu'Ami Pierrot, est plus ouvert au culte des vedettes que son prédécesseur. Il témoigne même dans ses mémoires avoir réalisé un entretien avec Tino Rossi (cible principale de l'homme-réponse durant le début de la rubrique) pour *L'Écran français* car il « en avait assez de lire des commentaires désobligeants sur lui⁶⁹ ».

L'homme-réponse se trouve ainsi être l'un des éléments très importants de la revue, étant le fer de lance d'une des rubriques à succès⁷⁰. Passionné et connaisseur, il maîtrise à la perfection son rôle d'animateur du courrier des lecteurs. Capable d'apporter des informations sur de multiples sujets, liés de près ou de loin au septième art. Cependant, sa tendance à mépriser et humilier une partie de son lectorat crée une opposi-

67. Sellier, *op. cit.*, p. 223.

68. L'Ami Pierrot, « défense de la pin-up », *L'Écran français*, n°107, 15 juillet 1947, p. 15.

69. Tacchella, *op. cit.*, p. 72.

70. Barrot, *op. cit.*,

tion entre cinéphilie savante et culture cinématographique populaire. La cinéphilie dite primitive des midinettes est ainsi totalement raillée et méprisée. Cela contraste avec le but originel de « Prête-moi ta plume » qui est de permettre à tous les courriéristes de s'exprimer et développer leurs connaissances sur le cinéma. Néanmoins, c'est grâce à la personnalité incisive et originale de l'homme-réponse que le « Petit courrier » va gagner énormément de participants, souhaitant correspondre avec lui. L'Ami Pierrot utilise donc différentes postures, parfois amicales, parfois hautaines, selon le contenu des missives envoyées.

Les différentes fonctions de l'Ami Pierrot, ainsi que son comportement vis-à-vis des multiples courriéristes ayant été présentées, nous allons désormais nous concentrer plus en détail sur « Prête-moi ta plume ». Nous nous focaliserons ici sur les lettres publiées au sein de la rubrique. L'objectif sera de démontrer comment ces courriers issus de lecteurs de l'hebdomadaire, permettent de prouver l'existence et le développement d'une culture cinématographique ordinaire.

2. Le courrier des lecteurs, contribuer à l'équipement cognitif de la cinéphilie

A. Encourager l'expression du courriériste ordinaire, rôle et fonction de « Prête-moi ta plume »

Comme l'explique l'anthropologue Jack Goody, le fait de rédiger, et donc de réfléchir sur un sujet précis permet de mieux le maîtriser et mieux le connaître. Ce principe s'applique également dans le cas de l'écriture sur le cinéma. En offrant une tribune aux amateurs de la revue, *L'Écran français* permet ainsi d'améliorer la capacité de compréhension de l'art cinématographique chez ses lecteurs. En rédigeant des critiques de films ou encore des avis sur le cinéma, les courriéristes développent leur réflexion tout en étant confrontés au point de vue de l'homme-réponse. Comme l'affirment Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto dans leur ouvrage sur les cinéphilies,

L'échange entre spectateurs par le biais de la conversation, de la presse spécialisée et de la radio, le partage de l'expérience cinématographique fait apparaître progressivement des outils d'évaluation permettant aux consommateurs de contrôler par eux-mêmes la normalité de l'événement cinématographique et, au-delà, d'en mesurer la valeur artistique⁷¹.

Cette analyse démontrant le développement de la culture cinématographique ordinaire chez les lecteurs rejoint celle de Geneviève Sellier à propos du courrier des lecteurs de *Cinémonde*⁷² selon laquelle la culture cinématographique se développe au fil du temps lorsqu'elle est entretenue. Le réalisateur Marcel Carné a par exemple débuté dans le milieu du cinéma en devenant journaliste à *Cinémagazine* en 1929 après avoir remporté un concours de critique. Pour *L'Écran français*, permettre aux lecteurs de s'exprimer, c'est leur offrir une tribune et un lieu d'échange. Ainsi, comme l'affirme un courriériste se présentant sous le pseudonyme de Jean De la Lune dans le numéro 124 du 11 novembre 1947, le courrier des lecteurs lui a permis de prendre connaissances des missives et des opinions des différents courriéristes. Cette découverte l'encourage alors à entretenir sa cinéphilie car il considère que « pour rester dans une atmosphère cinématographique saine, il fallait trouver des gens qui ont la même ferveur. La chose est faite depuis que, tout à fait par hasard, votre revue a attiré, et qui plus est, retenu mon attention ⁷³. » Notre lecteur n'est pas le seul à trouver que lire d'autres passionnés écrivant sur le cinéma lui a permis de mieux le comprendre.

« Prête-moi ta plume » permet ainsi aux courriéristes d'aborder une multitude de sujets qui seront ensuite commentés par l'homme-réponse. Il arrive ainsi régulièrement que certains lecteurs de la revue s'essaient alors à la critique de film. P. Véran de Paris nous livre par exemple dans le numéro 43 du 18 avril 1946 une analyse détaillée d'*Ivan Le Terrible* de Serguei Eisenstein ainsi que de son contexte de diffusion.

J'ai vu Ivan Le Terrible. Et, franchement, j'ai été déçu, moins par le film que par sa présentation. D'abord les gens viennent là de parti pris : Les communistes d'un côté, et d'un autre côté ceux qui s'installent avec la ferme intention de s'en payer une bonne tranche. Pourtant, il y a des moments où

71. Jullier, Leveratto, *op cit.*, p. 74.

72. Sellier, Burch, *op. cit.*

73. Jean de La lune, « Prête moi ta plume », *L'Écran français*, n°124, 11 novembre 1947, p. 15.

l'on retrouve Eisenstein : Lorsque les acteurs se taisent, ou ne sont pas au premier plan. On se dit avec un peu de regret que si le film est outré, si le jeu des acteurs ne ressemble en rien à celui de *L'Arc-en-Ciel* ou même celui des *Joyeux Garçons*, si on a fait toutes ces choses-là en grand avec le ferme propos d'impressionner les gens, il doit bien y avoir une raison. Alors comment se fait-il que moi spectateur moyen ni inculte, ni renseigné, ce film me laisse absolument froid ? Et puis par hasard, on jette un coup d'œil sur le programme ; on y lit qu'il s'agit d'un film de propagande, réalisé de telle façon qu'il puisse toucher à la fois le berger mongol, le pygmée du Gabon, le garçon-boucher de Chicago et l'étudiant de Cambridge... Et l'on découvre ce paradoxe : conçu pour le gros public, ce film n'est apprécié que par une minorité d'intellectuels qui en décèlent les indiscutables beautés techniques ; quant à ceux pour qui il a été fait, une moitié applaudit en baillant et l'autre moitié s'esclaffe⁷⁴.

Ces critiques, bien que rares dans la rubrique, permettent d'évaluer les capacités analytiques des courriéristes. N'ayant pas apprécié le film, l'auteur considère malgré tout certaines qualités de l'œuvre en analysant le long-métrage et le projet politique à son origine. Ce type de courrier envoyé par un spectateur qui se présente vraiment comme ordinaire (« spectateur moyen, ni inculte, ni renseigné) permet ainsi réellement d'appuyer les propos du sociologue Jean Yves Trépos dans *Sociologie de l'expertise* : « L'expertise est une position et non une profession⁷⁵ ». Ainsi donc, ces lettres montrant toute la volonté de ces lecteurs de s'exprimer sur le cinéma sont légion dans cette rubrique. En effet, les lecteurs ressentaient le besoin naturel de partager leur avis sur un film après l'avoir vu. Dans un registre plus émotionnel, prenons l'exemple de Chantal qui a adoré les *Enfants du Paradis* de Marcel Carné et s'inquiète du désamour de ce film chez ses proches « ce film admirable, qui m'a rendue si heureuse qu'en rentrant chez moi je pleurais de bonheur, me rend aussi triste. Et imaginerez-vous la cause de cette tristesse ? Les gens ne l'aiment pas, ne le comprennent pas, conseillent de ne pas aller le voir⁷⁶. » On comprend ainsi que Chantal utilise le courrier des lecteurs pour faire part de son désarroi par rapport à la réception du film de Carné chez

74. P. Véran, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°43, 18 avril 1946, p. 6.

75. Jean-Yves Trépos, cité par Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, François Albera et Laurent Le Forestier, Michèle Lagny « Cinéphiles et cinéphilies : « Le jugement esthétique ne s'apprend pas », 1895, n°70, 01 juin 2013, p. 34.

76. Chantal, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°74, 26 novembre 1946, p. 19.

ses amis. On peut également supposer que ne connaissant personne ayant apprécié le film, elle contacte la revue pour pouvoir partager avec d'autres admirateurs sa passion pour les *Enfants du Paradis*. C'est ainsi l'une des fonctions principales de « Prête-moi ta plume » et de son homme-réponse, donner envie aux éventuels courriéristes d'échanger ensemble sur les films qu'ils apprécient. Pour quantifier, on peut indiquer qu'une vingtaine de lecteurs donnant leurs avis sur un film ou le cinéma d'un pays ont été publiés dans la rubrique. La rubrique devient alors une tribune pour les lecteurs, les encourageant à analyser et intellectualiser les films, ou tout simplement à donner leur avis sommairement sur certaines œuvres. À l'image de Kwatia Tcherkos, jeune étudiante soviétique témoignant de sa passion pour le cinéma français (notamment pour *L'Idiot* de Georges Lampin adapté du dramaturge russe Fiodor Dostoïevski⁷⁷), les courriéristes écrivent principalement à propos de films qu'ils ont apprécié voire adoré. Ce constat n'est pas uniquement fait pour *L'Écran français*. Jean-Marc Leveratto, ayant analysé le courrier des lecteurs de la revue hebdomadaire *Le Film Complet* (1922-1958) explique cette logique :

Le cadre de l'échange explique également l'orientation généralement positive des évaluations [...] dans le contexte d'une offre pléthorique, de la promotion du film qui m'a particulièrement plu, du film qui sort de l'ordinaire plutôt que le film que je n'ai pas aimé. Mon engagement public en faveur du film garantit à autrui l'intérêt d'éprouver par lui-même la valeur de l'opinion émise, le risque d'une confirmation de la faiblesse d'un film jugé négativement par autrui n'étant pas compensé par le plaisir que procure le film signalé s'il s'avère effectivement de grande qualité⁷⁸.

Cependant, il est important de notifier que les correspondances de courriéristes évaluant et critiquant les films ne représentent qu'une infime partie des sujets traités par ces missives. La vie privée des célébrités est l'une des thématiques les plus fréquentes, tandis que le traitement du cinéma pendant l'Occupation est principalement abordé au début de l'existence de « Prête-moi ta plume ». Les lecteurs de *L'Écran*

77. Kwatia Tcherkos, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°60, 21 août 1946, p. 15.

78. Jean-Marc Leveratto, « *Le cinéma et les usages de l'alphabétisation. Le courrier des lecteurs comme moyen d'observation de la culture cinématographique ordinaire* » dans Delphine Chedaleux, Mélisande Leventopoulos, *op Cit.*, p. 63.

français n'hésitaient pas également à communiquer leurs opinions sur la revue. Que ce soit sa ligne éditoriale, son aspect esthétique ou son organisation, le public ne se prive pas de faire remonter à l'hebdomadaire les raisons de son mécontentement. L'Ami Pierrot doit régulièrement débattre du fonctionnement de la revue (ainsi que de son courrier des lecteurs) avec des courriéristes énervés. Dans son numéro 123 du 4 novembre 1947, Louis Gastinger reproche notamment à l'hebdomadaire son silence sur le cas des films « mutilés » par les salles de cinéma à Tunis. Il cite plusieurs cas dont celui de « Crimes sans châtiments de Sam Wood – dont la projection dure plus de deux heures dans sa version intégrale – ne dure plus ici qu'une heure et demie⁷⁹ ! » La publication de cette lettre n'est pas anodine, la problématique de la mutilation voire de la disparition de certaines œuvres revenant régulièrement dans les colonnes de *L'Écran français*. Nous pouvons citer l'article « Les films, patrimoine artistique⁸⁰ » de Jean-Georges Auriol, sous le pseudonyme d'Amable Jameson paru dans le numéro 5 du 1^{er} août 1945. Le journaliste y présente Henri Langlois et la Cinémathèque Française, tout en le félicitant d'avoir sauvé une partie des films américains raflés par l'occupant nazi. Sous l'essor de la Cinémathèque, la conservation des œuvres cinématographiques est en effet une des problématiques principales de l'immédiat après-guerre. La collection d'Henri Langlois devient ainsi la principale représentante de cette nouvelle volonté de sauvegarde des œuvres et du patrimoine cinématographiques. En 1948, Jean Grémillion, alors président de La Cinémathèque, indique lors de l'inauguration de exposition permanente du musée que « le film commence à perdre de son caractère de marchandise périssable, pour revêtir celui d'une œuvre significative et valable, dont la conservation et la transmission deviennent une nécessité culturelle nationale⁸¹. » Lié aux têtes pensantes de la Cinémathèque, *L'Écran français* prend également part à cette promotion de la sauvegarde du cinéma. Cependant, le courriériste reproche ici à l'hebdomadaire « de n'avoir jamais mené de véritable campagne » contre les exploitants qui sabotent les films. De fait, « Prête-moi ta plume » fait office de bureau des plaintes, tant sur l'organisation de la revue que sur le cinéma français en général (notamment

79. Louis Gastinger, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°123, 4 novembre 1947, p. 5.

80. Amable Jameson, « Les films, patrimoine artistique », *L'Écran français*, n°5, 1 août 1945, p. 12.

81. Stéphanie Louis, *La cinémathèque-musée : Une innovation cinéphile au cœur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*, Paris, ARFHC, 2019, p. 81.

sur la question du doublage). Ces différentes remarques vont ainsi mener l'Ami Pierrot à instaurer des référendums qui animeront l'hebdomadaire à partir de 1946.

« Prête-moi ta plume » permet également aux lecteurs de témoigner de l'apport et des influences du cinéma sur leur propre vie. Ainsi dans le numéro 121 du 21 octobre 1947 sont publiées deux missives de lecteurs sur des films se passant en temps de guerre, *Païsa* (Roberto Rossellini) et *Si j'étais un prisonnier* (Basil Dearden). Claude Veillot qui a participé à la guerre d'Italie témoigne ainsi de la véracité du film et de son importance pour effectuer le devoir de mémoire « J'ai fait toute la guerre d'Italie. Et tout ce qu'on me montre je l'ai vu, je l'ai vécu. Si ce ne sont pas ces événements là, ce sont des semblables. Si ce ne sont pas ces gens, ce sont leurs frères. Oui, je l'affirme, tout ceci a existé. "La perfection de la véracité" a dit la critique au sujet de "Païsa". Je comprends⁸². » De son côté, André Rembault, qui a été prisonnier de guerre pendant cinq ans témoigne de son admiration pour *Si j'étais un prisonnier*. Il nous indique dans son courrier l'importance de ce genre de film pour raconter ce qu'il a vécu, tout en reprochant au cinéma français de ne pas traiter de la captivité de soldats⁸³. Ces deux lettres insistent réellement sur la véracité des films et leur importance pour que le grand public et les générations futures puissent se rendre compte de la réalité de la guerre. Encore une fois, ce n'est pas anodin si *L'Écran français*, hebdomadaire lié au PCF et historiquement résistant, insiste pour publier ces témoignages. En effet, le Parti considère que la création artistique se doit d'être réaliste, militante et de représenter la réalité sociale et ouvrière. Instaurée par Louis Aragon en 1936 (qui dirigea les *Lettres françaises*), la notion de réalisme socialiste devient primordiale dans la perception de l'art. De fait, la suprématie de ce concept qui « s'envisage comme la représentation iconique du réel d'un point de vue de classe c'est-à-dire que la réalité doit être appréhendée telle qu'elle éprouvée par la classe ouvrière⁸⁴ » explique l'intérêt de *L'Écran français* pour ces missives. En outre, certains professionnels du cinéma communiste, liés à la revue comme le réalisateur Louis Daquin (membre du comité de parrainage) ont notamment signé le Manifeste des cinéastes pour la paix, créé par le Mouvement

82. Claude Veillot, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°121, 21 octobre 1947, p. 15.

83. André Rembault, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°121, 21 octobre 1947, p. 15.

84. Gwenn Riou, « Le réalisme au prisme du communisme. Les écrits sur la peinture de George Besson et Louis Aragon dans *Commune* et *Les Lettres françaises* (1936-1954) », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, site de l'HiCSA éditions en ligne, p. 359.

de la paix. Cette organisation, représentée presque uniquement par des communistes se donne l'objectif de « rassembler à l'échelle mondiale, toutes celles et ceux qui refusent une nouvelle Guerre mondiale⁸⁵. » Ainsi les deux témoignages de Claude Veillot et André Rembault à propos du réalisme des films sur la guerre vont dans le même sens que la ligne politique de *L'Écran français* et du Parti communiste français. Ces lettres nous permettent de comprendre l'effet cathartique du cinéma sur le public. Dans une France traumatisée par la guerre, le courrier des lecteurs encourage de nombreuses personnes à témoigner de l'apport du cinéma pour panser leur plaie et essayer de repartir de l'avant. Ce n'est ainsi pas anodin que ces courriers soient publiés dans un hebdomadaire promouvant le Mouvement de la paix.

Nous voyons comment « Prête-moi ta plume » permet aux courriéristes de faire des liens entre leur passion commune pour le cinéma et leur expérience, voire traumatisme personnel. La rubrique offre la possibilité de s'exprimer sur des problématiques communes, encourageant les épistoliers à communiquer et échanger entre eux, en utilisant le courrier des lecteurs comme un espace de dialogue et de discussion.

B. Interaction et échange, les fondements de « Prête-moi ta plume »

« Prête-moi ta plume » est une rubrique qui encourage réellement les lecteurs à prendre la plume pour s'exprimer sur les sujets qui les intéressent. Il n'est pas rare de voir des courriers qui répondent à des articles ou encore à d'autres écrits de courriéristes. L'homme-réponse se fait alors un plaisir d'insister sur ces échanges et ces dialogues entre lecteurs, provoquant une certaine interactivité poussant d'autres lecteurs plus réservés à participer eux aussi au succès de « Prête-moi ta plume ». Il arrive ainsi que certains sujets abordés par un lecteur dans une lettre conduisent par la suite à un débat ou encore un referendum. Plus que l'art cinématographique en lui-même, c'est plus généralement le rôle social du cinéma qui mène à ces débats. L'un des exemples les plus frappants apparaît lorsque L'Ami Pierrot publie une lettre d'un lecteur nommé Jean Bellefontaine, au sein du numéro 52 du 26 juin 1946. À travers cette correspondance, il s'interroge potentiellement sur les dangers du cinéma sur la jeunesse. Sa

85. Pauline Gallinari, *Les communistes et le cinéma : France, de la libération aux années 60*, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 112.

lettre est très intéressante car il ne s’alarme pas tellement de la mauvaise influence des films. De plus, un autre danger serait de donner envie aux jeunes de travailler dans cette industrie fermée. Jean Bellefontaine s’inquiète du fait que « le cinéma démoralise la jeunesse et lui fait perdre beaucoup de foi⁸⁶ ». Il questionne ensuite l’Ami Pierrot et les lecteurs : « Ne croyez-vous pas que le cinéma, ou du moins un certain nombre de films devrait vraiment être interdit aux moins de seize ans⁸⁷ ? » Ce courrier sur le danger que le cinéma fait courir à la jeunesse va créer de nouveaux débats parmi les lecteurs. Dans la France de l’immédiat après-guerre, le phénomène de la délinquance juvénile est perçu comme augmentant énormément. De nombreux juges pour enfants de l’époque vont très vite se demander si la violence du septième art pourrait avoir un lien. Jean Chazal (dont s’est inspiré Gilbert Cesbon pour son ouvrage *Chiens perdus sans collier*), magistrat reconnu pour son travail avec les mineurs demande ainsi à chaque enfant qu’il rencontre s’il aime le cinéma⁸⁸. De multiples magistrats des enfants comme Robert Chadefaux et Michel Le Bourdellès vont notamment considérer le septième art comme nocif et étant un facteur de délinquance. Les propos de Jean Bellefontaine sur les dangers du cinéma font ainsi écho à ces magistrats le considérant comme étant un phénomène « criminogène ou démoralisant⁸⁹ ». De fait, de nombreux lecteurs vont décider de répondre au courrier original, dans le but de prendre partie, pour ou contre. En effet, ici les reproches habituels sur la mauvaise influence du cinéma s’opposent à certains écrits considérant que le septième art peut aider la jeunesse à s’évader d’une réalité quotidienne parfois compliquée en raison de la reconstruction du pays. Dix semaines plus tard, au sein du numéro 62 du 4 septembre 1946, l’homme-réponse reçoit deux courriers en réaction aux propos de Jean Bellefontaine. Ils montrent ainsi que la thématique du danger du cinéma intéresse énormément les fidèles de *L’Écran français*. Il introduit son sujet en indiquant que la lettre « a attiré à son auteur, par le truchement de l’Ami Pierrot, deux protestations⁹⁰ ». La première lettre provient de M. Colomb d’Acoutay qui considère lui que le cinéma peut se montrer dangereux pour les jeunes notamment car ils sont très influençables. Il nous explique ainsi que «

86. Jean Bellefontaine « Prête-moi ta plume », *L’Écran français*, n°52, 26 juin 1946, p 15

87. *Ibid.*

88. Roxane Hamery, *Ténèbres empoisonnées ? Cinéma, jeunesse et délinquance de la Libération aux années 1960*, Paris, AFRHC, 2017, p. 115.

89. *Ibid.* p. 119.

90. L’Ami Pierrot « Prête-moi ta plume », *L’Écran français*, n°62, 04 septembre 1946, p. 15.

le cinéma est en effet souvent un poison pour les jeunes, parce que nombre de films ne font qu'exciter l'ambition des simples mortels... Et parce que l'éducation des jeunes en France est mal conçue, ou plutôt inexistante. Mais de là à condamner le cinéma⁹¹ .» On assiste ici à une interaction, au sein même de la rubrique « Prête-moi ta plume », entre plusieurs courriéristes souhaitant échanger sur ce sujet délicat. Ici, Colomb d'Acoutay réagit à cette lettre en étant assez nuancé par rapport au courrier original. Si les reproches originaux, ceux de Jean Bellefontaine sont principalement adressés au cinéma, notre nouveau courriériste, lui, inverse le rapport de force entre le septième art et la jeunesse française. Colomb d'Acoutay considère que le cinéma n'est pas forcément mauvais mais que c'est la mauvaise éducation des jeunes qui est principalement en cause.

Un troisième lecteur, Arlequin, va faire son apparition dans ce débat. Contrairement aux deux autres qui étaient tous les deux assez négatifs dans leur vision de la problématique, Arlequin se montre beaucoup plus enthousiaste. Si la lettre originale de Jean Bellefontaine présente l'histoire d'un jeune passionné par le cinéma mais incapable de se professionnaliser dans ce milieu si fermé, cette nouvelle correspondance nous prouve l'inverse. Elle raconte ainsi l'histoire d'un jeune homme qui lui aussi rêvait de cinéma, passant son enfance dans les cabines de projection. Cependant, contrairement à l'ami de Jean Bellefontaine, qui voyait ce projet comme un rêve inaccessible, le jeune homme a ici réussi à atteindre son objectif sur le tard. « Ce gosse (qui aujourd'hui quadragénaire, a fait du cinéma en amateur, commence à se frotter aux professionnels) en est-il devenu pour autant un malheureux ou un raté ? Ce n'est pas l'avis de ses proches qui l'ayant connu simple manœuvre, l'ont vu s'élever lentement à la situation d'ingénieur⁹² .» Ces échanges illustrent parfaitement le fonctionnement de « Prête-moi ta plume ». Un lecteur envoie une lettre traitant d'un sujet, ici le danger du cinéma pour la jeunesse. Par la suite, d'autres courriéristes réagissent à cet écrit, approuvant ou protestant. Nous sommes vraiment dans le cas de figure présenté par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto lorsqu'ils s'exprimaient au sujet de l'impact du courrier des lecteurs sur le public de *L'Écran français* et sa vision du cinéma. Les deux auteurs expliquent ainsi que ce type de rubrique permet la création d'un « support d'un

91. M. Colomb d'Acoutay « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°62, 04 septembre 1946, p. 15.

92. Arlequin « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°62, 04 septembre 1946, p. 15.

réseau national d'échange cinéophile entre personnes étrangères les unes aux autres⁹³ ». Ce modèle d'échanges entre plusieurs courriéristes, qui mènera par la suite à l'instauration des référendums à *L'Écran français*, est souvent présent au sein de « Prête-moi ta plume ».

On remarque cependant que l'homme-réponse est très peu actif tout au long de cet échange se tenant sur dix numéros. L'Ami Pierrot est pourtant constamment présent au sein de la revue pour participer et donner son avis sur les lettres des lecteurs. De fait, si l'interactivité se fait souvent entre les courriéristes, il arrive également qu'une discussion se fasse au fil du temps entre un lecteur et l'homme-réponse (qui sert parfois de porte-parole à la rubrique). L'un des cas de figures les plus récurrents apparaît lorsqu'un des courriéristes se décide à envoyer une lettre pour réagir à un ou plusieurs articles publiés dans *L'Écran français*. L'homme-réponse intervient généralement pour donner son avis sur le débat créant un véritable dialogue aux multiples intervenants. Ce type d'échange à plusieurs plumes apparaît ainsi assez fréquemment. Nous pouvons considérer qu'une quinzaine d'échanges vont ainsi se créer de cette façon. Lors du numéro 37 paru le 13 mars 1946, Chantal Conte se plaint du manque de respect général du journal pour le cinéma américain. En effet, *L'Écran français* était particulièrement reconnu pour son mépris envers Hollywood. Luttant contre les accords Blum-Byrnes et pour la défense du cinéma français, une majorité des rédacteurs combattent alors Hollywood et ses icônes. Au sein du comité de rédaction, les films et les célébrités sont souvent tournés en dérision par les journalistes, privilégiant ainsi le cinéma français, européen voire issu d'Asie du Sud-Est (quelques films japonais ou même chinois sont traités au sein de la revue). Jean Charles Tacchella, reste ainsi l'un des rares journalistes à défendre le cinéma et les bons films américains. De fait, les lecteurs et lectrices de *L'Écran français* étaient parfois déroutés suite aux articles critiquant le cinéma américain et son hégémonie. Chantal Conte fait ainsi partie de ces courriéristes qui lui reprochent vigoureusement son manque d'objectivité. Elle indique à l'Ami Pierrot être écœurée par le parti pris de *L'Écran français* contre le cinéma américain. Chantal Conte considère que la popularité de ce cinéma s'explique par le lien entre les vedettes de cinéma et leurs fans : « Si le public de là-bas admire tant ses vedettes, c'est qu'elles sont, ces vedettes, près de lui. Elles sont simples, et femmes

93. Jullier, Leveratto, *op. cit.*, p. 67.

comme tout le monde. Idem pour les hommes. Il y a un lien entre la vedette et le public qui n'existe pas ici⁹⁴. » Pour prouver son point de vue, notre lectrice se réfère à plusieurs articles (ces articles ne sont pas cités dans l'échange publiés dans le courrier) de *L'Écran français* qu'elles considèrent comme méprisants. L'homme-réponse insiste alors dans sa réponse sur le fait qu'il a obtenu de multiples lettres de courriéristes se plaignant également des critiques à l'encontre cinéma américain et de ses vedettes. Sa défense se concentre uniquement sur le traitement des vedettes au sein de l'hebdomadaire, omettant alors les critiques à l'encontre de sa vision du cinéma américain : « Disons une fois pour toutes que nous nous intéressons au bon cinéma d'où qu'il vienne et pas aux petites histoires de stars : mais peut-être avons-nous tort de nous y intéresser avec un esprit critique⁹⁵. » Ce débat récurrent sur la question des vedettes (notamment hollywoodiennes) permet ainsi de démontrer l'existence de multiples échanges entre la rédaction et les courriéristes. Le courrier des lecteurs encourage donc de véritables interactions entre le public et la revue. Les lecteurs peuvent réagir autant aux articles des journalistes, qu'aux commentaires de l'Ami Pierrot ou encore aux autres missives de la rubrique. Il est également possible pour les courriéristes de remettre en questions les opinions des journalistes, comme des autres participants de la rubrique. Cela favorise l'éclaircissement de certains articles incompris où d'échanger avec d'autres passionnés de l'art cinématographique. De fait, grâce à ces multiples échanges, l'hebdomadaire permet le développement de ce que Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto nomment l'équipement cognitif du cinéophile, le fait pour des passionnés de cinéma « ordinaires » d'acquérir des compétences permettant d'améliorer leur compréhension du cinéma.

C. Entre débats, partages et dialogues, une rubrique pour les lecteurs

Grâce aux courriers des lecteurs, ces spectateurs ordinaires trouvent un espace public pour s'exprimer sur leur passion pour le cinéma. *L'Écran français* permet donc aux lecteurs volontaires d'avoir une tribune pour entretenir et développer leur culture cinématographique. Dans leur ouvrage *Cinéphiles et Cinéphilies*, Laurent Jullier et

94. Chantal Conte « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°37, 13 mars 1946, p. 15.

95. L'Ami Pierrot « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°37, 13 mars 1946, p. 15.

Jean-Marc Leveratto indiquent ainsi que les courriers de lecteurs, présents dans de nombreuses revues importantes de l'après-guerre (*Cinéma*, *Le Film Complet* et donc *L'Écran français*) encouragent les courriéristes à partager leurs visions et leurs points de vue sur le septième art. « L'échange entre les spectateurs, par le biais de la conversation, de la presse spécialisée et de la radio, le partage de l'expérience cinématographique fait apparaître progressivement des outils d'évaluation permettant aux consommateurs de contrôler par eux-mêmes la normalité de l'événement cinématographique et, au-delà d'en mesurer la valeur artistique⁹⁶. » Ces propos, à mettre en parallèle avec ceux de l'anthropologue Jack Goody (qui indique que la rédaction favorise le développement des compétences) démontrent l'existence d'une culture cinématographique ordinaire savante. Jullier et Leveratto affirment que les échanges nés grâce à « Prête-moi ta plume » favorise l'évolution des connaissances cinématographiques chez les lecteurs. Nous sommes ainsi bien loin de la dualité entre la cinéphilie éduquée, intellectuelle et prônant l'art cinématographique opposée à une culture cinématographique « primitive », encourageant le culte de la vedette et le divertissement.

En étudiant l'origine géographique et les profils des courriéristes de *L'Écran français*, on réalise qu'il y a une immense diversité parmi le public de l'hebdomadaire, favorisant ainsi une vraie hétérogénéité au sein de la rubrique. De fait, certains lecteurs participent principalement pour exprimer leur passion pour des vedettes du septième art (les travaux de Geneviève Sellier nous prouvant cependant que la passion pour la vedette de cinéma permet à de nombreuses lectrices de développer par la suite une vraie connaissance à propos de l'art cinématographique). D'autres manifestent un intérêt pour le cinéma en employant un style plus intellectualisé et journalistique. Ainsi dans le numéro 17 de *L'Écran français* paru le 02 janvier 1946, deux lecteurs (Michel Deleplace et J. Regnault) envoient chacun une analyse développée traitant de la notion de symbolisme d'un point de vue esthétique au cinéma. Le texte de Michel Deleplace s'intitule « Le cinéma, art symbolique » :

Le cinéaste sait suggérer ce qu'il ne veut pas montrer : au moyen d'une simple amorce, ou en laissant voir un mouvement accessoire à l'action principale ou en montrant tel résultat de cette action. On est en présence d'un

96. Jullier, Leveratto, *op. cit.*, p. 74.

premier raffinement cinématographique... Il est au cinéma ce que la métaphore, l'image ou la parabole sont à la rhétorique : Heinkel jouant avec la fragile mappemonde et celle-ci éclatant entre ses mains dans le *Dictateur*, préfigure des événements qu'une fastidieuse et inutile mise en scène aurait pu tenter de nous représenter. Épousant une seconde forme, peut-être plus noble, le symbolisme cinématographique peut traduire des réalités qui n'éclatent pas au regard, et particulièrement des sentiments. Par-là, il atteint souvent une puissance émotive que ne recèle pas la simple confidence verbale de ces mêmes sentiments. Je voudrais citer un exemple qui m'a particulièrement frappé voici quelques années dans un film. Le grand fils rentre de prison, tourmenté de remords. Personne à la maison paternelle. Devinant un malheur, il clame le nom de son jeune frère qu'il n'a cessé de chérir. Tout est silence autour de lui. Bientôt il découvre sur un bureau la photo de son cadet dont il apprend ainsi la mort. Il s'effondre sur une chaise, et la tête appuyée sur la table, caresse doucement le ballon de l'enfant comme il eut fait avec son visage. Image profondément poignante⁹⁷.

Cet essai sur le symbolisme dans l'art, analysant et utilisant les codes du commentaires littéraires, permet de prouver toute l'érudition de son auteur. Entre le vocabulaire utilisé, les exemples utilisés et les références à Charlie Chaplin, on comprend très vite que ce courriériste possède de réelle compétence littéraire. Cette étude, et celle de J. Regnault également sur le symbolisme font ainsi écho aux propos du philosophe Antonio Gramsci cités par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto : « Tous les hommes sont des intellectuels, mais tous les hommes ne remplissent pas dans la société la fonction d'intellectuel⁹⁸. » Ces courriéristes, bien que n'exerçant pas obligatoirement de métier intellectuel, sont capable de livrer des analyses tout à fait réfléchies et développées. Précisons que ces prises de paroles sont les plus valorisées au sein du courrier des lecteurs. Nous le voyons également dans le texte de J. Regnault, réagissant à un article de Maurice Merleau-Ponty, intitulé « cinéma et psychologie », montrant comment le septième art permet aisément d'analyser la philosophie d'un réalisateur en analysant le comportement de ses personnages. Le courriériste se sert ainsi de cet essai du philosophe pour donner son avis sur cette thématique

97. Michel Deleplace « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°17, 02 janvier 1946, p. 15.

98. Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, François Albera et Laurent Le Forestier, Michèle Lagny « Cinéphiles et cinéphilies : « Le jugement esthétique ne s'apprend pas », *1895*, n°70, 01 juin 2013, p. 9.

Le moyen d'expression du cinéma est l'image, et tout dépend de l'image. Or elle doit être conçue d'une manière telle qu'il s'en dégage une impression qui frappe le spectateur... Ainsi le problème psychologique pourra se poser directement à son intention. Il me souvient toujours cette image du *Jour se Lève* : une arête de maison toute droite, toute nue se dresse dans une rue sans joie... Or cette image implique tout le drame à venir. Elle nous a préparé. Si nous voulons classer le cinéma, disons que c'est un art symboliste, et avec plus de raisons que jadis, la littérature du même nom.⁹⁹

Ce sont ces cinéphiles inconnus que Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto défendent lorsqu'ils annoncent vouloir « dénoncer la professionnalisation de la cinéphilie dès lors qu'elle conduit à revendiquer le monopole de la science du cinéma¹⁰⁰ ». Prouvant ainsi que l'expertise cinématographique n'est pas réservée à certaines professions et certaines classes sociales.

Dès le début de son existence, le courrier des lecteurs va ainsi publier de nombreuses missives, écrites par des cinéphiles ordinaires. Ces lettres peuvent être des critiques de films détaillées, des analyses de l'impact social du septième art ou encore des théories ou des essais sur l'art cinématographique. « Prête-moi ta plume » brille ainsi par son hétérogénéité, publiant autant des analyses parfois très développées et fruits de réflexions certaines, que des textes qui peuvent aborder des thématiques plus futiles. Certains courriéristes s'essayent à des petits textes partageant leur point de vue sur des problématiques répandues. D'autres lecteurs prennent également la plume pour proposer leurs avis personnels sur de nouvelles thématiques. C'est le cas d'un lecteur portant le pseudonyme de G44 qui estime que les critiques de *L'Écran français* doivent essayer de relever les vrais instants de cinématographie, même dans les mauvais films.

J'aime les critiques de *L'Écran français*. Il me semble pourtant qu'ils pourraient signaler, même dans les pires navets le morceau intéressant qui souvent s'y trouve, un moment de vrai cinéma. Il me semble que si j'étais critique, j'aimerais voir surtout les navets, pour y chercher ces minutes surprenantes... Ainsi, je me souviens des *Mains qui tuent*, vite exécutées par la cri-

99. J. Regnault « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°27, 02 mars 1946, p. 15.

100. Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, Paris, *Cinéphilie et cinéphilie*, Armand Colin, 2010, p. 74.

tique, et où l'on trouvait pourtant un moment de grand cinéma, la scène dans la cave¹⁰¹.

Cette analyse est en réalité assez rare dans le courrier des lecteurs. Notifier et encenser les grandes scènes de cinéma, quelle que soit la qualité f du film est une idée peu répandue au sein de la rubrique. Précisons cependant, que *Les Mains qui Tuent* a déjà fait l'objet d'une critique dans *L'Écran français*, rédigée par Henri Rochon. Notre lecteur abonde alors dans le sens de cette analyse. En effet, la critique souligne que certaines scènes « révèlent un sens de la photographie, des jeux d'ombres, du mouvement, du cinéma en somme, au-dessus de la moyenne [...] Mais comme un jouet coûteux et compliqué aux mains d'un garnement stupide, ces richesses techniques servent un scénario parfaitement indigent¹⁰². » Il est ainsi très intéressant de remarquer que les propos du courriériste et du critique sont tout à fait similaires, remarquant tous les deux la grande qualité esthétique du film de Robert Siodmak, tout en reprochant très vigoureusement les défauts immenses du scénario, nuisant ainsi à la réussite du film. Ce type de courriers permet de montrer la porosité de la frontière entre courriéristes amateurs et journalistes professionnels, traitant tous deux de leur passion commune pour le cinéma. On comprend alors très facilement pourquoi il est aussi intéressant pour les lecteurs d'utiliser régulièrement ce courrier des lecteurs, leur permettant d'échanger et partager leur point de vue sur le septième art.

« Prête-moi ta plume » s'affirme alors réellement comme un médium promouvant ce que Jullier et Leveratto nomment l'équipement cognitif de la cinéphilie. En utilisant la rubrique comme support de diffusion, les lecteurs se découvrent une volonté réelle de communiquer autour du cinéma. La multiplicité ainsi que la diversité des missives (critiques de films, réflexions sur le futur du cinéma, courriers militants...) démontre que les courriéristes forment un tout hétérogène, allant de la midinette, au lecteur anti-américain, tout en passant par les lecteurs expatriés, racontant leur expérience cinématographique dans un autre pays. Ces lecteurs utilisent la rubrique pour s'exprimer et renforcer leur équipement cognitif, développant leur connaissance du septième art et leur culture cinématographique. Ce faisant, « Prête-moi ta plume » est conforme à ses

101. G.44 « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°96, 29 avril 1947, p. 15.

102. Henri Rochon « Les mains qui tuent ; pour tuer un soir de pluie », *L'Écran français*, n°70, 29 octobre 1946, p. 6.

idéaux de base, permettant le plus possible aux lecteurs de s’émanciper culturellement et de découvrir le plus de cinématographies.

Nous venons de présenter et de développer l’intérêt de la rubrique « Prête-moi ta plume », faisant honneur aux lecteurs en publiant leurs courriers. Nous allons désormais nous concentrer sur la sous-rubrique du courrier des lecteurs, le « Petit courrier ». Ne publiant pas les questions de courriéristes mais juste les réponses de l’Ami Pierrot, l’enjeu est ici différent.

3. Le « *Petit courrier* », comment animer un courrier des lecteurs ?

A. Un fonctionnement parallèle à « Prête moi ta plume » ? la mission du « Petit courrier »

Au sein de la rubrique « Prête-moi ta plume », le « Petit courrier » emploie un autre fonctionnement, tout en proposant de nouveaux enjeux. Comme expliqué précédemment, on retrouve ici une organisation plus classique (le format « courrier publié » étant bien plus rare dans les revues de l’époque). Les écrits des lecteurs n’y sont pas publiés, au contraire des réponses de l’Ami Pierrot, généralement sous la forme de courtes notes explicatives. En raison de cette absence, ainsi que des explications parfois très sommaires du journaliste, toute la rubrique n’est pas forcément exploitable. Certaines de ses notes ne sont effectivement compréhensibles que pour le courriériste concerné, rendant impossible son interprétation dans le cadre de ce mémoire de recherche. Cependant, la très grande régularité du « Petit courrier » dans les colonnes de la rubrique (présent à quasiment toutes les parutions depuis son inauguration lors du numéro 26 du 26 décembre 1946, jusqu’au milieu de l’année 1949), ainsi que la diversité des thèmes abordés permettent de compenser ce manque de clarté. La rubrique utilise toujours la même méthodologie. L’Ami Pierrot indique l’identité du lecteur concerné (les lecteurs utilisent autant leur nom réel que des pseudonymes), suivie de son lieu de résidence, permettant au lecteur de se reconnaître et de comprendre que la note lui est adressée. Cette introduction est ensuite conclue par la réponse du journaliste, généralement très succincte. Pour illustrer le format du « Petit courrier », voici une note de l’Ami Pierrot répondant à un courriériste recherchant des revues cinémato-

graphiques anglophones : « Michel Martini, Créteil : Aucune revue anglaise n'approche de ce que vous appelez, l'esprit de *L'Écran* » néanmoins, voici deux revues luxueuses étrangères : *Sight and Sound* [...] et *Biografbadet*¹⁰³ ».

Dans ce « Petit courrier », les enjeux sont ainsi bien différents de l'autre déclinaison de « Prête-moi ta plume ». Cette première version, publiant des essais de courriériste permet ainsi d'analyser et de comprendre leurs perceptions du cinéma. De fait, l'expression de leur culture cinématographique ordinaire est probablement plus évidente car retranscrite dans l'hebdomadaire. L'objectif est alors pour *L'Écran français* de faire participer chaque lecteur pour les informer et développer et leur faculté à raisonner sur le septième art. Le cadre du « Petit courrier » propose un postulat différent que l'on pourrait considérer comme plus classique. Comme nous l'avons présenté, ce format propose aux lecteurs de poser leurs questions à l'Ami Pierrot qui y répond. Cette rubrique leur permet de combler certains manques (titre d'un film ancien, filmographies de réalisateurs...) et d'approfondir certaines notions (comment monte-t-on un film ?) tout en questionnant Jean Charles Tacchella ou Nino Frank à sur leur vision du cinéma et de son industrie. L'intérêt pour le courriériste de participer à cette rubrique est alors d'utiliser l'homme-réponse comme source de savoir leur rapportant des informations précises. Nous avons ici une rubrique question-réponse où les problématiques sont souvent bien plus factuelles. En effet, l'Ami Pierrot partage son savoir encyclopédique avec les lecteurs lui demandant des informations. Les participants utilisent ainsi ce courrier des lecteurs pour interroger l'homme-réponse et obtenir des informations sur des thématiques d'une grande variété. Les multiples questions du jeune François Truffaut illustrent bien cette diversité. À partir de 1948, le futur réalisateur contacte très régulièrement l'homme-réponse en quête d'informations monographiques. « L'un de ceux qui m'écrivaient au printemps 1948 : François Truffaut. Il venait d'avoir seize ans. De tous les lecteurs, aucun ne m'a expédié autant de lettres que Truffaut (il voulait des filmographies de réalisateurs¹⁰⁴. » témoigne Jean Charles Tacchella dans ses mémoires. Courriériste régulier, il contacte constamment *L'Écran français* dans le but d'obtenir des renseignements sur les réalisateurs majeurs de l'époque. Pour sa première apparition dans les colonnes de la rubrique, l'Ami Pierrot nous apprend que

103. L'Ami Pierrot « Petit courrier » *L'Écran français*, n°257, 5 juin 1950, p. 15.

104. Jean Charles Tacchella, *Mémoires*, Paris, Séguier, 2017, p. 83.

« François Truffaut, Paris, achète tous les vieux magazines de cinéma, s'adresser 33 rue de Navarin¹⁰⁵. » En quête de connaissances cinématographiques, l'adolescent contacte de nouveau l'hebdomadaire dans les semaines suivantes afin d'obtenir les références de tous les articles et entretiens parus à propos d'Orson Welles et de ses différents films (*L'Écran français* n°152, 18 juin 1948). Dans cette continuité, François Truffaut poursuit ses contacts avec Jean Charles Tachella puis demande les filmographies détaillées des réalisateurs Marc Allégret, Compton Bennet et Roy Baker, fournies par l'homme-réponse dans le numéro 168 du 14 septembre 1948.

Les multiples interventions du futur réalisateur dans ce courrier des lecteurs illustrent toute la diversité des thématiques qui y sont présentes. En effet, si certains sujets sont récurrents et favorisent la compréhension des leitmotivs principaux des courriéristes (les vedettes de cinéma, filmographie de certains réalisateurs, envoi de scénario), un très grand nombre de thèmes sont abordés. En effet, chaque courriériste interroge l'homme-réponse en fonction de ses préoccupations personnelles et de sa propre expérience de spectateur de cinéma. De fait, si « Prête-moi ta plume », en publiant les essais des épistoliers favorise les échanges entre lecteurs, le « Petit courrier » est beaucoup plus confidentiel dans sa destination, s'adressant presque uniquement aux auteurs respectifs. Cet aspect plus individuel de la rubrique participe ainsi à sa singularité. Chaque numéro est effectivement différent, et explique pourquoi cette rubrique est si appréciée par les lecteurs¹⁰⁶. Pour déceler cette originalité, nous pouvons nous arrêter sur un exemple, le numéro 93 paru le 8 avril 1947. Ne contenant qu'une demi-douzaine de lettres (l'homme-réponse répondant parfois à plus d'une quinzaine de lecteurs) elles sont pourtant toutes différentes. L'Ami Pierrot commence par répondre au courriériste Vigdor Barladeanu, qui souhaite lui partager son expérience de cinéphile en Roumanie. Il échange ensuite avec un lecteur résidant à Beyrouth, interrogeant l'avis du journaliste sur certains films « *Blithe Spirit* est assez plaisant, *Les Clés du Royaume* et *Capitaine Kidd*, agréable sans plus ; *Wonder Man*, paraît-il de l'humour¹⁰⁷ ». Dans cette continuité, il informe Dominga et Bricianer de Paris que « une notice sur Sabu va paraître prochainement dans *L'Écran français*¹⁰⁸ » puis poursuit en

105. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°146, 13 avril 1948, p. 8.

106. Barrot, *op. cit.*

107. L'Ami Pierrot, « Petit courrier » *L'Écran français*, n°93, 8 avril 1947, p8

108. *Ibid.*

indiquant à Gaston Joubert de Saint-Etienne l'identité d'un comédien du film *Sergent York* d'Howard Hawks. La rubrique se conclut avec une note de l'homme-réponse adressée à Pierre Lescale de Paris : « On reverra sans doute *Nous les gosses* et *l'assassinat du Père Noël* : mais où et quand, je l'ignore [...] comme films de gosses, je vous recommande aussi *Les disparus de Saint-Agil*, *des hommes sont nés*, *Émile et les détectives*¹⁰⁹... » Ce court exemple illustre toute l'hétérogénéité de ce courrier des lecteurs, provoquant un renouvellement constant de la rubrique et des sujets traités. S'il existe plusieurs thèmes récurrents, les lecteurs parviennent cependant à innover régulièrement pour interroger l'homme-réponse sur de nouvelles notions. Ce renouvellement perpétuel permet ainsi de comprendre les enjeux pour les courriéristes, toujours à la recherche de connaissance sur le cinéma.

Cette diversité dans les thématiques abordées par le « Petit courrier » prouve l'existence et l'expansion de multiples cultures cinématographiques ordinaires parallèles chez les lecteurs de l'hebdomadaire. Il n'y a en effet pas d'uniformité parmi les courriéristes, ne partageant pas forcément les mêmes points de vue et ne se regroupant pas derrière les avis de l'Ami Pierrot. De même, soulignons la grande diversité des lieux de résidences des épistoliers. Le succès de *L'Écran français*, lui permet ainsi d'être populaire partout en France (même à l'étranger), ne centrant pas sa publication exclusivement sur Paris. Si l'hebdomadaire communique plus sur les événements de la capitale, en partageant les programmes de chaque cinéma parisien, son objectif n'est pas de s'axer uniquement sur un pôle majeur, mais d'aider au développement de la culture cinématographique dans tout le pays. De même, « Prête-moi ta plume » s'internationalise régulièrement, recevant des lettres expédiées par des Français expatriés partout dans le monde. Il arrive de surcroît que certains lecteurs non francophones prennent la plume pour envoyer une missive à *L'Écran français*. C'est le cas de June H. Petit de Londres dans le numéro 110-111, qui échange avec l'Ami Pierrot en français, sur son rapport au cinéma tout en affirmant que « les films français sont mieux que ceux des U.S.A¹¹⁰. »

Avec le « Petit courrier », l'objectif de *L'Écran français* semble évident. L'enjeu principal de la rubrique est d'apporter des informations aux épistoliers en re-

109. *Ibid.*

110. June H Petit, «Petit courrier » *L'Écran français*, n°110-111, 5-12 août 1947, p. 15.

cherche d'informations. Servant d'encyclopédie du cinéma, où chaque missive permet de combler un manque de connaissance, le courrier des lecteurs possède une véritable valeur pédagogique. Pour un hebdomadaire souhaitant éduquer le public de cinéma ordinaire, ce format de rubrique faisant intervenir les lecteurs semble absolument nécessaire et primordial. En sollicitant l'homme-réponse sur une abondance de sujets, les courriéristes maîtrisent de nouvelles connaissances, et peuvent être amenés à développer leur cinéphilie. De surcroît, si chaque note de l'Ami Pierrot est adressée à l'auteur du courrier original, elles restent pour autant exploitables pour chaque lecteur à la recherche d'informations précises. Si nous avons insisté sur la diversité et l'infinité des thèmes abordés dans ce « Petit courrier », il existe cependant certains leitmotivs récurrents pour les courriéristes.

B. La vedette de cinéma, une thématique constante du « Petit courrier »

Le thème le plus interrogé dans ce courrier des lecteurs est évidemment celui des vedettes de cinéma. Les courriéristes souhaitent tout connaître des comédiens à succès. De fait, chaque numéro du « Petit courrier » contient au moins une missive interrogeant l'Ami Pierrot sur la vie privée et personnelle d'une des têtes d'affiche du cinéma (ces stars sont en grande majorité françaises). Comme nous l'avons vu précédemment, la naissance du courrier des lecteurs est marquée par l'afflux de bulletins à propos des plus grandes célébrités. La demande de renseignements sur les vedettes est tellement importante et les questions tellement saugrenues, que l'homme-réponse doit intervenir. Croulant sous les lettres d'amour adressées aux comédiens et comédiennes, les demandes de photographies, d'autographes, ou encore d'adresses ainsi que sous les questions « au sujet des tours de taille, amours, âges, goûts intimes et autres signes particuliers des vedettes¹¹¹ », l'Ami Pierrot informe, dans le numéro 36 du 06 mars 1946, qu'il ne partagera plus ces différents courriers. Il faut cependant souligner que la passion des épistoliers de *L'Écran français* pour les acteurs n'est naturellement pas une singularité de la revue. Le culte des vedettes a toujours existé en France.

111. L'Ami Pierrot, « Petit courrier » *L'Écran français*, n°36, 06 mars 1946, p. 15.

Avant même la naissance du septième art, nous pouvons citer la comédienne de théâtre Sarah Bernhardt célébrée et adorée en France, qualifiée par Jean Cocteau de « Monstre Sacré¹¹² ». Avec la naissance du cinéma, et surtout de son industrie, les premières vedettes s'imposent à l'écran. Dans son ouvrage *Les stars et le star-système en France*, Ginette Vincendeau nous indique que « entre 1908 et 1912 le discours promotionnel, centré jusqu'alors sur le dispositif cinématographique et le récit des films, se consacre davantage aux acteurs, amorçant l'émergence du star-système¹¹³. » Dans cette continuité, les acteurs de cinéma deviennent de véritables célébrités adulées et idolâtrées par leurs admirateurs. La naissance dans les années 1910 du générique, facilitant l'identification des comédiens, et surtout des magazines spécialisés de cinéma vont accentuer ce phénomène. En effet, comme l'indique Edgar Morin dans son ouvrage *Les Stars* : « les magazines de cinéma sont consacrés pour l'essentiel aux stars. En communication régulière, officielle et intime avec le royaume des stars, ils déversent sur les fidèles tous les éléments vivifiants de la foi : photos interviews, potins, vies romancées¹¹⁴... » La presse spécialisée fait du star-system sa thématique principale, notamment grâce aux courriers des lecteurs autorisant le public à partager son adoration pour certaines vedettes. Dans les années 1920, naissent de nombreux magazines de cinéma (*Cinémagazine*, *Ciné pour tous*, *Cinémonde*) visant un public de cinéma considéré comme populaire, où le statut de l'acteur est extrêmement important. Le statut réservé aux acteurs dans « la petite correspondance », le courrier des lecteurs de *Cinémagazine*, est relativement semblable à celui de « Prête-moi ta plume ». Bien que la rubrique de *L'Écran français*, soit bien plus diversifiée dans ses thématiques, les vedettes restent le sujet de prédilection des courriéristes. De fait, malgré les deux décennies qui séparent les hebdomadaires, il existe de nombreuses similarités entre les deux courriers. Les courriers admirateurs, amoureux ou encore idolâtres adressés à Jean Marais ou Tino Rossi, reçus par l'Ami Pierrot sont ainsi similaires aux lettres d'amours envoyées à Iris (femme-réponse de *Cinémagazine*) et destinées au comédien italien Rudolph Valentino. Ce dernier est la grande vedette du cinéma du début des années 1920, adulée par ses admiratrices, et mort tragiquement, il est la cible principale de la

112. Ginette Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, L'Harmattan, 2008, p. 14.

113. *Ibid.*, p. 15.

114. Edgar Morin, *Les stars*, Édition du Seuil, Paris, 1972, p. 65.

« petite correspondance » de *Cinémagazine*. Edgar Morin considère que « la mort de Rudolph Valentino est le moment culminant de la grande époque des stars. [...] Ses funérailles se déroulent dans l'hystérie collective. Sa tombe ne cesse d'être fleurie¹¹⁵. »

La passion et la déification des vedettes de cinéma sont de fait semblables chez les courriéristes de *L'Écran français*. Comme nous l'avons expliqué précédemment, l'Ami Pierrot est en conflit constant (durant les premières années de la revue du moins) avec une frange des lecteurs qu'il considère comme complètement idolâtres. Longuement analysé par Geneviève Sellier, ce contentieux illustre tout le mépris de l'homme-réponse pour cette perception très populaire du cinéma qu'il estime comme complètement primitive. Le début du « Petit courrier » est en effet marqué par un très grand nombre de missives qu'il considère comme étant consternantes. Ces courriéristes sollicitaient la rubrique pour partager leurs lettres d'amour, faire des demandes excentriques (tour de taille, poids, adresse), demander à recevoir des photographies ou encore objets personnels ayant appartenu à ces vedettes. Comme l'explique Edgar Morin, cette volonté de posséder des éléments (mèches de cheveux, photographies, objets...) de la vie privée fait partie d'un processus de fétichisation de la célébrité : « Comme tout culte spontané et naïf mais entretenu par ceux qui en profitent, le culte des stars s'épanouit en fétichisme, l'amour impuissant veut se fixer sur un fragment, un symbole de l'être aimé, à défaut de sa présence réelle¹¹⁶. »

Après quelques semaines de conflit où l'Ami Pierrot poursuit ses moqueries perfides envers ces « idolâtres », il finit par décider simplement d'occulter ces courriers en ne leur répondant plus dans la rubrique. De fait, ce culte primitif de la vedette de cinéma va disparaître des colonnes de la rubrique. Cependant, les comédiens vont rester l'une des thématiques principales des épistoliers du « Petit courrier », cette fois-ci avec une approche plus informative. De fait, ce culte des vedettes reste présent dans ce courrier des lecteurs. L'homme-réponse effectue un consensus pour continuer d'informer son lectorat tout en conservant une démarche plus journalistique. Le maintien de ces courriers s'explique par l'importance des vedettes pour les spectateurs ordinaires. Il apparaît évident à la lecture du courrier des lecteurs que la culture cinématographique ordinaire débute principalement par un intérêt pour le comédien de cinéma,

115. *Ibid.*, p. 20.

116. *Ibid.*, p. 83.

promouvant une évolution et une intellectualisation de cette cinéphilie par la suite ; « le culte des acteurs est souvent la première étape de la cinéphilie, en particulier chez les adolescentes, avant de déboucher sur des formes d'expertise plus sophistiquées, à travers le jeu des acteurs ou des caractéristiques d'un personnages qu'ils incarnent¹¹⁷. » Précisons cependant que s'il est possible pour ces courriéristes de connaître un engouement plus important pour l'art cinématographique, ce n'est pas constamment le cas. En effet, il n'y a aucune obligation qu'un spectateur peu régulier, appréciant certaines vedettes deviennent obligatoirement un cinéphile érudit par la suite.

Par conséquent, les courriéristes sont fréquemment en train de solliciter l'homme-réponse pour obtenir des informations concernant leurs vedettes favorites. Ces démarches sont désormais bien plus lucides et raisonnables, souhaitant généralement mieux connaître la filmographie et l'identité des comédiens vus à l'écran. Les lecteurs cherchent ainsi à connaître et voir le plus de films possibles de leurs idoles, favorisant l'expansion de cette culture cinématographique. En conséquence, l'Ami Pierrot partage régulièrement les filmographies (partielles) de ces vedettes, généralement françaises ou américaines. Pour illustrer ce cas de figure, prenons l'exemple du « Petit courrier » du numéro 121 « Vous pouvez voir Jean Davi dans : *La Maison du Maltais, Premier de cordée, La Main du Diable, Une Étoile au soleil, L'Homme qui joue avec le feu, Farandole, Le Mystère Saint Val, Le Jugement Dernier*¹¹⁸... » Ce type d'interrogations sur un sujet factuel et certain (ici la carrière d'un comédien) représente parfaitement la finalité du courrier des lecteurs, à savoir fournir des éléments et des notions aux courriéristes pour approfondir leur panorama cinématographique. Si la fétichisation des vedettes tend à développer la culture cinématographique, elle devient alors acceptable pour *L'Écran français*. Nous retrouvons alors dans le cas de figure explicité par Geneviève Sellier, comment la passion (ou le simple attrait affectif pour un comédien) va favoriser la découverte de nouveaux films pour le courriériste. Dans cette continuité, L'Ami Pierrot est régulièrement sollicité par les courriéristes pour identifier des acteurs aperçus à l'écran et inconnus du lecteur. Malgré la présence du générique depuis de nombreuses années, les spectateurs ne connaissent évidemment pas le nom de tous les comédiens jouant dans un film, particulièrement les rôles plus

117. Sellier, *op. cit.*, p. 223.

118. L'Ami Pierrot, « Petit courrier » *L'Écran français*, n°121, 06 mars 1946, p.15.

secondaires. Nombreux sont les épistoliers interpellant l'hebdomadaire avec l'ambition de reconnaître un comédien, pour ensuite se souvenir de son nom et de ses films. De fait, ils se façonnent un panorama bien plus complet des multiples interprètes du septième art. La curiosité du spectateur peut ainsi l'amener à découvrir des nouvelles œuvres, et donc de nouveaux acteurs, créant un cercle vertueux contribuant à l'amplification de sa culture cinématographique.

Les multiples interrogations des courriéristes à propos des comédiens permettent de comprendre leur importance au sein de la cinéphilie ordinaire. La vedette de cinéma devient une icône, déifiée par le grand public qui l'admire autant pour son talent à l'écran que pour sa prestance et son image publique. Grâce à son pouvoir commercial et à l'amour que lui portent les spectateurs, elle est généralement l'attraction principale du film. Elle encourage alors le public à assister aux films grâce à la fascination qu'elle exerce. Dès 1914, l'étude d'Émilie Altenloh sur les spectateurs de cinéma de Manheim, atteste que les acteurs sont utilisés pour promouvoir les séances et attirer la foule¹¹⁹. De plus, les représentations des célébrités dans l'imaginaire respectif alimentent à cette fascination. Elles « participent dès lors à la vie quotidienne des mortels. Ce ne sont plus des étoiles inaccessibles, mais des médiatrices entre le ciel de l'écran et la terre¹²⁰. » La vedette de cinéma, personnalité publique et ultra-médiatisée fascine dès lors le spectateur. Une fois ce constat effectué, il apparaît logique que le « Petit courrier » soit régulièrement utilisé pour interroger et enquêter sur ces personnages fascinants. Bien que parfois désespérés par la place prise par le *star-system* dans les colonnes de la rubrique, l'Ami Pierrot et *L'Écran français* comprennent tout de même que c'est à travers ces comédiens que le public ordinaire peut se créer un attachement plus raisonnable pour le septième art. Il paraît évident à la lecture du courrier des lecteurs que la volonté de développer cette culture cinématographique ordinaire, parfois passionnée, parfois plus sage, s'exprime parfaitement grâce au « Petit courrier ».

Si « Prête-moi ta plume » permet et encourage l'expression de la culture cinématographique ordinaire, ce n'est cependant pas la seule formule utilisée par *L'Écran*

119. Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 41.

120. Morin, *op. cit.*, p. 33.

français pour favoriser la communication avec le lecteur. L'hebdomadaire instaure également des référendums et des projections-témoins, encourageant les lecteurs à échanger et débattre autour d'un même sujet ou d'un film diffusé par la revue.

II. Référendums et projections-témoins, solliciter et promouvoir la culture cinématographique ordinaire autour de thématiques communes

Cette seconde partie se consacre aux référendums et projections-témoins organisés par *L'Écran français*. Ces deux rubriques se complètent car elles proposent aux lecteurs de participer et de donner leur avis sur un sujet précis et similaire pour tous. Dans le cadre des référendums, les courriéristes échangent autour d'une problématique cinématographique. Par exemple, La seizième consultation, proposée lors du numéro 188 du 1^{er} février 1949, et s'étendant du 03 mai au 20 juin, s'intitule « quelle direction pour le renouveau du cinéma français¹²¹ ? » Dans le cadre de cette rubrique, les participants doivent envoyer à l'homme-réponse leur avis détaillés sur la question. Par la suite, l'Ami Pierrot analyse longuement les réponses, présentant les avis négatifs et positifs et publiant les missives les plus intéressants. Dans le cas des projections-témoins, l'hebdomadaire invite (généralement via tirage au sort) des lecteurs à assister à des avant-premières privées (exemple : *Dédée d'Anvers* réalisé par Yves Allegret). Les participants doivent ensuite remplir un questionnaire permettant au journaliste de comprendre ce qu'ils ont principalement appréciés dans le long métrage. Les résultats et les critiques des invités sont ensuite publiés au sein de *L'Écran français*, favorisant le choix des lecteurs recherchant des informations sur une œuvre.

Dans un premier temps, nous nous consacrerons aux référendums, également nommés consultations. En analysant cette rubrique, ses enjeux, ses thématiques et ses non-dits, nous expliciterons comment ces études encourage l'échange et la réflexion sur de nombreuses problématiques. La seconde partie se concentrera sur les projections-témoins et leur impact sur les lecteurs. Nous présenterons son fonctionnement avant d'étudier plus en détail le rôle de ces spectateurs-critiques au sein de l'hebdomadaire.

121. L'Ami Pierrot, «Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°201, 2 mars 1946, p. 15.

1. Les Référendums de *L'Écran français*, une tribune permettant le débat et l'échange autour de thématiques cinématographiques

A. Controverse et dialogue sur des problématiques cinématographiques, quels sont les enjeux de ces référendums ?

Le succès du « Petit courrier » incite *L'Écran français* à prolonger, sous d'autres formes, les échanges avec les lecteurs. Les multiples interactions entre courriéristes, réagissant dans la rubrique à des missives publiées précédemment, démontrent leur volonté de partager leur vision du septième art. Dans le numéro 39 du 27 mars 1946, l'homme-réponse fait ainsi part d'un nouveau projet éditorial faisant participer les épistoliers volontaires :

J'ai formé le projet de vous proposer des sujets de conversation. Je vous en donnerai, ici, de temps à autre, et, ceux d'entre vous qui voudront bien me donner leur avis, – très succinctement : en trois ou quatre lignes, si possible – me permettront de remplacer à ma manière l'Institut de l'opinion publique. Je ne ferai état de ces réponses que quelques semaines plus tard, une fois que j'aurai achevé ma moisson. Il se peut que cela nous permette de nous faire des idées plus claires sur une question ou l'autre¹²².

De fait, l'homme-réponse enchaîne en interrogeant ces lecteurs à propos de Tino Rossi, acteur et chanteur qu'il dénigre régulièrement dans ce « Petit courrier ». La problématique de ce premier débat s'intitule ainsi « Quel sentiment vous inspire Tino Rossi quand vous le voyez apparaître à l'écran ¹²³? » Par conséquent, ce numéro marque l'inauguration des référendums de *L'Écran français*. Également nommé enquête ou consultation par l'Ami Pierrot, ils apparaîtront régulièrement jusqu'en 1950. Au total, vingt référendums sont proposés par l'hebdomadaire, suivant tous la même logique éditoriale. L'homme-réponse interroge ses lecteurs à propos d'une problématique cinématographique. Ces questions peuvent être ouvertes, proposant de nombreuses réponses (« Quel roman ou quelle pièce souhaiteriez-vous que l'on porte à

122. L'Ami Pierrot, «*Prête-moi ta plume* » *L'Écran français*, n°39, 27 mars 1946, p. 15.

123. *Ibid.*

l'écran ? Et avec quelle distribution¹²⁴ ? ») mais sont généralement plus fermées, permettant un débat entre les contradicteurs (« Aimez-vous mieux les films étrangers en version originale, avec sous-titres français, ou en version doublée ? Et pourquoi¹²⁵ ? »). Une fois qu'on lui a envoyé suffisamment d'avis, l'homme-réponse les publie, généralement dans « Prête-moi ta plume ». Pour illustrer l'organisation de la rubrique, il est pertinent de reprendre à nouveau l'enquête originale sur Tino Rossi, contenant déjà la mise en page des futurs référendums. On constate que l'Ami Pierrot répartit les réponses des courriéristes dans trois catégories. Une première contient les missives adulant le chanteur, rédigée principalement par des lectrices béates d'admiration. Par opposition, la seconde catégorie est composée des courriers défavorables et souvent acerbes, trouvant la vedette mauvais comédien et n'ayant aucun talent. Enfin, l'homme-réponse conclut en proposant une catégorie plus neutre et mitigée, considérant majoritairement que Tino Rossi est un très bon chanteur mais un acteur médiocre. Dans le conflit qui l'oppose aux admirateurs du chanteur, il est possible de suggérer l'hypothèse que son choix de débiter la rubrique par les courriers favorables n'est pas anodin. En effet, les avis défavorables, plus nombreux et probablement plus lucides, viennent immédiatement en opposition, pouvant ainsi influencer sur les lecteurs neutres.

De manière générale, la publication des résultats pour chaque référendum se poursuit sur deux voire trois numéros, permettant à l'homme-réponse de dresser un panorama d'ensemble des avis des courriéristes. S'il participe constamment aux enquêtes, en introduisant à chaque numéro le contexte de l'étude, l'homme-réponse ne donne normalement pas son opinion (s'il vient à le faire, son point de vue reste généralement nuancé). De même, l'homme-réponse n'emploie pas toujours la même méthodologie. Précisons que les résultats ne sont pas constamment étudiés et chiffrés par l'hebdomadaire (seulement sur cinq référendums). En effet, dans le cas des consultations fermées, l'Ami Pierrot n'effectue pas systématiquement d'analyse selon les pourcentage. Cependant, lorsque nous avons des analyses chiffrés des suffrages, il est possible de se faire une idée immédiate des résultats de l'enquête. Prenons l'exemple du référendum « Êtes-vous pour ou contre le doublage¹²⁶ ? » L'homme-réponse propose

124. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°103, 17 juin 1947, p. 15.

125. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°75, 03 Décembre 1946, p. 15.

126. L'Ami Pierrot, « L'Ami Pierrot à posé la question : Êtes-vous pour ou contre le doublage » *L'Écran français*, n°84, 04 février 1947, p. 14.

ici le verdict des participants, 66 % des courriéristes interrogés sont contre le doublage, 24 % y sont favorables et 10 % conservent un avis neutre. En outre, mettre en avant les avis des lecteurs de *L'Écran français* nous permet d'envisager les tendances générales d'un public de cinéma de cette période sur une problématique aussi délibérée que celle du doublage. En utilisant cette proportion de lecteurs, nous pouvons concevoir que les spectateurs du septième art privilégient en majorité les œuvres en version originale et sous-titrée. S'il faut garder à l'esprit que cette consultation ne concerne que les lecteurs ayant participé à un hebdomadaire spécialisé, elle permet malgré tout aux historiens de se faire une idée de la tendance générale du lectorat. Gardons cependant à l'esprit qu'en raison du conflit opposant l'hebdomadaire au doublage, certains lecteurs ont pu répondre selon les idéaux de *L'Écran français* plus qu'en fonction de leurs propre point de vue.

Dans cette continuité, les thématiques abordées durant ces vingt référendums nous amènent à mieux appréhender la vision des cinéphiles ordinaires sur certains enjeux du septième art. En effet, le choix des sujets est rarement anodin. Comme nous l'expliquerons prochainement, ces référendums ont (entre autres) pour objectif de faire passer des messages artistiques et politiques proches du mouvement communiste et de ceux de *L'Écran français* (le référendum originel traitant de la perception par les lecteurs de Tino Rossi). Cependant, les courriéristes de « Prête-moi ta plume » peuvent également être à l'origine des référendums. Régulièrement, suite à un débat entamé dans le « Petit courrier », ou suite à un grand nombre de missives traitant de la même problématique, l'homme-réponse peut se décider à interroger l'ensemble du lectorat. Ce procédé représente alors la genèse de nombreuses enquêtes ayant lieu au sein de l'hebdomadaire. Le numéro 150 du 11 mai 1948 illustre parfaitement cette interaction entre les lecteurs et l'homme-réponse permettant de débiter un nouveau référendum :

Figurez-vous qu'en lisant les lettres qui me parviennent depuis quelques semaines, j'ai été frappé de la fréquence avec laquelle le problème de la couleur est évoqué : soit que mes correspondants me posent des questions plus ou moins techniques, soit que tout simplement, la projection d'un film en couleurs naturelles leur suggère de sagaces réflexions dont ils veulent bien

me faire profiter. J'en ai conclu qu'il était temps de systématiser le débat¹²⁷. »

Cet extrait permet d'illustrer le fonctionnement de ces référendums. Lorsque des courriers abondent sur une même thématique, l'homme-réponse peut déterminer une problématique et débiter une enquête. Nous avons ainsi une rubrique qui peut être complètement façonnée selon les sujets traités et les questions des courriéristes. De fait, ces consultations permettent de révéler les enjeux qui interpellent le plus les lecteurs. Ainsi, lorsque l'homme-réponse lance un référendum suite à de multiples interrogations communes (ici autour de la couleur), il permet alors une consultation collective auprès d'un bien plus grand nombre de lecteurs. De surcroît, utiliser une problématique récurrente parmi le lectorat, encourage tous les courriéristes à participer, augmentant la marge de participants.

Ces études proposées par *L'Écran français* sont au nombre de vingt, la première date du 17 mars 1946, là ou la dernière (« Monsieur Dupont, pourquoi n'allez-vous plus au cinéma?¹²⁸) s'étale dans les colonnes de l'hebdomadaire du 17 octobre au 07 novembre 1951. Grâce à leur longévité au sein de l'hebdomadaire, ces référendums suivent l'évolution de *L'Écran français* tout au long de sa parution. Ces premières études sont généralement sociologiques, étudiant les usages quotidiens du cinéma chez les cinéphiles ordinaires. Les années avançant, tandis que la revue complètement sous l'égide du PCF, les référendums deviennent de plus en plus politisés. De même, l'Ami Pierrot, moins présent à partir de 1950, ne s'occupera pas des deux dernières enquêtes. Roger Boussinot, le dernier rédacteur en chef de *L'Écran français* assure, du 17 janvier au 04 avril 1951, l'organisation du référendum « qu'est-ce qu'un film de guerre, qu'est-ce qu'un film de paix ? ». Dans cette continuité, c'est sous la plume du Minotaure, mascotte emblématique de l'hebdomadaire, que s'effectue sa dernière étude.

127. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°150, 11 mai 1948, p. 15.

128. Le Minotaure, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°330, 07 novembre 1951, p. 15.

B. Une rubrique encourageant les témoignages des usages quotidiens du cinéma

Ces vingt référendums initiés par *L'Écran français* permettent ainsi d'envisager les pratiques et les préférences spectatoriennes de son lectorat. Ces études aident à la représentation de ces usages quotidiens du cinéma. Dès 1946, l'hebdomadaire commence à s'intéresser aux habitudes de ses lecteurs. Ainsi, lors du numéro 70 du 29 octobre, l'Ami Pierrot soumet une nouvelle étude, suite à une demande de deux lectrices « Préférez-vous aller au cinéma seul, ou à deux, et pourquoi¹²⁹ ? ». Cette question, qui traverse les époques, fait réagir le lectorat dont l'avis est publié dans les numéros 76 et 78 parus en décembre 1946. Le résultat du référendum permet alors d'établir certaines tendances sur les pratiques spectatoriennes du public de *L'Écran français*. En publiant des statistiques à propos de cette étude, l'hebdomadaire nous aide à distinguer les différents points de vues. L'homme-réponses indique en effet que « 48 % des correspondants préfèrent aller au cinéma seuls ; 24 %, tantôt seuls, tantôt accompagnés ; 28 %, à deux ou à plusieurs¹³⁰. »

Immédiatement, on remarque que près de la moitié des participants privilégient le visionnage de film en solitaire. Les missives de lecteurs justifiant ce choix permettent de distinguer une tendance primordiale. Pour une majorité des courriéristes, cette préférence s'explique plus par les contraintes subies par l'accompagnement que par un véritable besoin de recueillement devant l'œuvre cinématographique. En effet, durant ce référendum, les participants vont principalement débattre des bienfaits et désavantages octroyés lorsque l'on se rend au cinéma à plusieurs. Le désagrément principal relevé par les lecteurs s'avère être la possibilité systématique d'être dérangé par son accompagnant et de ne pas pouvoir jouir librement du film. Le texte de Guy Rohou de La Rochelle confirme ce propos : « Il peut arriver que la personne avec laquelle on va au cinéma, ait déjà vu le film, ou en ait entendu parler : alors, c'en est fini de votre tranquillité... Votre compagnon ne vous laissera plus tranquille, vous annoncera ce qui va arriver, etc¹³¹... » Si les débuts du cinéma, en tant que divertissement forain, le cataloguaient comme un loisir collectif, les points de vue des courriéristes proposent une évolution plus individuelle. Selon une majorité des lecteurs, le septième art

129. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°70, 29 octobre 1946, p. 15.

130. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°70, 29 octobre 1946, p. 15.

131. Guy Rohou, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°78, 24 décembre 1946, p. 14.

semble s'apprécier bien plus dans des conditions permettant de disposer pleinement du film diffusé. Il semble ainsi que pour une partie de ces cinéphiles, le cinéma s'apprécie bien plus en solitaire, adaptant une perspective presque anachorète, permettant une totale intimité avec l'œuvre artistique. Le courrier de François Gallet résume ainsi parfaitement la plupart des avis de courriéristes « Avant, je veux être libre de choisir et de porter la responsabilité de mon choix. Pendant, je ne veux pas être dérangé. Après, je veux pouvoir exercer tranquillement mon point de vue critique. On est spectateur pendant, critique après¹³². »

Pour poursuivre cette analyse des usages quotidiens des lecteurs de *L'Écran français*, concentrons-nous désormais sur les courriéristes préférant se rendre en nombre au cinéma. Dans ce cas de figure, deux desseins relativement opposés expliquent cette volonté d'être accompagné. Pour de nombreux participants aux référendums, le cinéma en groupe leur permet de débattre et partager leur avis sur le film, une fois celui-ci terminé. Si François Gallet bénit son loisir solitaire, lui permettant de se faire son propre avis réfléchi sur une œuvre sans être parasité par des remarques extérieures, Claude Marchal révoque ce point de vue « Les cinéphiles préfèrent aller au cinéma accompagnés. Car émus ou amusés, ils aiment chercher chez leur compagnon ou leur compagne l'écho de leurs sentiments. À la sortie, ils se plaisent à échanger des réflexions sur le film qu'ils ont vu¹³³. » Cet avis, partagés par de nombreux autres courriéristes illustre de fait leur argument principal. Les participants aux référendums insistent sur cette volonté de sociabiliser et dialoguer après la séance. Pour Jullier et Leveratto, l'expérience cinématographique ne s'arrête pas au simple visionnage de l'œuvre mais se poursuit également au sortir de la salle¹³⁴. Cet avis est récurrent chez les lecteurs. Ils sont nombreux à considérer que cet échange post-film permet de prendre en considération les différents avis et de ne pas considérer sa propre opinion comme étant universel.

Grâce à la pluralité de ses réponses, ce référendum permet d'illustrer les tendances principales et les préférences spectatorielles des lecteurs de *L'Écran français*. Dans cette continuité, l'hebdomadaire se décide à poursuivre ses enquêtes sur les us et

132. François Gallet, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°78, 24 décembre 1946, p. 15.

133. Claude Marchal, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°76, 10 décembre 1946, p. 15.

134. Jullier, Leveratto, *op. Cit.*, p.24.

coutumes de son lectorat lors des référendums suivants. Pour conclure la rubrique de « prête-moi ta plume » du numéro 75, paru le 03 décembre 1946 (avant même la publication des résultats de l'enquête intitulée « préférez-vous aller seul ou à deux au cinéma »), l'Ami Pierrot propose une nouvelle étude tournant autour de la problématique du doublage : « Lançons-nous dans un nouveau référendum, cette fois-ci fort sérieux, sur une question qui ne cesse de préoccuper mes lecteurs et tous ceux qui aiment véritablement le cinéma : la question du doublage. Aimez-vous mieux les films étrangers en version originale, avec sous-titre français ou en version doublée ? Et pourquoi¹³⁵? ». De fait, nous avons consécutivement deux études interrogeant les usages quotidiens du cinéma, tout en permettant aux participants du référendum de partager leurs préférences sur ces problématiques récurrentes. Le procédé du doublage est souvent interrogé dans les colonnes de *L'Écran français*. Le réalisateur Jacques Becker s'engage pour condamner cette pratique à travers son article *Film doublé, film trahi*¹³⁶, paru dès le second numéro, le 11 juillet 1945. Néanmoins, comme le précise l'Ami Pierrot, l'hebdomadaire ne prend aucune position par rapport à ce combat. Pour illustrer cette neutralité, précisons que le pamphlet de Jacques Becker est contesté respectueusement par Denis Marion et Georges Sadoul à travers l'article *La querelle du doublage*¹³⁷, publié dans le numéro 5 du 1^{er} août 1945.

De fait, il semble que la position de *L'Écran français* sur cette problématique du doublage soit partielle. En introduisant les résultats de ce référendum, l'Ami Pierrot confirme cette hypothèse. L'homme-réponse affirme sa totale opposition au doublage dans le cinéma, tout en conservant son objectivité, appréciant l'argumentation de ses opposants

J'ai été surpris de recevoir, de la plupart des partisans du doublage, des lettres très pertinentes et qui prennent ma foi très adroitement la défense de ce procédé ; et j'ai constaté que l'on pouvait aimer intelligemment le cinéma, le connaître bien, et pourtant accepter le principe du doublage comme un moindre mal préférable aux sous-titres¹³⁸.

135. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°75, 03 décembre 1946, p. 15.

136. Jacques Becker, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°02, 11 juillet 1945, p. 3.

137. Denis Marion, Georges Sadoul, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°05, 01 août 1945, p. 10-11.

138. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°84, 04 février 1947, p. 4.

Cependant, comme nous l'avons présenté précédemment, ces courriéristes partisans se trouvent être minoritaires face à ceux soutenant le cinéma en version originale. Effectivement, sur les 670 lettres reçues par l'Ami Pierrot 66 % (443 courriers) des lecteurs interrogés sont contre le cinéma doublé, 24 % (161 courriers) pour et 10 % (66 courriers) neutres. On pourrait imaginer que ces résultats sont biaisés par le peu de séances en version originale en province. En effet, Jean-François Cornu nous apprend dans son ouvrage *Le doublage et le sous-titrage : histoire et esthétique du cinéma*, que l'implantation du sous-titrage se fait principalement dans les salles de la Capitale. En 1932, Paris possède autant de cinémas proposant des œuvres en version originale que le reste de la France¹³⁹. Cependant, ce procédé se développe avec stabilité dans le reste de la décennie lui permettant d'être suffisamment proposé dans les cinémas pour recevoir une majorité de suffrage. L'Ami Pierrot précise que plus de la majorité des participants viennent de Province et que les résultats de l'enquête pour les non-Parisiens sont similaires (66 % contre le doublage, 29 % pour et 5 % neutre). Ce résultat sans-appel nous permet de réaliser que pour le lectorat de *L'Écran français*, le doublage nuit au visionnage d'un film étranger. Cependant, il ne faut pas interpréter cette enquête comme un plébiscite en faveur du sous-titrage. Pour la grande majorité des participants, les deux procédés possèdent de nombreux désavantages et le choix du sous-titre est généralement considéré comme étant un mal nécessaire¹⁴⁰. En effet, le doublage est honni par une majorité de participants au référendum. L'argument principal employé par les courriéristes est qu'un film sans sa bande sonore originale perd tout son caractère et sa singularité. Le second article consacré à ce referendum est dédié principalement à la polémique liée au doublage controversé du film suisse *La Dernière chance* de Leopold Lintberg. Vainqueur du Grand Prix du Festival de Cannes en 1946, il est considéré par l'Ami Pierrot comme étant « l'un des méfaits du doublage le plus communément cité – vraiment comme on dit, la goutte d'eau qui fait déborder le vase¹⁴¹. » Le film fut un véritable succès critique, cependant la version française semble réellement faire perdre toute l'essence de cette œuvre représentant des protagonistes issus de

139. Jean-François Cornu, *Le doublage et le sous-titrage : Histoire et esthétique*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2014, p. 253.

140. Lucien Marleau, *Les Sous-titres... Un mal nécessaire* [en ligne], Meta : journal des traducteurs, 1982 [consulté le 10 mai 2022. Disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/003577ar>].

141. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°84, 04 février 1947, p. 4.

pays différents et se réfugiant en Suisse. La missive de Gabriel du Tripoy de Troyes confirme, de fait, l'influence négative du doublage sur ce film « J'avais vu le film à Paris. Il m'avait tellement ému, que lorsqu'il est passé dans ma ville, je suis retourné le voir. Hélas ! Trois fois hélas! Le doublage lui à fait perdre tout son caractère¹⁴². » De même, tandis que le Star-system hollywoodien bat son plein, et que les vedettes restent un leitmotiv des courriéristes, ces derniers insistent sur le fait que le doublage nuit à l'appréciation de leurs performances. Nous pouvons citer François Lemaître de Roubaix, découvrant grâce aux versions originales les capacités de comédiens américains tels Cary Grant ou Ginger Rogers, qu'ils considéraient auparavant comme étant « d'agréables mannequin sans plus¹⁴³. »

Grâce à ce référendum, nous pouvons comprendre les positions générales des lecteurs de *L'Écran français* vis à vis du doublage. Il faut néanmoins garder à l'esprit que cette tendance contre ce procédé peut être propre aux lectorat régulier d'un hebdomadaire cinématographique. En effet, les participants à l'enquête semblent persuadés que leur avis pro-version originale est minoritaire et n'est pas partagé par le reste de la population française. Ces propos sont très intéressants car ils permettent d'interroger la place des lecteurs de *L'Écran français* au sein de la cinéphilie. En effet, ce mémoire considère qu'ils sont des cinéphiles ordinaires. Cependant, leur rôle de lecteur régulier d'un hebdomadaire spécialisé semble remettre en question leur appartenance à cette communauté cinéphile.

Toutefois, pour ce qui est des lecteurs de l'hebdomadaire, ces référendums restent très pertinents car ils permettent d'illustrer les opinions des participants sur des problématiques universelles. Pour autant, il faut garder à l'esprit que l'hebdomadaire n'est pas toujours neutre dans le choix de ces référendums.

142. Gabriel du Tripoy, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°84, 04 février 1947, p. 4.

143. François Lemaître, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°85, 11 février 1947, p. 12.

C. Des thématiques anodines et dépolitisées ? Exprimer et partager les idéaux de L'Écran français grâce à ces référendums

Parmi les vingt référendums proposés par *L'Écran français*, les sujets abordés sont multiples et proposent des problématiques différentes. On interroge autant les lecteurs sur le contenu des films (une histoire d'amour est-elle obligatoire dans chaque film ?) que sur les pratiques spectatorielles (Aller au cinéma seul ou à deux ?) ou encore sur les évolutions techniques (Peut-on considérer le cinéma en couleur comme une évolution dramatique ?). Si nous avons expliqué précédemment que certains courriéristes peuvent être à l'origine des sujets des enquêtes, c'est évidemment la rédaction qui détermine quelle thématique est la plus pertinente pour proposer un nouveau référendum. Il apparaît alors que certains sujets, en apparence anodins, favorisent en réalité l'expression des idéaux politiques et artistiques de l'hebdomadaire. Rappelons que *L'Écran français* est historiquement proche du Parti communiste français. Financé par le PC et dirigé par plusieurs membres influents du parti, l'hebdomadaire est indissociable de sa couleur politique. Lors des premières années de la revue, son engagement politique reste assez nébuleux, l'annonce des accords Blum-Byrnes perturbe considérablement cette posture. Se transformant en un journal de lutte, *L'Écran français* devient complètement sous influence communiste (étant même considéré comme une officine de propagande suite à l'arrivée de Roger Boussinot début 1950¹⁴⁴). En 1947, l'entrée en Guerre Froide du parti renforce la ligne éditoriale de la revue. De fait, le cinéma américain, déjà honni par une majorité des membres de la rédaction devient réellement la cible d'une grande partie des articles de l'hebdomadaire.

En effet, selon Pauline Gallinari, se rebeller contre cette cinématographie encourage la lutte contre la toute puissance états-unienne : « Les films américains sont considérés comme l'outil d'une expression exacerbée de l'impérialisme culturel américain. C'est pour cette raison que le cinéma devient un front important dans la bataille idéologique de la Guerre Froide. La riposte cinématographique est alors présentée

144. Barrot, *Op. cit.*, p.313.

comme un véritable devoir communiste¹⁴⁵ ». Si certains américanophiles comme Jean-Charles Tacchella ou Alexandre Astruc défendent les productions hollywoodiennes, elles restent tout de même détestées par la rédaction. Afin de faire comprendre aux lecteurs les enjeux de la lutte contre cet impérialisme surpuissant, *L'Écran français* se décide à utiliser ses référendums. L'un des exemples les plus frappants de cette exploitation des enquêtes à des fins politiques apparaît au printemps 1950. Alors que l'hebdomadaire est plus que jamais sous le joug communiste, la rubrique consacrée aux analyses et jugements des nouveautés hebdomadaires intensifie sa lutte contre ces productions. Les critiques du Minotaure, nommé ainsi en raison des vignettes représentant l'avis du journaliste sur chaque œuvre (l'animal Antique sourit si le film est apprécié, paraît dépité en cas de déception...), sont de plus en plus dures. Lors du numéro 246 paru le 20 mars 1950, l'Ami Pierrot affirme avoir reçu différents courriers s'interrogeant à propos de ces critiques n'étant plus enthousiastes. Si nous ne pouvons prouver la véracité de ces missives, elles vont permettre à l'homme-réponse de proposer un nouveau référendum, « Pourquoi le Minotaure fait-il si souvent grise mine en sortant du cinéma¹⁴⁶ ? »

Cette nouvelle étude arrive à point nommé pour l'Ami Pierrot. L'hebdomadaire offre à ses lecteurs une tribune pour donner son point de vue sur le délabrement de la production cinématographique. On comprend ainsi que *L'Écran français* profite de ce référendum pour mettre en avant des argumentaires qui correspondent aux idéaux du Parti communiste. Pauline Gallinari affirme par exemple que cette étude fut instaurée dans l'objectif « d'éclairer les positions communistes [...] pour apporter des réponses préalablement déterminées qui prennent la forme de véritables démonstrations¹⁴⁷. » Si les résultats de cette enquête se déploient sur cinq numéros consécutifs, cette volonté de promouvoir les courriers prônant la doctrine du Parti (lorsque les missives ne sont pas inventées de toute pièce) s'aperçoit dès le premier article. En effet, le numéro 247 du 27 mars 1950 met en avant des propositions de courriéristes adhérant complètement au message porté par *L'Écran français*. Le courrier de Jacques Chenel semble parfaitement représenter la perception du cinéma de l'hebdomadaire sur cette période « Depuis le 1^{er} janvier de cette

145. Pauline Gallinari, *Les communistes et le cinéma : France, de la libération aux années 60*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 100

146. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°246, 20 mars 1950, p. 10.

147. Gallinari, *Op. cit.*, p.103.

année, j'ai applaudi deux fois (« *Les Amants de Vérone* », « *Le silence de la Mer* »), souri une fois (« *Occupe-toi d'Amélie* »), ri aux éclats deux fois (« *Branquignol* » et « *Jour de fête* »), mais s'il fallait compter les fois où j'ai failli hurler¹⁴⁸ !... » Ce constat sans appel est suivi par une tentative d'analyse de cette frustration. Pour ce courriériste, le problème vient « de la sur-distribution de la marchandise américaine, l'esprit avant tout commercial de certains producteurs et metteurs en scène et un certain formaliste et conformiste anti-progressiste qui fait que tous les sujets battus et rebattus sont exploités sous toutes les formes¹⁴⁹... » Cette missive défend alors complètement les idéaux de l'hebdomadaire. En effet, ce courriériste reprend différents éléments de langage employés par le Parti communiste, notamment dans le domaine de l'art. Outre l'avant-propos révélateur sur l'omniprésence américaine, l'emploi du terme « antiprogessiste » est très important. En effet, selon Maurice Thorez secrétaire général du Parti, l'aspiration communiste doit être de prétendre au « progrès social et à la transformation du monde¹⁵⁰. » Cette locution est ainsi très importante pour le PC, ce progressisme étant ainsi opposé aux conservatismes de l'ennemi américain. Nous réalisons ainsi que notre courriériste adhère au paradigme politique et artistique de *L'Écran français*. Sa mise en avant dès le premier numéro du référendum semble ainsi prouver la volonté de l'hebdomadaire d'encourager la parole communiste, comme l'affirmait précédemment Pauline Gallinari.

Nous ne pouvons cependant pas utiliser un seul référendum pour démontrer que *L'Écran français* souhaite mettre en avant ses idéaux politiques, et rallier des lecteurs à sa cause, en utilisant des écrits de courriéristes. Avant même la nomination de Roger Boussinot (début 1950), transformant l'hebdomadaire en média de propagande, certaines enquêtes étaient déjà influencées par les conceptions communistes de l'art. La plus prépondérante fut certainement « peindre la réalité ou la fuir », qui fut proposé par l'Ami Pierrot au sein du numéro 121 paru le 21 octobre 1947. Ce référendum est très important car c'est l'une des premières problématiques qui ne se consacre pas aux les préférences spectatorielles mais qui est plus philosophique et politique. Si la question peut sembler dépolitisée, rappelons l'obsession du Parti communiste pour le réa-

148. Jacques Chesnel, « *Prête-moi ta plume* » *L'Écran français*, n°247, 27 mars 1950, p. 10.

149. *Ibid.*

150. Maurice Thorez, cité par Gwenn Riou, « Le réalisme au prisme du communisme. Les écrits sur la peinture de George Besson et Louis Aragon dans *Commune* et *Les Lettres françaises* (1936-1954) », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, site de l'HiCSA éditions en ligne, p. 355-37

lisme socialiste. Le poète Louis Aragon, l'un des plus éminents représentants de l'art communiste, déclare en 1936, que le réalisme dans la peinture doit cesser « d'être un réalisme dominé par la nature, un naturalisme, pour être un réalisme d'expression consciente des réalités sociales¹⁵¹. » De fait, ce référendum « Peindre la réalité ou la fuir » permet à *L'Écran français* d'interroger son lectorat sur sa perception de la représentation des réalités sociales dans les films. Le sous-texte de cette consultation est alors évidemment d'interroger le besoin de représenter les luttes sociales (présentes dans les films réalistes) dans les œuvres cinématographiques. C'est une notion primordiale pour le PC, Laurent Casanova, l'un des responsables du Parti déclare notamment que l'art doit posséder plusieurs données élémentaires dont « la volonté d'aider à la prise de conscience du peuple et le désir de l'aider à atteindre les buts qu'il se propose¹⁵². » Cette enquête s'avérant très politisée, transmettre ces idéaux aux lecteurs devient alors un objectif primordial. De plus, avant d'être une enquête pour le lectorat, cette problématique fut également proposée par Grisha Dabat à différents hommes de cinéma (réalisateur, producteur, scénariste...) dont les réponses furent également publiées, du numéro 119 au numéro 123. En réalité, la question posée aux professionnels est plus détaillée et s'inquiète également de l'état du cinéma français.

Un peu partout en Europe et même en Amérique, l'Art cinématographique paraît s'engager dans une nouvelle voie. Les œuvres les plus saillantes projetées au cours des derniers festivals marquent une volonté déterminée de rompre avec la dramaturgie conventionnelle : elles puisent leur inspiration dans l'actualité sociale ou dans les faits de la vie quotidienne ; elle saisissent la réalité sans la soumettre à des transpositions romanesques qui en altèrent la vérité. [...] En dépit de l'air nouveau qu'apportent des œuvres comme *La Bataille du Rail*, *Le Café du Cadran*, *Antoine et Antoinette*, la plupart de nos films continuent à ignorer la vie réelle, l'existence de chaque jour, les événements qui ont marqué les peuples et les individus. Ils restent à côté – ou en dehors des grandes questions de notre temps : le retour au foyer des prisonniers et des démobilisés, leur réadaptation à la vie civile, la crise du logement, la reconstruc-

151. Louis Aragon, cité par Gwenn Riou, « Le réalisme au prisme du communisme. Les écrits sur la peinture de George Besson et Louis Aragon dans *Commune* et *Les Lettres françaises* (1936-1954) », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, site de l'HiCSA éditions en ligne, p. 355.

152. Laurent Casanova, *Le Communisme, la pensée et l'art*, Paris, Éditions du Parti Communiste Français, 1947, p. 13.

tion, le marché noir, l'enfance dévoyée, etc. Cette carence est elle la conséquence d'une crise d'inspiration ? Ou faut-il penser que le cinéma est dans une impasse, qu'il est limité par les servitudes économiques, les difficultés financières, les problèmes politiques qui l'enserrent, à des recherches purement esthétiques.¹⁵³

Qu'ils soient communistes comme Jacques Becker ou Louis Daquin, ou liés de près ou de loin au Parti comme René Clément, certains réalisateurs interrogés en profitent pour propager la parole communiste sur le réalisme socialiste. Suite à ces consultations avec des professionnels, *L'Écran français* donne la parole à son lectorat. Cette consultation s'étend du numéro 130 du 23 décembre 1947 jusqu'au 136 du 03 février 1948. Lors du premier numéro, l'Ami Pierrot annonce les résultats « Il se dégage une très importante majorité en faveur de la peinture de la réalité. Les raisons avancées pour justifier cette préférence sont diverses [...] Sur le fond, pas de doute : près des deux tiers des voix qui se sont exprimées concluent dans ce sens¹⁵⁴. » Nous pouvons ainsi supposer que l'enquête effectuée auprès de professionnels liés au Parti communiste a fortement influé sur l'appréciation de la problématique par le lectorat. Le référendum s'avère, de fait, être complètement orienté en faveur de la représentation de la réalité, adoptant en toute logique la doctrine artistique mise en place par Louis Aragon. Nous pouvons ainsi citer Robert Sawalki d'Enghien-les-Bains qui reprend en paraphrasant quasiment la Querelle du réalisme explicitée par Aragon en 1936 : « Le cinéma doit jouer son rôle, tourner le dos à la vie, c'est nous détourner de notre avenir. Transposer à l'écran la vie telle qu'elle est, nous montrer la vie des partisans, la lutte des peuples opprimés, nous montrer les causes de notre insécurité, tout cela peut et doit contribuer à nous faire comprendre quel est le chemin que nous devons suivre¹⁵⁵. » Cette perception très engagée du cinéma ravit évidemment *L'Écran français*, appréciant de lire des lecteurs partageant son opinion sur l'art réaliste. Notre lecteur conclut finalement sa correspondance en présentant sa perception de ce que doit être une œuvre cinématographique « Le film doit avoir un rôle éducateur, soulever l'enthousiasme et nous inciter à lutter pour un monde meilleur¹⁵⁶. »

153. Grisha Dabat, « Peindre la réalité ou lui tourner le dos » *L'Écran français*, n°119, 07 octobre 1947, p. 3.

154. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°130, 28 décembre 1947, p. 15.

155. Robert Sawalki, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°132, 06 janvier 1948, p. 15.

156. *Ibid.*

Ce dogme très fort est en totale opposition avec la conception d'un cinéma (souvent américain) qui rêve d'évasion en se détachant des représentations de la vie de tous les jours. Les lecteurs, comme les journalistes de *L'Écran français* sont en totale admiration devant ce cinéma réaliste, glorifiant notamment *Paisa* de Roberto Rossellini et *La Bataille du Rail* (produit par la coopérative générale du cinéma français, société fondée par le PC et présidée par Louis Daquin) réalisé par René Clément. Ces deux films traitent de la Seconde Guerre mondiale (cheminot résistant pour le film de Clément, libération progressive de l'Italie pour l'œuvre de Rossellini) et leur proximité, parfois très dure, au réel fut l'une des raisons de leur succès respectif. La volonté très « aragonesque » de représenter la vie, même dans ses aspects les plus compliqués semble plaire énormément aux lecteurs, leur permettant probablement de s'identifier aux personnages. Ainsi, les participants à cette consultation sont nombreux à promouvoir cette représentation de l'authenticité de la vie. Lors du numéro 131 paru le 30 décembre 1947, l'homme-réponse publie consécutivement deux missives très succinctes. Il débute avec la lettre de Paulette Poussier de Paris désirant « montrer la vie telle qu'elle est car elle n'est pas toujours si laide que ça¹⁵⁷ » puis poursuit avec le texte de Henri-L Gautier de Lyon, jugeant « qu'il faut avoir le courage de montrer la vie telle qu'elle est, car c'est peut-être l'un des meilleurs moyens de la rendre meilleure¹⁵⁸ ». Ce point de vue est ainsi répété (de façon plus ou moins développée) par quasiment tous les participants, prouvant autant l'importance de ce leitmotiv pour les lecteurs, que l'influence des essais des réalisateurs publiés au préalable.

Ces correspondances suivant les préceptes de *L'Écran français* démontrent la volonté de l'hebdomadaire de favoriser l'expression de sa doctrine communiste. Dans cette continuité, les écrits de lecteurs neutres ou préférant fuir le réel sont tout aussi révélateurs des velléités propagandistes du journal. Effectivement, sur les sept numéros où le référendum est publié, l'homme-réponse ne publie réellement que trois avis contre la représentation de la réalité. De plus ces courriers considérés par l'Ami Pierrot comme « contre la réalité » contiennent des arguments pouvant être utilisés pour défendre l'avis « pour la réalité », ce que l'Ami Pierrot ne manque pas

157. Paulette Poussier, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°131, 30 décembre 1947, p. 15.

158. Henri-L Gautier, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°131, 30 décembre 1947, p. 15.

de souligner. Citons ainsi Jean-Bernard Lamouret de Paris, publié au sein du numéro 134 paru le 20 janvier 1948 : « Ce n'est pas parce que dans la réalité il y a des boîtes à ordures et du vice qu'il faut uniquement les peindre à l'écran comme on le fait trop actuellement. La vie est plus belle, du moins je le crois. En tous cas, ce n'est pas la peine d'en dégoûter les jeunes¹⁵⁹ qui sont les principaux clients du cinéma... » Si ce courriériste considère qu'il ne faut pas représenter la réalité, nous remarquons cependant que sa justification est similaire à celles de Paulette Poussier et Henri-L Gautier, cités au préalable, et favorable à la réalité. À la lecture de cette consultation, il apparaît évident que *L'Écran français* refuse de partager des courriers allant à l'encontre du réalisme. Même les opposants et les avis neutres cautionnent indirectement cette doctrine. L'analyse de ce référendum nous permet de comprendre que le débat est complètement biaisé par l'importance que reflète la doctrine réaliste pour le Parti communiste. Le PC profite alors de cette officine de propagande qu'est *L'Écran français* pour propager ce leitmotiv au sein de son lectorat. La conclusion qu'apporte l'Ami Pierrot à la fin de cette consultation abonde dans ce sens. Il est tout d'abord assez neutre dans son approche : « Peindre la réalité, cela ne veut nullement dire faire le geste du cinéaste amateur qui braque la caméra sur les premiers pas de son enfant pour en conserver un souvenir, cela ne signifie pas plus abolir toute fiction de l'écran¹⁶⁰. » Il termine ce référendum en reprenant un champ lexical proche de celui d'Aragon « Peindre la réalité c'est tout simplement rappeler aux cinéastes qu'ils sont hommes et que rien de ce qui est humain ne doit leur être étranger ? C'est du moins ce qui se détache nettement – à mon sens – de la consultation¹⁶¹ ».

Pour conclure, nous constatons que ces consultations sont épisodiquement instrumentalisées par *L'Écran français* pour faire passer des messages rejoignant les luttes du Parti communiste. Que ce soit pour combattre l'impérialisme américain, provoquant la mort du cinéma français (« Mais pourquoi donc ne vont-ils pas au cinéma ? » « Pourquoi le Minotaure fait-il souvent grise mine ? ») ou encore pour partager une doctrine artistique prépondérante de l'art communiste (Faut-il peindre la réalité ou

159. Jean-Bernard Lamouret, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°134, 30 décembre 1947, p. 15.

160. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume » *L'Écran français*, n°136, 03 février 1948, p. 15.

161. *Ibid.*

lui tourner le dos ?), le dessein de l'hebdomadaire paraît évident. Effectivement, comme Pauline Gallinari le rappelle « *L'Écran français* joue évidemment un rôle-clé pour relayer les nouvelles idées communistes en matière de cinéma. Sa ligne éditoriale est revue à la toute fin des années 1940 pour uniformiser le discours tenu par le périodique¹⁶². » De fait, les référendums s'avèrent être la rubrique adéquate pour partager, implicitement les idéaux communistes avec un lectorat s'appropriant très vite ces différentes doctrines. Précisons également que ces référendums ne sont pas identifiés comme étant communistes par les lecteurs. De même, *L'Écran français* ne précise jamais réellement son orientation politique. La propagande effectuée par ces référendums est complètement masqué car même des lecteurs non politisés peuvent participer ou lire ces consultations.

Rappelons également que ces référendums ne sont pas les seuls à proposer aux lecteurs de *L'Écran français* de partager leur avis sur des thématiques communes. Nous allons désormais nous concentrer sur l'analyse du développement et des enjeux de projections-témoins. Cette nouvelle rubrique, née à l'été 1948, invite des abonnés à des avant-premières dans l'objectif de recueillir leur point de vue sur des œuvres.

2. Lecteurs de L'Écran français ou critiques de cinéma ? Solliciter l'expertise des spectateurs avec les projections-témoins.

A. Genèse, tirage au sort, avant-premières et critères de notation, l'organisation des projections-témoins

À partir du numéro 154 du 08 juin 1948, *L'Écran français* quitte ses locaux pour s'installer dans ceux des *Lettres françaises*. Ce retour aux sources s'explique par les difficultés financières traversées par l'hebdomadaire et le refus de soutien de la part de *Libération* et *Franc-tireur*, parrain de la revue. Finalement, seul les *Lettres françaises* dernier membre du triple financement originel, acceptent d'assister financièrement et matériellement l'hebdomadaire¹⁶³. Ce déménagement s'accompagne également d'un grand remaniement au sein de la rédaction. Jean Vidal, rédacteur en chef

162. Gallinari, *Op. cit.*, p.103.

163. Barrot, *Op Cit.*, p.246

démissionne car il redoute que sa liberté éditoriale soit remise en question par ce nouveau rapprochement avec les *Lettres françaises* et le Parti communiste. Jean-Pierre Barrot, l'autre rédacteur en chef démissionne également par soutien envers son ami, remplacé par René Blech et Pierre Barlatier. Ce mois de juin 1948 est, de fait, une période de transition où de nouvelles rubriques font leur apparition, certaines très éphémères tandis que d'autres parviennent à assurer leur pérennité.

Au sein des deux numéros suivant le déménagement (155 et 156 du 15 et 22 juin 1948), un encadré annonce une nouvelle rubrique, « Les projections-témoins ». *L'Écran français* invite désormais cent lecteurs à assister à des avant-premières puis recueille leurs avis sur les œuvres. Onze films (plus deux séances de court-métrages en partenariat avec l'Union française des offices du cinéma éducateur laïque) sont alors projetés (uniquement à Paris) dans ce cadre entre juin 1948 et février 1950. L'objectif de cette rubrique est de pouvoir organiser des débats et des échanges verbaux entre cinéphiles ordinaires immédiatement après la diffusion du film. De même cela permet aux lecteurs non-présents d'obtenir une multitude de critiques issues de cinéphiles ordinaires. Les places pour ces avant-premières sont très difficiles à obtenir. Par exemple, pour être invité à la projection-témoin inaugurale, il est nécessaire se procurer le numéro 155 de l'hebdomadaire contenant une mention spéciale « *L'Écran français* » (voir figure 3) marquée au tampon. Si le journal possède cette marque, il faut se rendre au siège de l'hebdomadaire pour obtenir « 2 places gratuites pour assister à la présentation-témoin – spécialement organisée pour nos cent gagnants - de *Dédée d'Anvers*¹⁶⁴. » Ce modèle de « ticket d'or » pour obtenir les précieuses places va persister tout au long des onze projections témoins. Cependant, dès la troisième séance (*Paysans noirs*), *L'Écran français* envoie également vingt-cinq invitations au domicile d'abonnés parisiens tirés au sort. Suite à ce succès, le nombre d'invitations est doublé, à partir de la quatrième projection-témoin, et cinquante Parisiens peuvent désormais obtenir le précieux sésame.

164. [Anon.] « Êtes-vous un des heureux cent » *L'Écran français*, n°155, 15 juin 1948, p. 10.



Figure 3: *L'Écran français*, « Êtes-vous un des heureux cent », n°156, 22 juin 1948, p. 19.

Nous allons désormais nous concentrer sur le fonctionnement de ces projections-témoins et ses publications au sein de l'hebdomadaire. Comme nous l'avons expliqué, cent lecteurs de *L'Écran français* sont invités à une avant-première. Le réalisateur, parfois remplacé ou accompagné par l'acteur principal ou le scénariste, est présent pour la séance. Il est généralement accueilli par Jean Derobe, dit Jeander, l'un des nouveaux transfuges de le l'hebdomadaire, qui anime les séances. Pour chaque projection, des questionnaires sont remis aux spectateurs qui vont jouer le rôle de critique de cinéma pour l'hebdomadaire. Ces questionnaires comportent une grille de notation permettant d'analyser le film sur plusieurs aspects. Le barème évolue selon les projections mais nous retrouvons généralement les critères suivants : photographie, mise en scène, interprétation, musique, scénario et, selon la projection le sous-titrage ou le doublage. On demande également à ces critiques d'un jour de noter le film (sur 20 pour les deux premières séances puis sur 10 pour les suivantes) et de donner une appréciation succincte de la séance et le l'œuvre cinématographique. Ces questionnaires vont ainsi permettre aux journalistes de juger le succès de chaque film et de connaître ses points forts selon les participants. En effet, chacun des critères d'évaluation doit être jugé par les spectateurs selon un barème (excellent, bon...).

Dans cette continuité, l'hebdomadaire publie après chaque séance un compte rendu regroupant les avis des lecteurs. Un journaliste (anonyme) annonce la note moyenne obtenue par le film avant d'énoncer ses points forts selon le barème de notation. Les avis des spectateurs composent la majorité des numéros de la rubrique. Ils sont classés, comme certains référendums selon leurs avis. Les avis négatifs sont publiés en premier (généralement bien moins nombreux que ceux favorables aux films). Le journaliste mentionne ensuite les avis mitigés « pour et contre », avant de conclure avec les critiques positives. Les critiques publiées sont très enrichissantes pour les spectateurs. En effet, pour Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, il existe une hiérarchie entre le critique de cinéma professionnel et le passionné amateur. Cette différence s'explique par la tribune offerte aux journalistes. Les auteurs suggèrent que cette différence de statut naît car ils ont le pouvoir de partager leur point de vue cinéphile. Ils considèrent ainsi qu'en offrant un lieu d'expression au spectateur ordinaire, leur statut de cinéphile s'élève : « En revenir à la conversation comme lieu de la cinéphilie, c'est pouvoir utiliser la littérature artistique comme témoin de la parole cinéphile, et donc comme un moyen d'accéder, par son intermédiaire au geste du cinéphile silencieux¹⁶⁵. »

Précisons que le compte-rendu de ces projections-témoins ne publie pas uniquement les avis du public. Le journaliste introduit chaque film en présentant notamment son réalisateur. De plus, tous ces articles présentent également la catégorie sociale des spectateurs présents, là aussi dans un but d'identification pour le lecteur. Pour encourager le public à assister aux films, les points forts désignés par le public est mis en avant. Pour illustrer cette notion, prenons la quatrième projection-témoin *L'Honorable Angelina* du réalisateur italien Luigi Zampa publié dans le numéro 178 paru le 23 novembre 1948. L'article insiste immédiatement sur le facteur principal du succès du film auprès du public, la performance de son actrice principale, Anna Magnani. Pour débiter son compte-rendu, le journaliste insiste sur l'enthousiasme et l'avis dithyrambique des lecteurs à propos de son interprétation « C'est, comme nous le prévoyions, Anna Magnani qui est la grande triomphatrice de notre quatrième projection-témoin [...] Elle collectionne, sur notre questionnaire, les "excellent" puisqu'elle n'en compte pas moins

165. Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 29.

de 109 et 19 “ bon¹⁶⁶ ”. » Dans cette continuité, la note moyenne du film est également publiée en préambule de l'article.

Cette rubrique des « projections-témoins » est en constante évolution. Ainsi, si les deux premiers comptes-rendus (*Dédée d'Anvers* d'Yves Allégret et *Il pleut toujours le dimanche* de Robert Hamer) proposent des notes sur 20, il est décidé de que le jugement des films s'effectue désormais sur 10 dès la troisième séance. Nous reviendrons plus en détail sur les notes dans la seconde sous-partie. Précisons toutefois que ces films ont été très bien accueillis par le public, l'œuvre la moins bien évaluée étant *Premières désillusions*, réalisée par l'anglais Carol Reed et obtenant un très correct 7,02/10. À l'opposé, le film le plus plébiscité par les lecteurs s'avère être *l'École Buissonnière* de Jean-Paul Le Chanois, qui atteint une moyenne de 8,55/10. Ces notes, bien que très élevées semblent tout à fait cohérentes. En effet, après analyse des critiques du « Minotaure », la rubrique d'évaluation des films de *L'Écran français*, on réalise que le jugement des professionnels et celui des spectateurs sont sensiblement les mêmes sur presque chacun des onze films. La seule exception se trouve être *L'honorable Angelina* qui a reçu un 7,52 de la part des lecteurs, tandis que François Timmory est bien plus mitigé par le propos politique du film. Les autres longs-métrages ne possèdent quasiment aucune différence de jugement entre professionnels et amateurs. De même précisons que les rédacteurs du « Minotaure » utilisent les projections-témoins dans leurs critiques pour appuyer leurs propos. Nous pouvons notamment citer l'article élogieux de Jean-Pierre Barrot à propos de *l'École Buissonnière* « Après les pertinents éloges que Raymond Barkan et les spectateurs-témoins de ce journal ont décernés à *l'École Buissonnière*, la critique ressent quelque difficulté à marquer d'accents nouveaux la satisfaction qu'il a pu éprouver devant cette incontestable réussite¹⁶⁷. »

Pour conclure cette présentation des projections-témoins, il est nécessaire de présenter les films diffusés. En effet, les onze films sélectionnées adhèrent totalement aux idéaux politiques et artistiques de *L'Écran français*. On retrouve cinq films français : *Dédée d'Anvers* d'Yves Allégret, *Paysans noirs* de Georges Reignier, *Le Point du Jour* de Louis Daquin, *Tabusse* et *Le Crime des justes* tous deux réalisés par Jean

166. [Anon.] « *L'honorable Angeline* » *L'Écran français*, n°178, 23 novembre 1948, p. 6.

167. Jean-Pierre Barrot, « *Les films de la semaine* » *L'Écran français*, n°198, 12 avril 1949, p. 6.

Gehret et enfin *l'École Buissonnière* de Jean-Paul Le Chanois. Parmi les films étrangers, la sélection est composée de deux longs-métrages italiens (*L'honorable Angelina* de Luigi Zampa, *Allemagne Année Zéro* de Roberto Rossellini), deux anglais (*Il pleut toujours le dimanche*, *Première désillusion*) et un russe (*Taras l'indompté* de Marc Donskoï). L'absence de film américain dans cette liste se remarque immédiatement. Nous avons déjà précisé le conflit idéologique qui oppose une majorité des membres de *L'Écran français* aux productions hollywoodiennes, symbole de l'impérialisme américain. L'intronisation des Accords Blum-Byrnes, ainsi que la lutte qui a suivi (menant à une révision moins pénalisante pour le cinéma français le 16 septembre 1948), ont exacerbé ce rejet. De même, le déménagement de la rédaction dans les locaux des *Lettres françaises* et l'influence de plus en plus importante du Parti communiste expliquent cette absence états-unienne. Dans cette continuité, précisons que tous les longs-métrages présentés possèdent une approche très réaliste de la vie du peuple. Nous sommes alors dans cette vision très communiste de l'art, qui promeut le réalisme socialiste comme critère principal de la qualité d'un film. Ces onze longs-métrages traitent du peuple et la classe ouvrière, défendus constamment par le Parti : « Le réalisme socialiste doit alors s'envisager comme la représentation iconique du réel d'un point de vue de classe, c'est à dire que la réalité doit être appréhendée telle qu'elle est éprouvée par la classe ouvrière¹⁶⁸. » Enfin, pour conclure sur l'influence politique sur le choix de ces films, précisons que Louis Daquin, réalisateur communiste très influent (et membre originel du comité de patronage de *L'Écran français*) présente également un de ses films aux spectateurs.

Cette rubrique « projections-témoins de *L'Écran français* » permet aux lecteurs, comme pour les référendums, de communiquer et partager leurs opinions sur un sujet commun. En fournissant une tribune et des sujets de discussions aux lecteurs (dans notre cas des films vus en avant-première), *L'Écran français* favorise de nouveau l'expression de cette culture cinématographique ordinaire. Nous allons désormais voir comment ces projections permettent aux lecteurs de développer leur langage cinématographique.

168. Riou, *Op cit.*, p. 359.

B. Jugement normatif et barèmes, quels sont les critères privilégiés des spectateurs-témoins ?

Avec ces projections-témoins, le public évolue ainsi pour obtenir une nouvelle fonction, celle de critique. S'il pouvait arriver que des courriéristes utilisent « Prête-moi ta plume » pour évaluer et partager leur point de vue sur des œuvres, cela restait épisodique. Avec cette nouvelle rubrique, leurs avis est réellement pris en compte. De même, le format de l'avant-première uniquement dédié aux spectateurs de *L'Écran français* favorise l'impact de ces évaluations. En effet, ces critiques sont publiées avant même celles des journalistes professionnels. De fait, elles représentent les premières évaluations disponibles pour un film. En faisant ce jugement inaugural, les notes de ces spectateurs-témoins sont alors bien plus impactantes et prise en compte par les lecteurs. De même, l'avis du spectateur de cinéma n'avait que peu de pouvoir et d'exposition. Grâce à cette rubrique, ils peuvent désormais contribuer au débat cinématographique et promouvoir leurs cinéphilies. Pour les lecteurs de *L'Écran français*, cette rubrique est très utile et novatrice. En effet, pour la première fois, ils sont amenés à lire les avis de membre de leur communauté de cinéphile ordinaire. Si l'hebdomadaire a toujours souhaité promouvoir son lectorat, ce dernier a instauré malgré lui, une hiérarchie cinéphilique entre public ordinaire et critique professionnels savants. Comme l'explique Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, ils sont nombreux à considérer que la cinéphilie est « une question d'identité du spectateur, et non de degré d'investissement¹⁶⁹. » De fait, ces lecteurs ordinaires sont forcément plus rassurés à la lecture d'avis de membres de leur communauté de cinéphiles ordinaires. De même, ces recommandations et avis conviennent parfaitement aux lecteurs cinéphiles. En effet, ce sont des consommateurs « à la recherche incessante de nouvelles occasions de consommer et d'occasion de consommer encore mieux¹⁷⁰. »

L'un des objectifs principaux de ces projections-témoins est de permettre aux lecteurs de connaître l'avis général des spectateurs sur le long-métrage. De fait, l'hebdomadaire décide de mettre en place un système de barème précis pour identifier les points forts de chaque film. Présenté préalablement, il aide les lecteurs à se faire un

169. Jullier, Leveratto, *op cit.*, p. 31.

170. Jullier, Leveratto, *op cit.*, p. 79.

premier avis sur l'œuvre selon leur propre hiérarchisation des critères d'évaluation d'un film. De même, en demandant aux spectateurs de noter les œuvres selon ces différents aspects, *L'Écran français* demande aux participants d'employer un jugement normatif. Théorisé par Jean-Marie Schaeffer¹⁷¹, en opposition au jugement esthétique (le goût individuel et subjectif), le jugement normatif consiste à évaluer une œuvre d'art selon des critères collectifs instaurés au préalable. Dans le cadre du cinéma, Laurent Jullier considère en effet que cette évaluation particulière « suppose de se mettre d'accord sur un certain nombre de critères auxquels le film doit satisfaire pour prouver qu'il a de la valeur¹⁷². »

Ce barème permet ainsi de d'identifier les caractéristiques les plus importantes pour les spectateurs-témoins de *L'Écran français*. De fait, un podium constitué des trois critères les mieux évalués en moyenne est présentés lors de chaque compte rendu de projection (sauf dans le cas du dernier long-métrage, *le Crime des Justes*). En analysant les différents résultats, un trio se détache très fortement. En effet, sur les dix podiums proposés, l'interprétation et la mise en scène sont constamment présents dans le trio de tête, tandis que la photographie y apparaît à sept reprises. Précisons également que seuls deux autres critères parviennent à se placer sur le podium. Le scénario obtient une seconde et une troisième place, tandis que le décor finit deuxième pour *Allemagne année Zéro*. Détaillons désormais l'omniprésence de ces trois caractéristiques, l'interprétation est première lors de six classement et obtient également quatre troisième place. Si nous avons déjà expliqué l'importance de l'acteur pour les lecteurs de *L'Écran français*, il faut préciser que cette hégémonie ne semble pas s'expliquer uniquement par le culte des vedettes. L'exemple du film soviétique *Taras L'indompté* illustre parfaitement ce point de vue. L'interprétation se place effectivement en premier lors du compte rendu. Cependant, à la lecture des critiques nous remarquons qu'aucune d'entre elles n'est en mesure de citer le comédien. Lorsque les spectateurs connaissent un comédien, ils n'hésitent pas à le nommer dans leur avis. Jullier et Leveratto considèrent ainsi que « le nom est donc l'outil privilégié du cinéphile par sa capacité à justifier la confiance, à augmenter la sensibilité et à personnaliser la technique¹⁷³. » On le voit notamment avec les comptes rendus de projection-

171. Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 58.

172. Laurent Jullier, *Qu'est qu'un bon film*, Paris, Armand Collin, 2021, p. 12.

173. Jullier, Leveratto, *Op. cit.*, p.55.

témoin où ces critiques d'un jour sont dithyrambiques avec les performances d'Anna Magnani (*l'Honorable Angelina*) ou de Michèle Morgan (*Premières désillusions*). Dans le cas de *Taras L'indompté*, ils se contentent de nommer les personnages, à l'image d'Odette Breuillard « L'interprétation est excellente, l'acteur qui incarne Taras a une personnalité telle qu'il faut oublier les outrances de son personnage¹⁷⁴ » ou encore d'Andrée Arnaud « Une mention très bien à toute l'interprétation et en particulier au docteur et au petit garçon¹⁷⁵. »

De fait, l'interprétation est présente sur tous les podiums proposés lors des comptes-rendus. Ce n'est cependant pas le seul critère dans ce cas. En effet, la mise en scène est constamment nommée par les participants, comptant deux premières places, sept deuxièmes et une troisième place. Cependant, les observations des spectateurs-témoins sont très révélatrices. En effet, malgré ce plébiscite, très peu de participants n'aborde réellement cette notion dans leurs avis. L'exemple du compte-rendu de *Tabusse* réalisé par Jean Gehret semble tout à fait pertinent pour traiter de ce paradoxe. Lors de la projection-témoin de ce film, les participants ont favorisé la mise en scène, terminant à la première marche du podium. Néanmoins, les critiques positives publiées dans le numéro 189 de *L'Écran français* abordent presque exclusivement la très bonne prestation de Rellys. La prestation à contre-emploi de l'acteur (spécialisé dans les rôles comiques) est effectivement chaudement saluée par tous les spectateurs. Si l'interprétation n'obtient que la troisième place lors du suffrage, neuf témoignages des quatorze témoignages positifs abordent uniquement la prestation de Rellys. Au contraire, la mise en scène et le réalisateur Jean Gehret ne sont considérés que dans l'observation d'André Berton « Dans l'ensemble film très au dessus de la production courante. Je suis persuadé que Jean Gehret atteindra par la suite la perfection. Il semble, en effet, avoir gardé sa bonne forme de *Café du Cadran*¹⁷⁶. » Ce paradoxe semble s'expliquer par l'inattendu provoqué par la performance de Rellys dans un rôle dramatique, ainsi que par la brièveté des témoignages. Toutes les observations de spectateurs étant très courtes, on peut supposer que malgré le

174. Odette Breuillard, « *Dixième projection-témoin de L'Écran français* », *L'Écran français*, n°201, 03 mai 1949, p. 10.

175. Andrée Arnaud, « *Dixième projection-témoin de L'Écran français* », *L'Écran français*, n°201, 03 mai 1949, p. 10.

176. André Berton, « *7^e projection-témoin de L'Écran français* », *L'Écran français*, n°189, 08 février 1949 p. 4.

plébiscite de la mise en scène, le format de questionnaire n'est pas adapté pour témoigner laconiquement de la magnificence de la réalisation de Jean Gehret.

Enfin, le dernier critère privilégié par les spectateurs-témoins se trouve être la photographie. Bien que présente dans seulement sept classements, le travail des directeurs de photographie est généralement salué par les spectateurs-témoins avec trois premières places, une deuxième et trois troisième place. Cependant, ce critère est également très peu mentionné dans les observations de spectateurs. Citons tout de même l'avis très intéressant de Phillippe Tronche, photographe sur *Il pleut toujours le dimanche*, bien qu'il soit trop peu détaillé. Sa profession lui permet d'avoir un avis d'expert sur la qualité visuelle du film de Robert Hamer « Photo excellente, particulièrement les scènes de nuit en raison de leur difficulté¹⁷⁷. » Grâce à son métier, il reconnaît ainsi la difficulté des prises de vues nocturnes et propose un témoignage inédit du film.

En conclusion, il est possible d'affirmer que grâce aux comptes rendus des projections-témoins, nous pouvons déterminer les critères les plus importants pour les membres de la communauté de cinéphiles ordinaires lecteurs de *L'Écran français*. De fait, en proposant aux lecteurs une tribune pour s'exprimer, l'hebdomadaire leur permet alors de proposer leur propre vision normative de l'œuvre cinématographique. De plus, les observations permettent de témoigner des éléments qui ont le plus marqué le spectateur durant la projection.

C. Juges et critiques, les nouvelles fonctions des lecteurs

En proposant des observations de lecteurs dans ses comptes-rendus de projections-témoins, *L'Écran français* encourage alors l'expression de cette culture cinématographique ordinaire. Ces témoignages, bien que très brefs (voir figure 4) permettent ainsi de comprendre quels sont, selon chaque lecteur, les éléments les plus marquants (en positif comme en négatif) du film. Comme expliqué précédemment, ces commentaires sont séparés en trois sections selon l'avis du spectateur : contre, pour et contre, pour. Nous avons également précisé que la note moyenne des films est constamment très bonne. En effet,

177. Phillippe Tronche, « La seconde projection-témoin de *L'Écran français* », *L'Écran français*, n°161, 27 juillet 1949 p. 4.

Dédée D'anvers et *Il pleut toujours le dimanche*, les deux films évalués sur vingt, obtiennent respectivement 16,21 et 16,82. Dans cette continuité, la moyenne des neufs longs-métrages notés sur dix atteint 7,87, prouvant que ces projections ont toujours satisfait les spectateurs. Précisons ainsi que les trois sections possèdent un nombre de commentaires très inégal. En effet, les observations exclusivement négatives envers les films sont logiquement bien moins présentes. Le compte-rendu de *l'École Buissonnière* réalisé par Jean-Paul Le Chanois montre parfaitement cette répartition inégale des témoignages. En effet, pour ce film obtenant une note moyenne de 8,55 (la plus élevée de toutes les projections-témoins), nous comptabilisons onze commentaires positifs, sept mitigés pour seulement cinq avis négatifs. Précisons également que parmi ce quintet, quatre d'entre eux pourraient en réalité se placer dans la catégorie « pour et contre », tant leur avis nuancé. Le témoignage désapprouvant le plus le film, celui de Fabienne Cavallé, contient malgré tout quelques éléments encourageants « Beaucoup trop de longueurs, quelques bon passages. Ensemble trop conventionnel. Seul B. Blier est excellent. Le reste de l'interprétation est médiocre. Dans l'ensemble, manque de naturel¹⁷⁸. »

Attaquant par l'authenticité et la simplicité de ton. Ni bavardage, ni grandiloquence, mais vérité. (M. Lionel Boulle, étudiant musicien.)

Style assez pesant, didactique, bien pensant « catéchisme ». (Mme P. Gerreau, étudiante.)

Profondément émouvant parce qu'authentique. Grande sobriété. Rigueur dans la forme comme dans le détail. Sonorisation remarquable. On goûte fort l'absence du couplet patrioco-sentimental. (M. Francis Dhomont, compositeur.)

Intelligent scénario permettant de présenter un documentaire magnifique et attrayant. (M. André Arnaud, ingénieur.)

Intéressant, considéré comme document. Exaspérant autrement. (Roland Vigneron, sans profession.)

Figure 4: *L'Écran français* « Troisième projection-témoin de *L'Écran français* », n°174, 26 octobre 1949 p. 3.

178. Fabienne Cavallé, « 9^e projection-témoin de *L'Écran français* », *L'Écran français*, n°197, 05 avril 1949 p. 10.

Les observations des spectateurs permettent de se faire une idée générale des faiblesses et des forces de chaque film. Cependant, ces témoignages ne servent pas uniquement les lecteurs désireux d'en apprendre plus sur un long-métrage. Pour les participants, ces échanges contribuent à l'enrichissement de leur culture cinématographique en développant leurs opinions et en débattant avec les autres spectateurs. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto considèrent en effet que le partage entre spectateur «de l'expérience cinématographique fait apparaître progressivement des outils d'évaluation permettant aux consommateurs de contrôler par eux-mêmes la normalité de l'évènement cinématographique et, au-delà, d'en mesurer la valeur artistique¹⁷⁹. » De plus, en proposant un commentaire qui se veut critique sur le film, le spectateur emploie une nouvelle posture redéfinissant sa perception du film. Ce rôle demande en effet une adaptation particulière. Laurent Darmon considère ainsi qu'il existe deux étapes lors du jugement d'une œuvre. Immédiatement après le générique, le spectateur effectue un jugement émotionnel. Il estime ainsi que « l'avis immédiat sur le film est la retranscription des émotions vécues pendant la projection¹⁸⁰. » De fait, ce jugement à chaud se fait principalement par une reconstitution de l'émotion ressentie et n'est pas le produit d'une réflexion analytique. Par la suite, le spectateur atteint la seconde étape, l'évaluation cognitive, lorsque « le spectateur bute sur les limites d'expliquer une émotion et son construit¹⁸¹ ». C'est seulement à partir de ce moment là que s'effectue la démarche de l'analyse de l'œuvre. Le cas des projections-témoins, où les participants doivent, juste après la séance répondre aux questionnaires, obligent ce basculement immédiat et peu naturel entre jugement émotionnel et cognitif.

Lorsque ces spectateurs-témoins donnent leurs avis sur un film, leur propre jugement est basé sur leur paradigme cinéphile. Défini par Laurent Jullier, ce terme détermine les attentes personnelles d'un spectateur avant la projection d'une œuvre. Cette notion « combine les demandes faites au films et les façons d'en extraire du sens et des sensations. [...] On pourrait aussi bien le décrire comme un mode d'accès à l'oeuvre, qui sert par ailleurs à son appréciation¹⁸². » Jullier considère ainsi que selon les paradigmes ciné-

179. Jullier, Leveratto, *Op cit.*, p. 74.

180. Laurent Darmon, *La satisfaction et la déception du spectateur au cinéma : Théories et pratique*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 187.

181. *Ibid.*, p.189.

182. Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Paris, Armand Colin, 2021, p. 22.

philes adopté par deux spectateurs avant un film, leur perception de l'œuvre peut être complètement différentes. L'auteur estime qu'il existe une multitude de visions d'un film mais en recense principalement neuf. Un de ces paradigmes, « pratiquer la critique sociale¹⁸³ » semble être régulièrement utilisé par les spectateurs-témoins. Laurent Jullier décrit ce perception comme étant le fait de « voir le film comme la description d'un problème social, une inégalité par exemple, ou comme la représentation plus ou moins symbolique d'une solution possible à ce problème¹⁸⁴. »

Dans le cadre des projections-témoins, nous retrouvons ainsi très régulièrement des critiques évaluant positivement les films en raison de leur caractère militant. Les productions diffusées sont en effet généralement des œuvres proposant une problématique sociale très importante. Pour les spectateurs, ces films militants sont ainsi mis en valeur par leur authenticité et leur réalisme. Citons ainsi *Le Point du Jour*, réalisé par Louis Daquin et le film de Georges Reignier *Paysans noirs*. Le compte rendu de projection-témoin de ces productions permet de mettre en avant l'importance du paradigme social et réaliste pour les spectateurs. Dans les deux cas, certains critiques sont persuadés d'avoir assisté à un documentaire et non une fiction. Pour *Le Point du Jour*, nous pouvons citer le commentaire d'André Bénite « Excellent documentaire sur les mineurs où l'anecdote juste souligne parfaitement le côté psychologique et sentimental¹⁸⁵. » Précisons que dans ce cas présent, la confusion peut être compréhensible. En effet, en 1947, Louis Daquin a réalisé un court-métrage documentaire, *La Grande Lutte des mineurs* traitant des mêmes problématiques et utilisant le même lieu de tournage. Les deux films, réalisés à deux ans d'intervalles peuvent ainsi expliquer cette confusion. Dans un cadre similaire, *Paysans noirs* a également été considéré comme un documentaire. Ce film, raconte l'histoire d'une tribu ivoirienne se rebellant contre leur seigneur qui les tyrannise, grâce à l'aide d'un administrateur français. Production considérée comme anticolonialiste par certains spectateurs, et colonialiste¹⁸⁶ par d'autres, son aspect réaliste en a fait un film quasiment documentaire. De fait, même la critique de Jean Thévenot, paru dans le numéro 202 de *L'Écran français* du le 12 mai 1949, définit le film comme étant un documentaire¹⁸⁷. Cette confusion entre

183. *Ibid.*, p. 25.

184. *Ibid.*

185. André Bénite, « Bon point pour *Le Point du Jour* », *L'Écran français*, n°181, 14 décembre 1948 p. 6.

186. Jean Thévenot, « *Les paysans noirs* : un documentaire sans parti pris. », *L'Écran français*, n°202, 12 mai 1949 p. 6.

187. *Ibid.*

fiction et documentaire semble ainsi s'expliquer par la représentation très réaliste de la vie dans les œuvres proposées. Ce choix ne semble pas anodin. En plus du caractère politique du réalisme très apprécié par l'hebdomadaire, les spectateurs-témoins semblent beaucoup apprécier les productions les plus authentiques. En effet, de multiples témoignages saluent, pour chacun des films, l'aspect réel et véritable de ces films. À l'image du commentaire de Michel Gaston sur *Allemagne Année Zéro* « Film d'une incroyable authenticité humaine, atmosphère obtenue par une grande simplicité¹⁸⁸. » et celui de Jean Defaye pour le *Crime des Justes* réalisé par Jean Gehret « La vérité toute simple et réelle de la vie¹⁸⁹. », l'authenticité des œuvres s'avère être un critère primordial pour ces spectateurs témoins. Laurent Jullier estime que ce succès du cinéma réel auprès des cinéphiles ordinaires s'explique pour deux raisons :

1°, il est capable, du moins quand le film "fonctionne" de remonter le moral des personnes qui se sentent injustement dominées et de mettre le nez des dominants dans les injustices qu'ils ne voient pas depuis leur perchoir ; 2°, il contribue à faire réellement bouger les choses en raison de la puissance performative qui est la sienne¹⁹⁰.

Dès lors, précisons que ces cinéphiles ordinaires ne sont pas issus de classes sociales extrêmement élevées¹⁹¹. Lors de ces comptes-rendus, nous remarquons que les étudiants et les membres de la classe ouvrière sont majoritaires parmi les spectateurs recensés. De fait, ce public se reconnaît dans l'œuvre car il partage une situation sociale similaire à celle du film. Il y a ainsi un phénomène d'identification et de soutien envers les personnages dominés présents dans les œuvres. De fait, cette recherche d'authenticité de la part des spectateurs ordinaires se rapproche de la volonté de réalisme socialiste, mis en place par Aragon puis par le parti communiste, souhaitant que tous les films doivent s'envisager comme étant une représentation de la réalité du point de vue de la classe ouvrière. Cette vision similaire et très proche du peuple du réalisme dans le cinéma peut ainsi expliquer le succès

188. Michel Gaston, « Les projections témoins de *L'Écran français*», *L'Écran français*, n°186, 18 janvier 1949 p. 8.

189. Jean Defaye, « 11^e projections témoins de *L'Écran français*», *L'Écran français*, n°204, 16 mai 1949 p. 8.

190. Jullier, *Op. cit.*, p. 148.

191. En effet, chaque compte-rendu présente les différents emplois exercés par les spectateurs participant.

des films authentiques lors des projections-témoins. Le style des productions choisis pour cette rubrique convient idéologiquement autant aux spectateurs qu'à l'hebdomadaire.

Avec les projections-témoins et les référendums, nous avons ainsi présenté deux rubriques majeurs de *L'Écran français* favorisant l'expression des lecteurs autour de problématiques communes. Nous allons désormais nous concentrer sur ce lectorat, et comprendre comment ces multiples rubriques apportent à sa cinéphilie.

III. Le lectorat de *L'Écran français*, représentant d'une multitude de cinéphilies

Cette troisième partie se consacre principalement sur le lectorat de *L'Écran français*. Élément central de ce mémoire, nous avons analysés comment l'hebdomadaire encourage l'essor et l'expression de leur cinéphilie. Ces lecteurs, tous différents, ont ainsi profilés des multiples rubriques leur offrant une tribune pour partager leur point de vue et leur idéaux cinématographiques. Dans un premier temps, l'identité du lectorat sera questionné. Nous allons nous interroger sur la diversité de ces lecteurs. Forment-t'ils un ensemble homogène ou sont-t'ils des profils tous différents. Leur lieux de résidence, leur vie professionnelle, leurs usages quotidiens du cinéma et leur rapport au cinéma seront analysés de façon à démontrer leur diversité. Dans cette continuité, nous allons présenter différents types d'archétypes de lecteurs de *L'Écran français*. Regroupés selon des particularité géographique (courriéristes expatriés) ou leur carrière dans l'industrie cinématographique, ces épistoliers au situations communes nous permettent de traiter de leur perception commune du cinéma.

Dans un second temps, nous allons constater comment ce lectorat bénéficie des multiples rubriques de *L'Écran français* liés au développement de la cinéphilie ordinaire. L'idée est alors d'étudier les témoignages de courriéristes vis-à-vis de l'hebdomadaire, à l'image du numéro 59 du 14 août 1946, contenant trois lettres de courriéristes remerciant la revue pour son apport dans leur compréhension. Certains courriéristes n'hésitent effectivement pas à prendre la plume pour évaluer le rôle (positif ou négatif) de la revue dans leur pratique de la cinéphilie. Enfin, la promotion du milieu des ciné-clubs dans l'hebdomadaire représente également l'importance de *L'Écran français* dans l'essor de la cinéphilie. Ces associations, intimement liés à la revue (notamment la Fédération Française des ciné-club) ont eu impact prépondérant chez ses lecteurs. En permettant d'assister localement à des séances de films parfois introuvable et primordiaux dans l'histoire du cinéma, l'hebdomadaire aide son lectorat à se détacher de lui pour découvrir de nouvelles cinéphilies et parfaire leur culture cinématographique ordinaire.

1. La création d'une communauté cinéphile ordinaire parmi les lecteurs de *L'Écran Français*

A. Diversité et hétérogénéité, qui sont les lecteurs de L'Écran Français ?

Dans cette troisième partie, nous allons nous concentrer sur le lectorat de *L'Écran français*. Précisons dans un premier temps que les lecteurs de l'hebdomadaire se démarquent par leur hétérogénéité. Grâce aux courriers des lecteurs, référendums et autres projections-témoins, détaillant l'âge, le lieu de résidence voire la profession de l'intervenant, nous pouvons confirmer la diversité des profils des courriéristes et lecteurs de la revue. Géographiquement, les participants aux diverses rubriques, vivent dans toute la France, voire même dans certains pays étrangers ou des colonies françaises. Cette répartition sur l'ensemble du territoire s'aperçoit dès les premiers numéros de « Prête-moi ta plume ». Si lors de ses deux premières semaines, le courrier des lecteurs est presque exclusivement parisien, il ouvre très vite ses portes au reste du pays. Le numéro 29, paru le 16 janvier 1946 (la quatrième apparition de « Prête-moi ta plume »), contient des lettres de toute la France. Paris, Ivry, Bordeaux, Saint-Etienne, Narbonne, Tours, Rennes, Nancy, Bagnères ou encore Ray-sur-Saône sont ainsi les lieux de résidences des courriéristes participant à ce numéro. Cela permet ainsi de montrer comment en l'espace de six mois, le premier numéro de l'hebdomadaire étant paru le 4 juillet 1945, *L'Écran français* a pu s'étendre dans toute la France. Que ce soit des métropoles comme Paris ou Rennes, des villes de tailles moyennes comme Auxerre ou Narbonne, ou même des villages comme Ray-sur-Saône et ses deux-cent-douze habitants en 1946¹⁹², le rayonnement de l'hebdomadaire permet ainsi de toucher une multitude de lecteurs. Précisons cependant que si le courrier des lecteurs et les référendums sont ouverts à tous les lecteurs, les projections-témoins sont, pour des raisons d'organisations, restreintes aux habitants de la Capitale (malgré le projet évoqué en juin 1950¹⁹³ et avorté d'organiser ces projections en Province).

192. [Anon.] *Ray-sur-Saône, notice communale*, disponible sur http://cassini.ehess.fr/fr/html/fiche.php?select_resultat=28699#

193. [Anon.] « Voici le club des Amis de L'Écran » *L'Écran français*, n°257, 05 juin 1950, p. 6.

De même, le déploiement de *L'Écran français* s'étend au delà de la France métropolitaine. En effet, un profil récurrent de courriéristes participant à « Prête-moi ta plume » est celui de l'expatrié. Vivant dans un pays étranger, l'épistolier partage dans le courrier des lecteurs ses usages quotidiens du cinéma, les comparant avec ceux qu'ils pouvaient avoir lorsque qu'il résidait en France. Nous reviendrons plus en détail sur ce profil de lecteur dans la sous-partie suivante, présentant différents archétypes de courriéristes. De même, la publication de l'hebdomadaire ne s'étend pas uniquement à la France métropolitaine. En effet, certains courriéristes sont issus des départements d'outre-mer ou encore des colonies françaises. Nous pouvons citer Hélène Laurent, épistolière de 23 ans, vivant à Casablanca depuis sa naissance, dont la missive est publiée dans le numéro 312 paru le 27 juin 1951. Cette lectrice nous indique qu'au Maroc, les conditions de publication ne sont pas les mêmes pour *L'Écran français* qu'en métropole. Si l'hebdomadaire paraît le mercredi en France¹⁹⁴, Hélène Laurent informe que ce n'est pas le cas au Maroc : « Il faut partir en chasse, dès le samedi, jour où votre journal arrive au Maroc, et cela souvent en vain¹⁹⁵ ».

La diversité géographique des lecteurs de *L'Écran français* permet de montrer toute l'hétérogénéité de la communauté cinéophile des courriéristes intervenant au sein de la revue. Dans cette continuité, les comptes-rendus de projections-témoins prouvent que *L'Écran français* a su plaire à une multitude de profils. En effet, si les professions des épistoliers ne sont jamais indiquées dans le courrier des lecteurs où les référents, ce n'est pas le cas lors des projections-témoins. L'objectif des comptes-rendus étant de présenter les spectateurs assistant à la diffusion du film, l'emploi et épisodiquement l'âge des participants sont proposés au sein de la rubrique. Ainsi, prenons comme exemple le numéro 178 du 23 novembre 1948 qui propose le compte-rendu de la projection de *L'honorable Angelina* de Luigi Zampa. Les participants occupaient les fonctions suivantes :

25 étudiants, 11 employés, 7 secrétaires, 6 professeurs, 6 ingénieurs, 4 élèves de l'I.D.H.E.C, 4 comptables, 3 dessinateurs, 3 instituteurs, 3 repré-

194. Le jour de publication de l'hebdomadaire a beaucoup évolué. D'abord le mercredi jusqu'au 20 octobre 1946. C'est ensuite le mardi jusqu'au 20 juin 1949. L'hebdomadaire paraît désormais le lundi avant de revenir au mercredi à partir du 15 novembre 1950.

195. Hélène Laurent, « On écrit à *L'Écran français* », *L'Écran français*, n°312, 27 juin 1951, p. 12.

sentants de commerce, 3 lycéens, 2 décorateurs, 2 ajusteurs, 2 musiciens, 2 peintres, 2 administrateurs, 2 sténo-dactylos, un directeur commercial, un industriel, un artiste tapissier, une ouvrière en horlogerie un sommelier, une caissière, une modiste, un assistant au collège de France, un médecin, un ébéniste, un inspecteur des mines, une costumière¹⁹⁶.

À travers cette liste, nous constatons que les spectateurs possèdent tous des emplois différents et ne forment pas un groupe homogène de public de cinéma. Si nous analysons les comptes-rendus des onze projections-témoins publiés au sein de *L'Écran français*, nous remarquons que les étudiants représentent le profil le plus présent lors des séances. Les emplois les plus souvent cités sont ceux de secrétaires et d'instituteurs. De même, il apparaît que si les emplois des participants, très hétérogènes, semblent induire une diversité sociale parmi les lecteurs de l'hebdomadaire, nous constatons que peu de fonctions évoquant la haute-bourgeoisie sont présentes dans ces comptes-rendus. Gardons toutefois à l'esprit que ces projections-témoins ne concernent que des lecteurs résidant à Paris. Tous les courriéristes ne sont donc pas représentés au sein de cette rubrique.

Si nous observons une très grande hétérogénéité dans l'identité sociale des lecteurs de *L'Écran français*, les épistoliers témoignent également de différence dans leurs usages quotidiens du cinéma. La proximité avec la Seconde Guerre mondiale et l'Occupation explique en partie ce constat. En effet, l'activité cinéphile des spectateurs ordinaires a été grandement bouleversée par la guerre. Les films américains et français non produits par la Continental n'étaient évidemment pas diffusés dans les zones occupées par l'armée nazie. De fait, l'expérience cinématographique pendant l'Occupation fut bien différente pour Jean Charles Tacchella qui vécut à Marseille en zone libre, par rapport à celles des cinéphiles résidant dans des zones occupées. Tacchella raconte ainsi dans ses mémoires comment l'arrivée des vedettes venues se réfugier créèrent un immense engouement pour le cinéma¹⁹⁷. Profitant de tous ces artistes présents, le septième art se développa rapidement, devenant l'un des échappatoires de la Cité phocéenne : « La venue à Marseille de nombreux artistes réfugiés a permis la création

196. [Anon.] « *L'honorable Angeline* » *L'Écran français*, n°178, 23 novembre 1948, p. 6.

197. Tacchella, *Op. cit.*, p. 24.

d'un ciné-club patronné par l'hebdomadaire de cinéma La Revue de l'écran, dirigé par Charles Ford et Rodolphe-Maurice Arlaud¹⁹⁸. »

Dans cette continuité, deux autres régions vont vivre une expérience cinéphile bien différente du reste de la France, l'Alsace et la Lorraine. Situées à la frontière entre la France et l'Allemagne, ces régions ont connu une histoire très mouvementée en raison de son positionnement géographique. Territoires français jusqu'en 1871, elles sont annexées par l'Allemagne par le traité de Francfort, suite à la victoire de l'armée germanique sur la France lors des guerres franco-prussiennes. Appartenant désormais à l'empire allemand, ces régions redeviennent françaises suite à la Première Guerre mondiale, puis retombent sous le joug nazi dès 1940. Sous l'annexion, ils découvrent le cinéma germanique. À la Libération, Alsaciens et Mosellans redeviennent Français. Anthony Rescigno, chercheur ayant enquêté sur la culture cinématographique mosellane pendant l'annexion nous présente ainsi l'histoire et les conditions de diffusions des films : « Depuis le 2 juillet 1940, date à laquelle le premier cinéma rouvrit à Metz [...] chaque séance se déroulait de la manière suivante : une bande d'actualités suivie d'un court-métrage documentaire et enfin le film principal¹⁹⁹. » Si ce programme est sensiblement le même que celui du reste de la France, le choix des films et la langues sont complètement opposés : « Le tout était bien évidemment en langue allemande. Aucun film français, pas même ceux de la Continental ne fut projeté en Moselle durant l'annexion²⁰⁰. »

Durant cette annexion, les cinéphiles mosellans ont ainsi connu des usages quotidiens du cinéma bien différents du reste de la France. En effet, si les spectateurs français ont pu admirer Jean Marais et Michelle Morgan, le public des territoires annexés s'est pris d'affection pour Viktor de Kowa ou encore Marika Rokk, vedettes de ce cinéma nazi. Anthony Rescigno a effectué plusieurs entretiens avec des mosellans ayant connu l'annexion durant leur jeunesse. Ces témoignages confirment l'importance du cinéma, notamment pour s'évader durant cette période tout en confirmant la création, parmi les spectateurs mosellans d'une communauté cinéphile experte du cinéma nazi :

198. *Ibid.*

199. Anthony Rescigno, « *Du cinéma des perdants au cinéma des vainqueurs : Les salles de Moselle et leurs spectateurs à la libération, après cinq ans d'annexion nazie* » dans Gwénaëlle Le Gras, Geneviève Sellier (dir.) *Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre : 1945-1958*, Paris, Nouveau monde éditions, 2015, p. 254.

200. *Ibid.*

Le choix des films semble à la fois être dicté par un besoin profond de consommation cinématographique pour “oublier le quotidien”, ainsi que par l’admiration de certaines stars, et donc probablement une envie de les suivre dans leurs nouveaux films. Dès lors, les pratiques des mosellans s’apparentent aux pratiques cinéphiles dans leur ensemble : consommation importante de films, connaissance aiguisée du marché. Cette reconnaissance de la compétence du spectateur ordinaire offre donc la possibilité de reconnaître les jeunes spectateurs mosellans comme des experts du cinéma nazi²⁰¹.

Ainsi, pour ce public mosellan devenu expert du cinéma nazi, le retour en France suite à la libération est perçu comme un bouleversement. Le cinéma français de l’occupation est complètement inconnu pour ces spectateurs qui ont du le découvrir seulement à la libération. Lorsque nous considérons que les lecteurs de *L’Écran français* forment ensemble une communauté cinéphile, gardons à l’esprit qu’ils n’ont pas connu les mêmes usages et les mêmes expériences cinématographiques. En effet, Emmanuel Ethis, sociologue du cinéma insiste sur l’importance des références communes dans la création d’une communauté cinéphile. Pour lui, les succès populaires, primordiaux dans la création de ces souvenirs communs, « sont ceux qui parviennent avant tout à réunir toutes catégories sociales confondues, et contre toute attente, le plus grand nombre possible de spectateurs appartenant majoritairement à la même génération²⁰². » Pour les cinéphiles mosellans, il est très compliqué de ressentir une proximité avec les autres lecteurs français, n’ayant pas pu voir certains succès populaire comme *L’Éternel Retour*. De fait, la fin de l’annexion perturbe considérablement les lecteurs de l’hebdomadaire Alsaciens et Lorrains par rapport à ce vécu divergent du reste du pays. Dans le numéro 31, publié le 30 janvier 1946, Antoinette Thiry de Nilvange en Lorraine utilise alors le courrier des lecteurs pour témoigner de son désarroi par rapport à cette situation. La courriériste insiste, entre-autre, sur le fait que malgré la Libération de la France, il est toujours impossible d’assister à des projections de films français d’après-guerre ou de l’occupation :

201. Anthony Rescigno, « *Expérience des spectateurs mosellans durant l’annexion nazie et émergence d’une culture cinéphile singulière* » dans Delphine Chedaleux, Mélisande Leventopoulos (dir.) *Cinéphilies plurielles dans la France des années 1950 et 1950 : Sortir, lire, rêver, collectionner*, Paris, L’Harmattan, 2019, p. 141.

202. Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2014 [4^e édition], p. 28.

C'est une Lorraine qui vous écrit, c'est à dire quelqu'un qui a été privé de films français pendant cinq ans et même plus, puisque depuis la libération, on ne donne dans les salles de notre pays que de vieux films d'avant-guerre, coupés, rapiécés, démodés, etc. C'est à vous décourager de jamais remettre les pieds dans les salles de projection. Or, je lis chaque semaine dans votre journal les comptes rendus des efforts des cinéastes français, les jugements des critiques sur des films qu'on nous enverra peut-être jamais. Et pourtant, nous sommes des français, en Lorraine, et nous devrions être même un peu mieux servis que le reste de la France²⁰³.

Notre lectrice conclue ainsi sa missive en affirmant son amertume par rapport à cette problématique « Le vrai, le beau film français, un film fait à l'image de la France, qui est si belle, à l'image des Français qui sont si spirituels, où-est-il²⁰⁴ ? » Nous comprenons à la lecture de ce témoignage que pour les Lorrains et les Alsaciens, il est très compliqué de s'intégrer parmi les lecteurs de *L'Écran français*. En effet, ne pas avoir accès aux films français, tout en lisant un hebdomadaire défendant avec vigueur la production nationale semble très perturbant pour ces spectateurs nourris du cinéma de propagande nazie pendant cinq ans. Ce cas de figure illustre la diversité géographique et culturelle et prouve alors toute l'hétérogénéité du lectorat de *L'Écran français*.

B. Différents archétypes de cinéphiles ordinaires

Ayant présenté toute la diversité et l'hétérogénéité des lecteurs de *L'Écran français*, nous allons désormais nous concentrer sur plusieurs profils récurrents de cinéphiles participant aux différentes rubriques. En effet, à la lecture des différentes rubriques faisant intervenir des lecteurs, nous remarquons que plusieurs d'entre eux peuvent être regroupés ensemble en raison du contenu de leurs messages, de leur lieu de résidence ou de leur statut professionnel. Dans son mémoire sur le courrier des lecteurs de *Cinémagazine* et *Mon Ciné*, Émilie Charpentier intitule sa huitième sous-

203. Antoinette Thiry, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°31, 30 janvier 1946, p. 15.

204. *Ibid.*

partie « plusieurs types de lecteurs-spectateurs²⁰⁵ », dans laquelle elle présente différents archétypes intervenant régulièrement dans ses deux hebdomadaires. Reprenant son idée, nous allons également présenter plusieurs profils de cinéphiles. Si Charpentier s'est notamment concentrée sur « la midinette », « le cinémaboule », « le directeur de salle » ou encore « l'acharné », nous nous sommes focalisés sur deux archétypes de lecteurs récurrents dans les colonnes de *L'Écran français*. Nous les avons nommés l'expatrié et le professionnel de cinéma. Nous aurions également pu traiter du profil de « la midinette », reprenant la locution d'Émilie Charpentier. Cependant, ce cas de figure a déjà été commenté à plusieurs reprises, notamment en témoignant de leur accueil difficile dans l'hebdomadaire, ainsi que des multiples moqueries de l'Ami Pierrot et des autres courriéristes.

a. L'expatrié

Nous avons déjà expliqué que certains courriéristes ne résidant pas en France ont participé à « Prête-moi ta plume » et aux référendums. De par leur situation géographique, leur usage quotidien du cinéma sont ainsi bien différents de ceux des lecteurs habitant en France. Précisons que dans ce cas de figure, nous traiterons uniquement des courriéristes français résidant dans d'autres pays, et non pas des quelques épistoliers étrangers (qui recherchent généralement des correspondants français parmi les lecteurs de *L'Écran français*). En effet, nous regroupons ces lecteurs également pour le contenu très similaires de leurs missives. Tous ces courriéristes vont ainsi comparer leur expérience cinématographique en France par rapport à leur lieu de résidence. De même, ils vont presque tous se plaindre de la mauvaise distribution des films français à l'étranger, considérant qu'un nombre trop faibles de productions hexagonales s'exporte à l'étranger. En effet, que ce soit Aymé Roudil et Roger Juay du Québec, François de Azpilaga vivant en Bulgarie, Jean Louis et Danielle Agnelly de Londres ou encore Charles Marthelot, professeur assistant de français employé à Aberdeen, tous déplorent le manque de films français diffusés dans leur pays. La quantité des productions nationales s'exportant n'est pas leur seul problème. Ils regrettent également le manque de qualité des œuvres projetées.

205. Charpentier, *Op. cit.*

Dans « Prête-moi ta plume », publié dans le numéro 72 du 12 novembre 1946, Roger Juay de Quebec se plaint par exemple de la censure canadienne, qui refuse de projeter certains des film français les plus importants des dix dernières années : « Elle interdit *Le Grand Jeu*, *la Bête humaine*, *le Crime de monsieur Lange*, *L'Opéra de quat'sous*, *La Chienne* [...] *Dernier Tournant*, *Le Joueur*, *La Règle du jeu*, etc²⁰⁶. » De fait, ce sont les productions parmi les plus influentes de cette époque, mises en scène par de grands réalisateurs comme Jean Renoir ou encore Jacques Feyder qui ont été complètement censurées au Canada. En plus d'interdire complètement des œuvres, le courriériste nous apprend que certains films projetés ont été également modifiés par la censure : « D'autres films tels que *Les Gens du Voyage*, *Hôtel du Nord*, *Orage* etc., sont tellement épurés que l'on ne peut plus suivre l'action²⁰⁷. » En réagissant à ce courrier, l'Ami Pierrot témoigne également de la très mauvaise qualité des films français exportés au Canada : « Où nous exportons, par ailleurs, la totalité de nos navets à l'eau de rose, comme nous l'a dit, ici même, voilà quelque mois, un autre correspondant²⁰⁸. » L'homme-réponse fait en effet référence à une missive rédigée par Aymé Roudil et publiée dans le numéro 37, du 13 mars 1946. Ce lecteur résidant à Grenoble nous fait part également du désarroi de ses connaissances québécoises par rapport à la programmation des films français au Canada.

D'autres courriéristes expatriés témoignent également du manque de représentation du cinéma hexagonal à l'international. François de Azpilaga de Sofia indique, dans le numéro 40 du 03 mars 1946, qu'en Bulgarie « les films français sont rares, et ceux qu'on nous donnent sont vieux, très vieux. Aussi je me demande si nous verrons jamais quelques-uns de vos films nouveaux²⁰⁹. » Même constat pour Jean Louis, dans le numéro 79 publié le 31 décembre 1946 : « J'ai été étonné de voir notre cinéma si pauvrement représenté à Londres : deux salles spécialisées, le Carton et le Studio One, et pas toujours de choses bonnes ou récentes²¹⁰... » ainsi que pour Daniel Tessier « Il n'y a dans toute l'Écosse qu'un seul cinéma, à Glasgow, qui projette des films qui ne soient pas de langue anglaise²¹¹. » Ce n'est pas surprenant que ces propos soient au-

206. Roger Juay, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°72, 12 novembre 1946, p. 15.

207. *Ibid.*

208. L'Ami Pierrot, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°72, 12 novembre 1946, p. 15.

209. François de Azpilaga, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°40, 03 avril 1946, p. 15.

210. Jean Louis, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°72, 31 décembre 1946, p. 15.

211. Daniel Tessier, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°144, 30 mars 1948, p. 15.

tant relayés par « Prête-moi ta plume ». En effet, *L'Écran français* a toujours lutté pour la défense et une meilleure représentation du cinéma français. De fait, en partageant ces témoignages, l'hebdomadaire met en avant cette problématique et partage son mécontentement face à cette distribution catastrophique dans les pays étrangers. Cette représentation dérisoire à l'international agace encore plus l'hebdomadaire car les Accords Blum-Byrnes empêchent de programmer librement des films français sur le territoire national. *L'Écran français* qui se caractérise comme le journal porte parole de la défense du cinéma français se doit ainsi de lutter contre cette problème.

Si une très grande majorité des courriéristes expatriés regrettent cette programmation française dans leurs pays de résidence, ce n'est cependant pas le cas de Charles Marthelot résidant en Allemagne. En raison de la proximité géographique et du contexte géopolitique (le courriériste sous-entend qu'il réside près de Baden, où s'est installé le siège des Forces françaises en Allemagne en 1945), il apprécie l'accès bien plus important aux productions françaises :

Chaque semaine, deux films allemands, deux films français du Service social et deux exclusivités du Service d'informations. [...] Quant aux "grandes exclusivités" je dois reconnaître que ces messieurs de Baden ont fait un grand effort. *Antoine et Antoinette*, *Le Silence est d'or*, bref rien que des grands films et pas seulement des français : *Assurance sur la mort*, *The Lost Weekend*, *Helzapoppin*... Si on excepte donc l'absence de ciné-club, on peut rester au courant de l'actualité cinématographique malgré l'éloignement de Paris²¹².

Nous constatons à la lecture de ce témoignage que la situation en Allemagne (la partie quasi frontalière avec la France du moins) est bien différente de celle des pays cités auparavant. En effet, ici les productions françaises semblent très présentes et notre courriériste ravi de cette importante représentation, notamment quantitative. S'il n'est pas aussi enthousiaste sur la programmation générale des cinémas en Allemagne : « En somme on peut les comparer avec des cinémas de quartiers à Paris : du bon et du mauvais²¹³ », son témoignage reflète une situation cinématographique bien plus apprê-

212. Daniel Tessier, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°149, 04 mai 1948, p. 15.

213. *Ibid.*

ciable que pour les autres épistoliers expatriés. Bien qu'il regrette la vie cinématographique de Paris, son nouveau lieu de résidence lui convient parfaitement pour suivre les actualités cinématographiques. Malgré cette divergence d'opinion avec les autres lecteurs, nous avons regroupé ces courriéristes sous le même archétype car ils partagent tous un même point commun. Ils racontent tous leur usage quotidien du cinéma dans leur nouveau pays de résidence, tout en témoignant de la représentation (ou non) du cinéma français à l'international.

b. Le professionnel de cinéma

Nous allons désormais nous concentrer sur un deuxième profil de lecteurs qu'il est intéressant de présenter, le professionnel de cinéma. Sous cet archétype nous regroupons différents courriéristes travaillant dans le cinéma et participant aux rubriques de *L'Écran français*. Nous ne traiterons ici pas de l'enquête « Peindre la réalité ou la fuir », organisée par Grisha Dabat et publiée entre le 14 octobre et le 16 décembre 1947. Si cette consultation a ensuite été proposée aux lecteurs, les professionnels du cinéma (René Clément, Pierre Laroche...) ont été interrogés par le journaliste et n'ont pas contacté l'hebdomadaire. Cet archétype concerne donc des professionnels publiés dans le courrier des lecteurs (il n'y a pas de professionnels ayant participé aux référendums) ou dans les comptes-rendu de projections-témoins.

Dans cet archétype, nous pouvons créer deux sous-groupes. Le premier correspond aux lecteurs-spectateurs ayant participé aux projections-témoins. En effet, rappelons que pour ces représentations, cinquante abonnés de *L'Écran français* sont tirés au sort pour participer à la séance, tandis que les cinquante autres invitations sont disséminées à l'intérieur d'exemplaires de l'hebdomadaire. De fait il n'est pas surprenant que certains professionnels lecteurs de la revue puissent assister aux avant-premières diffusées dans ce cadre. Presque chaque compte-rendu propose ainsi le commentaire d'un spectateur étudiant le cinéma (L'I.D.H.E.C, institut des hautes études cinématographiques est souvent représenté dans cette rubrique) ou travaillant déjà dans ce milieu. Si tous ces professionnels ne sont pas forcément connus aujourd'hui, certains noms participant à cette rubrique ont eu une très belle carrière. Pour la projection té-

moins du film soviétique *Taras l'Indompté*, nous pouvons citer Jean Gruault, qui fut l'un des scénaristes les plus importants de la Nouvelle Vague, travaillant notamment sur les scénarios de *Jules et Jim* de François Truffaut ou des *Carabiniers* de Jean-Luc Godard. Lors de cette même séance, dont le compte rendu fut publié dans le numéro 201 du 3 mai 1949, était également présente Renée Lichtig. Elle fut notamment monteuse pour Jean Renoir (*Déjeuner sur l'herbe*, *Le Caporal épinglé*) ou encore Nicholas Ray (*Amère Victoire*, *Le Roi des rois*). Si leur carrière n'a pas encore véritablement débuté, les deux participants se qualifient malgré tout comme des professionnels dans le compte rendu : assistante-monteuse pour Lichtig et cinéaste pour Gruault. De même, à l'image de la critique de Jean Gruault, ces deux professionnels semblent bénéficier d'une réelle connaissance du cinéma, accompagnée d'une passion certaine pour le septième art : « Très bonne conduite du récit. Synthèse des styles lyriques de l'ancienne école (paysages rappelant *La Terre* de Dovienko) et le style "récit objectif" qu'ont adopté les Russes après l'avènement du parlant (sous influence du cinéma dit occidental)²¹⁴. »

La projection de *Taras l'Indompté* n'est évidemment pas la seule à laquelle participèrent des spectateurs faisant partie de l'archétype des professionnels de cinéma. Citons par exemple Gabriel Paris qui se présente comme « élève de l'I.D.H.E.C et décorateur²¹⁵ » lors de la séance *L'Honorable Angelina*. Assistant-décorateur de l'influent Alexandre Trauner sur du *Rififi et des hommes* de Jules Dassin, il fait ensuite une longue carrière dans la peinture. De fait, ces projections-témoins ont permis à de nombreux cinéastes ou techniciens de participer à *L'Écran français*. Nous avons déjà précisé que ces critiques d'œuvres sont généralement très courtes et ne permettent pas réellement de développement sur le film. Il en est de même pour ces professionnels. Que ce soit le scénariste Maurice Hiléro pour *Allemagne Année Zéro* : « Très beau, mais un peu décousu dans le découpage²¹⁶. » ou encore le technicien J.J. Pleule pour *Il pleut toujours le dimanche* : « La poursuite finale a rarement été égalée²¹⁷. » Ces commen-

214. Jean Gruault, « Dixième projection-témoin de *L'Écran français* », *L'Écran français*, n°201, 03 mai 1949, p. 10.

215. Gabriel Paris, « *L'honorable Angelina* » *L'Écran français*, n°178, 23 novembre 1948, p. 6.

216. Maurice Hiléro, « Les projections-témoins de *L'Écran français* » *L'Écran français*, n°186, 16 janvier 1949, p. 6.

217. J.J. Pleule, « La seconde projection-témoin de *L'Écran français* », *L'Écran français*, n°161, 27 juillet 1949 p. 4.

taires dépassent rarement deux lignes. Enfin, précisons que malgré leur domaine d'expertise (décoration, scénariste, montage, mise en scène...), ces spectateurs-critiques ne parlent presque jamais de leur sujet de prédilection, probablement bridés par le concept de ces commentaires extrêmement condensés.

Cependant, ces comptes rendus de projections-témoins ne sont pas les seules rubriques auxquelles participent des lecteurs professionnels du cinéma. En effet, certains courriéristes de « Prête-moi ta plume » entretiennent des liens avec l'industrie cinématographique. Beaucoup moins nombreux (nous recensons quatre épistoliers professionnels signant de leur véritable identité), le contenu de leur courrier reste toutefois intéressant. Dans la grande majorité des exemples, ces courriéristes interviennent dans « Prête-moi ta plume » pour réagir à des articles ou encore à d'autres missives de lecteurs. La polémique liée au dramaturge et réalisateur Marcel Pagnol illustre parfaitement ce cas de figure. Un article publié dans le numéro 114 du 02 septembre 1947 de *L'Écran français*, évoquant la carrière de l'auteur marseillais est à l'origine de l'histoire. Une photographie (voir figure 5) présentant Pagnol avec son fils sur les genoux, un verre de pastis devant eux est légendée : « Qu'il est doux de boire frais ! Pagnol initie son jeune fils au rite familial du pastis²¹⁸. »



Figure 5: *L'Écran français* « Marcel Pagnol va faire tourner Tino Rossi... Orson Welles... et quelques autres immortels », n°114, 02 septembre 1947 p. 7.

218. [Anon.] « Marcel Pagnol va faire tourner Tino Rossi... Orson Welles... et quelques autres immortels », *L'Écran français*, n°114, 02 septembre 1947 p. 7.

Quelques semaines plus tard, dans le numéro 122 du 28 octobre, l'homme-réponse publie dans « Prête-moi ta plume » une lettre indignée d'une courriériste. Cette dernière est scandalisée par la photographie susmentionnée. Elle s'inquiète alors du danger de l'alcool pour un enfant en jeune âge, craignant que Pagnol souhaite donner à son fils « le goût prématuré de la boisson²¹⁹. » Pour mettre fin à ce malentendu, le dramaturge prend la plume et contacte l'Ami Pierrot. Publié le 03 février 1948 dans le numéro 136, il assure que son fils et lui ne boivent pas de pastis et que le verre présent sur la photographie était destiné à un invité²²⁰.

Précisons cependant que tous les professionnels contactant l'Ami Pierrot ne le font pas uniquement pour répondre à des polémiques futiles les concernant. Il y a une véritable volonté d'échanger et débattre autour du cinéma et de ses enjeux. Prenons l'exemple du courrier de l'influente monteuse Victoria Mercanton, réagissant à une critique de Jean Thévenot, publiée dans le numéro 280 du 22 novembre 1950, sur l'adaptation américaine de *Madame Bovary*, réalisée par Vincente Minelli. Bien que le critique fut très mitigé sur la qualité de cette production²²¹, Mercanton écrit à l'Ami Pierrot pour regretter, malgré tout sa clémence dans son article. La monteuse, qui travailla notamment pour le réalisateur communiste Louis Daquin sur *La Grande Lutte des mineurs*, semble furieuse du manque de respect de cette adaptation hollywoodienne, du roman de Gustave Flaubert, l'un des plus importants du patrimoine français :

Votre figure, si j'ose dire, à côté de la critique du film dénommé *Madame Bovary*, était un peu triste. Vous aviez vraisemblablement perdu vos lunettes. J'aurais cru trouver un Minotaure écumant de rage et de honte devant le fait que, sur un écran parisien, puisse paraître une infâme falsification d'un des plus grands chefs-d'œuvre de notre littérature [...] C'est regrettable car si vous aviez pris la peine de prendre ce roman entre vos mains ne fut-ce que pendant quelques instants, vous auriez pu constater facilement que la bande dénommée *Madame Bovary* n'a rien à voir avec l'œuvre de Flaubert [...] La bande que M.G.M ose appeler *Madame Bovary* m'a paru être une insulte

219. Une Lectrice fidèle, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°122, 28 octobre 1947, p. 15.

220. Marcel Pagnol, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°122, 28 octobre 1947, p. 15.

221. Jean Thévenot, « *Madame Bovary* », *L'Écran français*, n°280, 22 novembre 1950, p. 10.

grossière envers les sentiments les plus dignes et les plus nobles de l'humanité : le respect et l'amour pour le patrimoine culturel.²²²

Ce pamphlet très critique autant envers le film qu'envers Jean Thévenot nous permet de saisir aisément le raisonnement de son autrice. Nous sommes alors début 1951, *L'Écran français* connaît ses dernières heures et s'est complètement transformé en officine de propagande pour le Parti communiste. Nous comprenons que cette adaptation américaine, vraisemblablement ratée, déplait fortement au PC et à l'hebdomadaire. De fait, le courrier de Victoria Mercanton, monteuse reconnue permet d'ajouter un jugement de valeur supplémentaire sur cette production, permettant clairement aux lecteurs de comprendre que *L'Écran français* ne recommande pas ce film.

Avec cet archétype du professionnel de cinéma, apparaît un groupe de lecteurs bien différent des autres. En effet, depuis le début de ce mémoire, nous nous concentrons principalement sur des cinéphiles ordinaires, partageant leur passion au sein de *L'Écran français*. Ici, la problématique est différente car ces lecteurs sont par essence des cinéphiles « extra-ordinaires » en raison de leur profession dans des domaines liés au cinéma. Il est alors très important de souligner que cet archétype a été étudié car malgré l'impact de leur nom ou de leur travail, ils communiquent avec l'hebdomadaire en employant les mêmes moyens que les lecteurs « classiques ». En effet, ces professionnels sont publiés car ils ont participé aux projections-témoins, ou car ils ont contacté l'Ami Pierrot pour communiquer avec « prête-moi ta plume ».

2. Enseignement du cinéma et soutien de la cinéphilie, l'apport de *L'Écran français* pour les cinéphiles ordinaires.

*A. Développement de la cinéphilie et espace d'expression, la perception de *L'Écran français* selon son lectorat*

Si nous avons déjà longuement souligné l'importance de *L'Écran français* dans le développement de la cinéphilie des lecteurs ordinaires, nous allons désormais aborder la vision de l'hebdomadaire pour le lectorat. En effet, il serait injuste de caracté-

²²². Victoria Spiri-Mercanton, « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°286, 10 janvier 1951, p. 16.

ser l'apport du journal sur le lectorat sans analyser le discours tenu par ses lecteurs. Précisons cependant que ces témoignages étant publiés dans *L'Écran français*, les critiques essentiellement négatives peuvent avoir été censurées par la rédaction. Il arrive toutefois que des missives négatives soient publiées dans « Prête-moi ta plume », l'homme-réponse essayant de garantir la liberté d'expression de ses courriéristes. Ces critiques peuvent autant porter sur le fond (nous avons déjà relevé l'opposition entre les épistolières clamant leur amour pour Tino Rossi et l'Ami Pierrot) que sur des problématiques plus formelles. C'est notamment le cas de la lettre de ce lecteur anonyme, publié le 06 décembre 1950 dans « Prête-moi ta plume » du numéro 282, pestant à propos de la surabondance de parenthèses au sein de l'hebdomadaire. Cette missive détonne dans le courrier des lecteurs car il est inhabituel de voir un courriériste insister avec hargne sur une problématique qui peut être considérée comme futile. Après avoir relevé plusieurs cas de parenthèses abusives dans l'hebdomadaire, cet épistolier digresse sur les dangers des modes littéraires : « Mais qu'arrivera-t'il si ceux-là même qui font métier d'écrire cèdent aux modes les plus extravagantes et les accréditent ? Il arrivera que demain il n'y aura plus de langue française mais un charabia instable voué à la dégénérescence²²³. »

Dans cet exemple, le courrier négatif est publié dans son intégralité et n'est pas accompagné de réponses de l'Ami Pierrot. Lorsque *L'Écran français* est attaqué par des courriéristes, l'homme-réponse vole généralement à son secours, répondant avec pédagogie aux lecteurs courroucés. Nous pouvons nous demander si certaines lettres négatives n'ont pas été publiées dans le seul but de permettre à l'Ami Pierrot de clarifier un sujet ambigu. En effet, certains courriers semblent être présents dans « Prête-moi ta plume » avec comme seul objectif de fournir une source sur laquelle l'homme-réponse peut s'appuyer pour défendre un point de vue.

Nous avons déjà traité du courrier des lecteurs du numéro 36, publié le 6 mars 1946. Suite à une critique d'un courriériste anonyme reprochant le manque de clarté de la rubrique²²⁴, l'Ami Pierrot se décide à instaurer un certain nombre de règles (ne pas demander d'adresses personnelles, photographies, d'autographes, de questions intimes sur les vedettes) augmentant la compréhension de « Prête-moi ta plume ». Il ad-

223. [Anon.], « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°282, 06 décembre 1950, p. 22.

224. [Anon.], « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°36, 6 mars 1946, p. 15.

met également que le manque de clairvoyance du courrier des lecteurs s'explique par la nature insignifiante des lettres traitées : « Mes réponses sont parfois inintelligibles, ou plutôt peu intéressantes pour la majorité des lecteurs, parce que la plupart de mes correspondants me posent des questions dont l'intérêt est très limité²²⁵. » Avec ce cas de figure, il semble évident que cette missive critiquant l'hebdomadaire s'avère en réalité bénéfique pour l'homme-réponse. Il peut désormais établir un règlement et faire de la rubrique un espace plus savant. Appropriée par les épistoliers, elle était devenue trop primitive pour la rédaction. Cette dernière a ainsi pu s'appuyer sur la lettre de ce lecteur (son contenu et l'anonymat de son auteur interroge sur son authenticité) pour redresser « Prête-moi ta plume » dans une direction plus savante et cinéphile, plus conforme aux idéaux de *L'Écran français*.

Si certains courriéristes peuvent se montrer critiques envers l'hebdomadaire, une très grande majorité des lecteurs considère son apport dans le développement de leur cinéphilie comme bénéfique. En effet, lorsque des épistoliers s'essayent à une évaluation du rôle de *L'Écran français*, le constat est généralement très favorable. Rappelons que malgré ses origines résistantes et communistes, l'hebdomadaire souhaite promouvoir une cinéphilie savante et une note interne, datée du 8 avril 1948, révélée par Olivier Barrot démontre un certain mépris pour la clientèle populaire. Ce texte divise le public des journaux de cinéma en trois catégories : La première représente « la clientèle populaire (jeunes ouvriers, midinettes, collégiens et collégiennes, petits bourgeois) qui entretiennent le culte des vedettes et aiment à lire des récits de films²²⁶. » Si la deuxième catégorie représente les lecteurs non réguliers, achetant notamment le journal pour le train ou les moments d'attente, la note du journal installe sur un piédestal le dernier groupe : « Une clientèle qui s'intéresse au cinéma d'une manière plus intelligente ou plus particulière [...] Cette clientèle est essentiellement celle de *L'Écran français*, dont elle constitue le noyau principal de lecteurs²²⁷. » De fait, l'hebdomadaire souhaite être une revue plaisant aux savants et aux intellectuels, en opposition avec cette première catégorie bien plus populaires.

225. [Anon.], « Prête-moi ta plume », *L'Écran français*, n°36, 6 mars 1946, p. 15

226. Barrot, Op. Cit., p. 235.

227. *Ibid.*

L'Écran français est effectivement considéré comme une revue érudite (rappe-
lons les propos d'Antoine de Baecque « l'hebdomadaire culturel le plus influent par-
mi les intellectuels ²²⁸ »), proposant des articles relevés et un ton savant. Cependant,
« Prête-moi ta plume », les référendums et les projections-témoins restent les seules
rubriques traitant de cinéma avec un thématiques et un discours plus légers, que les ré-
dacteurs de *L'Écran français* qualifieraient alors de populaires. De fait, les lecteurs
sont ravis d'avoir accès à cette passerelle leur permettant d'échanger entre cinéphiles
ordinaires, tout en assimilant les informations, potentiellement plus érudites, fournies
par l'homme-réponse. En effet, Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto considèrent que
la cinéphilie savante peut naître d'une consommation populaire et qu'il faut souligner
le rôle de ses publications moins intellectualisées : « Il faut donc se garder de mésesti-
mer le rôle cognitif des publications "populaires" dans le cadre d'une consommation
qui a commencé par être populaire²²⁹. »

Pour souligner l'importance du courrier pour ses lecteurs, citons la lettre de
Jean de la Lune, déjà mentionnée précédemment, qui remercie *L'Écran français* et no-
tamment « Prête-moi ta plume » pour lui avoir permis d'apprendre et d'échanger (ce
courriériste apparaît fréquemment dans le courrier des lecteurs ainsi que dans les réfé-
rendums) sur le septième art. Ce lecteur annonce d'abord ne pas être satisfait de sa vie
cinématographique en campagne, considérant que la programmation est trop faible et
que l'échange avec d'autres spectateurs est complètement inexistant. De fait, il remer-
cie le courrier des lecteurs qui lui permet d'élever son niveau de compréhension du ci-
néma et de ses enjeux « Pour rester dans une atmosphère cinématographique saine, il
fallait trouver des gens qui aient la même ferveur. La chose est faite depuis que votre
revue qui a attiré, et qui plus est, retenu mon attention²³⁰ ». Ces propos démontrent tout
le plaisir que ressent ce courriériste à lire et participer aux différentes rubriques ou-
vertes aux lecteurs.

Cependant, « Prête-moi ta plume » n'est pas la seule rubrique faisant intervenir
les lecteurs de *L'Écran français* à être félicitée par des courriéristes charmés. En effet,
les projections-témoins semblent rencontrer un véritable succès auprès du lectorat. Ce

228 De Baecque, *Op. Cit.*

229. Jullier, Leveratto, *Op. Cit.*, p. 80.

230. Jean de La lune, « Prête moi ta plume », *L'Écran français*, n°124, 11 novembre 1947, p. 15.

succès se constate notamment avec les demandes (non abouties) d'organiser des projections en région, signe de la volonté des lecteurs de toute la France de participer à cette nouvelle rubrique. De même, les spectateurs invités aux séances doublent à partir de la quatrième diffusion, permettant de limiter le nombre de spectateurs déçus, n'ayant pu obtenir d'invitations. Pour illustrer ce succès d'estime chez le lectorat, analysons la lettre de A. Laloy, adressée à l'hebdomadaire suite à la diffusion de *Paysans noirs* de Georges Reignier : « Je ne peux qu'applaudir à votre initiative permettant à quelques privilégiés pris au hasard parmi la foule anonyme, de pouvoir donner un avis forcément sincère sur une œuvre [...] ça m'est une raison de plus me féliciter d'avoir adopté cet excellent journal cinématographique²³¹. » Cette courriériste semble ravie de bénéficier de ce programme. Il permet à des spectateurs de découvrir une œuvre qu'ils ne seraient peut-être pas allés voir (le compte rendu indique que le film fut très peu diffusé en France), tout en échangeant sur le film avec d'autres cinéphiles ordinaires. On comprend ainsi pourquoi ces lecteurs considèrent que les projections-témoins aident à l'essor de leur cinéphilie.

Si on prend *L'Écran français* dans son ensemble, les épistoliers remercient également régulièrement l'hebdomadaire pour son influence dans le développement de leur culture cinématographique ordinaire. Le courrier des lecteurs du numéro 59, publié le 14 août 1946 démontre parfaitement ce cas de figure. En effet, trois courriéristes prennent la plume pour rendre hommage à la revue tout en décrivant l'influence qu'elle a eu sur leur cinéphilie ou celle de leurs proches. À l'image d'Yvette Nancel, ces épistoliers ne perçoivent plus le cinéma comme un spectacle divertissant mais comme un art visuel et sonore aux enjeux dramatiques : « Voilà un an que je lis *L'Écran français*. Avant, le cinéma pour moi, n'était que quelques beaux visages et une histoire d'amour. *L'Écran français* m'a appris à voir l'art dans un film²³². » Les articles et hebdomadaire spécialisés permettent ainsi aux lecteurs d'approfondir leur expérience cinématographique. Jullier et Leveratto affirment que la naissance de revues de cinéma, notamment celles proposant des critiques de films, est primordiale dans l'histoire du développement de la cinéphilie : « elle assure en effet, le contact hebdo-

231. A. Laloy, « Troisième projection-témoin de *L'Écran français* », *L'Écran français*, n°174, 26 octobre 1948, p. 4.

232. Yvette Nancel, « Prête moi ta plume », *L'Écran français*, n°59, 14 août 1946, p. 15.

madaire, au plan local, entre la somme des films sortant chaque année sur les écrans et la masse de spectateurs cinéphiles dispersée sur le territoire²³³. » Ces propos sont corroborés par ceux de Robert D, courriériste publié dans le même numéro qu'Yvette Nancel. Il estime que *L'Écran français* lui a fait réellement comprendre les enjeux artistiques et techniques du cinéma, tout en mettant l'accent sur l'importance des différents métiers :

C'est à *L'Écran français* que je dois d'avoir compris l'importance du rôle de metteur en scène, des scénaristes et d'une façon générale des techniciens dans la réalisation d'un film. Ce journal m'a également donné une notion du " style cinématographique ", je sais à présent, ce qu'est le cinéma, un art véridible comme la littérature ou la musique²³⁴.

De fait, ces différents exemples démontrent que ces lecteurs ont conscience du rôle joué par *L'Écran français* dans le développement de leur culture cinématographique ordinaire. En les faisant intervenir dans des rubriques comme « Prête-moi ta plume », les référendums ou encore les projections-témoins, les lecteurs bénéficient réellement de la volonté de l'hebdomadaire d'être une revue érudite. Ces lecteurs qui peuvent considérer leur cinéphilie comme étant inculte, vont ainsi profiter du savoir partagé par les grands auteurs signant pour l'hebdomadaire, pour améliorer leur compréhension de l'art cinématographique.

B. Soutien et essor du mouvement des ciné-clubs

Tout au long de ce mémoire, nous avons démontré comment *L'Écran français* encourage et favorise le développement des cinéphilies ordinaires. Nous nous sommes ainsi principalement concentrés sur les rubriques sollicitant la participation et l'expression du lecteur. En effet, elles permettent de prendre connaissance et d'analyser ce discours, source principal de nos recherches. Précisons cependant que c'est l'hebdomadaire dans son ensemble qui permet l'éveil et la prise de conscience du lecteur sur l'art et le spectacle cinématographique. En effet, la qualité des articles, les grands noms si-

233. Jullier, Leveratto, *Op. Cit.*, p. 80.

234. Robert D, « Prête moi ta plume », *L'Écran français*, n°59, 14 août 1946, p. 15.

gnant pour le journal et l'hétérogénéité des thématiques (critique des sorties, monographie de réalisateurs, essais sur des problématiques artistiques, présentation de cinématographie exotique, pamphlet militant...) abordées donnent aux lecteurs chaque semaine un panorama détaillé et intellectualisé de l'actualité cinématographique. De fait, en lisant fréquemment l'hebdomadaire, les lecteurs sont imprégnés de ces connaissances cinématographiques et étoffent constamment leur cinéphilie. Emmanuel Ethis considère que cet atmosphère de partage et de compréhension du septième art va mener à l'apogée de la cinéphilie : « Ce que l'on retiendra surtout de cet âge d'or, ce sont des modalités d'échanges des paradigmes de référencement et de conversations autour du cinéma qui vont définir un horizon ou se reconnaissent les cinéphiles²³⁵ ».

De fait, si cette période marque l'âge d'or de la cinéphilie, c'est également en raison de l'émergence des ciné-clubs populaires en France. Si il en existe plusieurs dès les années 1920 (Ciné-club de Louis Delluc, Les Amis de Spartacus de Léon Moussinac), ils sont désormais bien plus accessibles à tous. Ce mouvement se développe, en effet, énormément à partir de 1945 : « Dès la Libération, des ciné-clubs vont fleurir un peu partout sur le territoire, à l'initiative des militants qui œuvreront aussi bien dans les grandes villes que les zones rurales²³⁶. » De même, l'année 1945 est marquée par la création de la Fédération française des ciné-clubs (FFCC) créée par Raymond Bardonnet, présidée par Jean Painlevé avec Georges Sadoul comme secrétaire général. Valérie Vignaux révèle que cette fédération rassemble six organisations influentes déjà existantes : « Le Ciné-club de l'enfance de Marie-Lahy Hollebecque ; Le Club cendrillon de Sonika Bo ; Le ciné-club universitaire ; Le cercle technique de l'écran ; Ciné-liberté (manifestement en reprise d'activité) et le Cercle français du cinéma²³⁷ ». La FFCC est historiquement liée à *L'Écran français*. En effet, Painlevé et Georges Sadoul ont écrit dans ses colonnes, ce dernier ayant même fait partie du comité de patronage. De même, la FFCC apparaît régulièrement dans l'hebdomadaire pour promouvoir différents événements (diffusion de film, remise de prix...) Dans cette continuité, *L'Écran français* s'implique dès 1946 dans la défense et le soutien du mouvement des ciné-

235. Ethis, *Op. cit.*, p. 108.

236. Roxane Hamery, « Les Ciné-clubs dans la tourmente, la querelle du non-commercial, » *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°115, juillet-septembre 2012, p. 75.

237. Valérie Vignaux, « Georges Sadoul et la Fédération française des ciné-clubs ou Contribution à une histoire des usages non commerciaux du cinéma », *Cinémas*, n°27, p. 184.

clubs, médium permettant la promotion de la culture cinématographique ordinaire de façon collective. Olivier Barrot souligne effectivement l'important « rôle de *L'Écran français* dans la défense du mouvement des ciné-clubs, auquel est réservé chaque semaine une rubrique alternativement tenue par Jacques Sigurd, Jean Charles Tacchella et José Zendel²³⁸ ».

Ce soutien pour le mouvement des ciné-clubs se met en place dès les premières années de l'hebdomadaire. Une nouvelle rubrique, « «Ciné-clubs » apparaît dès le numéro 28 du 09 janvier 1946. N'étant pas hebdomadaire, elle apparaît malgré tout très régulièrement dans l'hebdomadaire. Un journaliste (principalement José Zendel) présente l'actualité de deux ciné-clubs chaque semaine, un parisien et un de province. Le résumé du club parisien (très majoritairement l'un des six appartenant à la FFCC) est généralement plus détaillé et contient une critique du film présenté. Pour le club de province, nous avons plus affaire à un descriptif présentant le fonctionnement d'une nouvelle association chaque semaine, permettant sur le long-terme de créer un panorama des multiples ciné-clubs présents dans toute la France. Pour illustrer cette exemple précis, voici la présentation du Ciné-club de Champagne de Reims, par un journaliste anonyme dans le numéro 42 du 17 avril 1946 :

Animé par des jeunes, ce Club a donné déjà une dizaine de spectacles, et groupe plus d'un milliers d'adhérents. Un Festival Vigo organisé, et une séance sur les Primitifs du cinéma, présentée par Mlle Méliès, qui évoqua des souvenirs sur son grand-père, connurent le plus vif succès. Prochaine séance : le samedi 20 avril au "Familial-Cinéma" avec un Festival Harold Lloyd²³⁹.

Face à l'essor des Ciné-clubs, *L'Écran français* décide dès le numéro 72 du 19 novembre 1946 d'agrandir et développer sa rubrique. Désormais hebdomadaire et renommée «L'écran des ciné-clubs », elle obtient désormais une demi-page voire une page entière. En plus de l'article de José Zendel relatant une séance d'une association parisienne, une sous-rubrique « Le carnet du Club-Trotter » fait son apparition dès le numéro suivant, signé sous le pseudonyme de Filméas Fogg (probablement Zendel,

238. Barrot, Op. Cit., p. 102.

239. [Anon.] « Ciné-clubs », *L'Écran français*, n°42, 17 avril 1946, p. 14.

Tacchella ou Sigurd si l'on reprend les propos de Barrot). Le reporter y présente alors des brèves, des informations et des actualités sur différents ciné-clubs de métropole (même si une majorité des associations abordées sont parisiennes). Cette rubrique permet aux lecteurs de découvrir leurs différents ciné-clubs locaux et de se tenir informés des futures diffusions (voir figure 6).

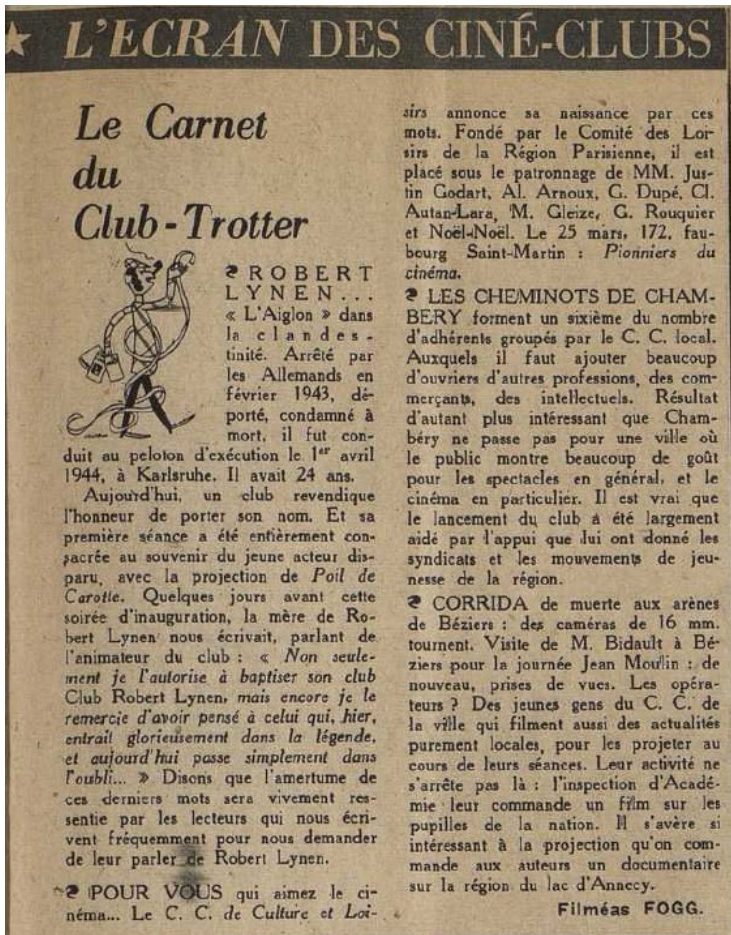


Figure 6: L'Écran français " Le Carnet du Club-Trotter", n°91, 25 mars 1947, p. 19.

Si la situation géographique des journalistes, résidant tous en région parisiennes favorise forcément l'exposition des associations de la capitale, *L'Écran français* essaye d'exporter au maximum sa rubrique. Son objectif est clairement de s'adresser au maximum de lecteurs, permettant également l'augmentation de l'affluence des ciné-clubs de régions. Au sein du « Petit courrier », l'Ami Pierrot indique régulièrement à ses correspondants les coordonnées de leur ciné-club local, tout en les encourageant à les rejoindre. Le numéro 122 du 28 octobre 1947 est particulièrement révélateur de cet enjeu. Alors que José Zendel indique la création lors du festival de Cannes de la Fédé-

ration Internationale des Ciné-clubs²⁴⁰, une nouvelle sous-rubrique hebdomadaire débute, « Les Ciné-clubs à travers la France ». Prenant la forme d'un encart, elle présente les programmations de différents ciné-clubs métropolitains pour la semaine à venir. Pour illustrer cet exemple, voici les séances proposées lors de numéro original : « Mardi 28 octobre : Lille (Idéal Ciné) : *La Passion de Jeanne d'Arc* – Rouen (Beauvoisine) : *La Nuit fantastique* – Beauvais *Une nuit à l'opéra* – Chartres (Excelsior) : *Baron Munchausen* [...] Dijon (A. B. C.) : *Chevauchée fantastique*²⁴¹. »

En analysant cette programmation, nous remarquons à quel point ces ciné-clubs sont bénéfiques dans l'apprentissage cinéphile du spectateur de cinéma. La diversité historique et géographique de ces films se remarque immédiatement. Un film français muet, un film français parlant, une comédie américaine, un film allemand produit par la UFA (Universum Film AG, l'un des principales sociétés de production allemande, instrument de la propagande nazie pendant *la Troisième Reich*) et un western américain. De même, proposer une œuvre comme *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Théodor Dreyer n'est pas anodin. Le dernier film muet du réalisateur danois marque énormément les esprits à sa sortie, comme le démontre la critique de Cinémagazine : « *La Passion de Jeanne d'Arc* est une œuvre de haine ou de parti-pris. C'est une œuvre ; grande œuvre qui fera date dans l'histoire du cinéma²⁴². ». Considéré également par l'historien Georges Sadoul comme un chef d'œuvre²⁴³, le film a obtenu un statut d'œuvre que tous les cinéphiles se doivent de voir. De fait, ce choix de diffuser des productions plus anciennes mais considérées comme faisant partie des classiques du cinéma favorise leur découverte. Léo Souillés-Debats, chercheur spécialisé dans les ciné-clubs informe que cette volonté de découvrir d'anciens films importants est une demande des adhérents et des cinéphiles ordinaires. Pour ces spectateurs, l'historicité des films diffusés est effectivement « un critère déterminant comme en témoigne la très nette considération pour la présence de “classique” dans les programmations²⁴⁴ ».

240. José Zendel, « L'écran des Ciné-clubs », *L'Écran français*, n°122, 28 octobre 1947, p. 14.

241. [Anon.], « L'écran des Ciné-clubs », *L'Écran français*, n°122, 28 octobre 1947, p. 14.

242. L'habitué du vendredi « Les films de la semaine », *Cinémagazine*, n°43, 26 octobre 1928, p. 29.

243. Georges Sadoul, *Histoire de l'art du cinéma : Des origines à nos jours*, Orléans, Flammarion, 1953, 3^e éditions, p. 223.

244. Léo Souillés-Debats, « La nationalité des films dans la documentation et les programmes du mouvement ciné-club : le « style national » comme critère de qualité ? », [En ligne] *Le Portique*, 41, 2018, mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 18 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/3241>

En partageant chaque semaine les programmations des multiples ciné-clubs, *L'Écran français* encourage alors ses lecteurs à découvrir des monuments du cinéma, ainsi que des cinématographies plus exotiques. Ce soutien au mouvement des ciné-clubs s'avère être constant, « Le carnet du club-trotter » paraissant jusqu'en mai 1951, tandis que les programmations hebdomadaires des clubs sont publiées jusqu'à l'ultime numéro, publié le 12 mars 1952. Bien que presque aucun courriériste n'ait pris la plume pour partager ses impressions (les seuls courriéristes traitant de ce mouvement sont J. et J.K, un couple de Parisiens regrettant le caractère snob d'une majorité des adhérents de leur club²⁴⁵), l'apport de ces associations sur la cinéphilie des lecteurs semblent extrêmement important. La diversité des œuvres proposées, les échanges après le film, ainsi que la présence occasionnelle de professionnels ayant participé à la création de la production aident clairement le cinéphile ordinaire dans sa quête d'apprentissage du cinéma. Grâce à cette rubrique, *L'Écran français* favorise alors le lien entre passionnés de cinéma et ciné-clubs.

245. J, J.K « Prête moi ta plume », *L'Écran français*, n°52, 03 juillet 1946, p. 15.

Conclusion

Tout au long de ce mémoire, nous avons démontré comment *L'Écran français* encourage et favorise le développement et l'expression de la culture cinématographique ordinaire. Née clandestinement pendant l'occupation, cette revue sous tutelle communiste fut l'un des plus importants représentants de la presse cinématographique française de la fin de la décennie 1940. Aujourd'hui, l'hebdomadaire est célèbre pour certains articles ayant marqué l'histoire du cinéma (citons l'article d'Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra Stylo²⁴⁶ », influençant notamment les réalisateurs de la Nouvelle Vague sur l'importance de la réalisation), comme pour les grands auteurs signant dans ses colonnes (Georges Sadoul, Marcel l'Herbier, André Bazin...). Cependant, notre objectif était de mettre en évidence le rôle de *L'Écran français* dans la promotion des cinéphilies ordinaires. C'est en offrant des tribunes aux lecteurs grâce à ses multiples rubriques que l'hebdomadaire permet aux courriéristes d'échanger, de débattre ou même d'interroger autour des enjeux cinématographiques. Malgré une ligne éditoriale parasitée par les idéaux politiques et artistiques des rédacteurs et du comité de direction communiste, il reste globalement accessible à tous les publics (à condition d'évoluer vers l'idéal spectatorial promu par la rédaction : intellectuel, érudit et passionné de l'art cinématographique plus que par la vedette de cinéma). Son influence sur les cinéphiles de l'époque est certaine, comme le prouve son succès d'hier et son prestige d'aujourd'hui.

Le premier élément permettant cet essor de l'expression de la cinéphilie ordinaire est évidemment « Prête-moi ta plume ». Le courrier des lecteurs de l'Ami Pierrot s'est imposé comme une l'une des rubriques phares de *L'Écran français*. Les lecteurs en quête d'informations ou souhaitant partager des théories cinématographiques avaient ainsi accès à une tribune. Favorisant la prise de parole et le partage des idées, « Prête-moi ta plume » représente un formidable témoignage de l'hétérogénéité des cultures cinématographiques ordinaires. De même, le « Petit courrier » permet de son côté aux lecteurs curieux ou en manque d'information d'interroger l'hebdomadaire.

246. Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant garde : La caméra stylo », *L'Écran français*, n°144, 30 mars 1948, p. 05.

Obtenir des filmographies de réalisateurs, des noms de comédiens ou des listes de classiques à voir, telles sont les demandes permettant aux lecteurs de faire progresser leur connaissances cinématographiques. L'homme-réponse organise la rubrique, encourage les épistoliers à prendre la plume tout en répondant à leurs interrogations. Sa lutte contre les lecteurs adeptes du culte des vedettes, permet notamment la création des référendums, une autre rubrique majeure pour l'expression du cinéphile ordinaire.

En effet, si « Prête-moi ta plume » reste la rubrique la plus représentative de la place accordée à la culture cinématographique ordinaire, les référendums et les projections-témoins ont des enjeux différents. En proposant aux lecteurs de partager leur point de vue sur des problématiques communes ou un même film, *L'Écran français* favorise un nouveau format d'échange, davantage tourné autour du goût du spectateur, comme de sa perception personnelle de l'art cinématographique. Dans le cadre des référendums, les participants sont invités à donner leur avis et débattre autour de problématiques liées à l'esthétisme, la dramaturgie, les pratiques spectatorielles ou encore le rôle social du cinéma. De fait, cette rubrique met en valeur une multitude de points de vue et rend compte de certains paradigmes cinématographiques. Cependant, les enjeux implicites de ces consultations évoluent à partir d'octobre 1947. Date à laquelle *L'Écran français* devient le porte parole du Comité de défense du cinéma français, créé pour demander la révision des Accords Blum-Byrnes. La politique de l'hebdomadaire se durcit, tandis que le Parti Communiste gagne en influence au sein de l'hebdomadaire. Les référendums deviennent alors plus politisés, l'objectif étant de promouvoir certains idéaux esthétiques ou sociaux.

Dans cette continuité, les projections-témoins sont un excellent complément aux consultations. Favorisant la projection en avant-première de certaines œuvres aux distributions parfois laborieuses, *L'Écran français*, avec ce concept, fait découvrir de nombreux films aux spectateurs invités. Ces films, généralement liés à l'hebdomadaire par leur réalisateur (Louis Daquin membre du P.C) ou par leur perception très réaliste du monde, sont ensuite notés par le public selon des caractéristiques précises. La mise en place de critères de notation favorise l'identification des éléments récurrents lors de chaque compte-rendu. Nous remarquons alors que certains, comme la mise en scène et l'interprétation, sont plébiscités par tous les spectateurs. Cela nous permet d'identifier

les critères cinématographiques les plus importants pour les lecteurs de *L'Écran français*. De même, le discours de ces cinéphiles ordinaires est encouragé lors des comptes-rendus de ces projections-témoins. Chacun d'entre eux est en effet composé d'un certain nombre de brèves critiques de spectateurs ayant assisté à l'avant-première. Elle permet alors autant aux lecteurs de se faire un avis sur le film, qu'aux spectateurs de s'essayer laconiquement à la critique. Cette rubrique représente parfaitement le double rôle de *L'Écran français* démontré tout au long de ce mémoire, développer la culture cinématographique tout en encourageant son expression.

Enfin, l'analyse du lectorat de *L'Écran français* reste primordiale pour comprendre l'impact de l'hebdomadaire sur le développement de la culture cinématographique ordinaire. Ce lectorat est hétérogène avec des lecteurs issus de multiples professions, de tous genres et de tous âges. La diversité géographique et sociale démontre que la revue a su atteindre tous les types de profils. Cette hétérogénéité se mesure également au niveau des multiples cinéphilies partagées. Certains privilégient le culte des vedettes, d'autres sont des fervents défenseurs du cinéma français, tandis que certains courageux se risquent à apporter leur soutien aux productions hollywoodiennes, honnies par une majorité de la rédaction. Malgré cette multiplicité de public, il est possible de regrouper certains profils de lecteurs sous des archétypes. Les expatriés, partagent par exemple leur usage quotidien du cinéma dans un pays étranger, tandis que les professionnels du septième art communiquent avec *L'Écran français* pour partager avec le lectorat leur érudition liés à leur travail. Grâce aux différentes rubriques de l'hebdomadaire, ces lecteurs ont ainsi bénéficié des connaissances et des informations de la revue pour progresser dans leur cinéphilie. Certains d'entre eux commentent et partagent alors leur vision de *L'Écran français* et de son importance dans leur passion cinéphile. Qu'ils soient positifs ou négatifs, les commentaires des lecteurs proposent de véritables témoignages historiographiques de la perception d'une revue spécialisée par son propre lectorat. Enfin, ces lecteurs ont également profité du soutien important des ciné-clubs par *L'Écran français*. Mouvement dont l'essor se fait parallèlement à celui de l'hebdomadaire, sa défense et sa promotion fut l'un des leitmotifs de la revue. Avec des auteurs comme Georges Sadoul jouant un rôle dans la création de la Fédération Française des Ciné-clubs (puis dans la Fédération internationale en 1947), le lien

entre ce mouvement et l'hebdomadaire semble évident. Permettant la projection de classiques, et une mise en contexte de l'histoire du cinéma ces associations ont eu un rôle majoritaire dans le développement de la cinéphilie, ce qui explique son soutien dans *L'Écran français*.

Tous ces éléments démontrent alors l'importance primordiale de l'hebdomadaire pour l'essor de la culture cinématographique ordinaire. De 1945 à 1952, celui que Olivier Barrot nomme « le dernier hebdomadaire culturel du cinéma en France²⁴⁷ », marque tout une génération de cinéphiles et d'auteurs. Sa position, à mi-chemin entre la promotion de la cinéphilie savante et de la culture cinématographique ordinaire permet alors de toucher un maximum de public. Outre François Truffaut, d'autres futurs critiques ont participé aux rubriques de l'hebdomadaire dans leurs jeunes années, citons notamment Claude Veillot, Roger Tailleur ou Ado Kyrou. L'influence de *L'Écran français* sur la jeunesse cinéphile semble alors certaine.

Pour conclure, analysons l'évolution de l'expression de la culture cinématographique en France depuis la fin de parution de l'hebdomadaire. En effet, si les courriers des lecteurs comme celui de *Cinémonde*, ont longtemps été la principale tribune des cinéphiles, les évolutions technologiques et l'ultra-connectivité ont créé de multiples lieux d'échanges et de discussions. Grâce à Internet, il est désormais possible d'accéder aux bases de données comme *IMDB*, permettant d'accéder aux filmographies des réalisateurs, tout en rédigeant une critique d'œuvre sur des plateformes comme *Sens-Critique* ou *Allociné*. Pour le cinéphile d'aujourd'hui, il est bien plus facile d'avoir accès aux informations ou d'échanger avec des communautés cinéphiles via les réseaux sociaux ou encore les forums. Ainsi Antoine de Baecque qualifie internet et ses forums de « lieux de passage qui permettent de traverser des choses, de récupérer, de troquer des avis, des idées, comme des films²⁴⁸... » Nous ne souhaitons pas adopter un point de vue téléologique, qui consisterait à considérer que les plateformes disponibles sur Internet sont l'évolution logique des rubriques présentes dans *L'Écran français*. Cependant, il reste intéressant de souligner que les utilisations du *web* citées par De Baecque étaient les mêmes cinquante ans plus tôt au sein de l'hebdomadaire.

247. Barrot, *Op. cit.*, p. 355.

248. Antoine de Baecque, « l'âge chimérique de la cinéphilie » dans Gilles Lyon-Caen (dir), *La critique de cinéma à l'épreuve d'internet*, L'Éditions l'Entretemps, 2014, p. 20.

Bibliographie

Source principale :

- *L'Écran français*, intégralité (348 numéros), 1945-1952.

L'Écran français et la critique de cinéma

- BARROT, Olivier, *L'Écran français 1943-1953 : Histoire d'un journal et d'une époque*, Paris, Les Éditions français réunis, 1979.

- BILLARD Pierre *L'Âge classique du cinéma français : Du cinéma parlant à la nouvelle vague*, Paris, Flammarion, 1995.

- CIMENT Michel (dir), ZIMMER Jacques (dir), *la critique de cinéma en France*, Paris Ramsay Cinéma, 1997.

- LYON-CAEN Gilles (dir), *La critique de cinéma à l'épreuve d'internet*, Lavérune, Éditions l'Entretemps, coll. « Horizons de cinéma » 2014.

- SADOUL Georges, *Histoire de l'art du cinéma : Des origines à nos jours*, Orléans, Flammarion, 1953, [3^e édition],

- SELIER Geneviève, « L'expertise de la spectatrice ordinaire dans le courrier des lecteurs des magazines populaires : le cas de L'Écran français », *Studies in French Cinema*, 1^{er} janvier 2010, n°10, p. 219-234.

Histoire des cinéphilies :

- CHEDALEUX Delphine, LEVENTOPOULOS Mélisande, *Cinéphilies plurielles dans la France des années 1940-1950 : Sortir, lire, rêver, collectionner*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2019.

- DE BAECQUE Antoine, *La cinéphilie, invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2003.

- GAUTHIER Christophe, *La passion du cinéma : Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées de 1920 à 1929*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1999.

- JULLIER Laurent, LEVERRATO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris Armand Colin, coll. "Cinéma/arts visuels", 2010.

- JULLIER Laurent, *Qu'est qu'un bon film ?*, Paris, Armand Collin, coll. « Focus cinéma », 2021 [3^e édition].
- LE GRAS Gwénaëlle, SELLIER Geneviève (dir.) *Cinéma et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre : 1945-1958*, Paris, Nouveau monde éditions, 2015.
- MORIN Edgar, *Les stars*, Édition du Seuil, Paris, coll. « Points », 1972.
- SELLIER Geneviève, BURCH Noël, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2009.
- VINCENDEAU Ginette, *Les stars et le star-système en France*, L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2008.
- JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, ALBERA François, LE FORESTIER Laurent, LAGNY Michèle, « Cinéphiles et cinéphilies : “Le jugement esthétique ne s'apprend pas” », *1895*, n°70, 01 juin 2013. p. 10-38.
- CHARPENTIER Émilie, « Spectateurs vous avez la parole. Le courrier des lecteurs dans Cinémagazine et Mon Ciné », mémoire de maîtrise en histoire, sous la direction de Pascal Ory et Christian-Marc Bosséno, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne, 2003.

Histoire du cinéma français :

- CORNU Jean-François, *Le doublage et le sous-titrage : Histoire et esthétique*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire. Série cinéma », 2014.
- HAMERY Roxane, *Ténèbres empoisonnées ? Cinéma, jeunesse et délinquance de la Libération aux années 1960*, Paris, AFRHC, coll. « Histoire culturelle », 2017.
- HAMERY Roxane, « Les Ciné-clubs dans la tourmente, la querelle du non-commercial », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°115, juillet-septembre 2012. p. 75-88.
- LOUIS Stéphanie, *La cinémathèque-musée : Une innovation cinéphile au cœur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*, Paris, ARFHC, coll. « Histoire culturelle », 2019.
- MARLEAU Lucien, « Les sous-titre... un mal nécessaire » [en ligne] *Méta*, n°27 1982, p. 271-285, [consulté le 10 mai 2022] disponible sur <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1982-v27-n3-meta297/003577ar/>

- SOUILLÉS-DEBATS Léo, « La nationalité des films dans la documentation et les programmes du mouvement ciné-club : Le « style national » comme critère de qualité ? », [en ligne] *le portique*, n°41, 2018, p. 87-101, consulté le 18 août 2022. Url : <http://journals.openedition.org/leportique/3241>

- VIGNAUX Valérie, « Georges Sadoul et la Fédération française des ciné-clubs ou Contribution à une histoire des usages non commerciaux du cinéma », *Cinémas*, n°27, p. 179-184.

Série documentaire :

- CHOLLET Laurent, *Cinéphiles de notre temps : L'écran c'était la vie (1942-1954)*, Potemkine films, DVD, 2012.

Sociologie du public :

- DARMON Laurent, *La satisfaction et la déception du spectateur au cinéma : Théories et pratique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2014.

- ETHIS Emmanuel, *Le cinéma et ses publics : comment le cinéma nous aide à nous comprendre et à comprendre les autres*, Avignon, éditions universitaires d'Avignon, coll. « Domaines et approches », 2015.

- ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2014 [4^e édition].

- LATREILLE Jean, *Cinoche et société : Les intuitions sociologiques du cinéma populaire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2019

- LEVERATTO Jean-Marc, *La mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000.

Histoire et esthétique de l'art communiste :

- CASANOVA Laurent, *Le Communisme, la pensée et l'art*, Paris, Éditions du Parti Communiste Français, 1947.

- GALLINARI Pauline, *Les communistes et le cinéma : France, de la libération aux années 60*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire » 2015.

- RIOU Gwenn, « Le réalisme au prisme du communisme. Les écrits sur la peinture de George Besson et Louis Aragon dans *Commune* et *Les Lettres françaises* (1936-1954) », [En ligne] dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, 2019, consulté le 15 avril 2022 disponible sur https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Actes%20Critiques%20art%20Meneux%20Gispert_2019/20_RIOU.pdf

Divers :

- *Cinémazine*, Intégralité (565 numéros), 1921-135

- GOODY Jack, *La raison graphique : La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1977.

- PASSERON Jean Claude, GRIGNON Claude, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard le Seuil, coll. « Hautes études », 1989.

- SCHAEFFER Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, « L'esprit des signes », 2000.