Premiers rendez-vous et sortie en couple au cinéma. Enquête socioculturelle et filmique réalisée auprès de spectateurices de cinémas d'Île-de-France

Sarah Dinelli

▶ **To cite this version:**

Sarah Dinelli. Premiers rendez-vous et sortie en couple au cinéma. Enquête socioculturelle et filmique réalisée auprès de spectateurices de cinémas d'Île-de-France. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030042 . tel-03573768

HAL Id: tel-03573768
https://theses.hal.science/tel-03573768

Submitted on 14 Feb 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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

École doctorale Arts & Médias – ED 267

IRCAV – EA 185

Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles

Sarah DINELLI

Premiers rendez-vous et sortie en couple au cinéma.

Enquête socioculturelle et filmique réalisée auprès de spectateurices de cinémas d'Île-de-France

Sous la direction de M. Laurent CRETON

Membres du Jury

Mme Sabine CHALVON-DEMERSAY, Directrice d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

M. Laurent CRETON, Professeur des universités à l'Université Sorbonne Nouvelle

Mme Réjane HAMUS-VALLÉE, Professeure des universités à l'Université d'Évry Val d'Essonne

Mme Hélène LAURICHESSE, Professeure des universités à l'Université Toulouse Jean Jaurès

M. Guillaume SOULEZ, Professeur des universités à l'Université Sorbonne Nouvelle

Présentée et soutenue le 1er juin 2021

Premiers rendez-vous et sortie en couple au cinéma

Enquête socioculturelle et filmique réalisée auprès de spectateurices de cinémas d'Île-de-France

Sarah Dinelli

Thèse de doctorat

Date de dépôt : 23 Avril 2021

Résumé en français

Premiers rendez-vous et sortie en couple au cinéma

Enquête socioculturelle et filmique réalisée auprès de spectateurices de cinémas d'Île-de-France

La sortie au cinéma est la sortie culturelle la plus pratiquée en France. Les spectateurices se rendent en salle majoritairement en couple, plus que seul·es, en famille ou entre ami·es. Les cinémas seraient-ils des lieux privilégiés de la relation de couple ? Cette thèse a pour double objectif de mettre au centre des études cinématographiques les pratiques spectatorielles et d'analyser la conjugalité par le prisme d'une sortie culturelle. Pour ce faire, elle expose une méthode originale. Un film sociologique a été réalisé à partir d'entretiens conjoints menés dans des cinémas d'Île-de-France. L'écriture de la thèse est animée par ces récits recueillis aux abords des salles, mais aussi par les centaines d'anecdotes qui nous ont été confiées tout au long du doctorat. La salle de cinéma est-elle un lieu pour « choper » en rendez-vous ? A-t-elle un rôle dans la formation des couples ? Quand, au cours de la vie de couple, se rend-t-on au cinéma, et quelle fonction cette sortie acquiert-elle dans la relation ? Nous éclairerons les mille et une stratégies des couples pour retirer du plaisir à deux d'une sortie où rien n'est joué d'avance, à l'écran comme dans la salle. Le contexte hétérosexuel rend *a priori* l'expérience d'autant plus risquée qu'une socialisation différenciée des goûts culturels conduit à des désaccords sur les choix de films. Malgré les agacements voire les disputes, l'intimité paradoxale de la salle de cinéma, où l'on est seul·e avec l'autre et parmi les autres, semble bel et bien « faire couple ». *Thèse écrite en plein contexte de précarisation et privatisation de la recherche, par une doctorante féministe, parmi ses sœurs en colère, fortes et fières*.

Mots clés : cinéma / spectateur / couple / rendez-vous / pratiques spectatorielles/ sociologie filmique

Résumé en anglais

First dates and going to the movies as a couple

A sociocultural and filmic inquiry among moviegoers in Île-de-France

Going to the movies is the most practiced cultural outing in France. Moviegoers predominantly go as couples rather than alone, with their families, or with friends. Are movie theaters favoured spaces for romantic relationships? The two objectives of this thesis are to center spectatorial practices in film studies and to analyse conjugality through the lens of cultural outings. It makes use of an original method to do so. A sociological movie was made on the basis of joint interviews conducted in movie theaters across Île-de-France. This thesis is nourished by the stories collected around the theaters, but also by hundreds of anecdotes heard all through its writing. Is the movie theater a place to « pick up » a date? Does it play a role in the creation of a couple? At which points of a relationship do people go to the movies, and what function do these outings play in the relationship? This thesis will elucidate the thousand strategies used by couples to take pleasure together in an outing where no outcome is certain, be in on screen or in the theater. A heterosexual context makes this experience even more risky at first glance, as a differentiated socialisation of cultural tastes leads to disagreements when it comes to choosing a movie. In spite of these annoyances and even arguments, it would still seem that the paradoxical intimacy of the movie theater, in which one is alone with another person in the midst of so many other, truly « makes» couples.

This thesis was written in the context of an ongoing precarisation and privatisation of research, by a feminist doctoral candidate, among her angry, strong and proud sisters.

Key words : movie theater / film spectator / couple / First date /spectatorial practices/ filmic sociology

Cette thèse est une comédie romantique[1].

[1] Clin d'œil à Hannah Gadsby, humoriste autiste et lesbienne, qui commence son spectacle de stand-up *Douglas* (2020) en annonçant « ce spectacle est une comédie romantique ».

Remerciements

(Je suis vraiment désolée si j'oublie des gens).

Je remercie ma maman, à qui je dédie officiellement ce bac+8, et ma petite sœur, sans qui j'aurais abandonné ma L3 de cinéma. Ce sont des femmes exceptionnelles et dont j'admire le courage. Je ne serais rien sans elles.
Je remercie aussi mon papa qui sait être là dans les moments difficiles. Mes nièces Romy et Ninon, que j'emmène au « tout-petit cinéma », et ma Sybil, que j'emmènerai bientôt. Mon petit frère youtubeur ;)
Je remercie Baptiste et David, qui ont tous deux apporté leur chouette contribution à cette thèse.
Mon pépé et ma mamie, qui malheureusement n'ont pas vécu assez longtemps pour voir s'achever cette thèse (il faut dire qu'elle a mis du temps…) qui porte le souvenir de leurs sorties parisiennes au cinéma.
Ma cousine Johanna et son influence poétique.
Je remercie mes chattes, passées et présentes : Betty, BB.Féline, et ma Lulu qui a couvert de ronrons cette fin de thèse. Sans oublier ma nièce-chatte Néfertiti. Et Obélix, « chien-chat ».

Je remercie mes cohabitantes, amies ou amoureuxes. Aurélien, qui m'a supportée patiemment les premières années de la thèse. Ma Sophie, qui a relu quasiment toutes cette thèse et apporté son soutien constant, et bien sûr Salambô ! Chloé qui prend toujours soin de moi, et qui a contribué avec Jeanne à ce que je sois alimentée en ces dernières semaines de rédaction, et avec qui j'ai hâte de profiter de l'après-thèse.
Je remercie mes précieuxes amies, Sabrina, Clémence, Charlotte, Magdalena, Laura G., Laura R., Youssef, Eléonore, Stéphanie, Pauline, Alice, Nina, Jennyfer(s), Damien, Eve, Sophie, A.K.

Je remercie particulièrement Marie B. sans qui cette thèse n'aurait ni sommaire, ni bibliographie, ni aucune forme lisible, et Célia qui m'a coachée dans ce Koh-Lanta *survival* de fin de thèse ; Mon amie Camille, qui m'accompagne depuis la L3 dans tout ce périple, et sans quoi tout ceci serait bien plus terne ; Mon amie et camarade de lutte contre la fusion Marie-Noëlle.
Clémence A. et Caroline, mes « sœurs » de thèse ; Maureen et Sophie D., qui mettent des *cultural studies* et des paillettes dans ma vie doctorale ; Alexandre et Quentin, en fin de périple aussi, courage ; Lucie D., pour le suivi pimpant et les encouragements ; Claire et Virginie, pour leurs lumières féministes ; Sacha qui a mené l'enquête ; Marie G. et sa bienveillance ; Camila, Jérémie, Natacha, Héloïse, Chloé M., Pauline, Audrey, Tatiana, Clara, Annelise, Tristan, Cécile, Seajong.
Mes camarades du Cerlis : Chia Fang, Elise, Géraldine, Léa, Catherine, Anne, Marie L, Camille R, Anaïs, Laura, Emmanuelle.

Grand merci pour leurs relectures, traductions, conseils : Sophie, Eva, Stéphanie, Lucie D., Marie G., Tristan, Marie-Noëlle, Clémence A., Maureen, Sophie D., Anna-Katharina, Anaïs, Célia, Elise, Jeanne, Elie, Noémie.

Merci à la salle 245 et mes camarades de luttes à Paris 3, en plus de celleux déjà cité·es ci-dessus : Alexis, Fred, Patrick, Isabelle, Nathalie, Michel, Maëlle, Inès, Emile, Louise, Lëila, Jeanne, Han, Thimothée, Myriam, Anna V., Marilou, Estelle, Esther, Emilia, Nathan, Lou, Charlotte, Erwan, Elise, Charles, Noémie, Camille, Christina, Gilles, et celleux que j'oublie de nommer dans la fatigue. Merci aussi à Eva, Pauline, et Chantal des luttes ESR nationales.

Au département cinéma de Paris 3 merci à Laure, Evgenia, Perrine, Alexis, Teresa, Bedy, Aurélie, Fabrice, Lucie et Johan pour leurs soutiens dans les luttes.
Merci à la maison de recherche à la super équipe : les déjà cité·es mais aussi Stéphanie L. Anna M., Sylvain, Didier, Eléonore L., Damiano, Bastien, ainsi qu'à Vanessa du Labex.
A Paris 8 Marie et Clara, MCF de feu !

Je remercie mes enquêté·es qui ont donné de leur temps à ce travail, c'est précieux.
Et bien sûr mes étudiant·es ☺ J'ai tellement de chouchout·es que je ne peux pas les citer tou·tes sans rajouter des pages qui vont détruire la mise en page de Marie. Une pensée particulière pour Clémence et Priscille et les étudiant·es d'OC cette année avec qui les échanges ont été intenses ! Merci à tou·tes les étudiant·es des cours de sociologie qui ont largement contribué à cette thèse comme l'indiqueront les notes de bas de page.
(L'équipe du film est remerciée dans le film, mais je re-remercie tout le monde !)

Et enfin… Non, je n'ai pas oublié !
Même si vous vous apercevrez vite que ce n'est pas dans mes habitudes de remercier les hommes blancs cisgenres :
Un grand merci à Laurent C. qui a montré BEAUCOUP de patience et m'a soutenue et acceptée dans ma « personna » de chercheuse, depuis les premiers cours de L3 où je lui rendais le cours en BD à la fin de l'heure ; jusqu'aux derniers soubresauts de la rédaction.
Et Merci à Bruno P. qui a été un peu co-directeur adoptif de cette thèse *via* les journées du Cerlis.

A Raphaëlle M., pour son encouragement dans mon projet doctoral et ses conseils avisés.

Et MERCI au jury d'avoir accepté de découvrir ce travail !

SOMMAIRE

Sommaire ***11***

Avant-propos et avertissement ***13***

1. Avant-propos : Une thèse n'est pas une thèse 14
2. L'écriture de la thèse : en quelle langue ? Réflexions sur l'écriture inclusive 36
3. Ils vécurent heureux et… Allèrent beaucoup au cinéma ? 46

Introduction générale ***49***

Un sujet ordinaire ***49***

Les réactions au sujet de la thèse 51
Le cinéma comme sortie culturelle : l'hypothèse du rôle clé de l'accompagnement 52
Redonner la parole aux spectateurices dans les études cinématographiques 55
Le couple et l'individu contemporains, l'heure des incertitudes 58
Un parti pris méthodologique : filmer les couples 64
Se repérer dans cette thèse cinématographo-couplesque 67

Partie 1. L'élaboration d'un film sociologique sur la sortie au cinéma en couple : méthode et démarche ***69***

Avertissement – Le danger méthodologique ! 71
Introduction 78

Chapitre 1. L'entretien conjoint filmé **83**

1. Introduction 83
2. L'entretien conjoint : un entretien théâtral 88
3. Du théâtre au cinéma : filmer l'entretien conjoint 103
4. Etude détaillée d'un entretien filmé dans le cadre de la réalisation du documentaire 113
5. Conclusion et ouverture 128

Chapitre 2. Enjeux d'un film d'entretien sociologique sur une pratique culturelle 151

1. Film, sociologie et sociologie visuelle et filmique 152
2. Le film d'entretien : une question qui cristallise les enjeux, défis, et les difficultés de la sociologie filmique. 177

Chapitre 3. Mise en place du film *En couple, au cinéma* **183**

1. Dispositif initial et réalités du terrain : des entretiens semi-directifs au micro-trottoir 186
2. Les enjeux du tournage : les enquêtées et l'enquêtrice en situation 195

3. Enjeux du montage. 205

Conclusion 217

Partie 2. Resultats d'enquête 219

Introduction 221

Chapitre 1.Les salles de cinéma comme lieux de premiers rendez-vous 227

1. Introduction 227
2. Une sortie d'« ado » ? Le cinéma, lieu d'initiation amoureuse 233
3. La salle de cinéma : lieu privilégié de « techniques du corps » amoureuses et de « tactiques » de séduction ? 241
4. La « technique du petit doigt » avant et après #metoo : histoire de partage amical d'une technique d'approche au cinéma. 270
5. Les premiers rendez-vous au cinéma : fonctions de la sortie culturelle en début de relation. . 314
6. Conclusion 340

Chapitre 2. Une sortie dans la vie de couple 347

1. Introduction 347
2. Le temps d'un cinéma : Désir, assiduité, fréquentation des salles par les couples. 348
2.Avant la séance.Choisir le film à deux, exposer des goûts : les mécanismes décisionnels à l'œuvre lors de la sortie au cinéma 427
4. Pendant la séance : les corps en salle 501
5. Après la séance 541

Conclusion générale 577

Bibliographie 591

Annexes 610

Entretiens 2014 611

Entretiens 2017-2018 671

Table des matières 698

AVANT-PROPOS ET AVERTISSEMENT

1. Avant-propos : Une thèse n'est pas une thèse

Une thèse n'est pas qu'une thèse, dans le même sens qu'« une heure n'est pas une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats[2] ». Je n'oserais pas employer une métaphore aussi fleurie, mais je dirais volontiers qu'une thèse peut être un parcours initiatique, politique et psychanalytique. D'une part, grâce à tous les à-côtés de la thèse, les cours, les luttes, les rencontres amicales avec les autres doctorant·es, tout ce que l'on vit et qui résonne avec nos recherches. D'autre part, car l'on met en jeu beaucoup plus qu'un épais manuscrit en plusieurs exemplaires. La thèse se présente à nous comme une montagne, la consécration de toute notre pensée, tout notre savoir. On se sent, au départ, comme un chat abandonné au bord de l'autoroute qui doit retrouver le chemin de sa maison sans être sûr qu'on veuille encore de lui à l'arrivée. Je me souviens d'une discussion avec Laurent Creton et mon amie récemment docteure Caroline Guigay, après un repas un peu arrosé lors d'une université d'été. Nous lui avions confié nos doutes, nos envies de reconversions (nonnes, vidéastes, etc.). Il nous avait rassurées en nous disant qu'on ne devait pas voir la thèse comme l'endroit inaccessible où l'on devait exposer tout notre être-chercheuse, un objet parfait qui serait l'achèvement de toutes nos recherches, mais simplement l'état, à un moment T, du savoir que l'on avait produit sur un sujet donné. De métaphore en métaphore, et de verre et verre, il nous avait dit :

« Votre thèse, c'est cette bouteille de vin »

Encore aujourd'hui quand j'ai du mal à travailler, je pense à plusieurs phrases pour m'aider : à la prophétie sibylline « c'est une bouteille de vin », et à une phrase « pratique » que ma petite sœur avait collée sur son bureau, qui dit en substance « cette montagne, ne te demande pas "comment vais-je l'escalader ?" Grimpe ». Pas toujours facile, quand on se sent surtout dégringoler, après avoir essayé de se rendre au sommet de la méritocratie. Aussi aimerais-je dans cet avant-propos faire la genèse de mon sujet de recherche, mais aussi parler de ces « à-côtés de la thèse », ces « en lieu et place de la thèse » ; de tout le travail fait « y compris quand

[2] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Paris, Robert Laffont, 2021[1913].

on ne travaille pas[3] ». Car c'est surtout en *ne pas travaillant ma thèse*, que je pense être devenue *une sorte de chercheuse.*

Retour sur mon parcours

En 2015 j'ai eu la chance d'obtenir un contrat doctoral à l'Université Paris 3. Il aurait été difficile de poursuivre en thèse sans cet apport matériel, la bourse sur critères sociaux s'arrêtant au master[4]. J'étais tout de même déterminée à faire une thèse avec ou sans financement, car je sentais à la fin de mon mémoire intitulé « aller au cinéma en couple : question de choix » qu'il ne s'agissait que d'un « début ». Le contrat m'a permis d'entreprendre le doctorat dans de bonnes conditions, en arrêtant mes « petits boulots ». Plus qu'un financement, cela m'a donné de l'assurance dans mes capacités à faire de la recherche, ainsi que dans mon sujet de recherche. Ne venant en outre ni du milieu de la recherche ni des études de sociologie ou de cinéma, étant plus ancrée dans la pratique du cinéma, j'ai souvent éprouvé un sentiment d'illégitimité, celui de ne pas être une « vraie chercheuse », de ne pas faire comme il faut, d'attribuer ma réussite à ma chance plus qu'à mon travail.

J'ai pris un peu d'assurance en donnant les cours, j'étais persuadée en commençant que les étudiant·es allaient me sortir de la salle à coup de tomates ou ne plus jamais revenir. L'expérience m'a au contraire montré que j'avais bien une légitimité à transmettre ce que j'avais appris pendant plusieurs années, que je disposais d'un savoir-faire universitaire. Les cours me prennent beaucoup de temps et beaucoup d'énergie, car j'ai toujours cette peur de ne pas faire assez, de ne pas assez donner d'attention aux humain·es en face de moi, de ne pas réussir à proposer un cours enrichissant... Mais je n'ai pas cessé d'en proposer malgré le fait de devoir finaliser la thèse, cela fait comme partie de mes recherches, en termes de pédagogie, de pensée collective : j'aime voir ce que les étudiant·es font du cours, comme lorsqu'iels transforment l'exposé en spectacle de magie[5]... En somme, tout peut arriver, je ne sais jamais qui je vais rencontrer et comment je serais face à tel ou tel groupe d'étudiant·es. Les échanges avec elleux m'apprennent à ne pas considérer comme acquis tel ou tel savoir, et remettent en cause mes propres préjugés sur mes différents sujets de recherche.

[3] Pour reprendre une phrase de Bruno Péquignot concluant l'une de nos journées d'études des doctorant·es du Cerlis sur le travail.
[4] Message clair envoyé aux boursières sur les limites de leur ascension sociale.
[5] Au sens littéral, cela étant vraiment arrivé dans l'un de mes cours sur la réception à la Sorbonne Nouvelle.

Outre cette assurance gagnée pendant les cours, il peut être plus difficile de m'affirmer comme chercheuse, notamment lors des communications pour des colloques ou des conférences. Je me souviens d'une doctorante qui, animant une table-ronde, m'impressionnait tant elle s'exprimait comme une chercheuse expérimentée. Chacun de ses gestes, de ses regards, des pauses entre ses questions étaient d'un professionnalisme peu commun. En lui en parlant après la journée d'études, elle m'avait confié qu'elle surjouait complètement le rôle de la chercheuse, car elle ne savait pas comment se positionner, misant alors sur l'exagération de qualités oratoires, et m'avait dit envier ma spontanéité. Il me semble que j'ai le défaut inverse, c'est-à-dire que je montre ostensiblement mes faiblesses, jusqu'à les exagérer, de manière à ce que l'on ne m'accuse de rien ensuite, et de façon à ce que personne ne se sente mal à l'aise face à moi, que les autres se sentent valorisé·es, invité·es sans être impressionné·es à prendre part à la réflexion. C'est dans l'équilibre entre ces deux positions que j'ai vu les meilleures communicantes. Je pense notamment à une amie qui brille dans l'exercice de la communication et qui est effectivement sûre d'elle. Elle montre qu'elle a travaillé et pose ses résultats fermement, si on la conteste elle défend ce qui lui semble juste, remet en cause ce qui dans son propre travail lui semble encore à questionner. J'ai aussi une amie qui, passant pourtant son temps à se dévaloriser dans la vie de tous les jours, est lors d'une communication comme un poisson dans l'eau, si bien qu'on a l'impression d'être en train de prendre un café avec elle. Elle est d'un grand naturel, tourne les pages d'un petit cahier de brouillon pour recueillir ses idées, repense devant l'assemblée certaines parties de son plan, et raconte des anecdotes comme un·e aieul·e réinvente des épisodes de sa jeunesse à ses petits enfants devant un feu de cheminée. Admirant ainsi mes amies, je me suis toujours un peu convaincue qu'il y avait de « vraies futures chercheuses », et qu'il y avait sur le côté « *moi* » qui m'étais égarée, et qui n'étais pas réellement *faite pour cela*. Pourtant, lorsqu'il s'agit d'organiser des journées d'études ou de les animer « sur le vif » j'ai plus d'aisance, quand ce n'est pas ma propre pensée que j'ai à rassembler. Ainsi, j'ai pris un grand plaisir les dernières années à organiser, dans un cadre très bienveillant, les journées d'étude des doctorant·es du Cerlis. Ces capacités inégales en recherche et le fait de faire du montage ou des films a appuyé longtemps intérieurement cette idée que j'étais mauvaise, car la recherche n'était pas « ma voie ». Ma faible aptitude pour des tâches simples : lire un article ou un livre théorique en entier dès lors qu'ils ne m'intéressent pas passionnément, mettre des notes de bas de page correctement, harmoniser, faire une table des matières, accepter un minimum la hiérarchie et les normes en place — ou du moins l'effort que ça me demande — me confortent dans ce sentiment que *tout ça n'est pas fait pour moi.*

Or, en discutant avec l'une de mes meilleures amies rencontrée en classe préparatoire, que je percevais comme l'incarnation de « la chercheuse » — fille de chercheur, normalienne, à la fois originale, inventive, brillante, très assurée —, je me suis rendue compte qu'elle éprouvait tout autant que moi, voire peut-être plus ce « syndrome d'imposture ». J'étais étonnée de voir qu'elle en souffrait depuis qu'elle était en doctorat, et que la thèse, les articles, les communications étaient pour elles des épreuves difficiles, emplies de remises en cause. Je trouvais incroyable que derrière une apparente assurance et un tel parcours scolaire, des choix de recherches aussi inventifs et passionnants, elle puisse encore à ce point douter d'elle-même en tant que chercheuse. En la rassurant, je me suis surprise justement à dire ce que je n'avais jamais formulé clairement : que je ne m'étais jamais considérée comme une vraie chercheuse, et que je plaçais tout sous le signe de la chance, d'erreurs constructives, d'amour pour l'université, de « quoi faire d'autre ? ». En rentrant chez moi, je me suis dit que je devais être atteinte du même syndrome, que je refusais de me prendre au sérieux en tant que doctorante, que cela devait être aussi une façon de me protéger par rapport aux échecs, critiques reçues, mauvaises expériences. Je me suis un peu sermonnée. Après tout, j'étais bien là, en thèse depuis plusieurs années, ayant constamment à l'esprit des sujets de futures recherches, m'interrogeant sur tout, partageant avec les autres les théories lues ou entendues, refaisant l'université et ses méthodes avec les doctorant·es de mon ED !

Ces doutes par rapport à l'exercice de la thèse viennent en partie d'une difficile adaptation à un certain carcan formel. Il est certes compliqué de trouver un équilibre entre le besoin de normer les formats de recherche : trouver des critères de reconnaissance de la recherche en tant que recherche et d'assumer le caractère protéiforme de celle-ci. Je me sens en grande difficulté pour écrire cette thèse, sans doute car c'est un exercice extrêmement difficile, mais aussi, car je me sens très contrainte par la forme qu'une thèse doit avoir. Je n'imagine pas ces contraintes à partir de rien (expériences de thèses lues, vade-mecum de thèses, reprises de fautes formelles lors des soutenances). Lorsque j'ai rendez-vous avec mon directeur de recherche, je lui dis à chaque fois sur le ton de la plaisanterie « je vais devoir mettre des notes de bas de page ». Quand je parle de ces obstacles mentaux à mes condisciples en thèse, beaucoup ont moins de difficultés à écrire avec ces codes, ce qui me laisse penser que je me suis égarée en doctorat. Cependant, le fait même que je me sois tout de suite sentie bien à l'université (bien mieux qu'en classe préparatoire et qu'en école de cinéma), que j'ai investi des luttes politiques et institutionnelles en son sein, m'a laissé penser que j'avais une place en tant que chercheuse (le temps que j'ai passé à l'université me donne aussi l'impression de faire partie des murs). J'ai donc envie de réussir à terminer cette thèse : comme me l'a dit un jour Maureen Lepers avec le sourire : « il

faut que tu défendes ta vision *très particulière* de la recherche ». Je me dois de finir cette thèse, mais je doute encore d'y arriver, alors que je vois les cinq cents pages de fichiers. Je ne sais jamais dans quelle mesure cela va être réalisable étant donné les résistances, les insomnies, les procrastinations, les débats intérieurs qui m'empêchent d'écrire. Mais je pense que ce serait bien, même si je m'arrête ensuite, de restituer quelque chose de mon expérience à l'université. De défendre la possibilité d'une manière de faire de la recherche qui correspondrait peut-être à moins de souffrance pour certaines personnes. En effet, je ne suis pas la seule à éprouver de sérieuses difficultés. Pour de nombreux·ses doctorant·es la rédaction « c'est horrible », beaucoup souffrent d'anxiété, de trouble du sommeil, de dépression : cela est plus la norme que l'exception. La souffrance au travail en doctorat est naturalisée, comme si elle était inhérente à l'accomplissement de la thèse. Sans nier la pénibilité de l'exercice, il est pourtant évident qu'on pourrait éviter les dépressions si récurrentes des doctorant·es : c'est scandaleux de s'en accommoder. L'on est de plus sommées de passer sous silence ces souffrances au travail, faire bonne figure, oublier une fois le travail accompli. Dans mon cas, la rédaction de la thèse a exacerbé des troubles anxio-dépressifs. J'ai la chance de ne pas avoir été paralysée, comme certain·es ami·es, incapables de se mouvoir pendant plusieurs mois hors de leur lit. Sans doute les financements[6] m'ont-ils permis de garder la tête hors de l'eau, d'avoir un confort matériel. Pour la première fois, j'ai dû malgré tout solliciter de l'aide psychologique, et je termine ce travail au seroplex[7]. Or, une façon de m'apaiser – outre le xanax[8] - est la concentration particulière qu'exige le travail créatif, notamment par exemple les bandes dessinées : j'aurais adoré rendre cette thèse en partie en BD. Pour de très nombreuses personnes, les pratiques artistiques constituent une forme de résilience et/ou leur permettent de s'exprimer d'une façon qui est leur propre, et qui leur est moins contraignante que la forme académique majoritaire. Je pense que ces formes devraient prendre plus de place, sans pour autant devoir s'inscrire spécifiquement dans des dispositifs « art création ». On devrait plus se sentir autorisée à les exploiter. Je laisse à mes étudiant·es toujours le choix entre une restitution académique dont iels ont l'habitude et une forme artistique pour leur rendu de dossier, pour laisser libre cours à leur diversité neurologique. Cette envie d'exploration formelle se rattache aussi à mon expérience des milieux féministes. La chercheuse Emilie Hache montre que si les textes des

[6] Le contrat doctoral et le contrat du Labex Icca. Complètement opposée au système des Labex, j'ai hésité à postuler mais, déprimée, me sentant incapable de finir la thèse, j'ai « craqué » et constitué un dossier. J'ai eu le financement ce qui m'a vraiment permis de sortir la tête de l'eau, je pense que j'aurais abandonné sans cette aide matérielle. Cela est déprimant de devoir « se compromettre » pour pouvoir mener ses recherches à bien.
[7] Ou devrais-je dire en arrêt de travail. Le Seroplex est un antidepresseur efficace contre l'anxiété.
[8] Anxiolitique qui m'a de même été prescrit en fin de thèse.

éco-féministes universitaires ont été peu relayés[9], c'est justement à cause de leur forme poétique et créative. Dans un cadre d'association binaire où la culture s'oppose à la nature, le féminin au masculin, l'émotion à la raison, l'on ne se surprend pas que des textes sur l'écologie écrits par des femmes sous une forme poétique n'aient pas du tout été considérés comme une forme de production de recherche.

En somme, malgré mes difficultés avec les fameuses « notes de bas de pages[10] », j'estime avoir ma place dans la recherche. Je ne pense pas être restée accrocher au rocher de l'université uniquement par une obstination psychanalytico-méritocratique, bien que je me sois souvent posée la question ; d'autant plus que l'écriture favorise l'introspection.
Je ne peux nier qu'il n'y ait pas *un peu de ça*. Dès ma deuxième séance chez le psychologue et les discussions avec ma sœur qui ont suivi, je me suis rendue compte que j'étais toujours à l'école à vingt-huit ans, à poursuivre un rêve méritocratique injecté en intraveineuse dès la maternelle. En effet, ma mère n'a pas fait d'études malgré ses très bons résultats, notamment à cause de ses parents qui l'ont poussée à faire du sport de haut niveau et qui ont accordé très peu d'importance à son parcours scolaire. Son père[11], un jour, à plus de soixante-dix ans retrouve ses bulletins du collège et s'exclame « dis donc, tu travaillais drôlement bien ». En arrêtant l'enseignement du sport, elle a fait des formations via l'ancienne ANPE, trouvé un poste dans la bibliothèque de la commune, et a eu depuis des promotions internes et est désormais responsable de la section « jeunesse ». Tous les enfants des villes autour la connaissent pour ses célèbres « racontines ». Elle s'est énormément investie dans notre éducation. En passant le plus de temps possible avec nous, en nous amenant des livres de la bibliothèque, une fois par an au Musée du Louvre, au cinéma. En répétant que l'école c'était important et nous permettrait de faire tout ce qu'on voudrait. En bataillant avec l'école quand il y avait des soucis. En nous amenant toujours en vacances, même quand il y avait peu d'argent. En ne nous faisant jamais sentir le manque d'argent. Bien sûr, nous étions déjà plus favorisées que de nombreuses familles. Elle a toujours fait attention à ne pas laisser échapper un centime, je me souviens qu'elle appelait souvent SFR pour se faire rembourser le forfait du mois ou obtenir une réduction parce qu'il y avait une coupure de réseau. Elle s'offrait peu de choses pour elle-même, et nous « gâtait » : des cadeaux à Noël, toujours des nouveaux vêtements… Avec ma sœur on

[9] Emilie Hache, *Reclaim : recueil de textes éco-féministes*. Paris, Editions Cambourakis, 2016.
[10] Que je me suis *in fine* re-appropriée en lieux d'expression plus personnel, autobiographique, anecdoditique, politique ou poétique.
[11] Mon grand-père, « pépé Roger », décédé cette année 2021 du Covid-19. Paix à ton âme mon pépé.

a été attirées (plus ou moins consciemment) par les classes aisées, puisque dès notre enfance, on a été élevées dans l'idée qu'on n'était pas comme les autres, comme « les pauvres ». On a appris un mépris de classe que je n'ai retrouvé justement que dans la bourgeoisie. Seulement, chez les bourgeois, ce mépris des pauvres et des classes moyennes n'est pas schizophrénique. Chez nous, il ne fallait pas être comme les voisins qui vont chez leader Price (quelle surprise à l'âge adulte en découvrant que les riches allaient chez Lidl et Leader Price), les voisins endettés, les voisins alcooliques, il ne fallait pas être comme les jeunes qui traînent sur la place. Chez nous, il ne fallait pas être comme les autres autour, et il ne fallait même pas être comme chez nous ; viser haut et loin. L'école, c'était pour partir. Il fallait mépriser un peu nos camarades de classe qui s'étaient installés dans notre ville, celleux qui « partaient en BEP ». Mais il ne fallait pas trop faire confiance à l'institution non plus : les profs, s'en méfier. Avec ma sœur— qui est passée par Henri IV, Science Po —, on a développé un goût assez inouï pour se confronter à la violence de classe ; ne jamais considérer qu'on est allées suffisamment loin, qu'on en a assez fait ; mais aussi la qualité peu commune de ne pas faire l'association : ce qui vient d'en haut est nécessairement bien, j'obéis sans l'interroger. Nous avons à la fois besoin de reconnaissance institutionnelle, et simultanément nous ne portons aucune allégeance aux écoles qui nous diplôment, et notamment à leurs directions. Nous sommes imperméables aux effets d'autorité hiérarchique, ce qui peut nous valoir quelques problèmes, mais qui nous permet aussi, pour le dire crûment, de remettre beaucoup de vieux et jeunes cons à leur place. Ce mélange de désir d'ascension et d'anarchisme n'est pas des plus simple à orchestrer dans la vie de tous les jours, et absolument pas reposant. J'estime avec ce doctorat que j'aurais rempli ma part du contrat avec l'exigence méritocratique, avec l'idéologie élitiste du système français ; que je pourrais au moins me laisser tranquille et ne pas céder aux impératifs productivistes du marché de la recherche, entérinés par la LPR. J'espère que toutes ces années à courir après les diplômes et les grandes écoles n'auront pas trop fatigué mes espoirs de lutte et de poésie ; que je mettrais tous les privilèges acquis au service des luttes sociales, tout en prenant soin de mes proches.

Genèse du travail de thèse

Une thèse en sociologie filmique

Cette thèse, accompagnée d'un travail audiovisuel, résulte de quatre années de formation doctorale et d'une formation en montage à La Fémis (école nationale supérieure de l'image et du son). Elle émane d'un intérêt à la fois théorique et personnel pour la sortie au cinéma et pour la sociabilité conjugale, et d'une pratique du documentaire. J'ai souhaité revenir ici sur les raisons qui m'ont conduites vers ce sujet, car il me tient à cœur de donner accès à la genèse de celui-ci, à la fois pour fournir des éléments de contexte de la recherche et situer celle qui la mène.

Si je me suis intéressée à la sortie au cinéma, c'est sans doute parce que le cinéma a d'abord été pour moi synonyme de sortie et de sociabilité familiale. Des séances de cinéma très régulières au Pathé Belle Epine avec ma mère, où l'on regardait essentiellement des films français, drames et comédies, aux séances du samedi soir à Carré Sénart consacrées aux blockbusters américains, avec ma sœur, mon père, sa conjointe de l'époque et ses filles.
Ainsi, je ne percevais pas le cinéma comme un art, mais comme un divertissement, une « sortie » en famille ou avec des ami·es. En classe préparatoire littéraire au lycée Lakanal, la frontière entre les arts « nobles » (lettres, théâtre, opéra), et les arts « illégitimes » (cinéma, bande dessinée), était clairement établie ; seule une professeure avait « osé » nous montrer un film de Michelangelo Antonioni, *Blow-up*. Je me suis dirigée en licence en lettres puis en master, où j'ai réalisé un mémoire en esthétique sur la poésie contemporaine. J'ai découvert les films d'Ingmar Bergman et de Michelangelo Antonioni sur les postes de la Bibliothèque universitaire de Paris 3, après que des ami·e·s inscrit·e·s en licence de cinéma m'en ait parlé, et en souvenir de *Blow-up*. Constater que le cinéma était un art, par l'intermédiaire de ces films panthéonisés, m'a conduit à m'y intéresser, toujours avec la double réserve de l'élitisme inculqué en classe préparatoire et du rejet d'un cinéma « commercial ». Je me suis ainsi inscrite en dilettante en licence de cinéma, ayant l'impression de « transgresser » un ordre établi. Je m'attendais à avoir essentiellement des cours d'esthétique, et je me suis retrouvée à suivre des cours d'économie, de droit, d'histoire... Cette diversité m'a beaucoup plu. Au premier semestre j'ai cependant renoncé passer mes partiels. Je ne me sentais pas légitime vis-à-vis de la culture cinéphile de mes camarades de licence et n'avais pas suivi tous les cours avec l'investissement habituel, n'ayant d'abord pas pris ces études au sérieux (je ne faisais que discuter en cours ou

faisais des bandes dessinées, me déguisais pour venir en exposé, etc.). Ma petite sœur m'a vivement encouragée à aller passer mes partiels et rendre mes dossiers (elle m'a même forcée, et m'a abreuvée de conseils pratiques), et j'ai finalement obtenu la licence et poursuivi en master.

Quand il a fallu choisir mon sujet de mémoire, j'étais partagée entre mon intérêt très vif pour la question du cinéma et de la mémoire historique — notamment concernant les catastrophes comme les génocides, suite aux cours notamment de Sylvie Rollet — et mon envie de réaliser un sujet d'enquête, qui me permette d'aller au contact des spectateurices. J'ai sollicité Laurent Creton pour diriger mon mémoire, car il abordait dans ses cours la dimension du vécu de la sortie au cinéma par les spectateurices, et qu'il faisait preuve d'une grande bienveillance envers l'approche que je souhaitais adopter. J'étais surprise de voir le peu de références concernant la pratique de la sortie au cinéma.

Mon master 1 portait initialement sur la question du choix du film, mettant en jeu la question des processus décisionnels pour l'individu contemporain, et s'est progressivement resserré sur la variable de l'accompagnement. Cette variable permettait d'affirmer avec force que dans la sortie au cinéma l'enjeu n'est pas seulement de voir un film, mais de sortir de chez soi, et de partager un moment avec ceux et celles qui nous accompagnent. J'ai ainsi retrouvé le premier rapport que j'ai eu au cinéma à travers ces sorties d'enfance et d'adolescence. Après un mémoire d'esthétique en lettres, et des études élitistes et légitimistes en CPGE[12], m'intéresser aux spectateurices me permettait de revenir à une recherche qui « parle à tout le monde », moins éloignée de mon expérience d'origine. J'avais réalisé un premier documentaire, composé d'entretiens filmés avec quelques couples, interviewés chez eux. Cette démarche n'avait été conçue que comme un « supplément » au travail de recherche, mais il s'agissait aussi d'une façon de pouvoir communiquer mes recherches autrement que par la forme écrite conventionnelle. Cet intérêt pour la forme de la recherche et sa restitution par les moyens audiovisuels s'est donc manifesté tôt dans mes travaux. J'ai pu l'approfondir en m'initiant à la pratique audiovisuelle au fil de ces dernières années.

En effet, bien que les études de cinéma à Paris 3 comprennent peu de cours pratiques, le caractère très concret de certains enseignements m'a invitée à m'y intéresser, ainsi que mon activité associative avec la création du journal étudiant de l'université[13] et mon emploi au bureau de la vie étudiante. En réalisant des courts-métrages, j'ai été confrontée au montage que

[12] Classe préparatoire aux grandes écoles.

[13] Journal des étudiant·es de Paris 3

j'ai commencé à pratiquer avec l'aide de Christian Bogey, qui s'occupait des salles de montage de l'université. J'ai décidé de passer le concours de La Fémis pour poursuivre cette première initiation au montage et pour répondre à un désir de création artistique, notamment de réalisation de documentaires. Tout au long de la formation, j'ai voulu articuler savoir pratique et connaissance théorique, me dirigeant alors vers la sociologie filmique, pratiquée en France notamment à l'Université d'Evry. Cette discipline me donnait la possibilité de développer dans un cadre théorique précis les intuitions que j'avais eu en mémoire. Mon ambition était de réaliser un documentaire sur le sujet de ma thèse plus réfléchi que celui que j'avais fait un master, et qui serait lui-même une forme de recherche. Au départ il s'agissait encore d'une intuition étayée par quelques références théoriques, puis au fil de communications réalisées dans différents colloques et journées d'études et des discussions qui s'en sont suivies avec des chercheureuses ma méthodologie s'est affermie. J'ai ainsi expérimenté des méthodes de sociologie filmique en dehors de mon sujet de thèse, en réalisant par exemple un documentaire sur les doctorant·es de la BNF avec mon amie Caroline Guiguay pour une communication. Cette expérience de recherche était très riche, car nous avons remarqué que la collaboration autour du film avait facilité le travail de synthèse à l'écrit, et que nous y avions pris beaucoup de plaisir tout en ayant produit une communication très rigoureuse. Cela m'a également exercé au travail que je souhaitais réaliser pour ma thèse, auquel j'ai relié mon cursus à La Fémis en proposant pour mon film de fin d'études un film qui prenait place dans mes recherches. L'élaboration du film et ces années de recherches méthodologiques ont constitué une importante partie de mon travail doctoral. J'ai partagé cet intérêt dans mes enseignements à Paris 3 et Paris 8, où j'ai proposé des cours de sociologie d'enquête, dans lesquels j'invite les étudiant·es qui le souhaitent à utiliser la vidéo, les différentes formes artistiques à leur disposition. Tous les ans je regarde des enquêtes sur des aspects de la pratique de la salle choisie par les étudiants : le rapport au générique, l'utilisation du téléphone portable, le cinéma en maison de retraite, le cinéma à l'école, etc. L'autre dimension de mon travail doctoral a bien entendu été les recherches menées sur la sociabilité conjugale passant par les pratiques culturelles, et les entretiens avec les couples.

Pourquoi le couple ?

Si l'intérêt pour le couple a d'abord été un choix cohérent pour resserrer un premier sujet de mémoire sur le choix de cinéma — la sortie au cinéma en couple étant la plus fréquente — il a sûrement été également motivé par des raisons plus personnelles. Le début de la thèse

correspond à ma première installation dans une relation de couple durable, qui a duré six ans, conduit à une cohabitation. J'avais, avant cette relation, d'un côté une forme de méfiance voire de mépris envers le fait de « s'installer », se mettre en couple, habiter ensemble, se marier, avoir des enfants, soit de tout ce qui fonde le « couple légitime », et de l'autre une croyance assez forte dans un modèle d'amour passionnel et intense, celui que véhicule bien des films et des romans. Sans doute de pair avec mes recherches en sociologie du couple et grâce à mon ami, j'ai commencé à m'éloigner de ces derniers paradigmes pour concevoir la relation comme une construction progressive. À l'immédiateté du coup de foudre et le romantisme d'un « parce que c'était moi », « parce que c'était lui », je découvrais qu'il ne suffisait pas de s'aimer, mais qu'il fallait aussi témoigner de cet amour, en prenant soin l'autre, en travaillant la relation, à voir davantage le couple comme une sorte d'association tendre dans le tourbillon général. Comme le dit le poète Pierre Reverdy que j'ai étudié en master de lettres, « il n'y a pas d'amour. Il n'y a que des preuves d'amour ». Dès la licence, j'avais pensé travailler en master puis en thèse sur les liens entre identités amoureuses et œuvres de fiction, pour essayer de comprendre d'où nous provenait nos modèles de relations amoureuses, comment ils s'élaboraient dans l'enfance et l'adolescence par l'intermédiaire de la fiction et se modifiaient au fil des relations et des œuvres vues. Ce thème qui m'intéresse toujours autant, n'est d'ailleurs pas totalement absent de mon travail de recherche actuel, ayant par exemple réalisé une communication sur les rendez-vous au cinéma, « à l'écran comme dans la salle », et travaillé sur les représentations des couples à l'écran, et plus largement sur la vision de la sortie au cinéma comme une sortie « romantique ».

Photo du collectif « Goudoues sur roue » me représentant, lors de la gay pride 2019

Travailler sur le couple m'a aussi fait mesurer à quel point le couple hétéronormé était le fruit d'une construction sociale, voire d'une obligation sociale, qui nous empêche ou nous interdit de voir les possibles relationnels. Et ce à plusieurs niveaux. Je me sens particulièrement sensible à la pression sociale hétéronormative, ayant tardivement, durant ces dernières de thèse, admis ma bissexualité. La thèse a aussi correspondu, temporellement, avec un parcours amoureux et de sexualité, qui ont considérablement marqué mon rapport l'objet d'étude. Je me suis séparée de mon conjoint après plusieurs belles années de relation, et depuis j'ai rencontré ma conjointe avec laquelle je me suis installée, n'éprouvant plus les mêmes réticences à l'engagement. Aujourd'hui, le questionnement sur les normes amoureuses, sexuelles et de genre sont devenues centrales pour moi, d'un point de vue personnel et militant. L'essentiel de mes ami·e·s sont des personnes queer : bisexuelles, homosexuelles, non-binaires, transgenres ; et les luttes auxquelles je participe sont intersectionnelles. Sur le plan théorique, cette affirmation de mon orientation sexuelle a aussi été intéressante, car j'ai consulté des ouvrages et des articles sur les couples homosexuels et notamment lesbiens, ce que je n'aurais peut-être pas eu l'idée de faire ou que j'aurais peut-être fait moins assidûment. Il semble important d'interroger aussi des modes relationnels qui nous paraissent « naturels », et d'envisager les autres possibles, que ce soit dans les travaux sur l'amitié, les modes de vie à plusieurs, le polyamour... Hélas, je n'ai pas créé dans la thèse tant d'espaces de réflexions sur ces sujets ni ouverts à une représentation que je juge satisfaisant d'autres façons d'être ensemble.

L’université, une expérience de politisation

La salle « 245 » autogérée.

Le doctorat, et plus globalement mon parcours à l’université, ont aussi constitué une forte expérience de politisation. Autant dans mon étude passionnée du travail de Rithy Pahn en master avec Sylvie Rollet et Vincente Sanchez-Biosca, sur l’étude du génocide cambodgien, que dans la découverte des *gender studies* avec Raphaëlle Moine, je n’ai cessé de suivre des cours qui m’ont éveillée à des questions qui mettent en jeu notre humanité, les rapports de forces et de pouvoirs qui traversent les sociétés humaines. Une des plus grandes sources d’apprentissage a indéniablement été le contact avec d’autres doctorant·es et jeunes chercheur·es. L’Université d’été de notre école doctorale (en 2016 à Valencia, au thème prophétique pour notre promotion doctorale :« arts et médias, lieux du politique ») a permis aux doctorants de notre ED de se rapprocher, d’échanger presque quotidiennement. Ainsi, pour ne citer qu’un exemple, c’est au cours de soirées chez une doctorante, Maureen Lepers, que nous avons commencé à regarder des clips de notre adolescence avec Alexandre Moussa et Caroline Guigay, et commenté spontanément avec les ressources des *cultural studies*. Nous avons conçu avec Maureen et Caroline une « soirée clip : enjeux de classe, genre et d’ethnicité » dans le bâtiment de censier occupé lors de la lutte contre Parcoursup, qui fut un moment d’étude et de

partage passionnant, où une cinquantaine d'étudiant·es, enseignant·es et occuppant·es étaient présentes. Cela a donné lieu à la création d'un collectif « Balance ton Clip », avec également Célia Sauvage, Audrey Doyen, Sophie Dubec, Luna Madad et Emilia Zaneguy, puis d'une association[14]. Les *cultural studies* ont été une découverte théorique très importante pour moi et vecteur de politisation. L'étude de la sortie en couple demande inévitablement, comme me l'avait fait remarquer Raphaëlle Moine lors de ma soutenance en master 2[15], d'étudier la détermination du genre, à la fois de manière sociologique, mais en pouvant se servir des analyses *gender*. En dehors de mon sujet, l'étude des *cultural studies* me rend très alerte sur les représentations, et m'ont beaucoup sensibilisées à la question des représentations audiovisuelles des minorités. Elle a aussi accompagné une politisation et un engagement militant, ancré dans un féminisme intersectionnel. Le militantisme a pris pour moi des formes très diversifiées, à la fois celui de participation à des collectifs selon des principes d'auto-organisation (féministes, de soutien aux éxilé·es), mais aussi un engagement plus institutionnel, par exemple en étant représentante des doctorant·es au conseil de la recherche à l'université. Je dissocie assez peu mon statut de militante et de doctorante, d'autant plus, car les dernières luttes que j'ai menées sont intimement liées à l'université : lutte contre la fusion de Paris 3 avec Paris 5 et Paris 8 en 2017 (lutte… victorieuse !), lutte contre Parcoursup en 2018, lutte contre la LPR depuis 2019, lutte au sein du collectif non-titulaire de Paris 3, AG précaires d'île-de-France des AG féministes et queer, etc. Je me souviendrais longtemps du collectif contre la fusion que j'ai rejoint et qui m'a beaucoup appris en terme de lutte horizontale, où les tâches doivent être réparties, les décisions prises en communs sans autorité d'une ou deux « chef·fes » ; il mélangeait enseignant·es et étudiant·es, et a réussi à mobiliser sur une cause très « technocratique », avec force d'humour et d'imagination, je me souviens notamment d'une affiche qui avait marqué les esprits « La fusion tue l'Université et les chatons ».

[14] Je n'ai pas poursuivi l'activité au niveau associatif, mais l'association existe toujours, si vous souhaitez découvrir : https://www.facebook.com/balancetonclip

[15] Lorsque j'ai recroisé Raphaëlle Moine il y a peu, nous sommes convenu que j'avais « naïvement » réussi à « étudier dans le couple » sans le genre. Je lui ai répondu que j'avais peur, étant donné mes intérêts actuels, d'étudier le genre, sans le couple.

élément de communication fabriqué par le collectif, après qu'un conseil d'administration de la COMUE de vote de la fusion ait été déplacé du fait des mobilisations.

L'expérience de la précarité peut elle-même renforcer la politisation. L'on est plus amené lorsque l'on est ancré dans des problématiques très matérielles à penser la situation sociale d'autres personnes précaires que lorsque l'on n'a pas à envisager ces problématiques. La précarité à quasiment bac+8 est une précarité très particulière, puisqu'elle se combine à des formes de privilèges importants. Dans mon cas je suis blanche, j'ai eu accès à un contrat doctoral, j'ai un parcours élitiste, ma famille peut m'héberger ou m'aider si je suis en crise financière ou de logement. Néanmoins, mes domaines d'activité sont des endroits où les postes qui correspondent à mes formations sont rares (cheffe monteuse et maître de conférences) L'absence d'assurance liée à l'avenir, le fait de ne pas être sûre de trouver un poste, ainsi que le jonglage entre le chômage et les rémunérations liées aux charges de cours (combinés au fait de devoir se loger sur Paris), offrent des préoccupations spécifiques aux non-titulaires doctorant·es ou docteur·es en attente de poste. Cette population est « semi-insérée » dans les départements et laboratoires, n'a pas de « voix » pour la conception des maquettes, l'organisation pédagogique, la vie du département. C'est une population dont l'activité repose sur des allocations, des petits boulots (cours particuliers, surveillance en lycée, restauration, etc.), hormis certains privilégiés qui peuvent se reposer sur des ressources familiales. Le lieu de travail d'une chercheureuse non-titulaires n'est pas défini, et son activité peu reconnue, il est difficile de faire comprendre aux proches que la thèse est un travail et que notre disponibilité n'est pas totale. Sa condition psychologique est incertaine, du fait du travail solitaire, de ce manque d'insertion, de ces problèmes matériels. Les constantes préoccupations de recherche de travail, maintien de statuts (comment vais-je faire pour pouvoir continuer donner des cours,

puisque je dois justifier d'un emploi de 25 h continues entre le premier septembre et le 31 août, ce qui n'est pas le cas de la majorité des petits boulots ? Quel statut vais-je avoir l'an prochain puisque je n'ai reçu aucune réponse suite à mes candidatures d'ATER ? Comment faire si le chômage me demande des comptes, car je ne suis pas censée être au chômage et en formation ?), empiètent sur le travail, et malheureusement sur la qualité des vies des chercheureuses précaires. Les dépressions et troubles anxieux causés par ce travail, nous insistons, sont monnaie courante. Les chercheureuses non-titulaires permettent pourtant aux départements et aux laboratoires de fonctionner, assurant une grande partie des enseignements de licence ; fournissant de la main-d'œuvre pour les colloques.

Photo du collectif contre la précarité de l'Université bordeaux Montaigne

Financer l'enseignement supérieur est essentiel, mais pas de la façon dont ces financements ont été distribués ces dernières années, en mettant les universités en compétition. Ce ne sont pas les meilleures universités qu'il faut valoriser, mais l'université dans son ensemble. Si j'ai appris en classe préparatoire à travailler dans l'optique d'un concours, j'ai appris à l'université à travailler pour moi et pour les autres. J'y ai trouvé d'autres gens pour qui aimaient chercher et réfléchir. Je me désole aujourd'hui de voir que la plupart sont amenés à exercer leur profession de chercheureuses dans les conditions les plus précaires, que certain·es attendent depuis dix ans d'avoir un poste. Dans les conseils de l'université j'ai vu que hélas que le moteur de l'institution n'était pas la passion et l'amour désintéressé de la recherche, mais l'appropriation de places privilégiées par des élites certes chercheuses, mais réactionnaires. La lutte contre Parcoursup a été exemplaire et a eu le mérite de mettre en lumière les inégalités et les puissances hiérarchiques au sein de l'université. À moins que cela ait été un des buts souhaités : semer un

tel désordre et de telles frictions dans l'université, en divisant à l'échelle des départements, qu'elle ne s'en relèverait pas ou mal, laissant la place aux établissements privés, ou aux seules survivantes de ces politiques à deux vitesses de l'enseignement supérieur. Le département de cinéma de Paris 3 à été l'un des seuls à refuser la remontée des classements de Parcoursup, dans une lutte intense composée de chargé·es de cours, de doctorant·es et de maîtres et de conférences qui est allée jusqu'à la rétention des notes. J'ai vu des maîtres de conférences découvrir à l'occasion la composition de leurs propres conseils, et constater pourquoi la démocratie était dysfonctionnelle au sein même de l'université. La hiérarchie ne s'est jamais autant faite sentir que pendant cette lutte interne. Les chargé·es de cours étaient exclu·es des réunions de département par la direction. La direction de l'UFR et de l'université adressait des sentences punitives à leurs collègues. Aujourd'hui faire de la recherche est devenu un sport de combat, et où que l'on se place, l'adversaire semble plus grand et plus puissant, puisqu'il peut s'agir de s'opposer au gouvernement, quand faire changer les choses au sein de son département semble déjà être une bataille difficile, puisque même au sein des luttes, la charge militante est donnée aux plus « petits » étudiant·es et non-titulaires, pendant que les plus hauts sur l'échelle hiérarchique s'approprient tout le prestige symbolique de ces luttes (quand iels luttent...).

Dans et en dehors de l'université, il me semble important de savoir s'engager tout en préservant des moments d'accalmie. Mais je n'arrive plus à concevoir de chercher sans lutter, car prendre conscience des discriminations m'invite inévitablement à vouloir les combattre. Les universités restent — pour combien de temps —des lieux de pensées et de résistances. L'occupation d'exilés qui a eu lieu à Paris 8 montre bien qu'elle peut se faire refuge politique pour celles et ceux que le gouvernement à décider d'exclure. Les mouvements étudiants nés un peu partout contre Bienvenue en France et Parcoursup ne sont pas l'émanation de quelques étudiant·e·s en quête de rébellion, mais d'un désir de garder au moins de droit une université ouverte à ceux et celles qui obtiennent le baccalauréat, et plus généralement du désir d'apprendre dans un lieu ouvert, appropriable par ceux et celles qui y travaillent et étudient.

Dans les mouvements étudiants et les mouvements zadistes, nuideboutistes, qui ont vu le jour ces dernières années on remarque que sont à l'œuvre — même s'ils ne sont pas toujours respectés — des principes intersectionnels (féministes, antiracistes, etc.). Des espaces non mixtes féministes et ou racisé·es ont vu le jour dans de nombreuses universités lors des mouvements étudiants et ont permis de porter l'attention sur les diverses formes de racismes et de sexismes intériorisés. Ces réflexions intersectionnelles font évoluer aussi les manières de s'organiser et de concevoir les luttes. Des personnes engagées dans les combats des minorités défendent qu'exister au quotidien quand on est en minorité (une femme/une personne

racisée/une personne en situation de handicap) est déjà en soi une façon de lutter pour son existence et sa reconnaissance. Une personne sur le spectre de l'autisme que j'écoutais à la radio montrait ainsi le validisme des luttes, que les façons de lutter majoritaires n'étaient pas adaptées à tou·te·s. Suivant ces voix, il est important de concevoir aussi un militantisme quotidien dans l'effort qu'ont à faire certaines personnes, certains corps, dans la société pour trouver leur place et avoir les mêmes droits que les autres ; d'interroger ses propres privilèges. Les femmes, et les minorités de genres, les personnes que se trouvent dans le spectre lgbtqia+, les racisées, ont des combats quotidiens liés à leurs existences même ou à l'existence de leurs sexualités. L'enjeu pour ces personnes peut alors être de savoir la valeur de ces combats quotidiens et de pouvoir les rattacher à des contextes d'oppression, voire d'avoir à disposition les outils de luttes des combats féministes, lgbt, etc. et de ne pas restés isolés face aux oppressions subies, et dans un premier temps d'en prendre conscience.
Dans ces prises de consciences et communication d'outils de lutte, ne serait-ce que rhétoriques, nous avons un rôle possible en tant qu'universitaires. Nous produisons un savoir sur les lieux d'oppressions, sur l'état des représentations. Défendre les universités et une recherche publique, y compris si nos recherches ne paraissent pas « politiques » dans leurs sujets, est essentiel face aux attaques qui sont portées contre l'université. Y combattre la domination patriarcale est aussi essentielle, surtout quand l'on voit les agressions/harcèlement sexuels qui sont perpétrés, quand l'on voit le nombre d'hommes professeurs des Universités, y compris dans des disciplines où les étudiantes sont très majoritairement des filles ; y combattre le racisme également, qui fait pour l'instant de la recherche un entre-soi blanc criard.

J'ai ressenti souvent beaucoup de colère en luttant à l'université. Ce qui me semble étonnant chez des collègues est finalement le fait de concevoir sans aucun problème un fossé entre les actes et les sujets de recherche. Certain·es chercheureus·es connaissent théoriquement les enjeux intersectionnels et de classe, mais ne mettent rien en œuvre pour remettre en cause leurs privilèges au sein de la hiérarchie. Certain·es affichent même une opposition contre les récentes réformes de l'Université, tout en étant complètement élitistes, ou laissant faire toute le « petit boulot » de la lutte aux non-titulaires. Récemment, j'assistais à une conférence sur les nouveaux médias en politique. La table-ronde rassemblait trois jeunes chercheuses qui abordaient toutes un sujet sur la question du genre en politique, toutes sous un angle féministe. Un enseignant-chercheur n'a pas hésité à reprendre l'une des chercheuses, occupant tout l'espace de parole des questions, sur un ton paternaliste presque agacé. J'ai pris la parole pour faire remarquer que c'était déplacé de sa part, ce qui a engendré un grand silence. Je tremblais, car ce n'est jamais

facile : on sent vraiment qu'on se cogne à du silence, à des normes, même quand l'on sait qu'on a raison. La jeune femme qu'il reprenait est venue me remercier ensuite, et quelques personnes sont venues me dire que j'avais dit tout haut ce qu'elles pensaient tout bas. Sur le moment, il n'y a eu qu'un silence. Cela m'est arrivé de reprendre à La Fémis un cinéaste qui tenait des propos violemment sexistes : j'ai été huée par des étudiant·es, personne n'est intervenu dans mon sens, si ce n'est Iris Brey qui animait la table ronde qui a fait une discrète remarque allant dans le même sens. Elle est venue ensuite me voir me remercier pour mon intervention, ainsi que d'autres personnes. Les deux fois, en public, personne n'a appuyé ces interventions. J'ai partagé ces expériences avec d'autres personnes féministes : de même, le soutien se manifeste souvent après-coup. Je pense que j'ai moi-même manqué de solidarité à plusieurs occasions. C'est contre-intuitif d'aller dans le sens de celleux qui « ne devraient pas parler ». Un des enjeux des luttes féministes et intersectionnelles est de réussir à croire celleux parmi nous qui s'expriment, à les soutenir. Si les chercheureuses, cinéastes qui font preuve de mysoginie/de racisme sont constamment repris par des collègues, iels arrêteront. Le problème de nos milieux universitaires et institutionnels est que l'on peut *penser* la domination masculine, l'oppression hiérarchique, le racisme, mais que l'on n'ose pas ébranler profondément l'institution, en s'interrogeant sur les comportements ordinaires qui reproduisent les structures patriarcales. Je me donne en exemple par ses deux interventions où j'ai osé m'opposer à ces logiques. Mais combien de fois je me suis tue ? Combien de fois ai-je laissé passer ? Des dizaines et des centaines de fois[16]. Et si j'ai parlé ces fois-là, c'est aussi que j'avais les privilèges qui me permettaient de le faire (jeune femme blanche, diplômée, habituée à s'exprimer à l'oral devant du public). L'imposition de la hiérarchie et du sexisme est insidieuse. Comment reprendre ses collègues titulaires qui vous font sentir par une phrase, une absence de considération, que vous n'êtes pas leur égale en tant que chargé·e de cours ? Comment reprendre ses propres collègues non-titulaires quand iels jouent les logiques de compétition pour espérer s'intégrer et avoir une place, ou qu'iels craignent simplement et légitimement la non-reconduction de leurs contrats ? Comment changer les choses si les politiques publiques appauvrissent sans cesse l'université (et les plus généralement les services publics) ?

Voici un texte que j'avais écrit en mars 2020, qui peut montrer les difficultés à rédiger dans le contexte de précarisation de l'enseignement supérieur :

[16] Et pourtant des collègues arrivent à me reprocher mes interventions, alors même que j'en contiens 80%.

Commet écrire sereinement dans un contexte où un système déjà ultra-compétitif devient un bain de piranhas, avec des brochures de *management du doctorat* aux couleurs criardes ? On nous présente des graphiques pour « optimiser » sa thèse en trois ans. Les formateurices, quand on se plaint, nous répondent avec le sourire qu'iels nous « écoutent », et que l'on a bien fait de s'exprimer. Les thèses s'écriront-elles bientôt en langue de bois ? Ne parlent-elles pas déjà le jargon obscur des classes intellectuelles dominantes ? Quelle marionnette vais-je engendrer, de quel petit monstre de foire intellectuelle vais-je être la parente ? Comment avoir confiance en son travail, quand l'avenir est si laid ? Quand les copines enlèvent les doctorats de leurs CV pour avoir plus de chances d'être embauchées en CDD à temps partiel ?

Que deviendra mon travail : s'il est bon, il inspirera sans doute quelques titulaires et sera remâché ci et là, s'il est moins bon, il ira aux oubliettes relatives de thèses.fr. C'est l'aspiration au bénévolat qui nous tient. Je pensais que c'était l'espoir d'avoir un poste, mais non. C'est le plaisir de se structurer dans une activité scientifique, d'ajouter ou de mélanger de la pensée. C'est continuer ce qu'on sait faire rester plus ou moins à l'école. La faire tenir gratuitement. On sait qu'on profite de nous, mais que peut-on faire d'autre ?

On rit, entre copines, de nos banlieues, maintenant. On s'est tuées en classes en prépa, à arracher des concours et des bacs +5, +8, et maintenant on fait quoi ? On est auto-entrepreneuses par dépit, pour faire des heures ou parce que le secteur concerné n'embauche pas, on est vacataires, on est en CDD à temps incomplet. Heureusement, on sait vivre avec ce qu'on a ; et on est déjà bien privilégiées, pour être arrivées jusque-là. Mais on rit quand même, car au final, qui s'en est sorties, de notre prépa ? Les pauvres sont devenus galériens ou profs (si ce n'est pas similaires), les plus riches, qui ont ça dans le sang, faut croire, ont trouvé des places ci et là dans des endroits un peu classes, des ambassades, trucs du genre. Ils y croient, c'est pour ça que ça marche, ils avalent leurs propres balivernes avec du bon vin.

Et nous aussi, on avait notre légende. On attendait que la méritocratie vienne nous déposer à la porte un paquet cadeau avec notre « bel avenir » dedans. On nous a dit de bien travailler à l'école pour pas rester dans notre banlieue, on nous a dit que l'école c'était le plus important, qu'avec ça, on pouvait tout faire. On nous a dit qu'on était l'élite de la nation. En somme, on nous a

donné des goûts de riches, des gouts de luxe, on nous a fait mépriser notre classe sociale, pour nous laisser là sur le carreau du bac +8, le carreau des grandes écoles, et nous on a plus l'énergie de rien, avec tout le travail et l'espoir qu'on a donné, franchement, on est à bout de nerfs, on ne peut pas repartir pour cinq ans, dix ans de galère et de compétition, on en a même pas envie, on a vu les rouages.

Y a plus rien qui fait rêver là-dedans. C'est bien ça le problème, maintenant qu'on a vu qu'il était vide, le gros cadeau bien emballé de la méritocratie, qu'il y avait juste une grosse dépression dedans, on s'en fout. Soit on aura de la chance, soit on sera prof, soit… Franchement on s'en fout on va aller faire des mômes élever des chats et on verra bien comment on se débrouille et on deviendra professionnelles de crachats entre deux dépressions, entre deux CDD je sais pas quoi, mais on va pas laisser passer, on va se battre. Parce qu'il y a un truc au moins qu'on aura appris à faire, ça, c'est clair, c'est écrire et dire ce qu'on pense, et on peut même y mettre les formes si besoin. Mais ce qui est sûr, c'est que *tout ça* va pas s'en sortir comme ça. On sera toujours là même discrètement pour faire chier, titiller un peu, on n'en pensera pas moins et on trouvera peut-être des solutions pour que le monde regarde un peu la tronche que ça a, *autre chose*, de moins sexiste, raciste, oppressant. Y a que ça qui nous anime maintenant, et les restes d'ambitions que tu décrasses pas comme ça, puis y a les gens que t'aime.

Ce sont des pensées bien aigries. Mais qu'est-ce qui cause cette aigreur, si ce n'est l'extrême compétition qui nous enserre ? Aurais-je sans elle la même amertume, j'en doute.

Aujourd'hui, je fuis les colloques et délaisse les communications. Ce ne sont pas (selon moi) les lieux moins où l'on fait de la recherche de la manière la plus vive. Cela correspond à *une* manière de chercher. J'ai l'impression de beaucoup plus *faire de la recherche, penser*, dans l'organisation collective : les AG, les syndicats, les occupations, les collectifs féministes ; et l'autre lieu où j'ai l'impression de *chercher-penser*, ce sont les cours. On me dit qu'il faut distinguer les cours de la recherche, et la recherche et les cours du militantisme, mais de l'intérieur de l'université, de ses entrailles, j'ai du mal à détricoter. Je me sens illégitime parce que le milieu de la recherche ne reconnaît pas suffisamment qu'il n'a pas l'apanage de chercher ; c'est comme si tout était verrouillé dans des forteresses de colloques, d'appels à communication, d'articles, de livres et de thèses. Alors qu'on pourrait reconnaître qu'il existe différents profils de chercheureuses, des chercheureuses-de-laboratoire, des chercheureuses-en-

lutte, des chercheureuses-artistes ; et certaines qui mêlent ces profils. J'ai l'impression d'avoir déjà abandonné, de regarder la hauteur de la forteresse, d'avoir mis contre le mur l'échelle fébrile de cette thèse et d'être en bas, d'avoir peur de monter ; de ne pas savoir si j'en ai envie. Dans l'idée, j'aimerais être reconnue à l'intérieur du château, mais j'irais sans doute simplement récupérer ma petite couronne— si elle m'est décernée — et je redescendrai. Je me sens tellement enfermée dans cette thèse, comme Alice prisonnière de son rêve. J'ai hâte de me libérer ; et pourtant je me cogne contre le mur au lieu d'escalader.

Les études universitaires m'ont permis de comprendre l'importance des luttes. Pourtant, je vois à quel point il est difficile de rester dans l'institution quand l'on est militante. Il est difficile de se concentrer sur l'écriture. Il est difficile d'accepter d'être précarisée sans rien dire. Il est difficile de jouer le jeu de la recherche.

Si je suis cependant à la fac et non ailleurs, que je soutiens ma thèse et la paye en partie avec mon chômage, c'est par un attachement fort à ces années passées à l'université. C'est le cadre le moins oppressant que j'ai connu ; c'est l'endroit où, en tant qu'étudiante, j'ai passé de très belles années ; l'on a cessé, de groupe d'ami·es, groupe de rédactions, en groupe de lutte, à s'en approprier les espaces : sorties sur le toit, réunion dans des couloirs et des salles vides, dans tous les coins du parvis, découvertes de salles bien équipées au cinquième étage. Je fréquente depuis dix ans l'université Paris 3, et dans mon esprit cela reste un lieu rassurant et un lieu d'accueil, une de mes maisons, même si les réformes de l'université viennent tous les ans contredire cette ouverture, même si la plupart des titulaires ne sont pas prêts à agir pour leurs collègues non-titulaires, autres personnels précaires de la fac, étudiant·es étrangèr·es menacé·es par ces réformes ; même si quand la fac aura déménagé à Nation, je n'aurai pas le badge pour pouvoir y entrer.

Illustration 1. façade de Censier lors de la lutte contre la réforme des retraites

2. L'écriture de la thèse : en quelle langue ? Réflexions sur l'écriture inclusive

La question de l'écriture inclusive.

La thèse ne porte pas sur une question féministe ni sur une question linguistique. Néanmoins, son contexte d'écriture est celui d'une réappropriation féministe de la langue. Nous n'allons bien entendu pas résoudre la question de savoir ce que serait une langue féministe, ni même à quel point la langue peut être reliée aux évolutions de la perception du genre : « le genre est pot de miel, une fois qu'on plonge dedans, impossible d'en conclure à une solution ferme et définitive[17] ». Néanmoins, l'emploi de différentes formes d'écriture inclusive observées dans les milieux militants *queer* est pour nous une façon de visibiliser notre perception du genre comme construction et rapport de pouvoir : « le genre est en effet la seule catégorie

[17] Julie Abbou, « (Typo)graphies anarchistes. Où le genre révèle l'espace politique de la langue », *Mots. Les langages du politique*, n°113, 2017. URL : http://journals.openedition.org/mots/22637.

morphosyntaxique à annexer des rapports de pouvoir[18] ». Une thèse isolée qui pratique les écritures inclusives n'aura que peu d'impact, mais la multiplication de ces gestes de prise en compte de la question du genre dans la langue marque l'actualisation des interrogations féministes et *queer* sur l'évolution de la langue dans les travaux universitaires, y compris quand le sujet principal n'est pas la question du genre dans la langue.
Nous présenterons notamment deux aspects précis de notre écriture que nous relions à notre posture de recherche : l'alternance entre « je » et « nous », et les formes plurielles d'écritures inclusives utilisées.

« Je » ou « nous » ? Quel pronom personnel utiliser pour à la fois incarner la personne qui mène la recherche et l'inscrire dans une communauté de recherche ?

Utiliser un pluriel de majesté me semble déplacé s'il s'agit simplement de s'y cacher pour consolider le mythe d'un chercheur sans corps, neutre et objectif. Il ne devient alors qu'un pluriel de « fausse modestie » pour le chercheur réel qui tire profit de cette croyance. J'écris souvent à la première personne, ce qui permet dans les accords de visibiliser mon genre (féminin)[19], et de tout simplement faire ressentir aux personnes qui me lisent qu'il y a bien « quelqu'une » derrière les mots. Quelqu'une qui est parfois fatiguée, qui a chaud (écriture des canicules de l'été 2019), qui a un corps et une présence dans le monde qui influence sa perception de celui-ci, à l'intérieur du quotidien dans lequel est prise la recherche. Ce tissage des recherches avec la matérialité du quotidien est d'autant plus forte que la précarité de certain·es doctorant·es ne peut maintenir l'auto-illusion d'un moi pensant du haut d'une tour d'ivoire[20] : il faut faire des journées CAF-Beaubourg, recherche de logement-rédaction, dossiers d'ATER-recherche, Pôle-emploi-retranscription, s'interroger sur sa problématique et pourquoi on n'a pas reçu la paye du premier semestre, sa position épistémologique et quel statut trouver pour pouvoir donner cours, la bibliographie-et le troisième dossier pour la troisième fac où l'on enseigne, etc. Ce « moi doctorant » peut douter de son appartenance au « nous » des

[18] *Ibid.*

[19] Non dans le but d'asseoir une quelconque « féminité », mais dans le but de m'inscrire dans la catégorie des « femmes » dans un cadre de recherche dominé par les « hommes ».

[20] Réflexion qui vaut plus généralement pour les femmes et personnes en minorité de genre chercheureuses, les chercheureuses non-blanc·hes, les chercheureuses handicapé·es ou malades. Il est plus facile de « moins sentir son corps » et le poids du quotidien si l'on est un chercheur blanc cisgenre en bonne santé, titulaire, dispensée des tâches domestiques, ne prenant pas les transports en commun, travaillant dans un bureau, etc. On peut supposer que les personnes qui ont leurs règles, par exemple, font l'épreuve de leur corps de manière hebdomadaire (douleurs, gonflements, fatigue, syndrome dysphorique, gestion des écoulements) en plus de tous les autres facteurs qui peuvent renvoyer à la matérialité de l'existence.

chercheureuses, subjectivement quand les comportements hiérarchiques lui renvoient son infériorité, objectivement quand iel observe ses chances faibles d'être titularisée. J'emploierai pourtant très souvent le « nous », qui correspond dans mon esprit principalement à la communauté de « nous » que l'on forme avec mes amies doctorantes de l'ED267, du département cinéma, de l'IRCAV et du Cerlis, le « nous » de l'équipe du film, le « nous » de mes proches qui m'aident à penser, le « nous » de ce qui s'est réfléchi en cours avec les étudiant·es et pendant l'enquête avec les participant·es, le « nous » de sororité des féministes intersectionnelles, et le « nous » des groupes militants de chercheureuses non titulaires. Ce « nous » est plus juste, car il déjoue l'illusion que l'on ferait de la recherche seule, que nos idées viendraient de « nous-mêmes ». Je sais combien tout ce que j'écris n'est que le résultat de combinaisons de discours, de forces d'encouragements. « Je » combine ce que « nous » pensons (avec les marges d'erreurs d'interprétation de tout scripte). Cela est d'autant plus le cas que notre recherche se base sur des paroles recueillies en entretien et se fait parmi elles. Ici il s'agit d'une alterité-proximité féministe, où le je est en conversation, et presque en colocation dans un espace de pensées. Physiquement des voix entrent (celles des podcasts, des amies, des articles) et s'installent, discutent ensemble. Parfois j'écris à la première personne du singulier, en tant que narratrice de ces voix par lesquelles je pense, souvent je restitue cette pluralité avec « nous ». Aussi, ce « Nous » de majesté sera souvent accordé au « féminin générique », et au pluriel, et non au singulier comme l'usage en convient.

Ecriture inclusive ?

L'écriture inclusive permet de marquer l'existence des personnes de tous les genres, quand la grammaire donne non seulement la primauté au masculin, mais associe celui-ci au neutre. Elle est principalement utilisée sous ses formes les plus courantes (ajouts du féminin « tous ceux et toutes celles qui nous écoutent », marquages avec des points, des tirets, des parenthèses : tou·te·s, tou(te)s, etc.) afin de souligner la présence des femmes, dans le cadre de revendications féministes égalitaristes. Ces graphies font débat au sein même des milieux féministes et queer. En effet, marquer le féminin peut être une façon de reproduire une binarité de genre, c'est-à-dire entérinerait l'idée que les individus naissent hommes ou femmes, avec toutes les caractéristiques attribuées à des deux genres, la socialisation différente qu'elle entraine, et la hiérarchie établie entre les deux. Lucas Greco et Natacha Chetcuti adoptent une perspective critique sur :

> Une série de recherches linguistiques fondées, surtout en France, sur une vision de la

> langue s'appuyant sur les mots et ne remettant jamais en question la conception binaire des genres. Ainsi, dans cette perspective, la féminisation des noms ne fait que reproduire une vision binaire des genres — il y a des hommes et il y a des femmes — en contribuant à la perpétuation d'une vision réifiée et statique des sexes, source d'inégalités et de discriminations[21].

Nous sommes d'accord avec cette critique et sur le fait que la féminisation des termes et certaines formes d'écriture inclusive ne consistent qu'à « ajouter » le féminin, et renforcent la binarité plus qu'elles ne l'abolissent. Nous comprenons ainsi que pour l'introduction de leur ouvrage, Luca Greco et Natacha Chetcuti-Osorovitz justifient ainsi leur choix de non-marquage du genre :

> Nous avons choisi pour un non-marquage du genre en alternative à une féminisation de la langue qui ne ferait que maintenir et réifier la différence des sexes comme un principe de lecture de la réalité sociale. Néanmoins nous sommes conscients que dans le contexte actuel que de ne pas se référer à la féminisation des termes ne résout pas l'équivalence entre « universel » et « masculin » produite et renforcée par un système andro-social[22].

Ils précisent que « chaque auteur a choisi une politique graphique et linguistique adéquate à son objet et à son positionnement intellectuel et politique », et Luca Greco adopte lui-même dans son article le E majuscule (par exemple : partcipantE). Cette introduction de *La Face cachée du genre* illustre assez bien une tension qui existe dans les milieux féministes, entre un féminisme égalitariste qui reproduit une binarité, de manière parfois essentialisante[23] (la femme doit être à l'égal de l'homme), et un féminisme *queer*[24] qui demande une intense réflexion sur les catégories de genre et les rapports de pouvoir qui s'y logent (les personnes doivent êtres émancipées des catégories de genre). Laisser la possibilité de choisir son type de graphie semble être une perspective cohérente dans un contexte où d'un côté il faut lutter par l'intermédiaire des catégories construites par le patriarcat (hommes et femmes), et de l'autre, les abolir pour faire exister une pluralité de genres ; c'est-à-dire qu'il est parfois nécessaire de réifier la différence des sexes, alors même que l'on sait que cette différence est celle sur laquelle siège le patriarcat. La graphie choisi ne prennent donc sens effectivement qu'en relation avec l'objet d'étude et le positionnement « intellectuel et politique » de la personne qui effectue la recherche, et plus généralement, du contexte du discours produit. L'écriture inclusive

---

[21] Natacha Chetcuti-Osorovtiz et Luca Greco, *La Face cachée du genre*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p.11.
[22] *Ibidem*, première note de bas de page, p.10.
[23] L'essentialisme dans le féminisme consiste à penser qu'il y a une essence de la femme, une femme par nature, des attributs « féminins » associés au sexe féminin.
[24] Héritée en France des positions de Monique Wittig, notamment celles qui ont suscitées les tensions qu'elle a connu avec le Mouvement de Libération des Femmes (critique de l'hétérosexualité comme régime politique).

(admettons sous la forme des points médians : libéré·e·s, délivré·e·s) n'a pas le même sens dans un texte admisnitratif égalitariste (par exemple le texte de présentation du Haut Conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes[25]) et un document produit par des militant·e·s *queer*. Le premier « inclut » les femmes et visibilise ainsi sa volonté égalitariste[26], le second « inclut » les personnes quelque soit leur genre, les points médians marquent moins une visibilisation du féminin qu'une pluralité d'appropriation des marques de genre. De même, le non-marquage du genre n'a pas le même sens dans le texte d'introduction de l'ouvrage de Luca Greco et de Natacha Chetcuti-Osorovitz que dans l'une des nombreuses chartes égalité qu'ont dû adopter les établissements de l'enseignement supérieur et du ministère de la culture (par exemple la charte égalité femme-homme de La Fémis[27]). Dans le premier cas, il s'agit d'une façon de refuser la féminisation et la reproduction de la binarité qu'elle introduit, dans le second cas, l'on peut supposer que la commission chargée de la charte n'a pas pensé à l'écriture inclusive ou l'a refusée pour raison esthétique, et n'en n'a pas fait un enjeu relatif à la binarité puisque celle-ci est admise et naturalisée[28]. Dans l'introduction de Natacha Chetcuti et Luca Greco, le non-marquage du genre est une position de forte revendication politique au sein des travaux linguistiques féministes qui promouvrait une féminisation de la langue sans penser le genre. Alors que dans d'autres contextes, demander la féminisation des noms aura aussi un sens politique fort, quand bien même cela reproduirait la binarité de genre. L'on peut prendre pour exemple les réticences à l'application des chartes d'égalité femmes-hommes dans les universités et les écoles. Ces chartes sont complètement binaires : la question des personnes en minorités de genre n'est pas envisagée, il n'existe que des hommes et des femmes. Prenons l'exemple de l'application de la « Charte pour légalité Femmes et Hommes dans les établissements d'enseignement supérieur et de recherche[29] », qui comporte comme indication

[25] Disponible dans la rubrique « à propos » : http://haut-conseil-egalite.gouv.fr/a-propos-du-hce/presentation-et-missions/

[26] Certes l'on pourrait demander si cette visibilité forte de l'écriture inclusive n'est pas utilisée pour donner l'impression aux acteurices administratifs de l'égalité qu'iels agissent bel et bien, et cautionnerait par ailleurs la frilosité de leurs positionnements.

[27] Disponible sur le site de La Fémis : http://www.femis.fr/charte-egalite-femmes-hommes. Une seule marque d'écriture inclusive est présente, autrement l'emploi est davantage celui du masculin «les étudiants », des formules impersonnelles ou de la féminisation : « mise en lien des étudiantes avec des professionnelles ». L'idée est bien de défendre les femmes victimes de sexisme et de les aider à s'insérer dans le monde professionnel, la question du genre est ainsi réduite à la binarité homme-femme.

[28] Ce qui explique, dans la charte de la Fémis, que l'écriture inclusive soit présente dans une phrase et non dans les autres : la réflexion sur le genre n'étant pas un enjeu, peu importe que l'écriture de la charte soit cohérente pourvu qu'elle ne remette pas en cause le fait qu'« il y a des hommes et qu'il y a des femmes ».

[29] Charte de 2013 conçue par La Conférence des Présidents d'Université (CPU), la Conférence des Directeurs des Ecoles Françaises d'Ingénieurs (CDEFI), la Conférence des Grandes Ecoles (CGE), avec le soutien du Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche, et du Ministère des Droits des Femmes.

de :

> Rédiger des documents administratifs où figurent le féminin et le masculin, ou par défaut des formes épicènes, et ne comportant pas de formulation discriminante pour l'un ou l'autre sexe[30].

Ici, on voit bien que le genre n'est pas mentionné, il est confondu avec le sexe. Seulement, ces chartes ne vont pas être refusées dans les universités pour cette raison, ni pour mener un débat sur l'égalité (et encore moins sur le genre), mais simplement parce que l'égalité ne va pas être perçue comme une priorité, ou que l'ordre établi va être jugé préférable. Ainsi, l'application « molle » des chartes (elles-mêmes conçues sur la base de la prescription et de la *« soft law »*) et l'absence de débat de fond sur celles-ci, crée une situation ou le « combat féministe » au niveau des administrations universitaires devient une lutte contre le conservatisme partiarcal au sein des conseils d'université. Il s'agit donc paradoxalement de faire appliquer une charte dont on pourrait questionner la portée féministe (dans le cadre d'une lecture *queer*). Voici l'exemple très significatif que donne Réjane Hamus-Vallée, chargée de mission Parité Femmes Homme à l'Université d'Evry-Val d'Essonne, alors qu'elle intervient avec Martina Mc Donell sur le thème « Référent·e égalité à l'Université publique et dans une Grande Ecole — regards croisés. Métier, responsabilité ou hobby ? » à l'occasion d'un colloque internationale sur « les femmes dans le monde académique » :

> La charte a été adoptée en janvier 2013, depuis la loi ESR de juillet 2013 a obligé les universités à revoir leurs statuts, à modifier les statuts. Par exemple, Université d'Evry, nous avons changé complètement nos statuts. J'ai demandé à ce qu'on applique la charte, qu'on adopte des formules épicènes. On m'a répondu que c'était quand même compliqué et que par conséquent on préférait faire quelque chose qui allait convenir à tout le monde, mettre une phrase tout en haut. Phrase liminaire, je cite : « les fonctions présentées au sein des statuts sont décrites au masculin, mais sont entendues comme pouvant être indifféremment exercées par une femme comme par un homme ». Alors pas de soucis, j'ai pris cette phrase, j'ai renvoyé mes statuts en mettant partout « présidente » et « directrice », et j'ai dit : « puisque de toute façon les fonctions pouvaient être indifféremment exercées par une femme comme par un homme, autant mettre directement les fonctions au féminin ». Pour la petite histoire ma proposition a été votée en conseil d'administration et j'ai eu une voix pour (rires dans la salle). Mais quand même, parce que dans de nombreux endroits on n'a même pas mis cette phrase liminaire. Par exemple, dans le cadre de la COMUE et de la création de l'Université Paray-Saclay dans laquelle Evry va bientôt rentrer, décret du 29 décembre 2014, signée par la ministre de l'enseignement supérieur de la recherche, signée par la ministre des affaires sociales de la santé et du droit des femmes : dans ces statuts on lit que l'université est dirigiée par un président, assistée d'un vice-président. J'ai demandé à ce qu'on mette la fameuse phrase liminaire, on ne m'a même pas répondu[31].

[30] Première page de la charte.
[31] Colloque international « Les femmes dans le monde académique », ayant eu lieu le 25 mars 2015 à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3.

Ce qui est intéressant ici est le dérangement que crée la demande d'inclusivité dans la rédaction des statuts. En proposant de passer la charte entièrement au féminin, Réjane Hamus-Vallée fait remarquer que le masculin équivaut au neutre dans les esprits. Cela est très significatif que sa proposition ne recueille qu'une voix. Personne n'ose remettre en cause l'ordre établi, et c'est très probable que l'on considère que mettre une phrase liminaire « soit déjà bien suffisant ». Pourquoi la salle rit quand Réjane Hamus-Vallée raconte cette histoire de vote au conseil : est-ce que les personnes rient parce qu'elles jugent que cela est absurde de le faire voter en conseil ? Est-ce qu'elles rient parce qu'il est absurde que la proposition, bien que logique, ne recueille qu'une voix ? Le rire vient sans doute du fait qu'aucun statut d'aucune université n'est rédigé au féminin, que le masculin vaut pour le neutre dans les esprits, et qu'il était « évident » que la proposition allait être refusée : peut-être que l'on rit parce que « bien sûr, dans une société patriarcale, il ne pouvait en être autrement ». « Mais quand même », la proposition a été votée, une personne a levé la main. Aussi convaincue que je sois par les arguments contre la féminisation des termes présentés plus haut, j'aurais au sein de ce conseil d'administration, voté pour la proposition. Puisque tous les documents administratifs sont rédigés au masculin, il aurait été intéressant que pour une fois le féminin prenne la valeur du neutre au sein de notre système androcentré.

Ainsi, dans ce travail écrit de thèse, nous nous inscrivons « dans les courants du féminisme matérialiste et du mouvement queer d'inspiration butlerienne[32] », intellectuellement et politiquement. Notre objet d'étude n'est pas directement un sujet d'études féministes, mais rejoint parfois des questions qui mettent en jeu le genre. Nous employons, pour l'écriture, différentes formes d'écritures inclusives. En effet, nous rejoignons les conclusions de Julie Abbou sur l'étude des (typo)graphies anarchistes[33] : c'est aussi par leur diversité, leurs façons d'être pensées en contexte, que s'introduit un « tumulte[34] » dans la langue. Il nous tient à cœur d'inscrire dans la thèse un « trouble de la graphie », signe d'un trouble dans le genre. La non-harmonisation de ces écritures inclusives est volontaire. Il s'agit par moment, effectivement, de visibiliser le féminin dans un système partiarcal, et à d'autres moments de créer des formes graphiques étranges, *queer*, où toutes les identités de genres peuvent se connaître. J'ai féminisé les termes et accordé au féminin quand je sais qu'il y a une majorité de femmes, ou quand l'on comprend que je veux désigner de manière neutre une catégorie (sans référer spécifiquement

[32] Natacha Chetcuti-Osorovitz et Luca Greco, *op.cit.*, p.13.
[33] Julie Abbou, « (Typo)graphies anarchistes. Où le genre révèle l'espace politique de la langue », *op.cit.*
[34] Pour la notion de tumulte elle renvoie à Elsa Dorlin, 2005, « De l'usage épistémologique et politique des catégories de "sexe" et de "race " dans les études sur le genre », *Cahiers du genre,* n° 39, pp. 83-105.

aux femmes). J'ai laissé le masculin quand je désigne la figure du « chercheur blanc universaliste », puisque ceux qui se réclament de cette posture sont le plus souvent des hommes. Dans de très nombreux cas, j'ai employé des formes impersonnelles. J'ai essayé de systématiser l'emploi du terme « personnes », car il est très inclusif et s'accorde au féminin, ce qui produit une forme originale de neutre. J'utilise l'écriture inclusive avec les points médians quand je n'utilise pas les précédentes manières de faire, avec un double marquage du genre « allégé », c'est-à-dire que les points ne sont pas doublés quand les syntagmes sont au pluriel (étudian**t·es** et non étudian**t·e·s**). J'ai aussi fusionné certains mots. J'utilise par exemple spectateurices au lieu de spectateurs·trices. Enfin, j'utilise parfois les pronoms neutres « lae », « saon » (par exemple lae spectateurice), et les formes fusionnées des pronoms (iels, celleux), que l'on trouve très régulièrement dans les milieux *queer*. Ces pronoms permettent à des personnes transgenres ou non binaires de pouvoir être distinguées en dehors d'un système binaire il/elle. Écrire « iels » y compris quand l'on ne parle pas spécifiquement de personnes non binaires permet à la fois de désigner les hommes et les femmes tout en gardant l'horizon de la binarité.

Cette multiplicité d'usages est pour moi une manière d'inclure différents usages féministes de la langue. Nous ne souhaitons pas stigmatiser les combats féministes qui mettent en avant « les femmes » aux travers de revendications égalitaristes dans les contextes où ils ne peuvent simplement pas s'imposer comme queer face aux résistances que cela déclenche, et/ou au besoin de se référer aux femmes comme catégorie historique ; tout en embrassant les revendications *queer* par cette visibilité graphique.

Autres précisions sur l'écriture et la mise en forme de la thèse

La question de la lisibilité

La thèse comporte de nombreux encadrés et passages surlignés (en « **gras** »). Les encadrés ont deux fonctions : faire des synthèses du propos, ou faire un point sur aspect particulier d'une question théorique, un aspect de la pratique, comme un « arrêt sur image ». Les mots ou passages mis en gras ont pour fonction de mettre en valeur les idées importantes, faciliter la compréhension à la lecture. Cela nous aide beaucoup personnellement, et nous pensons que de nombreuses personnes sont dans le même cas, lorsqu'iels fonctionnent avec une mémoire visuelle. Si nous avions eu plus de compétence en graphisme, et plus de temps pour le mettre en place, nous aurions même aimé pouvoir utiliser des formes et des couleurs qui puissent aider

à synthétiser les idées. Nous n'avons mené de réflexion particulière sur la police, et gardé *times new roman* par convenance, qui n'est pourtant pas la plus adaptée pour les personnes dislexiques par exemple. Nous avons été aidée par une amie doctorante, Marie Ballarini, pour la mise en page, car cela n'est pas notre fort, malgré nos désirs de rédaction claire. L'écriture inclusive avec point médian que nous pratiquons n'est pas non plus bien adaptée pour les personnes aveugles par exemple, même si cet argument est souvent instrumentalisé par des personnes qui par ailleurs n'en n'ont pas grand-chose à faire des handicaps. Elle est souvent décriée aussi comme rendant difficile la lecture par des personnes valides, alors que ces dernières peuvent très bien s'adapter. Si la lecture est difficile car cela surprend lors des premières pages, on s'habitue rapidement. Et si les marques inclusives nous heurtent, disons-nous bien que c'est parce qu'à l'inverse, la domination passe inaperçue.

Les coquilles : on ne fait pas de thèse sans casser des œufs

Les soutenances auxquelles j'ai assisté ont toutes actualisé le rituel du « relevé de coquilles » ou commentaires sur le « peu », le « grand nombre de coquilles ». Il existe comme une euphémisation des fautes d'orthographe / de syntaxe / de grammaire des chercheureuses par ce petit mot imagé ; comme un petit plaisir à parler des « coquilles de la thèse » lors des soutenances. A chaque fois que je mange un gâteau que j'ai cuisiné, et qu'un morceau craque sous la dent, je me dis « zut, encore une coquille[35] ». Sans doute dans mon travail y aura-t-il largement de quoi faire une appendicite : malgré mon CAPES de lettres et mes années d'études, je sème les fautes comme un petit Poucet qui *sèmerait* les règles, pour retrouver le chemin de *fautes originelles*, de la langue indisciplinée des premières années d'école. J'ai en tous les cas épuisé mes relectrices, que je remercie de tout cœur, et qui ont largement limité « les dégâts », en dépit de mes tendances à réécrire, re-semer, recoquiller[36].

[35] Sans parler de la fois où j'ai fait un crumble en laissant tous les noyaux des fruits.

[36] Au cours de ces années de thèse j'ai eu de nombreuses réflexions sur l'orthographe, dont on sait qu'elle est un indicateur social fort. Outre la question de la classe sociale, celle-ci charrie aussi des questions de valdisme, puisque celle-ci est beaucoup plus dur voir impossible à maitriser pour des personnes dyslexiques, dyspraxiques, et / ou avec un trouble du spectre autistique. Dans mes cours, je mettais d'abord un point sur l'orthographe, puis je l'ai enlevé le point du barème. Je dis à mes étudiant·es qu'il faut qu'iels y fassent attention, car cela peut retirer des points dans « l'inconscient dula correcteurice » (ce pourquoi je n'enlève pas de point supplémentaire). Je les invite à mentionner en début d'année dans leur fiche s'iels ont des problèmes avec la rédaction (si iels ne souhaitent pas mentionner directement leur handicap), ou avec la langue s'iels sont étrangers·ères. Il n'est pas inutile d'enlever des points (en pensant un barême adapté en cas de handicap ou d'étudiant·es étrangers·ères), pour rappeler cette importance sociale de l'orthographe, dans d'autres cadres que la thèse. Cela dit, j'aimerais que la question de l'orthographe soit moins crispée, que d'autres réformes puissent se faire pour simplifier la grammaire.

Abréviations principales :

PeC = Personnes en couple entretenues lors du tournage d'*En couple, au cinéma* et du film de master[37].

L = Lycéen·ne
E = Etudiant·e
SE = Sans emploi
OE = Ouvrier, Employé
PI = Profession intermédiaire
C+ = Cadre et profession intellectuelle supérieure
A = Profession artistique
R = Retraité·e

Nos classifications des statuts sociaux reprennent celles des bilans du Centre National de la Cinématograhie (CNC) et celles de enquêtes culturelles des français·es. Elles correspondent aux catégories socio-professionnelles les plus courantes. Nous avons toutefois crée la catégorie de « profession artistique », pour deux raisons : d'une part, de nombreuxes enquêté·es se sont dit·es artistes, d'autre part, nous avons remarqué que les couples d'artistes ajoutent à la sortie au cinéma des dimensions qui peuvent avoir trait à leur profession, tout comme les étudiant·es en art.

Exemple concernant la présentation d'enquêté·es dans le texte :

Maëlle (22,E) = l'enquêtée se prénomme Maëlle, elle a 22ans et est étudiante.
Bastien (38,C+) = l'enquêté se prénomme Bastien, il a 38ans, il est cadre.

[37] Pour l'anecdote, nous avions, bien avant la crise sanitaire, utilisé l'acronyme « PCR », pour « Personne en Couple Rencontrées », cela nous amusait que cela corresponde à « Parti Communiste Révolutionnaire ». Seulement, en faisant relire cette partie, l'on nous a rapidement parlé pourquoi l'on parlait de « PCR » qui évoque désormais le test réalisé en laboratoire pour détecter le virus COVID-19.

Les enquêté·es seront désignés par leurs prénoms (ce ne sont pas leurs vrais prénoms pour des soucis d'anonymat). J'ai choisi souvent les prénoms en utilisant des consonances proches ou des prénoms de même époque / origine[38], et celleux que m'évoquaient les enquêté·es.

Références abrégées :

Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique.* Enquête 2008. Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, 2009. = pourra être abrégée en « Enquête 2008 »

Lombardo, Philippe, et Loup Wolff. « Cinquante ans de pratiques culturelles en France ». *Culture etudes* n° 2, nº 2, 2020 = idem, « Enquête 2018 »

Notre mémoire de Master 2, « Aller au cinéma, question de choix », sera abrégé « M2 ».

3. Ils vécurent heureux et… Allèrent beaucoup au cinéma ?

La salle de cinéma, espace situé entre fiction (à l'écran) et réalité (de la salle), espace romantique (connoté comme tel), et pragmatique (il faut acheter la place, s'installer, etc.), fortement fréquentée par des personnes venant en couple, est un endroit privilégié pour interroger la relation amoureuse. Ces dernières années, j'ai écouté de nombreuses personnes me raconter leurs sorties au cinéma en couple. J'ai aussi été particulièrement attentive aux représentations du couple et de la relation amoureuse au cinéma, dans les médias, dans les discours des gens. Aujourd'hui, alors que j'achève ce travail de thèse, le mythe du romantisme et la construction hétéronormée de la relation de couple me paraissent fades (vus et revus) et problématiques (misogynes, patriarcaux). J'écris cette thèse malgré l'intense désillusion et questionnement politique qui me poussent à interroger mon propre choix de sujet — au sens où il porterait l'attention sur la norme du couple hétérosexuelle et contribuerait à la pression sociale qui encourage cette forme relationnelle. Des personnes qui ont vu le film issu de ce travail de thèse m'ont dit que le film leur avait « rappelé pendant une heure qu'ils étaient célibataires ». En choisissant ce sujet de mémoire, j'étais moins consciente de l'effet normatif que pourrait

[38] Cela a pu induire des formes de racisme intériorisé ou de jeunisme : prendre un prénom qui ne relève pas de la « bonne génération », qui n'a pas la même connotation sociale, relève d'une méconnaissance de telle ou telle culture.

avoir ma recherche, car je ne visualisais pas pleinement le couple comme une construction sociale ; bien que mon propre malaise face à la forme-couple m'a sans doute poussée à le choisir pour thème d'étude. Aujourd'hui je serais sans doute plus disposée à étudier ce qui peut exister comme formes d'engagements relationnels hors du couple monogame exclusif voire de l'amour (relations non exclusives, polyamour, amitiés). Je serai attentive dans ce travail à ne pas normaliser le « couple » (ne pas présupposer qu'il est exclusif ou hétérosexuel), et signalerai les limites qui ont été les miennes dans cette perspective. Étudier la norme a toutefois une grande importance — si l'on évite l'écueil de la prescription — justement pour voir en quoi elle relève d'une construction sociale. On peut suivre l'invitation de Janice Radway à ne pas céder au « renoncement » qui consisterait à éviter l'étude des « produits de masse », comme si les consommateurs n'avaient « aucun pouvoir de résister ou de modifier leurs significations et leurs usage [39]», en l'appliquant non à l'étude des produits culturels « de masse », mais aux pratiques culturelles majoritaires — elles même façonnées par leurs représentations culturelles :

> Nous devons veiller à ne pas reproduire, dans nos propres méthodologies et interprétations les tendances réifiantes du capitalisme contemporain et les stratégies de perception et d'analyse qui le portent. Bref nous devons renoncer à appréhender les produits de masse comme s'ils ne signifiaient que ce qu'ils dénotent et comme si toutes leurs significations nous étaient automatiquement révélées. Car cela reviendrait à admettre que seuls les objets matériels, tangibles, sont susceptibles d'être étudiés, et que ces marchandises exercent une telle contrainte et une telle influence sur leurs consommateurs que ceux-ci n'ont aucun pouvoir de résister ou de modifier leurs significations et leurs usages[40].

Bien que le couple hétérosexuel soit la forme prescrite et institutionnalisable de la relation amoureuse, bien que l'idéal de l'amour romantique exerce une pression et ancre ces schémas chez les individus, ces derniers n'en restent pas moins des personnes qui « bricolent » leurs modèles relationnels, et composent de mille manières leurs façons d'être en couple. C'est à travers la sortie au cinéma, c'est-à-dire par une sortie qui convoque l'imaginaire, que j'ai souhaité montrer comment les individus s'approprient une pratique culturelle, nous donnant autant à réfléchir sur une forme relationnelle — le couple —, qu'aux rapports au cinéma (comme art, espace de représentations, lieu de divertissement et industrie).

---

[39] Janice A. Radway. « Lectures à « l'eau de rose ». Femmes, patriarcat et littérature populaire ». In, Christine Guionnet et Brigitte Le Grignouvol (dir.) « La cause des femmes », *Politix*, Vol.13, n°51, 2000. p. 16.
[40] *Ibid.*

INTRODUCTION GENERALE

UN SUJET ORDINAIRE

Les réactions au sujet de la thèse

Depuis sept ans, lorsque je réponds à la question « quelle est le sujet de votre thèse ? », l'on me livre spontanément des récits personnels de sortie en cinéma en couple, de premiers rendez-vous, de différence de goûts avec saon conjoint·e ; quand l'on ne me renvoie pas à son célibat « encore faudrait-il que j'aie quelqu'un avec qui aller au ciné », ou que l'on ne m'affirme pas fièrement « moi, je préfère y aller seule ». Dans toutes les situations et lieux où j'ai eu à répondre à la fameuse question redoutée des doctorant·es— chez lae médecin ou dans ma belle-famille, en soirée ou au travail, au laboratoire d'analyse comme à la poste ou dans les commerces, en vacances sur la côte ou en Vendée — et jusqu'aux derniers moment de la rédactions — par les commentaires des relectrices dans les marges -, des récits réflexifs ou anecdotiques m'ont été confiés. Toutes les personnes que j'ai croisées ont ainsi pu participer à la réalisation de cette thèse en se l'appropriant un instant, se posant intérieurement la question : « comment vais-je moi-même au cinéma ? ».

La capacité du sujet à renvoyer chacun·e à sa propre pratique, créant ainsi une communauté de partage d'expériences, lui confère les attributs d'une conversation « démocratique[41] ». Cela nous a conduites à réaliser un documentaire offrant la parole aux premières concernées— des personnes en couple — que nous avons rencontrées aux abords des cinémas. Notre film *En couple, au cinéma* restitue l'énergie de ces récits spontanés au fil de la thèse, la « vie » de la pratique. Il se place dans l'héritage du « cinéma vérité[42] » comme le définit Edgar Morin : la personne filmée devient l'« auteure »—si ce n'est « de sa propre existence[43] »—du moins de son discours sur sa pratique et la personne qui regarde le film est renvoyée à la sienne.

Un second type de réaction déclenchée par l'annonce de mon sujet de thèse— moins agréable —a été l'étonnement, un doute sur sa scientificité. Dans un colloque international[44], où la sociologie des pratiques culturelles n'était visiblement pas à l'honneur, on a pour principal

---

[41] Le philosophe François Flahault établit les « règles de la conversation démocratique », et montre qu'une conversation l'est quand le sujet de celle ci permet à tous d'y participer dans l'article « Une manière d'être à plusieurs *» in La Conversation.* Paris, La Découverte, Paris, 1999.

[42] Emission « Un certain regard » du 16 janvier 1966, ORTF. Disponible sur le site ina.fr : http://www.ina.fr/video/I08015623.

[43] *Ibid*.

[44] Colloque international de sociologie visuelle et filmique, sur le thème du « point de vue dans la vie quotidienne », ayant eu lieu du 28 au 30 septembre à l'Université d'Evry Val D'Essonne, organisé par Joyce Sebag, Jean-Pierre Durand, Luca Queirolo Palmas et Alexandra Tilman.

retour comparé ma démarche aux « Z'amours », émission de divertissement où il s'agit pour les personnes participantes de répondre à des questions sur leurs conjoint·es[45]. L'on m'a souvent demandée sur un ton sceptique, ce que je voulais « montrer », quelle était « ma problématique », décontenancé·es par la légèreté apparente de la thématique.

Cette introduction a donc pour but de présenter ma démarche — l'ancrage disciplinaire et méthodologique que j'ai privilégié — et les enjeux et problématique d'un tel sujet, si « ordinaire ».

Le cinéma comme sortie culturelle : l'hypothèse du rôle clé de l'accompagnement

Pourquoi se rend-t-on encore au cinéma en ce début de vingt-et-unième siècle[46], quand l'on possède des moyens technologiques de plus en plus performants et abordables pour regarder des films chez soi, et que les plates-formes de visionnement à la demande proposent un large choix de films et de séries ? Cette question est récurrente dans les enquêtes que réalisent les étudiant·es qui assistent à mes cours de sociologie du cinéma[47]comme si, en-dehors de leur propre pratique, motivée par leur cinéphilie et leurs études, le succès de la sortie au cinéma avait quelque chose de mystérieux à l'heure de la « culture de chambre [48]» et de la privatisation et de la dématérialisation des pratiques audiovisuelles[49]. Quelles motivations poussent les spectateurices à affronter la route, la pluie, le monde pour se rendre au cinéma ? La question

[45] Je reviendrais plus précisément sur les raisons et significations de cette comparaison quand je présenterai la sociologie filmique en première partie.

[46] Et s'y rendra-t-on encore de la même façon dans le « monde d'après » ? Ben que la fin de la rédaction ait coïncidé avec la pandémie covid-19, je n'ai pas souhaité faire une introduction centrée sur ce contexte particulier. Sans doute introduira-t-il des modifications dans les comportements culturels, mais n'ayant pas mené d'étude sur le sujet, je ne pourrais parler qu'en miope, prise moi-même dans les relans de la crise sanitaire. Ce travail sera peut-être une archive d'histoire des pratiques sur l'analyse au moment T pré-crise sanitaire. Nous laissons l'avenir en décider. Nous avons aussi tout lieu de penser que la culture numérique et les pratiques audiovisuelles étaient déjà en progression, comme le montre l'enquête sur les pratiques culturelles de 2018, et que si la crise a peut-être accéléré et généralisées ces pratiques, plus qu'elle ne constitue une rupture fondamentale. Penser la « sortie » dans ce contexte de fermeture des salles nous est de plus bienfaiteur pour le moral.

[47] Cours « La sortie au cinéma : approche socioculturelle et initiation à la sociologie filmique » à l'Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3 et Paris 8-Saint-Denis.

[48] Moira Bovill et Silvia Livingstone, « Bedroom Culture and the Privatization of Media Use », *Children and Their Changing Medi Environnement. A European Comparative Stuudy*. Londres, Lawrence Erlbraum, 2001 ; Sonia Livingstone, *Young People and New Media. Childhood and the Changing Media Environment*. Londres, Sage, 2002.

[49] Des étudiant·es ont aussi choisi comme sujet d'enquête les « non-specateurs » de cinéma, en me rapportant qu'iels n'allaient jamais au cinéma, n'ayant pas pris cette habitude dans des pays où la sortie au cinéma est loin d'être une pratique culturelle courante.

prend tout son sens à l'heure d'un confinement[50] où l'on déplore autant la fermeture des salles[51] qu'on s'abonne à Netflix[52].

Peu nombreuses sont les études qui s'intéressent à la sortie au cinéma en tant que *sortie culturelle/de loisir* avec un prisme qualitatif, qui s'interrogent sur le désir d'aller au cinéma. Quand elles existent elles concernent souvent les cinéphiles[53], les spectateurices de l'art et essai[54] ou les étudiant·es[55]. Lorsque je demande, au cours des enquêtes « allez-vous au cinéma seul·e ? », je suis confrontée très régulièrement à des réactions d'incompréhension (« Seul·e ? Jamais, c'est triste ! », « jamais, c'est comme aller au restaurant tout·e seul·e ! »[56]). Si aller au cinéma ne consistait qu'à voir un film, l'idée d'y aller seul·e ne devrait pas paraître aussi incongrue. Pour de nombreuses personnes, aller au cinéma signifie *aller au cinéma accompagné·e*. En effet, selon les études statistiques du CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) dont on dispose[57], le type d'accompagnement le plus répandu est la sortie en couple, avec près de 40 % de spectateurices qui ont choisi ce type d'accompagnement en 2018[58]. Claude Forest dans son article « Qui s'assoit où[59] ? », remarque au détour d'un paragraphe sur le « placement à deux », que certaines spectateurices retardataires, n'ayant pas trouvé de places à côté, repartent de la séance. Il écrit : « Ce comportement (…) pose évidemment la question de la véritable fonction de la salle et de ce qui est recherché si *ce n'est*

---

[50] Périodes de confinements et de couvre-feu liée à crise sanitaire du convid-19 en 2020 et 2021.

[51] Voir par exemple la tribune « Le cinéma se mobilise pour l'ouverture des salles », signée par de nombreuses acteurices, URL : https ://www.liberation.fr/idees-et-debats/tribunes/le-cinema-se-mobilise-pour-louverture-des-salles-20210316_NKV2VEKRYJBF7NCYJA6PLEBZMA/ ; ou encore les discours et actes engagés des professionnelles du cinéma lors de la cérémonie des césars 2021.

[52] De nombreux articles de journaux ont commenté la hausse du nombre d'abonnés depuis deux ans, comme le quotidien *20 minutes* dans l'article en ligne du 20 janvier 2021, « Netflix, la barre des 200 millions d'abonnés payants dans le monde dépassée » : « En deux ans, le leader du streaming a presque doublé son nombre d'abonnés : de 111 millions début 2018 à près de 204 millions fin 2020 ». URL : https://www.20minutes.fr/arts-stars/medias/2957051-20210120-netflix-barre-200-millions-abonnes-payants-monde-depassee.

[53]Cf. Antoine de Baecque, *La Cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968.* Paris, Hachette littérature, 2005 [2003].

[54] Cf. La thèse de Michaël Bourgatte, *Ce que fait la pratique au spectateur : enquêtes dans des salles de cinéma Art et essai de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur*, Université d'Avignon, 2008 ; la thèse en préparation depuis 2017 à l'Université d'Avignon de Guillaume Boyer Gibaud, *Processus de valorisation des films recommandés Art et Essai à travers les pratiques de leurs publics et effet de concentration spectatorielle dans les salles de cinéma*.

[55] Cf. La thèse de Stéphanie Pourquier-Jacquin, *Le temps des possibles : consolidation et affranchissement des sociabilités cinéphiles à l'université : le cas avignonnais*, Avignon, 2008 ; la thèse de Marianne Alex *Interaction(s) entre films et masculinité : le cas des étudiants*, Avignon, 2016. Ces deux thèses ont été importantes pour mon propre travail.

[56] Voir partie 2, Chapitre 2, 2.1.2 « Aller au cinéma seul·e : une pratique stigmatisée ».

[57] Bilans CNC disponibles sur le site du CNC : https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/bilans

[58] 38,1 des spectatrices déclarent s'être rendues au cinéma en couple lors de la dernière séance, 24,3% en famille, 19,3 entre ami·es ou collègues, et enfin, 18,3% seul·es. *In* « Le public du cinéma en 2018 », Centre National du Cinéma et de l'image animée, 2019, p.33. Consultable sur le site www.cnc.fr. Source indiquée : CNC-Vertigo, CinExpert, spectateurs 7 derniers jours, 15 ans et plus.

[59] Claude Forest, « Qui s'assoit où ? ». *Conserveries mémorielles*, n°12, 2012. URL : http://journals.openedition.org/cm/1070

pas, avant tout, de voir un film[60] ».

La sortie au cinéma est à envisager sous l'angle du braconnage — pour reprendre le concept de Michel de Certeau[61]—, au sens où les spectateurices utilisent l'espace de la salle pour leur propre plaisir. Parler, manger, s'embrasser pendant la séance sont des pratiques communes, d'ailleurs souvent représentées dans les films eux-mêmes[62], où l'on trouve de nombreux couples.

Cette thèse porte une interrogation sur le sens que l'on donne à nos pratiques culturelles, hélas passé globalement à la trappe des études cinématographiques : **si le but apparent d'une sortie au cinéma est d'aller voir un film, il ne faut pas oublier qu'il s'agit aussi très souvent d'y aller *avec quelqu'un*.**

Cette thèse a pour enjeu de donner à voir et comprendre de manière très concrète la sortie en salle du point de vue des concerné·es. Notre angle est pleinement celui de la **sortie** au cinéma, ce pourquoi nous avons fait appel à la sociologie des pratiques culturelles, que nous croisé avec celle du couple. En effet, la sociologie du couple est souvent axée sur les questions de la rencontre, de la cohabitation, de la vie domestique, etc. Ainsi, ce sont davantage les pratiques au sein de la maison qui ont suscité l'attention, comme l'étude de François de Singly sur la socialisation par frottement dans le foyer comparant la programmation de la radio et de la télévision[63].

L'on s'est ainsi tourné vers l'étude des pratiques culturelles, à la fois pour obtenir des données quantitatives (CNC, enquêtes sur les pratiques culturelles des français·es), mais aussi consulter des études qualitatives sur le rôle des sociabilités dans les sorties culturelles. L'étude très jouissive de Dominique Pasquier sur les modes d'accompagnement lors d'une sortie au

---

[60] *Ibid.*

[61] A propos de la pratique de la lecture, *in* Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*. Paris, Union générale d'éditions, 1980.

[62] L'exemple le plus florissant de « vie » et pratiques dans la salle de cinéma est sans doute le *Cinéma Paradiso* de Giuseppe Toranatore (1988). Mais l'on trouve des spectateurices au cinéma dans de très nombreux films, dont l'émission Blow up d'Arte a fait de très plaisantes compilations, que je partage tous les ans en début de cours avec les étudiant·es pour expliquer l'attention portée à la notion de pratique : « La salle de cinéma au cinéma » (https://www.arte.tv/fr/videos/052439-097-A/blow-up-la-salle-de-cinema-au-cinema/). Nous avons aussi tenté de répertorier le plus d'exemple possible de scènes de couples allant au cinéma pour cette thèse, bien que la représentation dans les films n'en soit pas le sujet. Les lecteurices trouveront ces films cités tout au long de la thèse. Les sous-parties 1,2 et 3 du Chapitre 2, Partie 2, font notamment de nombreux croisements avec des exemples de premiers rendez-vous au cinéma dans la fiction.

[63] « Se socialiser par frottement : la programmation conjugale de la musique et de la télévision », *in Libres Ensemble*, *op.cit*., pp.33-58. François de Singly, *Libres ensemble : l'individualisme dans la vie commune*. Paris, Armand Colin, 2016.

théâtre[64] fait par exemple une large part aux couples, nous offrant matière à comparer avec la sortie au cinéma. Ces études ont également le mérite de mettre en lumière, en plus des facteurs d'explications liées à la classe sociale, les influences générationnelles, le rôle de l'âge et du genre dans nos goûts culturels.

Moins quotidienne que le fait de regarder la télévision, et plus courante que la sortie au théâtre, quel « évènement » marque-t-elle dans la vie de couple ? Pourquoi les couples choisissent-ils le cinéma, comment s'approprient-ils les séances à deux ? L'on s'intéressera à tous les détails de la pratique (où s'assoit-on, que consomme-t-on, comment choisit-on les films, parle-t-on pendant la séance, après celle-ci ?) pour comprendre l'attirance des couples pour le cinéma.

Redonner la parole aux spectateurices dans les études cinématographiques

Pourquoi les gens vont-ils au cinéma ? Peut-être certain·es chercheureuses appréhendent-iels de poser cette question de peur que la réponse ne soit pas seulement — voire pas du tout — par amour de l'art. L'attachement des chercheureuses à une cinéphilie associée à la Nouvelle Vague[65] est sans doute à l'origine de ce désert relatif d'études sur les spectateurices et la salle de cinéma. Étudier la sortie au cinéma, demande d'accepter de détourner les yeux de l'écran, d'accepter la diversité des spectateurices[66] de cinéma, de leurs motivations à aller au cinéma et de leurs processus d'appropriation de cette sortie. Dans cette perspective, nous avons souhaité poursuivre le travail commencé dans notre mémoire « Aller au cinéma en couple : question de choix[67] ». Les études cinématographiques abordent principalement la sortie au cinéma du point de vue de la production, de la distribution, de l'exploitation. Rares sont celles qui considèrent

---

[64] Dominique Pasquier, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement ». *Sociologie*, n°1, vol.3, 2012, p. 21-37. DOI : 10.3917/socio.031.0021.

[65] Antoine de Baecque, *La Cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968, op.cit.* Sur le mouvement en lui-même nous pouvons également renvoyer à l'ouvrage synthétique de Michel Marie, *La Nouvelle Vague: une école artistique*. Malakoff, Armand Colin, 2017 [2005]., ou sous un angle plus sociologique à celui de Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur: socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris, Seuil, 2006.

[66] La notion de « public » est souvent privilégiée dans les études cinématographiques, ce pourquoi nous avons écarté ce terme au profit de celui de « spectateurices », car nous nous intéressons aux discours des individus qui se rendent au cinéma : nous avons voulu évacuer la question du public pour centrer sur l'individualité des participant·es à l'enquête, mais aussi leurs diversité (en termes de genre, race, classe sociale, etc.). Cela n'exclue bien entendu pas que les individus et les couples se fondent dans les publics du cinéma. Sur la notion de « public », nous renvoyons à Daniel Cefaï et Dominique Pasquier (dir.), *Les Sens du public : publics politiques, publics médiatiques*. Paris, Presses universitaires de France, 2003.

[67] *M2*.

pleinement les spectateurices, à tel point que Laurence Allard les nomme les « fantômes[68] » des études cinématographiques, étant peu à la fois peu mentionné·es, et peu incarné·es (c'est-à-dire que les dîtes études renvoient à un spectateur théorique). Même lorsqu'iels apparaissent, par exemple dans les études de réception, c'est principalement pour interroger leur interprétation des films et non leurs pratiques de visionnement[69].

Les récits de sorties en salle que l'on peut trouver sont alors pour la plupart conjugués au passé, qu'ils relèvent de l'histoire des pratiques culturelles, de cinéastes, ou de chercheures[70]. Tout semble être comme si la sortie au cinéma n'était qu'un objet de nostalgie. Entre les chercheureureuses en cinéma et audiovisuel qui ne se sont pas remis·es par la fermeture des cinémas de quartier dans les années 1970, et celleux qui se dirigent vers les études sur les nouveaux médias, peu de place est faite à ce qui reste pourtant la première sortie culturelle des français·es[71]. Cela explique pourquoi nous avons décidé de donner la parole aux spectateurices du présent.

Pour envisager la sortie au cinéma comme une pratique, il faut alors se tourner vers l'anthropologie et la sociologie du cinéma. Le chercheur Jean-Marc Leveratto fait le lien entre passé et présent, après s'être intéressé aux pratiques cinéphiles des immigrés italiens[72], et à la « cinéphilie ordinaire[73] » avec son collègue Laurent Jullier, il a élaboré une anthropologie du spectacle[74] qui remet le corps des spectateurices au centre de l'expérience du spectacle cinématographique et pose la question du plaisir. Ainsi présente-t-il sa démarche :

> Contre la cécité intellectuelle résultant de l'attachement exclusif du chercheur à l'observation de l'artiste, rien de mieux en l'occurrence, que l'anthropologie du spectacle pour en revenir au spectateur et rétablir sa participation au spectacle cinématographique. La modèle que constitue, dans l'exception culturelle franaçaise,

---

[68] Laurence Allard, « Donner corps au fantôme : à la recherche du public du cinéma ». *Quaderni*, n°25, 1995.

[69]« Il reste que la plupart des études en sciences sociales, envisageant le cinéma à partir des phénomènes de réception, donnent davantage de place au jugement du spectateur qu'à l'étude des pratiques spectatorielles » Mariane Poulanges, « Myriam Juan, Christophe Trebuil, dir., *Conserveries mémorielles*, n° 12, Publics de cinéma ». *Sciences de la société*, n°84-85, 2012, 315-316. Exemple d'étude célèbre qui confirme ces propos : Tamar Liebes, Elihu Katz, « Six interprétations de la série Dallas ». *Hermès*, CNRS éditions, vol.1, n°11-12, 1993, pp.125-144.

[70] Voir par exemple, bien que l'ouvrage reste justement plutôt centré sur la question des salles, de l'exploitation : Francis Bordat et Michel Etcheverry (dir.), *Cent ans d'aller au cinéma : le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995 ; ou encore, cette fois-ci complètement consacré aux pratiques, les superbes articles de Myriam Juan, « La parole aux spectateurs. Extraits de mémoires choisis et présentés par Myriam Juan ». *Conserveries mémorielles*, n°12, 2012. URL : http://journals.openedition.org/cm/1250 ; et de Myriam Juan et Christophe Trebuil, « Deux ou trois choses que nous savons d'eux : publics de cinéma », *Conserveries mémorielles*, # 12 | 2012. URL : http://journals.openedition.org/cm/1262.

[71] Enquêtes 2008, 2018.

[72] Jean-Marc Leveratto, *Cinéma, Spaghettis, classe ouvrière et immigration*. La dispute, Paris, 2010.

[73] Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique* Paris, Armand Colin, 2010.

[74]Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*. La dispute, Paris, 2006.

> l'« artiste » (le « créateur », l'« auteur ») a conduit trop souvent à oublier que l'art n'est pas destiné à faire vivre des artistes ni à enrichir des collectionneurs, à, mais à donner du plaisir aux gens-comme-vous–et-moi[75].

Si la politique de l'auteur a effectivement contribué à mettre l'accent sur la figure du créateur plus que sur les spectateurices, quelques sociologues du cinéma se sont néanmoins intéressés aux pratiques. On peut citer les travaux menés à l'Université d'Avignon, notamment le travail très intéressant de récent·es docteures, qui donnent lieu à des enquêtes qualitatives sur le rapport des spectateurs contemporains à leur cinéphilie et à leurs sorties en salle. L'approche d'Emmanuel Ethis se concentre sur la place qu'occupe le cinéma « dans la vie des gens », le centre Norbert Elias[76] suit les spectateurices sur plusieurs années et l'évolution de leur pratique. La sortie au cinéma comme un « rendez-vous[77] » social et les spectateurices dans leur diversité[78].

À cet apport théorique important s'adjoignent des réflexions issues des *cultural studies* et de la sociologie du genre, au prisme des études cinématographiques[79]. En effet les spectateurices, leurs pratiques et réceptions sont alors envisagées très concrètement, au travers de schémas structurels de dominations[80]. La figure désincarnée du spectateur est le fruit de mécanismes de dominations à l'œuvre dans la recherche elle-même, souvent réalisée par des hommes chercheurs blancs. Le manque d'incarnation des spectateurices — qui revêtent tout au plus le costume du cinéphile des années soixante — s'expliquerait alors par la volonté des chercheurs[81] de vouloir invisibiliser leur position dominante dans une figure intellectuelle « neutre », et par leur facilité à se projeter dans des figures de spectateurs qui restent de purs sujets pensants/interprétants, émancipés de leurs ancrages sociaux. Une variable comme celle du

---

[75] Jean-Marc Leveratto, Cinéma, *Spaghettis, classe ouvrière et immigration*, *op.cit*., p.11.

[76] UMR qui rassemble des chercheurs sur le campus de l'Université de Marseille et de l'Université d'Avignon.

[77] Emmanuel Ethis. « Le Cinéma, cet art subtil du rendez-vous ». *Communication et langages,* n°154, 2007, pp. 11-21. Je suis contrainte de citer Emmanuel Ethis, ponte du domaine, mais je réprouve complètement son comportement politique, et suis critique envers son travail académique.

[78] Emmanuel Ethis condamne régulièrement dans ses ouvrages ou sur son « socioblog » (http://ethis-e.blogspot.com/) le mépris pour les spectateurices de films grand public, dits « commerciaux ».

[79] Voir notamment le travail de Raphaëlle Moine, Geneviève Sellier. Raphaëlle Moine a par exemple fait un grand travail sur la notion de genre et sur les représentations. Geneviève Sellier, seule et avec Noël Burch a travaillé la question des rapports de sexe au cinéma y compris sur le plan des pratiques de réceptions des spectatrices. Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*. Paris, Armand Colin, 2008 [2002].Noël Burch et Geneviève Sellier, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2009. Les études qui croisent *cultural studies* et cinéma foisonnent, bien que l'axe soit majoritairement celui de l'analyse des représentations, de la mise en scène du male gaze. Si l'on trouve des études des études de réceptions, rares restent les enquêtes de terrain auprès de spectateurices.

[80] L'étude concerne la pratique et la réception à l'eau de rose, mais a été fondamentale dans l'appréhension de notre propre travail : Janice A Radway. « Lectures à « l'eau de rose ». Femmes, patriarcat et littérature populaire », *op.cit.*

[81] Cela n'est pas spécifique au cinéma, mais généralisé à l'ensemble des domaines de recherche.

genre est pourtant essentielle pour appréhender la sortie au cinéma, notamment au niveau des discours sur le choix des films (de nombreuxes enquêtées parlent de « films de garçons », « films de filles »), sur la perception d'une sortie qui peut avoir une dimension « vieux-jeu » (enjeux de galanterie dans le paiement de la place et l'invitation au cinéma), sur la prise de parole lors des entretiens (hommes qui monopolisent la parole), et les mécanismes d'enquêtes[82]. L'on peut enfin souligner les ressources que peuvent fournir certaines études d'économie, socio-économie et marketing du cinéma[83]. En effet c'est allant du côté « obscur » de « l'argent[84] » et de la consommation qu'on peut parfois trouver, dans les études cinématographiques les indications les plus concrètes sur les spectateurices, notamment sur la question du choix du film. Ces études nous aident à penser le film -celui que l'on se rend voir au cinéma - comme un produit expérientiel[85], et donc la sortie au cinéma incertaine quant à la satisfaction[86] qu'elle va nous procurée. Elle est donc une sortie « risquée », pour des couples et individus elleux-même en proie à l'incertitude ; ce qui invite à observer les stratégies mises en place par les personnes en couples pour réduire le risque.

Le couple et l'individu contemporains, l'heure des incertitudes

L'individu contemporain

Les sciences sociales occidentales connaissent une « révolution » que le philosophe François Flahault résume ainsi dans son ouvrage *Le Paradoxe de Robinson* :

> Alors que depuis plusieurs siècles la pensée occidentale se fonde sur la conviction que l'individu précède la société, les connaissances dont nous disposons aujourd'hui convergent vers la conclusion inverse : la vie en société précède l'émergence des individus[87].

Les individus ne pourraient être envisagés sans leur ancrage social, dont ils sont le résultat,

---

[82] Voir Anne Monjaret, Catherine Pugeault. *Le Sexe de l'enquête, approches sociologiques et anthropologiques*. Lyon, ENS éditions, 2014.

[83]Comme par exemple les ouvrages suivant : Laurent Creton, *Cinéma et marché*. Paris, Armand Colin, 1997. Laurent Creton, *L'Economie du cinéma en 50 fiches*. Paris, Armand Colin, 2008 ; Hélène Laurichesse, *Quel marketing pour le cinéma ?* Paris, CNRS éditions, 2006 ; Claude Forest, *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

[84]Laurent Creton, *Le Cinéma et l'argent*. Paris, Nathan, 2000.

[85] Voir Holbrook, M.B., Hirschman, E.C. *The Experiential Aspects of Consumption : consumer Fantasies, Feeling and Fun*. Journal of Consumer Research, Vol. 9, p.132-140. « Le modèle de recherche d'expérience présenté en 1982 par Holbrook et Hirshman propose de substituer à la séquence cognitiviste classique (cognition ->affect -> comportement) une séquence fondée sur les processus affectifs (imaginaire -> émotions -> plaisir) », cité par Laurent Creton, *in Cinéma et marché, op.cit*, pp.185-188.

[86]Laurent Darmon, *La Satisfaction et la déception du spectateur au cinéma : théories et pratiques*. Paris, l'Harmattan, 2014.

[87] François Flahault, *Le Paradoxe de Robinson : Capitalisme et société,* Mille et une nuits, 2005, p.27.

alors même qu'ils se considèrent comme des « Robinson », qui peuvent survivre sans l'aide des autres. François de Singly défend alors que l'*Individualisme est un humanisme,* et que les individus contemporains occidentalisés peuvent être pris dans l'illusion d'un « individualisme concurrentiel » (mythe de soi-même comme indépendant, en compétition avec les autres), mais qu'ils ont besoin des autres pour se construire, se sentir en sécurité (les autres sont nécessaires à l'individualisation).

Si en théorie, ce « retournement » de la pensée occidentale est bel et bien pris en compte, notamment en sociologie, on peut néanmoins souligner deux limites importantes. D'une part, la figure du Robinson (ou de l'Individu contemporain) constitue encore une figure abstraite qui peut masquer des rapports de domination. Si on lit Monique Wittig par exemple, l'on comprend que les fondements sur lesquels reposent la société créent une double catégorie d'individus, et que l'une de ces catégories, dominée par l'autre, n'a pas les mêmes privilèges :

> La catégorie de sexe est une catégorie politique qui fonde la société en tant qu'hétérosexuelle. En cela, elle n'est pas une affaire d'être, mais de relations (car les « femmes » et les « hommes » sont le résultat de relations). La catégorie de sexe est la catégorie qui établit comme « naturelle » la relation à la base de la société hétérosexuelle, et à travers laquelle la moitié de la population — les femmes — sont hétérosexualisées (la fabrication des femmes est semblable à la fabrication des eunuques, à l'élevage des esclaves et des animaux) et soumises à une économie hétérosexuelle[88].

Les études décoloniales et le féminisme décolonial porté par Françoise Verges invite aussi à prendre en compte les effets de la domination occidentale et blanche dans notre société contemporaine, structurée sur des fondements colonialistes et racistes.

Comment penser les individus pris dans de tels rapports de domination ? Est-ce que « l'individualisme est un féminisme » ? Est-ce qu'une révolution (à la fois celle de la pensée occidentale que suggère François Flahault, et celle d'un féminisme intersectionnel[89]) peut se faire sans avoir une forte incidence sur les pratiques et les structures de la recherche elle-même[90] ?

---

[88] Monique Wittig, *La Pensée straight*, Editions Amsterdam, 2018, [1992], p.48.

[89] Je reprends la définition très claire de l'appel à contribution Pour le n°16 de la revue Mise Au Point : « Analyser l'intersectionnalité au cinéma. Circulation d'un concept, en France et aux Etats-Unis », numéro dirigé par mes collègues Héloïse Van Appelghem et Sabrina Bouarour : « Concept forgé en 1989 dans le droit américain par la chercheuse Kimberlé Crenshaw, l'intersectionnalité entendait au départ rendre compte d'un point aveugle dans l'appréhension des violences subies par les femmes noires américaines, exposées à différents types de discriminations. Par la suite, l'intérêt du concept s'est élargi pour penser l'interaction entre différentes formes de dominations (genre, sexualité, rapports de classes, âge, handicap, etc.) ». voir Crenshaw Kimberlé Williams, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du Genre*, 2005/2 (n° 39), p. 51-82. DOI : 10.3917/cdge.039.0051. URL : https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-2-page-51.htm

[90] À l'heure actuelle il semblerait qu'en France, les structures traditionnelles de la recherche se maintiennent, quand

Le couple contemporain

La définition du couple que j'ai privilégiée n'est pas une définition produite en amont de l'enquête — « définition impossible[91] », d'après l'historien Jean-Claude Bologne — mais s'est faite à même l'enquête, au croisement entre ce que l'enquêtrice *reconnaît* comme étant des personnes en couple[92], et de l'autodéfinition des personnes de l'enquête, acceptant de participer à celle-ci *en tant que couple*[93]. La définition du couple a donc pris sens en situation d'enquête, puisque je devais aller à la rencontre des personnes que j'identifiais comme pouvant former un couple. Je me suis notamment basée sur des manifestations visibles de tendresse (caresses, mains tenues, baisers), rapportant ainsi le couple à l'amour et aux pratiques amoureuses ; mais je suis aussi allée simplement vers des ensembles de deux personnes, qui ont pu rejeter l'appellation « couple » les concernant, ou la mettre en doute[94].

Ainsi, les couples participants peuvent être ou non institutionnalisés (personnes marié·es, pacsé·es, en union libre), concubin·es ou non, composés de personnes quelles que soient leurs orientations sexuelles (hétérosexuelles, homosexuelles, biesexuelles, assexuelles, etc.) ou leurs identifications de genre (femmes, hommes, transgenres, cisgenres, non-binaires, etc.), s'être formé·es plus ou moins récemment. Ce qui est important dans la définition choisie est que les personnes acceptent d'être reconnues par l'enquêtrice au moment de l'enquête comme étant en couple au regard de la recherche menée[95].

La sortie au cinéma permet d'interroger les manières des personnes en couple sur leur façon

---

bien même une révolution s'opère sur le plan théorique (c'est-à-dire que des travaux révolutionnaires sur le genre se font dans une structure qui demeure patriarcale). Les changements qui s'opèrent via les récentes réformes de l'Université (le financement par IDEX crée par Nicolas Sarkozy, la loi ORE de 2018, la LPR de 2020, etc.) œuvrent dans le sens de la robinsonnade, c'est-à-dire que leur esprit est de mettre en compétition les universités, les chercheureuses et les étudiant·es, et ne « révolutionnent » donc aucunement les manières de faire de la recherche (le patriarcat s'en accommode parfaitement). Sans compter les esclandres lancées contre l'Université et les *cultural studies* à travers les accusations d'« islamo-gauchisme » venues du ministère, et de penseurs réactionnaires et racistes.

[91] Jean Claude Bologne, *Histoire du couple*. Paris, Perrin, 2016, p.12. Il montre les problèmes que posent les définitions de dictionnaire (excluant les couples homosexuels, limitant le couple à certaines formes d'alliances et de vie commune), et les définitions statiques qui ont des critères variables. « Il est possible de vivre en couple sans constituer un ménage (couple non cohabitant) ni un foyer (si les déclarations fiscales sont indépendantes). Réciproquement, on peut vivre en ménage sans former un couple (deux colocataires) (…) Un couple de concubins, où chacun remplit sa propre déclaration de revenus, constitue un seul ménage fiscal, mais deux foyers fiscaux », p.15.

[92] Il ne s'agit toutefois pas de « couple d'ami·es », « couple parent-enfant » comme autorise à le dire le langage, mais de conjoint·es. La recherche de couples passe ainsi par les préjugés de la chercheuse sur la notion de « couple », voir Partie 1, chapitre 3.

[93] Ayant répondu oui à la question « êtes-vous en/un couple ? ».

[94] Un enquêté ne savait pas s'il rentrait bien dans la catégorie puisqu'il ne vivait pas avec la personne, deux personnes m'ont dit que leur relation était secrète car l'une d'elle avait un mari, il s'agissait donc d'une relation extra-conjugale.

[95] J'ai présenté mon travail aux personnes participant à l'enquête comme un « documentaire associé à ma thèse sur la sortie au cinéma en couple ».

leur façon de prendre du plaisir à deux et de partager un objet culturel hors de l'espace domestique. Pour envisager cette pratique culturelle, il est nécessaire d'avoir à l'esprit les enjeux relationnels qui structurent la plupart des couples contemporains dans notre société. Nous pouvons présenter quatre principaux axes de compréhension, issues des études sur le couple et les relations amoureuses et la sexualité[96].

- **Le couple contemporain est paradoxal : il se caractérise par une forte attention, quand bien même il a évolué et s'est fragilisé.** Son évolution suit une « transformation de l'intimité[97] », qu'on peut lire à la fois comme l'affirmation d'une intimité conjugale et personnelle, et comme la montée en puissance de l'« amour romantique[98] ». Au 18e siècle la famille se sépare de la société, le 19e siècle connait une spatialisation des grandes pièces (on distingue l'intimité des enfants et l'intimité parentale), le 20e siècle entérine une distinction entre l'intimité « personnelle » et l'intimité « conjugale [99]». Le couple bâtit une intimité protégée de l'espace public, l'individu est amené à rechercher sa propre intimité au sein du couple. A partir des années 1960 le couple connaît un réel bouleversement : « moins institutionnalisé et moins stable, le couple est également moins fréquent [100]» le nombre de mariages baisse, le nombre de divorces augmente, les relations durent moins longtemps, le célibat est plus fréquent. Mais il ne faut pas s'y méprendre, comme le souligne Jean-Claude Kaufmann :

  > Contrairement aux apparences, le couple demeure cependant dans les esprits une référence centrale. S'il est devenu plus instable et statistiquement minoritaire, c'est justement parce que les acteurs exigent plus de lui. Paradoxalement, l'idéalisation du couple est à l'origine de sa fragilité, le rendant plus complexe à construire[101].

  L'on ne peut plus évacuer « l'amour » de la question du couple dans la « modernité avancée[102] ».

- **Une tension apparente existe entre l'individualisme, qui pousse à s'affirmer en tant qu'individu dans un « authentique projet réflexif [103] », et la relation de couple qui**

---

[96] Des précisions théoriques sur ces différentes « approches contemporains » seront données au fil de la thèse.
[97] Anthony Giddens, *La Transformation de l'intimité : sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*. Paris, Hachette littératures, 2006 [1992].
[98] *Ibid.*

[99] François de Singly. « Intimité conjugale et intimité personnelle : à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées ». *Sociologie et sociétés, n°*2, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, pp 76-96.
[100] Jean-Claude Kaufmann, *Sociologie du couple*. Paris, Presses universitaires de France, 2017 [1993].
[101] *Ibid.,* p.46.
[102] Anthony Giddens, *La Transformation de l'intimité : sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*. Paris, *op.cit.*
[103] *Ibid.*

demanderait aux individus de céder une part de leur individualité à la construction de cette relation. Selon Anthony Giddens, le modèle de « l'amour pur[104] », qui assure l'autonomie aux deux membres de la relation, est placé en idéal. François de Singly s'oppose à cette promotion de l'autonomie. Il montre dans ses articles et ouvrage[105] que le désir d'individuation des individus n'est pas en contradiction avec les formes familiales. Pour lui, tous les individus ont un besoin de « sécurité ontologique[106] », qui les pousse à s'unir à d'autre : ils trouvent dans cette union non pas un obstacle à la construction de leur individualité, mais la force justement de s'individualiser. Cependant les individus « individualisés » doivent faire des compromis pour entretenir la « communauté partielle » que représente leur couple, ce qui peut créer des tensions.

- **Dans une approche féministe matérialiste, le couple est à regarder davantage sous un angle de domination et d'exploitation**. Ainsi, les hommes exploitent les femmes à l'intérieur du couple hétérosexuels, notamment par le travail domestique qu'elles effectuent gratuitement. Anne-Marie Devreux dénonce le modèle du contrat qu'ont imposé les pontes de la sociologie[107] : selon ces derniers, le couple ne serait qu'affaire de négociations et de compromis, et non un lieu de l'exercice de la violence patriarcale. Monique Wittig souligne le rôle de la société hétérosexuelle dans la perpétuation de cette violence[108].
- Sur la question plus précise de l'amour et des rencontres à l'heure actuelle (notamment en ligne), on peut souligner l'existence actuellement d'un débat intéressant. Pour Eva Illouz (qui se réclame d'Anthony Giddens et d'Ulrick Beck), la *Fin de l'amour*[109]est proche, puisque les réseaux et application de rencontre font de nous des marchandises. La sociologue Marie Bergström, loin des grands discours apocalyptiques, étudie précisément le fonctionnement de ces derniers— et ainsi le mouvement de *privatisation*[110]des rencontres —du point de vue des usagers·ères et aussi des

[104] Anthony Giddens, *La Transformation de l'intimité : sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*, *op.cit.*
[105] Par exemple dans François de Singly, « Un drôle de je : le moi conjugal ». *Dialogue*, 1988, n°102, pp. 3-5.
[106] François de Singly. « Intimité conjugale et intimité personnelle : à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées », *op.cit.*
[107] Anne-Marie Devreux, « Sociologie « généraliste » et sociologie féministe : les rapports sociaux de sexe dans le champ professionnel de la sociologie » *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 16, n°1, 1995, pp. 83–110.
[108] Monique Wittig, *La Pensée straight, op.cit.*
[109] Eva Illouz, *La Fin de l'amour : enquête sur un désarroi contemporain*. Paris, Éditions du Seuil, 2020.
[110] Marie Bergström*, Les Nouvelles lois de l'amour : sexualité, couple et rencontres au temps du numérique*. Paris, la Découverte, 2019.

concepteurices des sites et celleux qui les font fonctionner. Elle se place dans l'héritage des pontes de la sociologie de la famille, mais utilise aussi la sociologie du genre, dans une approche féministe comme Natacha Chetcuti-Osorovitz[111], Isabelle Clair[112], ou encore Mélanie Gourarier qui analyse avec talent et précision les mécanismes de la communauté de la séduction[113] (groupe d'entre soi masculin et masculiniste qui partagent des techniques de séduction et utilisent un modèle hiérarchique de séducteurs). Ces dernières chercheureuses sont très inspirantes dans leurs démarches.

L'étude des pratiques culturelles donne un exemple concret des problématiques contemporaines au sein des relations des couples. La formation des couples, qui attire l'attention des sociologues[114], demande aussi à être réfléchie via les pratiques culturelles. Sur les réseaux de rencontre, l'exposition de sa « personnalité culturelle », des films que l'on aime, de ses loisirs, prend de plus en plus d'importance[115]. La culture permet de sociabiliser en tant que sujet de conversation, mais aussi en tant que lieu de rendez-vous. Récemment, Alizée Gilles, jeune étudiante en architecture nous a contacté car elle fait son mémoire sur les lieux de rendez-vous amoureux[116], et comptait faire une partie sur les espaces privés (domicile, chambre), et les espaces publics comme la rue, les bars, le cinéma. La sortie au cinéma dans les premiers rendez-vous pose ainsi la question de son élection par les couples : est-elle choisie pour son romantisme ? Est-elle choisie pour des raisons pragmatiques (confort, obscurité pour s'embrasser, sièges confortables) ? Permet-elle de se présenter à travers ses goûts, ses réactions au film ?

Les sorties au cinéma, une fois la relation installée, mettent aussi clairement en jeu les questions de compromis et de négociations qui apparaissent en sociologie contemporaine. Une sortie au cinéma demande par exemple de choisir le film en confrontant ses goûts culturels. Elle comporte une part de risque et d'incertitude sur la qualité de celui-ci et la capacité de plaire à l'un·e et à l'autre, elle demande ensuite de définir qui paie, où s'installer, de donner après la

---

[111]Natacha Chetcuti-Osorovitz, S*e dire lesbienne : vie de couple, sexualité, représentation de soi.* Paris, Payot*,* 2013[2010].

[112] Isabelle Clair, *Les Jeunes et l'amour dans les cités*. Paris, Armand Colin, 2008 ; Isabelle Clair, *Sociologie du genre*. Paris, Armand Colin, 2015 [2013].

[113] Mélanie Gourarier, *Alpha mâle : séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes.* Paris, Editions du Seuil, 2017.

[114] Michel Bozon et François Héran, *La Formation du couple : textes essentiels pour la sociologie de la famille*. Paris, La Découverte, 2006.

[115] Marie Bergström*, Ibid.*

[116] Alizée Gilles, « Alors, t'as pécho ? La séduction par l'espace, rencontres amicales et amoureuses ». Mémoire sous la direction de Marie-Paule Halgand, Ecole Nationale d'architecture de Nantes [2021, en cours].

séance son avis sur le film, discuter des valeurs qu'il véhicule. Autant d'étapes où peut se réaliser l'articulation entre une « communauté partielle » et les « individus individualisés[117] » qui la compose ; où peuvent surgir les « agacements[118] » conjugaux. La sortie au cinéma nous permet ainsi de mettre en avant les mécanismes des fonctionnements conjugaux, y compris les mécanismes de genre à l'œuvre à travers notamment une répartition genrée des goûts[119]. Elle confirme aussi l'importance des autres, en l'occurrence des conjoint·es, pour le sens même que nous donnons à nos pratiques culturelles.

Un parti pris méthodologique : filmer les couples

Soucieuse d'incarner l'enquête et ses participant·es, j'ai désiré remettre sur le devant de la scène les spectateurices par une enquête de terrain filmée. Cette enquête croise la sociologie des pratiques culturelles et la sociologie du couple, et est réalisée sous la forme d'un documentaire faisant appel aux instruments de la sociologie filmique.

L'on peut observer que toute la mesure des « retournements » de la pensée ne sont pas encore actualisés dans la recherche, que l'on ne pense pas à toute leurs implications ou que de nouvelles pratiques se voient opposées des résistances. Comme l'écrit Monique Wittig : « la pensée dominante refuse de se retourner sur elle-même pour appréhender ce qui la remet en question[120] ». Dans notre travail nous consacrerons une large part à la méthodologie, car il nous semble qu'elle est un lieu important où peuvent s'opérer des « retournements », un « nécessaire renouvellement des instruments d'appréhension du réel contemporain[121] ».

Aussi avons-nous décidé de nous intéresser à un type d'entretien peu commun : l'entretien conjoint, c'est-à-dire en présence des deux membres des couples interrogés. Celui-ci permet d'observer comment les individus performent le couple en situation d'enquête, c'est-à-dire la façon dont les personnes lorsqu'elles sont deux se donnent à voir comme couple, jouent le rôle

---

[117] François de Singly, « Intimité conjugale et intimité personnelle : à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées », *op.cit.*

[118] Jean-Claude Kaufmann, *Agacements : les petites guerres du couple*. Paris, Librairie générale française, 2008.

[119] Voir la fabrication de ces différences de goût dans la socialisation primaire, Sylvie Octobre, « La socialisation culturelle sexuée des enfants au sein de la famille », *Cahiers du Genre*, vol.2, n°49, 2010, pp.55-76. ; Sylvie Octobre et Dominique Pasquier, *Pratiques culturelles et enfance sous le regard du genre. Réseaux*, vol.29, n°168-169. Paris, La Découverte, 2011.

[120] Monique Wittig, *La Pensée straight*, *op.cit*.

[121] Jacques Ion, « Brève généalogie de la "question individualiste" » *in* Philippe Corcuff, Jacques Ion et François de Singly (dir.), *Politiques de l'individualisme. Entre sociologie et philosophi*e. Paris, Textuel, 2005.

de personnes en couple. La chercheuse Isabelle Clair a souligné l'expressivité caractéristique de ce type d'entretien[122] à la configuration triangulaire, entre la chercheureuse et les enquêté·es. À ce choix méthodologique s'est ajouté un intérêt pour les instruments de la sociologie filmique[123]. Le film renouvelle à la fois les manières de concevoir un projet de recherche, de le réaliser, mais ouvre aussi la voix à de nouvelles formes de réception de la recherche, et à un possible élargissement de son public. Les recherches sociologiques faites au Centre Pierre Naville de l'Université d'Evry Val d'Essone[124] envisagent le film comme une recherche sociologique en lui-même, pas seulement un outil pour le sociologue, ni une illustration de ses propos. Disposant d'une formation en montage audiovisuel[125], j'ai réalisé à dans le cadre de mon film de fin d'étude en école de cinéma un documentaire portant sur la sortie au cinéma en couple, composé d'entretiens conjoints. Si l'on a l'habitude de voir des personnages de fiction aller au cinéma, il est plus rare que l'on voie des spectateurices à l'écran. J'ai souhaité donner la parole à des couples rencontrés aux abords du cinéma et réinvestir le cinéma comme lieu commun et lieu de partage. L'exploration de notre sujet, la sortie en couple au cinéma, s'est faite essentiellement par la voie créative de la conception de documentaire. Je souhaiterais montrer à la fois comment cette dernière contribue à la recherche et interroge les modes de restitution du travail de recherche. Plus largement, nous avons souhaité utiliser une pluralité de matière pour écrire cette thèse (anecdotes, références de films et de séries, entretiens réalisés à plusieurs périodes et différents contextes, etc.) essayant d'avoir une écriture *imagée*, qui permettent de donner accès aux sens de la pratique.

Rendez-vous, couple et sortie culturelle : une problématique au croisement des disciplines

Si quatre-vingt-dix pour cent des Français·es sont déjà allé·es au cinéma, il y a des chances pour qu'iels y soient déjà allés en couple, pour un premier ou énième rendez-vous, étant donné qu'il s'agit de la façon la plus courante de se rendre au cinéma. Pourtant, cette pratique culturelle est peu interrogée, tout comme la conjugalité est peu analysée au prisme des sorties culturelles. Qu'est-ce que la sortie au cinéma peut nous apprendre du fonctionnement des couples, qu'est-ce la sociabilité conjugale peut nous apprend sur la sortie au cinéma ? Notre

[122] Isabelle Clair, « Dire à deux le ménage » *in* François de Singly (dir.), *L'Injustice ménagère*. Paris, Armand Colin, 2007, pp. 197-224.
[123] Voir Partie 1.
[124] Voir Partie 1, chapitre 2.
[125]Formation reçue en section montage à La Fémis, école nationale supérieure de l'image et du son (promotion 2018).

démarche, au carrefour des études cinématographiques, de la sociologie du couple, du genre, des pratiques culturelles, et de la sociologie filmique, est centrée sur ces questions.

Bornes temporelles et géographiques

Aller au cinéma en couple ne date pas d'aujourd'hui : dès les premiers cinémas de quartier, l'on se rend dans les salles seul·e ou accompagné·e, avec des amis, en couple ou en famille. Des mémoires de spectateurs des années 1920 montre que le cinéma peut aussi être perçu comme lieu d'initiation amoureuse[126]. Ce travail de thèse n'approfondira pas l'histoire de la sortie au cinéma, car il se base sur une enquête bornée géographiquement et temporellement. Celle-ci s'est notamment déroulée lors du tournage du film, entre novembre 2017 et février 2018, mais plus largement lors d'entretiens préparatoires tout au long de la thèse, ainsi que lors des entretiens filmés réalisés en master de recherche. L'enquête a été réalisée en France métropolitaine, et plus précisément auprès de personnes rencontrées en Île-de-France. Ce contexte est important, il ne s'agit pas de prétendre à une vérité universelle de la sortie au cinéma en couple. D'une part, la sortie au cinéma n'est pas pratiquée de la même façon dans toutes les régions et dans tous les pays, elle est même très rare voire quasi-inexistante dans certains pays. L'enquête est réalisée en Ile-de-France donc dans une région qui concentre au contraire de très nombreux cinémas, encore faut-il prendre en compte une répartition inégale sur ce territoire, entre Paris et certains départements[127].

Problématique

« Du spectateur fantôme » aux spectateurices « en chair et os », que révèle la sortie au cinéma en couple sur la fonction sociale de la salle de cinéma ? De quelle façon les couples nous donnent-ils à voir les séances ?

[126] Myriam Juan, « La parole aux spectateurs. Extraits de mémoires choisis et présentés par Myriam Juan », *op.cit.*
[127] Pour avoir un aperçu rapide du parc cinématographique, nous conseillons la cartographie des cinémas en France mis en ligne par le CNC, qui permet de voir que l'Île-de-France concentre de nombreux cinémas, avec des différences entre Paris (82 établissements) – qui détient largement le record national, suivi des Bouches du Rônes (55 établissements) – mais aussi de constater que ce n'est pas la seule région cinématographique de France. Entre les départements d'Île de France qui comptent quant à eux entre 28 établissements (95,Val de l'Oise) et 35 (94,Val de Marne). L'Île de France est record aussi en termes d'entrées en salle. Des inégalités sont notables entre Paris et les autres départements en termes de densité par exemple : 30 habitant·es pour un fauteuil à Paris contre 67 en Seine-Saint-Denis et 74 dans le Val d'Oise ; et d'indice de fréquentaton. Voir : https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/statistiques/geographie-du-cinema-departements.

Comment cette sortie culturelle, entre intimité et espace public, individualité et communauté, affecte-t-elle la relation de couple et que nous dit-elle des mécanismes de partages culturels et relationnels en son sein ? En quoi les rendez-vous au cinéma peuvent-ils contribuer à l'installation de la relation de couple et se ritualiser au cours de la vie de couple ? Quels mécanismes de genre active-t-elle, en premier rendez-vous et au cours de la relation ?
En somme, qu'est-ce qui « fait couple » dans la sortie « incertaine » au cinéma ?

En quoi la sociologie filmique peut-elle nous aider à appréhender une pratique cinématographique « ordinaire » ?

Se repérer dans cette thèse cinématographo-couplesque

La thèse est organisée en deux parties, la première expose une réflexion sur la méthode et la seconde expose les résultats.

La première partie commence par définir les enjeux de l'entretien conjoint pour montrer en quoi l'enregistrement audiovisuel est un bon outil pour appréhender ce dernier (chapitre 1). En plus d'être un bon outil, nous montrerons comment en a été issu un projet de documentaire en sociologie filmique (chapitre 2) *En couple, au cinéma*, dont nous détaillerons la conception (chapitre 3). Nous reviendrons à l'occasion de cette partie sur notre rapport à la sociologie du couple et à la sociologie filmique dans une perspective féministe.

Le seconde partie expose les résultats de l'enquête sur la sortie au cinéma en couple.
Elle s'ouvre sur la question des premiers rendez-vous au cinéma (chapitre 1), à mi-chemin entre les clichés que ceux-ci évoquent dans l'imaginaire et les réalités qu'ils recouvrent, de la sortie au cinéma pour « choper » - les rendez-vous au cinéma pour réussir « s'embrasser dans le noir » sont-ils toujours d'actualité ? Quelles techniques de séduction la salle inspire-t-elle, notamment dans des groupes d'entre-soi masculin ? - aux sorties d'installation du couple en début de relation : quel est la fonction des premiers rendez-vous pour les couples en formation, ou récemment formés ? Se souvient-on de la « première sortie au cinéma » ensemble ? Ce souvenir

s'intègre-t-il au « récit conjugal » ?

Nous envisageons ensuite la sortie au cinéma dans la vie de couple, une fois que celui est formé. Le premier axe que nous avons retenu est celui de la temporalité, à savoir quand prend-t-on « le temps d'un cinéma » (chapitre 2). A la fois dans une approche diachronique : à quel moment de la vie va-t-on au cinéma en couple : quand on est étudiant·es ? Retraité·es ? Quand est-ce que l'on a au contraire plus le temps d'y aller ensemble ? Mais aussi sous un angle synchronique : qu'est-ce qui pousse à se rendre au cinéma, quelle envie de sortir ? Pourquoi aller au cinéma et non pas au théâtre ou rester devant la télévision ? Y aller accompagné de saon conjointe plutôt que seul·e ?

Dans les chapitres qui suivent nous nous intéressons plus précisément au déroulement des séances. A chaque étape de la séance, nous avons associé les thématiques saillantes de notre étude.

L'avance-séance (chapitre 3), qui met en jeu des mécanismes de choix, des stratégies de spectateurices pour « pendre du plaisir à deux ». Comment les couples se repèrent dans l'offre cinématographique, comment s'approprient-iels les éléments marketing ? Qui choisit ? De quelle façon se fait le choix ? Comment s'y manifestent des logiques de genre ?

La séance en elle-même (chapitre 4), qui invite à porter attention aux corps en salle, et aux comportements : est-ce que les couples parlent, s'embrassent, s'endorment, consomment du pop-corn ? Sont-iels susceptibles aux dérangements de la salle, de leur conjoint·e ?

L'après séance (chapitre 5), qui met en jeu la sortie de la salle, la discussion d'après le film et son lot de taquineries, le partage émotionnel et les éventuels souvenirs laisser par les films dans la mémoire du couple.

PARTIE I.

L'ELABORATION D'UN FILM SOCIOLOGIQUE SUR LA SORTIE AU CINEMA EN COUPLE : METHODE ET DEMARCHE

Avertissement – Le danger méthodologique !

Entourée de chercheureuses en études cinématographiques plus que de sociologues, je vis souvent les débats qui agitent la discipline sociologique loin de l'épicentre de la polémique. J'ai ainsi assisté au débat sur l'ouvrage *Le Danger Sociologique* de Gérald Bronner et Etienne Géhin[128] par l'intermédiaire de mon poste de radio, notamment via l'émission « Du grain à moudre » du 10 octobre 2017 sur France Culture « la sociologie nous rend-elle irresponsables [129]? », où ce dernier avait pour contradicteur le sociologue Jean-Louis-Fabiani. En résumé, Gérald Bronner souhaite *«* provoquer un électrochoc chez[ses] collègues les plus rationnels et sortir la discipline [sociologique] de l'isolement qui la guette[130] ». Il dénonce une sociologie qui s'assimile à un sport de combat — trop militante et pas assez scientifique —, une sociologie déterministe qui pousserait Manuel Valls à l'assimiler à une culture de « l'excuse[131] ». Il met alors dos à dos Pierre Bourdieu et Bernard Lahire d'un côté, Max Weber et Raymond Boudon de l'autre et se place dans l'héritage de ces derniers. Invité sur France Culture, il commence par distinguer auprès du journaliste les « collègues sociologues », des « doctorants qui s'amusent avec twitter » (ce qui en dit long de son mépris envers les doctorant·es[132]). S'en suit un débat d'une demi-heure avec Jean-Louis Fabiani, qui fait quelques concessions polies à Gérald Bronner, bien que radicalement opposé à ses propos. La fin de l'émission réserve un surprenant *happy end*, où les deux sociologues se mettent d'accord dans la joie et la bonne humeur sur la question des « préliminaires[133] » :

> Gérald Bronner – Il y a une nécessité de normaliser les variables […] Bien sûr je suis d'accord avec lui [Cyril Lemieux], il ne faut pas aller sur le terrain et dans l'expérimentation n'importe comment, mais on a l'impression qu'on parle d'un acte de la recherche où il n'y aurait sans cesse que des préliminaires, à un moment donné cela pose problème.
> Le journaliste Hervé Labrette — Jean-Louis Fabiani, ce sera votre conclusion ?

---

[128] Gérald Bronner et Étienne Géhin, *Le Danger sociologique*. Paris, PUF, 2017.
[129] « La sociologie nous rend-elle irresponsables ? », Emission *Du Grain à moudre* du 10/10/2017, animée par Hervé Labrette sur France Culture. Lien du podcast : https://www.franceculture.fr/emissions/du-grain-a-moudre/la-sociologie-nous-rend-elle-irresponsables
[130] « La sociologie est-elle dépassée ? », *L'Obs*, nº 2760, 28 septembre 2017, p. 76
[131] Manuel Valls avait répondu au sénateur Christian Favier au Sénat le jeudi 26 novembre 2015 : « J'en ai assez de ceux qui cherchent en permanence des excuses ou des explications culturelles ou sociologiques à ce qui s'est passé », en référence aux attentats du 13 novembre 2015. Citation tirée de l'article en ligne de *Libération «* Culture de l'excuse, des sociologues répondent à Valls », Sonya Faure, Cécile Daumas et Anastasia Vécrin, 12/01/16. URL : https://www.liberation.fr/debats/2016/01/12/culture-de-l-excuse-les-sociologues-repondent-a-valls_1425855
[132] Et peut-être également de Twitter, qui rassemble pourtant de nombreuxes universitaires, en France et dans le monde, titulaires comme non-titulaires. Il n'est pas anodin qu'il affiche ce mépris envers l'activité des doctorant·es sur les réseaux, puisque ces derniers constituent effectivement un contre-pouvoir pour celleux qui sont marginalisé·es à l'Université.
[133] Retranscription de la fin de l'émission (37'35 – 38'20), « La sociologie nous rend-elle irresponsables ? », *op.cit.*

> Jean-Louis Fabiani — Effectivement, je l'ai souvent reproché amicalement à mon collègue Jean-Claude Passeron à Marseille : nous sommes dans une discipline où depuis plus d'un siècle on en est resté aux préliminaires. Et Passeron me répondait : « mais écoutez, vous voulez, vous, y allez tout de suite… » (*rires*)
> Hervé Labrette — Ce sont de longs préliminaires, car ils ont plus d'un siècle…
> Jean-Louis Fabiani — Voilà (*rires*). Trop de préliminaires tue peut-être le plaisir sociologique.
> Gérald Bronner (*rires*) — Face à une telle conclusion je garde le silence (*rires*).
> Hervé Labrette —Je crois que c'est la meilleure conclusion que l'on pouvait faire à ce moment-là de la discussion »

« Trop de préliminaires tue le plaisir sociologique » : si la formule (le « bon mot ») vise à faire sourire par sa connotation sexuelle, elle est contestable à la fois sur le plan de la sexualité et sur celui de la théorie. Elle montre de plus le privilège de ces deux hommes chercheurs, ainsi que du journaliste, à terminer l'émission sur une blague de recherche graveleuse, sans perdre leur crédibilité scientifique. Pourtant, les deux sociologues usent d'une conception hétérocentrée et phallocentrée de la sexualité, qui méprise les « préliminaires » dans la mesure où ce qui « compte » et constitue « vraiment » l'acte sexuel est la pénétration du vagin par le pénis[134]. Les « préliminaires » servent dans cette perspective à désigner des actes sexuels non pénétratifs tels que le cunnilingus, ou les caresses. Or, ces actes sexuels non-pénétratifs peuvent composer l'acte sexuel lui-même puisque tout rapport sexuel n'est pas nécessairement pénétratif, comme le résume ici la chroniqueuse Maïa Mazaurette du journal *Le Monde* :

> Car admettons-le : en 2019, la pénétration constitue toujours l'alpha et l'omega de la pratique hétérosexuelle, hermétiquement divisée entre le « vrai sexe » (celui qui consiste à fourrer son pénis dans une personne) et le « reste » (préliminaires, masturbation, fantasmes, cunnilingus, BDSM, fist-fucking, sextoys, électro-stimulation, effleurements fétichistes, tartes aux pommes[135]).

Cette conception d'une sexualité hétéronormée concentrée autour de la pénétration d'un vagin par le pénis est problématique puisqu'elle est très restrictive et sous-tend un rapport

---

[134] La sexualité féminine est perçue majoritairement avec un prisme hétérocentré. Elle est pensée autour de la pénétration vaginale, elle est perçue comme incomplète sans la complémentarité avec les hommes. Luce Iriguay, parlant du sexe des femmes écrit : « son sexe, qui n'est pas un sexe est compté comme pas de sexe. Négatif, envers, revers d'avoir le sexué visible et morphologiquement désignable » dans « Ce sexe qui n'en est pas un », *Les Cahiers du Grif*, Vol. 5, N°1, p. 54-58. La représentation même du vagin comme un espace vide (prêt à « accueillir » le pénis) dans les manuels scolaires entretient cette perception, alors que le vagin est empli de chairs ; le clitoris commence tout juste à être représenté dans ces mêmes manuels (cf. « Clitoris : pourquoi attendre 2017 pour le voir représenter dans les manuels scolaires ? », Hélène Combis, 19/05/17, site de France Culture : https://www.franceculture.fr/societe/clitoris-pourquoi-avoir-attendu-2017-pour-le-representer-dans-les-manuels-scolaires).

[135] Maia Mazaurette, « Pour atteindre l'orgasme féminin, arrêtez la pénétration », le 21 mai 2019. https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/05/12/sexualite-la-penetration-ne-s-impose-plus_5461006_4500055.html

hiérarchique dans l'accès au plaisir (un « *gender orgasm gap*[136] ») et révèle à la fois la domination qu'exerce les hommes hétérosexuels, et leur incompétence[137] :

> Le but de la pénétration au fond n'est pas vraiment le plaisir des deux partenaires, mais en premier lieu celui de l'homme, puis éventuellement celui de la femme (d'ailleurs la pénétration cesse généralement quand l'homme a atteint son plaisir). C'est l'instauration d'une relation inégalitaire comme modèle[138].

Ainsi qu'une « excision culturelle[139] » de la question du plaisir des personnes qui possèdent une vulve, avec entre autre l'entretien du « mythe du plaisir vaginal[140] ». Cette « relation inégalitaire » est largement intériorisée dans les représentations sociales[141]. Si nous nous permettons de faire ce rapprochement sexualité/recherche, c'est tout d'abord parce que nous y sommes invitées par les deux chercheurs de l'émission radio, et ensuite, parce qu'il semblerait que la conception de la recherche soit fortement marquée par ce modèle andro-hétéro-centré. Le mépris de la réflexivité méthodologique et plus généralement des questionnements méthodologiques a aussi à voir avec une conception sexiste de la recherche. Le mépris des « préliminaires sociologiques » (soit des questions méthodologiques, des définitions, des questions réflexives sur sa posture, sur les biais que peut comporter le sujet) sur lequel se mettent d'accord les deux sociologues, révèle d'un raisonnement patriarcal, où la réflexivité sur

---

[136] Expression employée par exemple par la journaliste américaine Mona Chalaby, « The Gender Orgasm Gap », 20/08/2015, FiveThirtyEight, URL : https://fivethirtyeight.com/features/the-gender-orgasm-gap/. Suite à une étude américaine (Frederick, David A.; John, H. Kate St.; Garcia, Justin R.; Lloyd, Elisabeth A. "Differences in Orgasm Frequency Among Gay, Lesbian, Bisexual, and Heterosexual Men and Women in a U.S. National Sample". Archives of Sexual Behavior), de nombreuses journalistes américaines et françaises se sont emparées de la question, comme slate.fr, « Les hommes entravent-ils les orgasmes des femmes ? », Florian Adam, 24/02/2017 http://www.slate.fr/story/138329/orgasme-femme-heterosexuelle, ou LeMonde.fr « Et si l'amant parfait était une lesbienne ? », Maïa Mazaurette, 13 janvier 2019. L'étude montre en effet que les hommes hétérosexuels ont plus d'orgasmes que leurs partenaires, mais aussi que les femmes lesbiennes ont plus d'orgasmes que les femmes hétérosexuelles.

[137] Comme le note très justement Stéphanie Mayer, qui pose dans sa thèse la question très intéressante du « comment faire » lorsque l'on est féministe *et* hétérosexuelle : « Les hommes comme groupe social, et principalement les hétérosexuels, sont des amants souvent peu généreux et plusieurs croient qu'en se satisfaisant sexuellement, ils satisfont aussi leur partenaire » in *Regards féministes sur l'hétérosexualité contemporaine occidentale : Essai sur le dispositif hétérosexuel et ses limites pour la liberté et l'égalité des femmes.* Thèse, Université de Laval, 2018. Nombreux sont les hommes (pour synthétiser les articles de la note précédente, mais aussi mon expérience en la matière ainsi que celles de mes ami·es et connaissances) qui ne stimulent pas le clitoris de leur partenaire, qui pensent que « aller au fond », fort, et tout de suite est la méthode incontournable pour être un bon coup, et s'arrêtent après avoir joui, convaincus que « c'est terminé », ayant profondément intériorisé des scripts hétéro-patriarcaux. Bien que privilégiés dans ce script, les hommes hétérosexuels ont pourtant eux aussi à perdre dans ce schéma normatif qui ne leur permet ni de considérer pleinement le plaisir de leur partenaire, ni d'explorer les potentialités de leurs propres sexualités et façons d'avoir du plaisir.

[138] Martin Page, *Au-delà de la pénétration*. Paris, Le Nouvel Atilla, 2019.

[139] Formule provocatrice employée par Maïa Mazaurette et Damien Mascret, dans « La revanche du clitoris ». *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 29, n°3, 2010, pp. 102-105.

[140] Anne Koedt. « Le mythe de l'orgasme vaginal ». *Nouvelles Questions Féministes*, *ibid.*, pp. 14-22.

[141] « Les représentations sociales continuent de donner un rôle « subalterne » aux femmes dans l'interaction amoureuse » Michel Bozon, *Sociologie de la sexualité*. Paris, Armand Colin, 2009.

la méthode, la personne qui mène la recherche et ses instruments, est renvoyée implicitement à « une affaire de bonne femme », ou du moins dé-virilisés, quand les vrais sociologues, tels des « scientifiques », « *y vont directement* ».

Certaines critiques qui ont été adressées à l'ouvrage *Le Danger sociologique* sont très instructives des réels dangers qui menacent une partie des sciences humaines, et des formes que peut prendre la réaction viriliste dans la discipline sociologique. Si l'on s'intéresse de plus près au discours de Bronner dans le cadre de cette émission, nous pouvons être alerté·es par le fait qu'il exige une normalisation de la sociologie, notamment par l'élaboration d'une méthode normalisée, sur le modèle des sciences dures[142], tout en reprochant aux sociologues de faire de trop longs préliminaires (c'est-à-dire d'être trop réflexif sur leur méthodologie, de prendre « trop de précautions »). Faut-il donc normaliser nos méthodes sans « trop » y réfléchir ? Les méthodes de la sociologie d'enquête (entretiens/questionnaires) ne sont-elles pas déjà connues, et à repenser en fonction de chaque terrain ? L'envie de Bronner de ne pas s'attarder sur les questions de méthode correspond peut-être au désir de pouvoir se passer de la présentation des outils et des définitions utilisés pour en venir directement « aux résultats ». Dans l'émission « Expliquer la sociologie : est-ce l'excuser[143] ? », alors qu'il présente ses travaux sur les centres de « déradicalisation », il aborde rapidement les « items » choisis pour évaluer la « radicalité », et annonce de but en blanc : « je vous passe les détails sur la construction de cette variable ». Même pour des auditeurices non spécialistes (et des doctorant·es qui s'amusent sur Twitter), il serait intéressant de savoir comment est élaboré ce concept de « radicalisation », comment le chercheur est amené à diriger un centre de « déradicalisation » et quelle influence cela peut avoir sur la conception de son objet d'étude, et comment l'on construit des « items » d'« évaluation » sur la « radicalité »/« radicalisation » d'un être humain (susceptibles de juste justifier son enfermement dans un « centre de déradicalisation »). Gérald Bronner se réfère beaucoup à la physique pour montrer l'absence de scientificité des sciences humaines. Mais ce qui déroge à la déontologie scientifique, est selon nous de cacher les processus de fabrication, de faire comme si les outils d'analyse étaient construits de manière totalement objective. Opposer la méthodologie normalisée « scientifique » et l'idéologie, c'est contester l'idée que

[142] Ou sur le fantasme du modèle des sciences dures, car pour avoir assisté à des soutenances de thèse de neurobiologie, l'interrogation sur la méthode utilisée semblait non pas être normalisée mais faire partie de la recherche - proposant à la fois questionnements sur les avancées technologiques et des questionnements interdisciplinaires. Voir par exemple le travail de Charlotte Salvatico, *Mécanisme de diffusion-capture dans les synapses inhibitrices: suivi en molécule unique à haute densité et aspects thermodynamiques*. Thèse, Université Pierre et Marie Curie, 2015.

[143] L'invité des matins, par Guillaume Erner. Le 04/10/2017 https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-des-matins/expliquer-la-sociologie-est-ce-lexcuser'

toute fabrication d'outils et de méthodes suppose une idéologie au sens que cette fabrication s'inscrit dans un paradigme scientifique, mais est aussi produite et validée par des institutions qui ne sont pas le garant du « neutre » comme l'expose Bernard Lahire :

> En revanche, ceux qui en appellent à la neutralité axiologique et se drapent des vertus de la science objective pour critiquer les « sociologues critiques », multiplient les interventions publiques normatives et ne sont pas les moins militants. Ils sont simplement plus à droite et, comme de coutume, on a tendance à penser quand on est de droite que seuls les autres sont des militants[144].

Ainsi l'on comprend mieux les propos de Bronner : insister sur la présentation des résultats sans présenter les éléments de réflexion (tirés d'une méthode présentée comme neutre et normalisée) — soit « y aller » sans trop de préliminaires — c'est effectivement « masquer » le caractère idéologique des paradigmes de création du savoir. Le seul avantage du *Danger sociologique* est d'avoir permis à des sociologues, même les moins légitimé·es par l'institution — les fameuxes doctorant·es qui s'agitent sur les réseaux sociaux[145]— de s'opposer à ce que dit Bronner[146] et d'y voir justement un danger égal à celui des institutions, médias, politiciens qui souhaitent se revêtir de l'apparence de la neutralité scientifique face aux idéologues.

Gérald Bronner propose d'une « main ferme » à ses collègues une « méthode normalisée » notamment sur le modèle des sciences dures[147], dans un geste phallique au mépris des préliminaires épistémologiques et méthodologiques. Il use d'un argumentaire sexualisé et phallocentré[148] de manière à créer une forme de camaraderie masculine. S'il rallie à ses propos *in fine* le journaliste et Jean-Louis Fabiani, c'est en touchant le talon d'Achille de la virilité. Les sociologues absents (Cyril Lemieux et Jean-Claude Passeron), sont renvoyés à leur absence

---

[144] Dans l'article de Chloé Ballois « les sept péchés capitaux de la sociologie », le 14/10/2017, sur le site de France Culture. URL : https://www.franceculture.fr/sociologie/sept-peches-capitaux-sociologie-vieille-histoire

[145] Et qui s'y organisent politiquement.

[146] Les doctorant·es aimeraient sans doute être payé·es pour participer à des émissions radios et écrire des livres simplement en donnant ses opinions politiques, en s'appuyant sur son pouvoir académique d'homme blanc sociologue.

[147] Sciences qui, rappelons-le n'arrangent pas les statistiques de la parité dans l'enseignement supérieur, où les postes de maitres de conférences sont principalement occupés par des hommes. Rapport du ministère de l'enseignement supérieur, de la recherche et de l'innovation, « enseignement supérieur et recherche – vers l'égalité homme-femme ? chiffres clés » 2020. URL : https://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/pid35339/enseignement-superieur-et-recherche-vers-l-egalite-femmes-hommes-chiffres-cles.html

[148] Privilège éminemment masculin. Imagine-t-on une chercheuse sur France Culture faire une allusion graveleuse à la sexualité féminine ? Qu'on se figure sincèrement une telle scène, où des femmes universitaires se gausseraient avec Adèle van Reeth (chroniqueuse sur France Culture), en évoquant de manière comparative leurs méthode de recherche et les joies du clitoris, de la mouille, de la pénétration digitale de l'anus de leur partenaire, etc. Pour une femme chercheuse, évoquer la sexualité dans un débat pourrait conduire à la décrédibiliser, voire atteindre sa réputation (serait-elle « chaude », de « mœurs légères » ?). En écoutant ces sociologues, on se dit simplement « oh, ils sont rigolos », parce qu'ils ont le *privilège* de faire référence à leur sexualité sans que cela ne nuise ni à leur argumentaire ni à leur réputation.

de détermination : ils prennent trop de précaution avant de « pénétrer » l'objet d'étude. Les sociologues présents peuvent ainsi affirmer, par contraste, leur « virilité sociologique ». Ils incluent même le journaliste dans leur camaraderie masculine. Eux, ils « y vont ». En voilà une solution ! La sociologie est ainsi féminisée[149], renvoyée à une science de préliminaires, dont le destin serait, grâce à une « méthode normalisée » de pénétrer plus efficacement la réalité sociale.

On peut prendre le contrepied de cette conclusion et défendre une science de préliminaires, tout comme on peut défendre une sexualité de « préliminaires », puisque ce qui est nommé préliminaire constitue en effet l'acte sexuel et l'acte de recherche en lui-même. Pour filer les métaphores sexuelles[150], Gérald Bronner est en somme, comme de nombreux chercheurs et personnalités politiques, atteint du syndrome de la « petite bite » sur le plan intellectuel : persuadé qu'il faille en avoir une « grosse » pour être un meilleur coup[151] (égaler les sciences « dures »), il redouble d'une virilité qu'il pense compensatoire. Il préfère asseoir les mécanismes de domination (reconnaître la supériorité des « sciences dures »), plutôt que de voir s'effondrer le mythe de sa propre virilité. Bien que de nombreuxes chercheureuses[152] soient conscient·es de l'inanité de l'ouvrage de Gérald Bronner et Etienne Géhin, les « boy's club » sur lesquels reposent les mondes de la recherche, du journalisme[153], et de la politique[154], lui permettent d'avoir une parole largement entendue et légitimée. Les détracteurs de Gérald Bronner dénoncent bien le travail de Gérald Bronner et de Etienne Géhin, mais jamais sous cet angle d'une pensée phallocentrée et réactionnaire : en tablant sur la « peur » de l'arrivée des *cultural studies*, et sur l'accusation d'une sociologie « molle », les deux sociologues parviennent à créer un « feu de paille[155] » ou une « tempête dans un verre d'eau[156] ». Leurs détracteurs acceptent de partager avec eux un certain nombre de valeurs communes (combat

---

[149] Dans la mesure où à leur virilité (largement associée dans la perception des hommes à la masculinité), s'opposerait la mollesse d'hommes non viriles (souvent associée, à l'inverse, à des femmes ou des homosexuels). Féminiser un emploi ou une pratique étant souvent une stratégie discursive pour la dévaloriser. Elle peut être utilisée à des fins politiques pour lutter contre des lieux de subversion (féminisation dans le langage des professions intellectuelles, des journalistes et des universitaires).

[150] Puisque les deux chercheurs s'y autorisent sur une radio à grande écoute, je me le permets sur quelques lignes de thèse, ne serait-ce, si les lecteurices en sont choqué·es, pour interroger la façon dont naturalise les références sexuelles en fonction des personnes qui les réalisent, de leur genre et de leur statut.

[151] Mythe répandu chez les hommes, cf. Martin Page, *Contre la pénétration, op.cit.*

[152] Parmi lesquels Bernard Lahire et Edgar Morin, entre autres.

[153] Brillamment illustrée par la récente polémique sur la ligue du LOL, sur laquelle revient l'épisode « la ligue du LOL, la force du boy's club » du podcast *Les Couilles sur la table,* animé par Victoire Tuaillon. URL : https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/ligue-du-lol-la-force-du-boys-club-2

[154] Nous laissons les lecteurices aller regarder la répartition hommes-femmes au Sénat.

[155] Arnaud Saint-Martin, « *Le Danger sociologique* ? Un feu de paille », *Zilsel*, vol 1, n°3, 2018, pp. 411-442. DOI : 10.3917/zil.003.0411. URL : https://www.cairn.info/revue-zilsel-2018-1-page-411.htm

[156] *Ibidem.*

d'égo scientifique viriliste axé sur la rationalité, méfiance envers les *cultural studies,* ici au mépris des préliminaires), et n'osent pas attaquer leur *persona* de chercheurs — celle d'hommes blancs dominants réactionnaires hantés par la peur du déclassement — qui est pourtant au fondement de leur ouvrage.

S'il est une révolution de la discipline (et plus généralement de l'université[157]) à faire, c'est une révolution féministe[158]. La sociologie donne des instruments pour observer (et combattre) les inégalités sociales et la domination masculine, mais n'a pourtant pas complètement remédié à ces inégalités dans son exercice, puisque les candidat·es sont toujours confronté·es à des inégalités dans le recrutement[159], et les femmes se cognent contre « le plafond de verre », ou le « ciel de plomb[160] » dans leur carrière universitaire. Plusieurs chercheuses montrent que la sociologie n'a pas fait sa « révolution féministe[161] », au sens où les concepts qu'elle utilise majoritairement ne sont pas ceux du féminisme, et qu'un cloisonnement se maintient entre les études de sociologie féministe et les études de genre (« qui restent ainsi perçues comme des

[157] Et plus généralement de la planète entière.

[158] Au sens d'un féminisme nécessairement révolutionnaire (Aurore Koechlin, *La Révolution féministe*. Paris, Éditions Amsterdam, 2019.), et décolonial (Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*. Paris, France, la Fabrique éditions, 2019).

[159]Artemisa Flores Espínola, « Déchiffrer les inégalités dans le recrutement par concours des enseignant.e.s-chercheur.e.s (MCF) en sociologie en France », *Socio-logos* [En ligne], n°13, 2018. URL : http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/socio-logos/3196. Elle met en évidence des inégalités entre les établissements fréquentés pendant le cursus (« Sans surprise, ces docteur.e.s proviennent plus largement des établissements « prestigieux », situés en dehors de l'Université, comme l'EHESS, l'IEP, l'ENS et l'EPHE ». Tout continue donc à se passer comme s'il valait mieux éviter l'université pour pouvoir occuper un poste à l'université, au risque d'accroître les écarts sociocognitifs entre les nouvelles cohortes étudiantes et les enseignant.e.s-chercheur.e.s), des inégalités d'âge et de classe, mais l'on peut facilement imaginer des inégalités en termes de races, comme dans l'ensemble de l'enseignement supérieur, majoritairement blanc. Voir à ce sujet, cité par Artemisa Flores Espínola : Jason Arday, Heidi Safia Mirza (dir.), *Dismantling Race in Higher Education*, Cham, Springer International Publishing, 2018. DOI : 10.1007/978-3-319-60261-5

[160] Les femmes, si elles sont majoritaires désormais dans les recrutements aux postes de maître de conférences, restent moins nombreuses à être recrutées en tant que professeures et à avoir des promotions : « la féminisation du corps des maître des conférences n'est pas allée de pair avec une amélioration de leurs chances d'accès au corps des professeurs ». Alain Chenu, Olivier Martin, « Le plafond de verre chez les enseignants-chercheurs en sociologie et démographie », *Travail, genre et sociétés*, vol.2, n° 36, pp.135-156. DOI : 10.3917/tgs.036.0133. « Les chances des femmes sont trois fois plus faibles que celles des hommes (pour les générations des maître.sse.s de conférences nommés entre 1991 et 2004 et devenus professeur.e.s entre 1992 et 2013) ». Olivier Martin, « Femmes et hommes devant les étapes de la carrière d'enseignant.e-chercheur.e : deux corps, deux sexes ? », *Bulletin de l'ASES*, Association de sociologues enseignant.e.s du supérieur, « Genre et sociologie à l'université », 2016. pp. 45-62. Pour l'enseignement supérieur de manière générale voir : Laufer, Jacqueline. « Femmes et carrières : la question du plafond de verre », *Revue Française de Gestion.* Vol. 30, nº. 151, 2004, pp. 117-127 ; Buscatto Marie et Catherine Marry, « Le plafond de verre dans tous ses éclats : La féminisation des professions supérieures au XXe siècle ». *Sociologie du travail*, vol. 51, 2009, pp. 170–182.

[161] Artemisa Flores-Espinola, « Pourquoi la sociologie n'a pas (encore) fait sa révolution féministe ? », *Bulletin de l'ASES*, Association de sociologues enseignant.e.s du supérieur, Genre et sociologie à l'université, 2006. pp. 33-45 ; Voir aussi, citées par Artemisa Flores Espinola : Judith Stacey. « Feminist and Sociology in 2005 : What Are We Missing? », *Social Problems*, vol. 53, n°4, 2006, pp. 479-482 ; Stacey, Judith et Barrie Thorne. « The missing feminist revolution in sociology », *Social Problems,* vol. 32, n°4, 1985, pp. 301-316.

niches pour chercheuses non prestigieuses[162] ») et le reste de la discipline : « aujourd'hui la théorie féministe reste marginalisée et la grande majorité des collègues continue de développer leurs travaux sans considérer ces approches[163] ».

En somme, si nous résumons les alternatives théoriques qui s'offrent à la discipline : la sociologie doit-elle éviter le danger d'être « mal vue » par Manuel Valls, qui l'accuse d'être « une culture de l'excuse[164] » ? Ou assumer de faire courir un « danger » aux institutions patriarcales (et donc inégalitaires) ?

Ces « préliminaires » à l'encontre des discours radiophoniques de Gérald Bronner, nous permettent d'introduire l'importance fondamentale que nous accordons à la méthodologie. Plus nous avons avancé dans le travail de la thèse, plus nous avons réalisé que nous souhaitions laisser une place importante à celle-ci. En effet, les réflexions sur l'enquête et la méthode filmée, comme la conception de documentaires d'entretien, nous ont permis justement de rejoindre des réflexions ayant un sens politique sur la déconstruction des mythes de neutralité, d'objectivité[165], produits et entretenus par des hommes chercheurs blancs.

Pour celleux qui ne seraient pas adeptes des « préliminaires » au sens de réflexions méthodologiques, ou qui souhaitent tout simplement, pour une raison ou pour une autre *doigter* directement le sujet du cinéma en couple, j'invite lae lecteurice à pratiquer cette thèse comme les « livres dont vous êtes le héros/l'héroïne », et de se rendre directement en deuxième partie s'iel le désire.

Introduction

Notions principales

Sociologie visuelle et filmique : La sociologie visuelle et filmique est une discipline qui propose de penser les enjeux filmiques de la sociologie, et de faire de la sociologie *par* les films. En France, on attribue sa création au sociologue Pierre Naville, et son ancrage principal se situe

[162] Artemisa Flores-Espinola, *ibid.*

[163] *Ibid.*

[164] « J'en ai assez de ceux qui cherchent en permanence des excuses et des explications culturelles ou sociologiques à ce qu'il s'est passé » a-t-il déclaré en référence aux attentats, voir l'article de Sonya Faure, Cécile Daumas, Anastasia Vécrin, *« Culture de l'excuse, les sociologues répondent à Valls »,* 12 janvier 2016, *Libération*. URL : https://www.liberation.fr/debats/2016/01/12/culture-de-l-excuse-les-sociologues-repondent-a-valls_1425855

[165] Jusqu'aux années 50, « sauf de rares exceptions, rien n'était dit de la personne du chercheur et pas davantage de ses liens avec les membres du milieu étudié ; il fallait imaginer un individu passe partout, sans âge, ni homme ni femme, de couleur indéterminée, apte à se faire accepter de quiconque » Daniel Bizeul, « Que faire des expériences d'enquête ? Apports et fragilité de l'observation directe ». *Revue française de sociologie*, vol.57, n°1, 2007, pp.69-89, p.70.

à l'Université Evry-Val d'Essonne, avec la fondation en 1994 du Centre Pierre Naville.

Entretien conjoint : Entretien mené auprès de deux personnes en couple. Il est aussi appelé « entretien conjugal ». La chercheuse Isabelle Clair en a synthétisé les enjeux dans une enquête consacrée aux tâches domestiques[166].

Film d'entretiens : Les définitions peuvent varier, mais nous retiendrons celle d'un film composé majoritairement d'entretiens. Dans le cadre d'une sociologie visuelle et filmique, nous nous appuierons sur l'article consacré de Réjane Hamus-Vallée[167].

Cette première partie, essentiellement méthodologique, a pour but d'exposer ma démarche d'enquête rattachée à la sociologie filmique, discipline qui invite, comme son nom l'indique, à penser les liens entre sociologie et film. Plus précisément, elle propose de se servir du film pour faire de la sociologie. Les tenants de la sociologie filmique en France[168] incitent à dépasser la considération de la caméra comme simple outil et à s'interroger sur les possibles qu'ouvre l'élaboration d'un film, celui-ci devant être considéré comme une production de savoir scientifique. Ils insistent tout particulièrement sur la qualité cinématographique que ces films sociologiques doivent avoir. Or, cette insistance, bien que légitime, a desservi la cause du film d'entretien, dans l'idée de privilégier l'image à la parole et de s'émanciper des méthodes sociologiques traditionnellement associées à l'écrit[169].

Notre perspective est au contraire de renouer avec l'entretien filmé et le film d'entretien, en montrant que l'enregistrement audiovisuel est à la fois un *bon outil* pour pratiquer l'entretien, et qu'il peut inspirer *la réalisation* de films sociologiques. Notre film réalisé auprès de couples dans les cinémas nous servira d'appui principal[170].

Notre rapport à la sociologie filmique française est ambiguë : nous nous appuyons sur les bases théoriques qu'elle pose, mais nous nous écartons à la fois de son sujet de prédilection (le travail), ayant choisi une pratique culturelle/de loisir, et des formes filmiques qu'elle prescrit,

---

[166] Isabelle Clair « Dire à deux le ménage » *in* François de Singly (dir.), *L'injustice ménagère*, Paris, Armand Colin, 2007, pp. 197-224.**Toutes les références à Isabelle Clair dans cette partie, sauf indiqué, seront issues de cette référence. Nous ne remettrons pas de note systématiquement et indiquerons simplement « Isabelle Clair (2007) » quand il pourra y avoir confusion.**

[167] Réjane Hamus-Vallée, « Un film d'entretien est-il un film ? Ou comment un objet filmique particulier questionne les frontières du cinéma, les frontières de la sociologie », *L'Année sociologique*, vol. 65, n°1, 2015, pp. 97-124. **Toutes les références à Réjane Hamus-Vallée et à cet article dans cette partie, sauf indiqué, seront issues de cette référence. Nous ne remettrons pas de note systématiquement et indiquerons simplement « Réjane Hamus-Vallée (2015) » quand il pourra y avoir confusion.**

[168] Je fais référence aux chercheur·es du centre Pierre Naville à l'Université d'Evry, notamment à Pierre Durand et Joyce Sebag.

[169] Réjane Hamus-Vallée, *ibid.*

[170] Nous nous réfèrerons également au film réalisé en M2.

puisque nous avons choisi une forme décriée (le film d'entretien)[171]. Cela nous demande ainsi de préciser les enjeux méthodologiques de notre travail, puisqu'il s'écarte de la norme de cette discipline, tout en respectant un certain nombre de principes de celle-ci.

En effet, l'on commencera par établir une méthodologie de l'entretien conjoint filmé, en exposant tout d'abord les enjeux d'un entretien conjoint (ou « entretien conjugal », en présence des deux membres du couple), puis en soulignant l'apport de l'enregistrement à ce type d'entretien. L'on montrera alors comment, de cette réflexion méthodologique, est né un projet de film sociologique sur la pratique culturelle de la sortie au cinéma en couple, et plus particulièrement un film d'entretiens. L'on soulignera les enjeux d'un film sociologique sur une pratique culturelle (relativement à la discipline de la sociologie filmique), puis l'on exposera plus concrètement la démarche de notre film *En couple, au cinéma.*

– Quelle est l'utilité d'un enregistrement visuel et sonore d'un entretien conjoint ? Autrement dit, quelles sont les caractéristiques de l'entretien conjoint et pourquoi rendent-elles pertinentes l'utilisation du film ?

– Comment exploiter le potentiel cinématographique de ce type d'entretiens dans un film sociologique ? Comment définir ce dernier, s'il est le « vilain petit canard » de la sociologie filmique ? Que peut-il nous apporter dans la compréhension d'une pratique culturelle ?

Précisions sur la conception de cette partie :

Cette partie méthodologique est conçue en discussion avec deux articles. Le premier, écrit par Isabelle Clair comprend des pages consacrées aux mécanismes de l'entretien conjoint. Le second article, écrit par Réjane Hamus-Vallée, aborde les enjeux du film d'entretien aujourd'hui, ses frontières avec le cinéma et la sociologie. Ils ont particulièrement retenu notre attention, car ils ne se contentent pas de faire parvenir des résultats, ils pensent la manière de les obtenir (Isabelle Clair), ou les contextes d'acceptation ou de rejet d'une forme de recherche (Réjane Hamus-Vallée). Ils mettent en avant des impensés de la recherche sociologique. Ils traitent aussi de leurs sujets d'une manière accessible et claire, alors que nous avons rencontré

[171]Le récent ouvrage synthétique des deux pontes de la discipline rappelle ce discrédit, voir Joyce Sebag, Jean-Pierre Durand, *La Sociologie filmique: théories et pratiques*. Paris, CNRS éditions, 2020, pp.203-208.

de nombreux articles universitaires qui ne semblent avoir aucune volonté spécifique d'accueillir chaleureusement un·e lecteurice[172]. L'écrivain Julien Gracq parle dans *En lisant, en écrivant*, de sa sensation d'être ou non accueilli dans les romans, comme si chacun d'eux était une demeure[173]. Si je file cette métaphore, de nombreux articles ou livres universitaires me semblent difficiles d'accès, soit qu'ils aient un vigile à l'entrée qui vérifie si je comprends le jargon utilisé, qu'ils demandent de franchir une barrière conceptuelle de six mètres de haut, ou encore qu'ils dissuadent toute personne de s'y aventurer par leur austérité ou leur air imposant.

Je me suis rendue compte *a posteriori* que ces deux articles innervaient ma réflexion — plus qu'ils n'illustraient mes propos — qu'ils étaient bien plus structurants que de nombreux autres articles cités. J'ai tout simplement remarqué que j'y étais revenue tout au long de mon doctorat. Ils sont des maisons théoriques dans lesquelles je peux me reposer, où je peux faire ma cuisine, planter des graines. Ils sont écrits dans une langue qui me parle.

Pourquoi insistons-nous autant sur le bien-fondé de ces articles ? Parce que nous regrettons que de nombreuses productions universitaires valorisées n'aient pas les mêmes qualités : celles de démontrer ce qu'ils avancent avec des exemples concrets[174], d'être utiles ou accessibles à d'autres chercheureuses (voire à des non-spécialistes).Bien entendu, nous citerons aussi des textes peu compréhensibles (ou péniblement compréhensibles), d'une part parce qu'ils constituent une partie importante de la littérature scientifique, et d'autre part, car nous avons nous-mêmes été formatés à produire des contenus semi-hiéroglyphiques. Nous essaierons cependant, le plus possible, d'écrire de façon claire et concrète, tout en ayant réfléchi à une forme plus accessible[175] à travers le film.

---

[172] Quand l'on m'a attribué la charge de cours intitulée « Théorie de la réception et sémio-pragmatique » (cours s'appuyant sur une brochure de textes théoriques d'auteurs masculins – à une exception près à l'époque où j'ai commencé) à l'université Paris 3, j'y ai vu d'abord une malédiction, puis l'occasion de construire des ponts, des chemins, des clefs, des outils pédagogiques pour entrer plus facilement dans ces temples textuels réservés aux initié·es. Certaines parties des textes de la brochure de textes théoriques nous sont encore obscures, aux étudiant·es comme à mes collègues chargé·es de cours, comme si leur caractère impénétrable était le gage de leur scientificité.

[173] Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*. Paris, José Corti, 1980.

[174] Par exemple, tous les tenants de la sociologie filmique disent qu'elle est « en retard sur l'anthropologie », mais il n'y a concrètement que Réjane Hamus-Vallée pour être allée explorer la bibliographie de l'anthropologie, cf. Réjane Hamus-Vallée « De l'anthropologie visuelle à la sociologie visuelle : des frontières perméables » *in* Daniel Vander Gucht (dir.), *La sociologie par l'image : Actes du colloque de sociologie visuelle organisé par le GdR oPus, le CR 18 de l'AISF et le GRESAC de l'Université libre de Bruxelles les 28-29 octobre 2010. Revue de l'Institut de sociologie 2010-2011.* Bruxelles, Institut de sociologie de l'université libre de Bruxelles, 2013. Isabelle Clair mène quant à elle un travail fondamental en sociologie du genre, avec l'ouvrage synthétique Isabelle Clair, *Sociologie du genre*. Paris, Armand Colin, 2015., et des contributions méthodologiques importantes (comme celle sur la sexualité dans l'enquête Isabelle Clair, « La sexualité dans la relation d'enquête ». *Revue francaise de sociologie*, vol. 57, nº 1, 2016, pp. 45-70., en plus de ses thèmes de recherches privilégiés.

[175] Ou devrait-on dire accessible d'une autre façon. Nous allons y revenir dans les chapitres 2 et 3 de cette première partie.

Chapitre 1. L'entretien conjoint filmé

1. Introduction

Avant de présenter l'ensemble de la démarche filmée dans le cadre du film réalisé, je vais exposer un fil directeur de ma méthode d'enquête depuis le master, qui consiste à faire des entretiens conjoints, c'est-à-dire en présence des deux membres du couple. Il ne s'agit pas d'élaborer une méthode rigide et arrêtée, mais simplement de repérer des spécificités de ces entretiens afin de réfléchir à la manière de les réaliser, suite aux propositions réalisées par Isabelle Clair, et de comprendre l'utilité de leur enregistrement audiovisuel.

1.1 Un type d'entretien peu théorisé et invisible dans les manuels de méthode…

Les manuels de méthode sociologique adressés aux chercheureuses et surtout aux étudiant·es[176] en sociologie et anthropologie peuvent aider à faire un état des lieux des types d'entretiens les plus pratiqués. Certains ouvrages donnent plus à réfléchir les grands principes méthodologiques et épistémologiques qui définissent l'entretien en sociologie, qu'ils ne donnent des détails concrets sur la forme que peut prendre celui-ci, comme dans le manuel *L'Enquête et ses méthodes : l'entretien* d'Alain Blanchet et Anne Gotman[177], ou *L'Entretien compréhensif* de Kaufmann[178]. L'entretien y est alors défini en creux comme un entretien individuel, mené par un enquêteur peu incarné[179]. Dans des manuels qui envisagent l'entretien en fonction du nombre d'enquêté·es, l'on remarque qu'un présupposé épistémologique fait que l'entretien ne peut-être qu'individuel ou collectif (collectif excluant l'entretien avec deux personnes dans la plupart des manuels). L'entretien collectif en effet est associé à l'entretien de groupe. Bien que l'on sorte

[176] Certains ouvrages leur sont adressés comme l'indique le nom des collections (« licence socio »), d'autres comme l'ouvrage de référence de Stéphane Beaud et de Florence Weber des encadrés pédagogiques et de nombreuses formules qui envisagent une situation de recherche, voire comportent un chapitre sur l'enquêteurice étudiant·e. Stéphane Beaud et Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain: produire et analyser des données ethnographiques*. Paris, La Découverte, 2010 [1997].
[177] *L'Enquête et ses méthodes : l'entretien*, Alain Blanchet, Anne Gotman. Paris, Nathan, 2010 [1992].
[178] *L'Entretien compréhensif*, Jean-Claude Kaufmann. Malakoff, Arman Colin, 2016 [1994].
[179] Au sens où la variable du genre est peu interrogée. Anne Monjaret et Caherine Cichelli-Pugeault montrent d'ailleurs que ces ouvrages n'envisagent pas la variable du genre. Anne Monjaret et Catherine Cichelli-Pugeault, *Le Sexe de l'enquête : approches sociologiques et anthropologiques*, *op.cit.*

de la stricte relation enquêteurice/enquêtée, comme l'évoquent Sophie Duchesne et Florence Haegel pour définir *L'Entretien collectif*[180], l'entretien conjoint ne semble pas être vraiment pris en compte. En effet, si les chercheuses défendent le terme « entretien collectif »—plus inclusif qu'entretien de groupe—et semblent donc pouvoir inclure l'entretien avec deux personnes :

> [L'expression « entretien collectif »] englobe un large éventail de méthodes et n'exclut que peu de pratiques, à l'exception de l'entretien individuel. Autrement dit, l'entretien collectif se définit *a minima* par le fait qu'il implique au moins deux personnes et met en jeu une relation sociale dépassant le traditionnel couple constitué par l'enquêteur et l'enquêté[181].

Cela est plus ambigu à d'autres endroits du manuel :

> Ces entretiens sont collectifs. Ils mettent en scène plus de deux personnes. La relation sociale qui les caractérise ne se réduit pas au rapport enquêteur/enquêté et suppose donc une prise en compte des interactions sociales qui se jouent dans le cadre collectif de la discussion[182].

Ni l'entretien avec deux enquêté·es, ni l'entretien avec un couple ne sont explicitement mentionnés ou envisagés par ailleurs. La « taille du groupe » envisagée est toujours supérieure à deux :

> La plupart des spécialistes s'accordent pour établir que le nombre doit être compris entre 5 et 10 personnes. La discussion dans un petit groupe peut « prendre » plus facilement, mais court le risque d'être moins animée et moins riche, en raison de la moindre variété des points de vue représentés[183].

En l'occurrence dans le cadre de la relation de couple que nous étudions, l'on ne court pas « le risque » que la discussion soit « moins animée et moins riche », ce type d'entretien étant caractérisé par son expressivité selon Isabelle Clair :

> Sur le plan de la forme, la seule structure de l'entretien « conjoint » attise éventuellement les désirs de mise en scène conjugale ou individuelle.

L'entretien avec deux personnes se retrouve dans l'angle mort des méthodes sociologiques, étant de l'ordre du supra-individuel, ou de l'infra-collectif. L'on pourrait argumenter que les méthodes ne peuvent pas établir une liste de tous les types d'entretien, selon que l'on s'entretienne, avec deux, trois, quatre, cinq personnes, et envisager la diversité des relations

---

[180] Sophie Duchesne Florence Haegel*, L'Entretien collectif*. Paris, Armand Colin, 2008 [2004], p.43.
[181] *Ibid.*, p.8.
[182] *Ibid.*, p.43.
[183] *Ibid.,* p.53. L'on retrouve ces nombres dans d'autres livres de méthodes : « les groupes sont toujours de faible taille, une dizaine environ (« 6 à 12 dans la plupart des cas ») » *in* Hervé Fenneteau*, Entretien et questionnaire*. Paris, Dunod, 2015 [2002].

possibles entre ces différentes personnes. Cependant, il semblerait pertinent d'ajouter la configuration d'un entretien triangulaire, composer de deux enquêté·es. Cela permettrait, d'une part d'introduire les logiques d'un entretien supra-individuel, mais surtout d'envisager l'entretien au prisme d'un des principaux types de socialisation (le couple). Cette absence est d'autant plus étonnante que la sociologie du couple compte de nombreux ouvrages. Les personnes en couple ont souvent l'habitude de devoir prendre la parole à deux ou d'être associé·es l'une à l'autre, que ce soit lors de démarches administratives (recherche de logement, pacs, mariage, etc.), lorsqu'elles sont invitées à diner ensemble, lorsqu'elles cherchent un logement. Que ce soit à travers les formes d'engagement institutionnel ou ses formes de représentation fictionnelles, le couple est une figure sociale centrale de nos sociétés[184].

Le manque de théorisation de ce type d'entretien s'explique à la fois par une tradition anglo-saxonne prédominante de l'analyse des *focus group* qui, de manière synthétique, s'intéressent traditionnellement davantage à l'entretien de groupe comme façon de collecter des données ; et par un vide théorique d'ouvrages sur l'entretien collectif en France :

> Cette élaboration réflexive ne s'est pas produite pour les travaux de langue française. Il n'existe pas de manuels ou de livres centrés sur l'analyse de la méthode de l'entretien collectif[185].

Sophie Duschenes et Florence Haegel viennent ainsi combler un manque avec leur ouvrage. Il n'existe donc pas d'ouvrage encore plus spécifique sur la question de l'entretien conjoint, puisque la France n'a pas développé de méthodologie propre à ses spécificités[186], et que la tradition anglo-saxonne ne permet pas d'ouvrir cette réflexion. L'*Entretien Collectif*[187], plus « inclusif », ouvre néanmoins la voie à l'étude de la diversité des pratiques de l'entretien collectif.

---

[184] Voir introduction « Le couple et l'individu contemporain ». Les chercheureuses de la sociologie du couple s'accordent pour dire que le couple est une figure centrale de notre société, et ce quand bien il devient plus fragile (en termes d'institutionnalisation, de durée). Le mariage reste aussi un « horizon » pour les plus jeunes, comme le montre Florence Maillochon dans son article « "Entrer en couple" ou "sortir ensemble" ». *Agora débats/jeunesses* 23, nº1, 2001, pp.35-50.URL https://doi.org/10.3406/agora.2001.1816.

[185] Sophie Duchesne Florence Haegel*, L'Entretien collectif*, *op.cit.*, p.14.

[186] Les auteures soulignent un intérêt français pour la psychologie sociale et la sociologie d'intervention, au-delà de ce « vide théorique », *ibid.*

[187] *Ibid.*

1.2 Malgré son intérêt pour la sociologie contemporaine du couple.

Si Kaufmann mentionne parfois la réalisation d'un « entretien conjugal[188] », la plus éclairante théorisation de l'entretien conjoint que nous avons rencontrée se trouve dans l'article d'Isabelle Clair, qui mentionne des :

> Entretiens dits « conjoints », c'est-à-dire qui mettent en présence les deux membres du couple. Une telle situation d'enquête permet d'assister à des morceaux de négociation conjugale « en direct » et de provoquer chacun-e à se positionner par rapport à son partenaire […].

Ce type d'entretien expose clairement l'une des dynamiques de la sociologie du couple contemporaine, comprise dans le paradoxe entre une affirmation individuelle et la préservation d'un lien conjugal : comment être soi tout en faisant couple[189] ? Cependant, il ne va pas tout à fait de soi d'interroger en même temps les deux membres du couple dans le cadre d'une sociologie de l'individu : le « couple » est-il une entité « parlante » ? L'écouter, n'est-ce pas renoncer à l'autonomie des deux individus qui le composent ? Dans l'idéal de la « relation pure » de Giddens[190]— auquel il oppose le modèle romantique de la fusion — l'autonomie est au centre d'une vision de l'amour moderne. Dans cette perspective, ne faudrait-il pas toujours donner la parole aux membres du couple isolément ? Quels peuvent être les risques et les enjeux d'un entretien « conjoint » ? Pour François de Singly, l'individu renforce son individualité grâce aux liens des « communautés partielles[191] » que représentent le couple et la famille (c'est-à-dire des partages, des concessions et des pratiques communes qui servent à la construction de cette communauté). L'entretien conjoint est alors particulièrement intéressant, car il actionne ces différentes logiques[192] grâce à ses morceaux de « négociations conjugales « en direct[193] ». Il montre l'individu en *situation conjugale* : interrogé en couple, l'individu peut être contredit, il

[188]Jean-Claude Kaufmann, *Agacements : les petites guerres du couple*. Paris, Librairie générale française, 2008., p.8. Il s'agit d'un entretien de confrontation des deux conjoint·es après qu'ils aient répondu individuellement aux questions. J'ai préféré conserver l'appellation d'Isabelle Clair plutôt que celle de Jean-Claude Kaufmann étant donné que c'est elle qui en a réalisé la théorie, mais aussi pour différencier ce type d'entretien de l'entretien en « conseil conjugal » qui relève du domaine de la psychanalyse.

[189] Ou comment être « libres ensemble » ? Voir François de Singly, *Libres ensemble, L'individualisme dans la vie commune, op.cit*.

[190] Anthony Giddens, *Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes,* Le Rouergue/Chambon, Rodez, 2004 [1994].

[191] François de Singly, « Intimité conjugale et intimité personnelle : à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées », *op.cit.*

[192] Entre individualité et communauté partielle.

[193] Isabelle Clair (2007).

parle sous le regard de l'autre[194]. Il doit préserver son image et celle du couple : « souci qui s'inscrit dans la "quête holistique" du couple moderne, travaillé par des désirs contradictoires, individualistes et collectifs[195] ». Ce regard du conjoint ébranle un des principes fondamentaux de la sociologie compréhensive selon Isabelle Clair :

> Plus encore que l'entretien individuel ou le questionnaire administré, l'entretien « conjoint » suscite de la distance entre la description des pratiques et l'image que l'enquêté·e veut en donner (et, par-là, donner de lui-même). Si la sociologie compréhensive part du point de vue de ce dernier, cette dernière, et incorpore naturellement dans son analyse la subjectivité de ses sujets d'étude, elle devient particulièrement difficile à mettre en œuvre lorsque cette distance est non seulement conditionnée par le regard de l'enquêtrice que l'enquêté·e sait peser sur lui-elle, mais aussi par celui de son conjoint.

Ce type d'entretien met donc autant en valeur les problématiques de la sociologie compréhensive qu'il les met au défi. L'entretien conjoint montre l'individu contemporain *directement* en prise à la fois avec ses contradictions —individualisés, nous sommes aussi dépendants des autres, nous nous construisons avec elleux— et avec l'idée normative du couple qu'ont les individus du fait de leur parcours social, leur communauté, ou groupe social d'appartenance[196]. Il le *montre* au sens fort, c'est-à-dire que ces façons de performer une image en couple vont se manifester concrètement pendant l'entretien au travers des attitudes de chacun, et par les heurts entre *description des* pratiques et *discours sur* les pratiques.

Il aurait été possible, pour ce travail, de réaliser uniquement des entretiens individuels, en interrogeant chaque personne sur sa pratique au sein du couple. Nous avons choisi cette forme d'entretien premièrement car elle est peu pratiquée et mise en valeur au regard des perspectives que nous venons d'évoquer, deuxièmement parce qu'elle donne accès à des informations auxquelles on ne peut pas avoir accès par un entretien individuel (notamment le comportement en situation conjugale), et troisièmement parce qu'elle se prête bien à l'étude filmée d'une pratique culturelle commune. Ce type d'entretien met en scène la relation de couple, d'où son

---

[194] Cette parole à deux obéit bien entendu à des logiques très différentes selon l'ancienneté du couple, l'âge, les valeurs, la classe sociale des protagonistes. Toutes les personnes interrogées ne sont pas les archétypes de l'individu réflexif contemporain, au contraire certains couples ont un ancrage traditionnel, qui fait par exemple que la parole publique (destinée au sociologue) est prise en charge par l'homme que la conjointe ne sera pas tacitement autorisée à contredire. L'entretien conjoint montre en effet les rapports de force à l'œuvre dans les attitudes et les prises de paroles.

[195] Isabelle Clair (2007).

[196] Cela étant dit, l'échelle du couple, bien que supra-individuelle, ne garantit pas que les individus soient conscients de leurs ancrages sociaux : les membres des couples peuvent avoir ensemble un projet réflexif de couple qui se superpose à leur réflexivité individuelle (par exemple un récit de couple élaboré à deux qui mettrait en avant la réussite du couple liée à leur amour, volonté, personnalités, sans s'interroger sur les facteurs sociaux qui ont pu conduire à cette réussite, leurs héritages culturels…).

potentiel cinégénique[197]et son intérêt sociologique.

2. L'entretien conjoint : un entretien théâtral

Comprendre à quel point ce type d'entretien requiert une forte attention visuelle est une première étape pour montrer l'apport de l'enregistrement visuel et sonore. L'entretien conjoint a pour spécificité de former une « interaction triangulaire[198] », un « jeu à trois variables[199] », mettant en scène l'enquêtrice[200] (qui représente l'institution universitaire), et les membres du couple (les personnes qui acceptent de participer à l'enquête). Il démultiplie ainsi les possibilités d'adresses (l'enquêté·e peut s'adresser à l'enquêtrice et/ou à saon conjoint·e, l'enquêtrice à l'un·e ou l'autre des enquêté·es ou à l'ensemble des deux) et accroit les possibles tensions quand il s'agit d'établir un discours commun sur leur pratique culturelle. En effet, Isabelle Clair nous invite à prendre en compte tout ce qu'implique cette disposition :

> Il ne faut pas alors y voir la simple juxtaposition des regards, mais la construction d'un jeu à trois variables, à la fois dépendantes et indépendantes les unes des autres : l'entretien conjoint n'est pas un entretien 1+1+1, mais plutôt un enchevêtrement de positionnements successifs.

Je vais particulièrement m'intéresser à la superposition des « faces[201] » lors de ces entretiens — au sens où la personne qui participe doit préserver la sienne, celle de l'autre et celle de son couple — et aux mouvements de dissociation et de solidarité que ce jonglage peut impliquer. Même si le sujet de mon enquête n'implique pas, *a priori*, des considérations aussi intimes (question des tâches ménagères) et politiques (question du modèle égalitariste) pour les couples interrogés que l'enquête menée par Isabelle Clair, nous avons cependant retrouvé plusieurs mécanismes du « dire à deux » identifiés par la chercheuse, ce qui invite bel et bien à poser la question des spécificités de l'entretien conjoint (puisqu'on les retrouve dans des enquêtes différentes). Nous allons ainsi commencer à mettre en lumière ces spécificités, avant de montrer l'intérêt de leur captation.

---

[197] Par potentiel cinégénique je désigne la capacité à bien s'intégrer dans une œuvre cinématographique, susciter du plaisir et de l'intérêt à la vision et plus largement une aptitude à provoquer des émotions.
[198]Isabelle Clair (2007), p.208
[199]*Ibid.*, p.207.
[200] Nous mettons comme dans l'enquête d'Isabelle Clair le terme enquêtrice au féminin, mais la personne qui mène l'enquête peut être une femme, un homme, une personne non-binaire, etc.
[201]Au sens d'Erving Goffman dans *Les Rites d'interaction.* Paris, Editions de Minuit, 1974 [1967] : « On peut définir le terme de *face* comme étant la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier. La face est une image du moi délinée selon certains attributs sociaux approuvés, et néanmoins partageables, puisque, par exemple, on peut donner une bonne image de sa profession ou de sa confession en donnant une bonne image de soi », p.10.

2.1 Un ménage à trois : une configuration d'entretien originale

L'entretien conjoint reproduit le cadre duel enquêtrice/enquêté·es, tout en ayant la spécificité de rassembler en face du ou de la chercheure deux enquêté·es qui ont une relation de couple, et qui vont être interrogé·es sur leur couple, ici par le prisme d'une de leur pratique culturelle. L'on pourrait s'en tenir à cette logique duelle si l'on considérait qu'un couple parlait d'une même voix, ou que l'enquêtrice n'avait qu'à recueillir ce sur quoi se sont mis d'accord les deux membres du couple durant l'entretien. Ce serait oublier qu'« 1+1=4[202] » comme l'écrit Jean-Claude Kaufmann, le « 1+1=1 » relevant davantage d'une « illusion » fusionnelle des débuts, vite relayée par le constat que chaque individu porte ses propres « dissonances[203] » internes. Ce type d'entretien se caractérise par la tension entre le fait d'être interrogé en tant que couple et de vouloir s'affirmer en tant qu'individu[204]. Il faut alors être vigilent aux particularités de la situation d'énonciation créée par l'entretien conjoint pour comprendre les oscillations identitaires d'un « moi conjugal[205] ».

Une pluralité énonciative est en effet à l'œuvre. Les adresses son variables : l'on peut s'adresser à l'enquêtrice en son propre nom ou au nom du couple, mais aussi à l'autre membre du couple, tout comme les questions de l'enquêtrice peuvent être adressées au couple ou plus spécifiquement à l'un·e ou l'autre membre du couple. L'analyse de cette pluralité demande de mobiliser spontanément les ressources de l'analyse littéraire et linguistique[206]. Isabelle Clair analyse par exemple l'emploi des pronoms personnels pour mettre en évidence les différents niveaux de discours, souvent entremêlées dans une même phrase. Nous relevons, comme elle, dans les enquêtes : des moments de description à la première personne du singulier ou du pluriel « je »/« nous » (intéressants pour voir quand l'enquêté·e parle pour le couple ou pour elle-même), des adresses directes au/à la conjoint·e à la deuxième personne « tu » (pouvant exclure l'enquêtrice), et des adresses à l'enquêtrice à la troisième personne « il/elle » (pouvant exclure lae conjoint·e). Ces entremêlements sont le signe des différents mouvements de conscience

---

[202]Jean-Claude Kaufmann, *Agacements* : *les petites guerres du couple*, *op.cit*, p.24

[203] Pour Jean-Claude Kaufmann, ces dissonances sont le résultat d'écarts entre les pratiques des enquêté·es et leurs représentations, où l'écart entre leurs schèmes mentaux, plan secret d'organisation domestique, et les réalités de cette organisation (exemple le plus simple : les ciseaux doivent être dans le plan secret rangés dans le placard de la cuisine. Ils ne sont pas dans le placard de la cuisine. Nait une source possible d'agacement).

[204] Même dans un cas où, comme j'en ai eu l'expérience, l'un des deux membres du couple s'approprie toutes les réponses aux questions, il faudrait encore étudier l'attitude de cellui qui reste muet·te (désintérêt par rapport à l'enquête, intimidation).

[205] Terme tiré du titre de la revue *Dialogue* « Un drôle de je : le moi conjugal », *op.cit*.

[206] La théorie du roman de Mikhaïl Bakhtine permet d'aider à concevoir la conscience, le langage d'un individu, comme traversés d'une multiplicité de discours, voir Mikhaïl Bakthine, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1987 [1978].

entre les différents pôles énonciatifs de l'entretien.

À cela il faudrait ajouter, que l'individu est « pluriel[207] » et qu'il présente des dissonances internes (la vision de lui-même n'est pas uniforme, notamment dans l'écart qu'il perçoit de sa personne, son entourage, son couple, ses pratiques, telles qu'elles sont et ce qu'elles devraient être). D'un côté, l'entretien peut inciter à se caricaturer/simplifier (en faisant taire ces dissonances internes pour s'imposer face à son conjoint.e), ou caricaturer son couple dans un jeu de rôle (réduisant les désaccords ou les exacerbant face à l'enquêtrice[208]). De l'autre, il donne à voir à l'œuvre l'« homme pluriel » au travers de l'un des processus de co-construction identitaire qu'est le couple. Il montre qu'à l'intérieur du « moi » est présent un « moi conjugalisé[209] ». L'entretien conjoint est une fenêtre sur cette élaboration conjugale puisqu'il demande « en direct » de répondre à deux à des questions, d'offrir un récit cohérent.

Deux espaces sont ainsi en co-présence lors d'un entretien conjoint : l'espace d'intimité formé par les membres du couple, et l'espace de recherche qu'installe l'enquêtrice, un espace privé et un espace public (au sens où les résultats de recherche sont destinés à l'être). Isabelle Clair montre que ses enquêté·es peuvent désigner implicitement le cadre de l'entretien comme un rappel à l'ordre « attention à ce que tu vas dire ! », ce que ne manquent pas de faire nos enquêté·es (« ce qu'il faudrait dire, normalement », « ça vous couperez », etc.). On remarque ainsi que des questions qui ne concernent pas la relation, mais la pratique culturelle peuvent ouvrir un espace d'intimité, notamment lorsque les membres du couple vont se parler entre elleux pour élaborer une réponse :

> Chaque enquêté·e, systématiquement confronté·e à deux publics différents, peut choisir de les « ségréguer » (Goffman, 1959) comme bon lui semble : il·elle peut ainsi soit se soustraire au regard de l'enquêtrice en se réfugiant dans la complicité conjugale, soit au contraire régler des comptes avec son conjoint ou au moins affirmer son individualité[210].

Ces deux espaces entrent souvent en tension de manière forte, l'enquêtrice pouvant être prise à partie ou exclue au cours de l'échange, selon le « public » choisi par les enquêté·es. Cette tension s'exprime aussi pour les enquêté·es, puisque les sentiments (comme l'agacement décrit par Jean-Claude Kaufmann) vont être d'autant plus vifs que le couple se donne à voir « en public » :

---

[207] Allusion à l'ouvrage de référence en sociologie de l'individu : Bernard Lahire, *L'Homme pluriel : les ressorts de l'action*. Paris, Hachette Littératures, 2006 [1998].

[208] Dans mon enquête, ces caricatures jouent surtout au niveau de l'affirmation de ses goûts : l'on va se dire ou dire l'autre plus expert·e en cinéma, l'on va s'attribuer un genre de film précis ou l'attribuer à l'autre.

[209] Ce n'est qu'une des facettes de l'infinité de l'individualité, elle-même à l'intersection d'autres processus d'individualisation.

[210] Isabelle Clair (2007), p.211

> Le manque d'écoute, voire la dépréciation ou le dénigrement du partenaire, pénibles dans l'intimité, deviennent absolument insupportables en public. Comment continuer à s'engager avec dévouement dans le travail complexe de la fabrication de l'unité quand l'aimé(e) vous trahit ainsi sous le regard des autres [211]?

Bien que ces moments en public demandent *a priori* de contenir ses réactions (ne pas s'« engueuler », se « faire de remarques ») pour donner une « bonne image » de soi et de son couple, ils exacerbent la volonté d'exercer une maitrise sur les « faux-pas » de saon conjoint·e. Or ces tentatives de « contrôle » ou de « reprise » de la parole de l'autre sont justement à même de déclencher les hostilités.

L'entretien conjoint est un entretien « en tension » qui sollicite une attention aux mouvements qui le traversent : l'enquêtrice doit garder l'équilibre dans ce triangle d'adresses qui peut être vertigineux.

2.2 Comédie dramatique : un entretien en mouvement constant

2.2.1 Solidarité et désolidarisation : « petites guerres » de l'entretien conjoint ?

Ces différents types d'adresses et d'espaces sont à l'origine de ce qu'Isabelle Clair nomme très justement des mouvements de solidarité et de désolidarisation :

> S'opèrent donc des mouvements incessants de solidarité et de désolidarisation qu'il convient de prendre en compte au moment de l'analyse ; en fonction de ces mouvements, le discours ne se situe pas au même degré d'intimité : s'y mêlent des déclarations individuelles, intimes conjugales ou purement statutaires, ces dernières relevant uniquement de l'image que chacun·e (ou que le couple) cherche à donner de lui·elle-même[212].

Il faut mesurer toutes les implications de la co-présence des conjoints sur la scène de l'entretien. Elle fait jouer des sentiments qui peuvent être inconfortables : l'impression que l'autre n'approuve pas, ou ne va pas approuver ce que l'on dit, que l'on doit « contrôler » ses propos ; ou au contraire une envie de « contrôler » ou de reprendre l'autre. L'un des passages de l'article d'Isabelle Clair semble montrer qu'elle a fait l'expérience de ces tensions durant les enquêtes (nous soulignons) :

> Toute agression de la part de l'un-e risque d'entraîner des **représailles** ; une sorte « **d'équilibre de la terreur** » s'instaure — avec le risque éventuel que l'un des deux conjoints estime que quelque soit le danger de représailles auquel il s'expose, il lui est **salutaire** d'exprimer un désaccord ou, au moins, de produire un discours individualiste. Ce sont ici les conditions

[211] Jean-Claude Kaufmann, *Agacements : les petites guerres du couple*, *op.cit.,* p.190
[212] Isabelle Clair (2007), *ibid.*

> immédiates de l'entretien qui sont en cause : **la présence de l'un·e conditionne, sur le moment, le discours de l'autre.**
> Il existe une autre source de consensus qui, elle, est plus symbolique, et surtout, plus collective : les conjoints ont tendance à produire un discours consensuel non seulement parce qu'ils s'expriment sous **contrôle immédiat,** mais aussi parce qu'ils défendent **la cause conjugale**. Il s'agit de **sauver sa peau** face à son conjoint, mais aussi face à l'enquêtrice en renvoyant une image positive (et donc faite de sérénité, d'harmonie, de complicité) de son couple[213].

Le vocabulaire employé, très imagé, relève du registre épique : il exprime bien l'enjeu que peut représenter sur le moment l'entretien en termes de défense de son individualité et simultanément de la « cause conjugale ». L'entretien peut révéler des différences de perceptions et de souvenirs, de ressentis face à des évènements vécus ensemble. Pour l'individu, il peut s'agir de savoir s'il faut contredire saon conjoint·e, exprimer sa déception/contrariété, montrer que l'on a raison, ou se contenir pour donner une bonne image du couple. On remarque toutefois que « se contenir » n'est pas une chose aisée, et que de « petites remarques », des gestes, des intonations, trahissent des tensions existantes, ou mettent en scène la double volonté de « jou[er] cavalier seul[214] », tout en faisant équipe.

Note sur l'emploi du lexique de la guerre pour qualifier les rapports conjugaux

Le lexique belliqueux utilisé ici est récurrent dans les ouvrages sur le couple, comme s'il venait spontanément à l'esprit pour qualifier les rapports conjugaux, que ce soit pour les enquêtrices ou les couples eux-mêmes. Jean-Claude Kaufmann s'en justifie ainsi dans *Agacements, les petites guerres du couple* :

> S'il m'est arrivé d'employer des termes militaires, ou de parler d'adversaire pour désigner le conjoint, ce vocabulaire se rapportait en général à des situations ponctuelles, vites oubliées. Car l'ordinaire de la vie conjugale est dominé par la quête pacifique d'unification, voire par la complicité. Cet accord, cependant, bien que sincère et véritable, n'empêche pas les deux partenaires de percevoir plus ou moins nettement quantité d'agacements minuscules et de petites insatisfactions passagères. Rien de plus normal[215].

L'on peut s'interroger sur cette « normalité » : ne vient-elle pas justifier la violence ordinaire des échanges au sein d'un couple ? La présence importante de ce lexique n'est-elle pas révélatrice de la violence ordinaire des rapports domestiques[216] ? Pour Jean-Claude Kaufmann,

[213] p.214, nous soulignons.
[214] *Ibid.,* p.209.
[215] Jean-Claude Kaufmann, *Agacements : les petites guerres du couple*, *op.cit*, p.226
[216] Voir le signe d'une violence « extraordinaire », au sens où les violences conjugales existent. Jean-Claude Kaufmann les met volontairement de côté pour analyser l'agacement (relatif aux couples heureux), alors qu'il peut exister un continuum.

ce n'est pas le cas puisque « le couple se structure par une infinité de différences, et tend même à les accentuer dans la dynamique de son organisation (rôles complémentaires)[217] ». Seule la manière de « traiter » les dissonances varie selon les couples, celles-ci étant inexorables. Si certaines dissonances nous semblent effectivement inexorables dès lors que deux individus sont en co-présence (il est déjà difficile de ne pas s'agacer soi-même comme dit Jean-Claude Kaufmann), nous pensons qu'il ne faut pas courir le risque de les naturaliser. Nous nous méfions de l'analyse du couple des « rôles complémentaires » par Jean-Claude Kaufmann, car elle peut subrepticement venir justifier une organisation domestique inégalitaire. Nous ne souhaitons pas non plus normaliser les « agacements minuscules et insatisfactions passagères », si certains ont une cause structurelle (sont induits par une organisation domestique sexiste par exemple[218]).

En somme, nous constatons bien des dissonances dans les enquêtes et des petites guerres, que nous analysons essentiellement dans une tension entre individualité et collectivité, mais nous n'oublions pas le schéma patriarcal qui peut être à l'origine de ces dissonances. À travers l'entretien conjoint, il est possible d'observer très concrètement la manifestation de ces dissonances et la façon dont elles sont « traitées » en direct.

Dans notre enquête, les mouvements de solidarité correspondent aux paroles, gestes ou regards qui appuient les propos de l'autre membre du couple, qui soutiennent et corroborent son récit sur la pratique devant l'enquêtrice. Les mouvements de désolidarisation, au contraire, montrent une prise de distance avec la parole de l'autre, qui peut se manifester par la gestuelle (regards vers le ciel ou interrogateurs, souffle, regard à l'enquêtrice) ou par des paroles qui interrompent l'autre, viennent le contredire, le corriger. Ce type d'entretien donne à réfléchir sur la façon dont on parle « à deux », ce qui varie avec de nombreux critères propres aux membres du couple (âge, sexe, milieu social, etc.), mais aussi propre au couple. La durée de la relation, par exemple, peut favoriser le fait d'avoir eu souvent à s'exprimer à deux. Le récit ne suit pas pour autant une mécanique, car la situation d'enquête est peu commune, et l'objet interrogé — la sortie au cinéma — ne suscite pas toujours une forte réflexivité avant l'enquête. Néanmoins, on remarque

[217] *Ibid.*

[218] En somme, si Robert est énervé parce que Jacqueline plie mal ses chemises (exemple « à la Kaufmann »), on peut supposer que l'agacement n'existerait pas si la société n'avait pas mis dans la tête de Robert que c'est le rôle de Jacqueline de plier et ranger ses chemises. Voir notre analyse de l'ouvrage de Jean-Claude Kaufmann dans ce chapitre, section 5.

que la façon de prendre en charge la réponse peut suivre un mécanisme, plus ou moins bien roué. Un des membres du couple peut prendre en charge le récit principal, l'autre appuie et complète. Parfois, l'un·e des membres du couple fait simplement un écho au propos de l'autre, opine, répète. Josianne (70,R) mime avec les lèvres tout ce que dit son mari Roger (71,R) et intervient pour le compléter, se faisant d'ailleurs rappeler à l'ordre si ses propos viennent contredire. Un contrôle peut s'exercer, plus ou moins discrètement. Parfois l'un·e des enquêté·es reprend l'autre, ce qui peut souligner une tension réelle, ou tout simplement relever d'un jeu de taquinerie lorsque ces reprises sont systématiques, comme dans cet entretien où les conjoint·es s'amusent à se contredire et à se « charrier » :

> Martin (40,C+), *joueur*- Elle a tout le temps raison.
> Charlotte (C+), *elle hausse les sourcils*— Non mais… bon. *Il rit.* C'est pas vrai, mais bon. *Iels sourient.*

Cela peut être très discret, comme dans un entretien réalisé devant le MK2 Bibliothèque où la jeune femme dément les propos de son conjoint :

> **Vous y allez parfois avec d'autres gens, vous et des amis ?**
> Vincent (29, OE).- On est allées voir *Beautiful Days* récemment.
> Joanna (25, SE).- Ouais, avec un couple d'amies. C'était sympa.
> V.- C'est pareil c'est moi qu'avait pris l'initiative. Ils sont repartis traumatisés
> J.- On n'était pas traumatisés.
> X.- Quand ça nous arrive je trouve ça agréable.
> **De traumatiser les gens ?***Iels rient.*

C'est le seul moment de l'entretien (phrase soulignée) où Joanna oppose un ton et une expression plus ferme face aux propos de son conjoint, tout en revenant sur ses propos. On peut faire l'hypothèse qu'elle n'apprécie pas que son conjoint se donne le beau rôle (celui qui choisit, celui qui a des goûts « art et essai »), et se désolidarise d'elle et de leurs ami·es (en les englobant), pour caricaturer leur réception du film. Un « froid » se fait ressentir. Vincent remarque qu'il a fait un « faux pas » dans la danse de l'entretien, et redirige immédiatement le sujet vers la question initiale ; l'enquêtrice aide aussi à désamorcer la tension par l'humour.

2.2.2 Un piège pour l'analyse.

Isabelle Clair souligne les difficultés qui se présentent pour analyser les entretiens conjoints. Elle invite à être prudente sur les conclusions que l'on tire d'entretiens qui paraitraient par exemple très conflictuels :

> L'effet de théâtralisation est très fort aussi : il tend à masquer la réalité qui sous-tend les

> discours et à augmenter l'impression de conflit, qui consiste en fait plus dans des chamailleries qu'autre chose. Le problème est de savoir quand il y a conflit « réel » et quand il y a taquinerie[219].

L'entretien conjoint est très paradoxal, car il empêche de laisser libre cours complètement à l'intimité (puisqu'il est voué à une représentation publique), mais il suscite aussi l'envie plus forte d'être correctement représenté·e (soi et son couple), et peut, par ces formes de contrôle de l'autre et de sa parole, faire émerger un rapport d'intimité conjugal, solidaire ou conflictuel. Être seul·e en entretien ne suscite pas le même plaisir qu'à deux, celui de se donner en « représentation de couple ». Le plaisir tiré de cette mise en scène est menacé par l'inconfort des tensions que l'on vient d'exposer. Mais celles-ci font aussi « partie du jeu », comme le montre l'usage de taquineries. L'entretien conjoint est une scène qui prête facilement à « jouer » à la « petite guerre du couple », à la fois parce que l'on pense que cela est « attendu[220] », à la fois parce que c'est une façon, par l'humour, de « traiter » ces dissonances au sein de la relation. Comment réussir à discerner une tension jouée d'une tension réelle ? L'entretien conjoint est-il par définition un entretien biaisé[221], par comparaison à l'entretien individuel ?

2.3 Le couple en représentation : un entretien biaisé ?

L'entretien conjoint se caractérise par une forte expressivité, par une dimension théâtrale[222]. Apparaître devant l'enquêtrice en couple demande de reproduire la scène conjugale, du moins les aspects que l'on souhaite en montrer. Cette injonction (ou cette opportunité) à la mise en scène demande de donner le spectacle tout en étant en train de concevoir le spectacle. L'on a alors accès en même temps à la pièce, aux répétitions et aux coulisses. L'on peut même sortir du sujet de l'enquête et entrer dans l'intimité, la familiarité et faire face à des :

> Réflexions intempestives que l'on n'attendait pas nécessairement dans un entretien centré sur les tâches domestiques, telles que les allusions sexuelles ; elles recouvrent éventuellement des règlements de comptes, mais elles sont avant tout la marque d'une théâtralisation conjugale[223].

Le contrôle que l'on a si l'on parle seul·e de son couple en l'absence du partenaire n'est pas le

---

[219] p.209
[220] Dans l'imaginaire des représentations publiques du couple, selon l'adage « qui aime bien châtie bien ».
[221] Au sens où la présence du conjoint empêcherait d'avoir accès à la « vérité » des pratiques du couple. L'on reprend là l'accusation courante des « biais » dans les enquêtes, qui contribuent à mettre de côté certaines pratiques.
[222] Isabelle Clair (2007).
[223] p.201

même qu'en présence de l'autre, il faut élaborer un récit à deux, ce qui demande souvent des « ajustements » :

> Se montrer en couple à un tiers n'a pas la même signification que de parler de son couple individuellement : l'entretien « conjoint » est intimement lié à l'interaction conjugale qui se déroule en même temps[224].

Les questions inattendues de l'enquêtrice peuvent déstabiliser la première mise en scène conjugale, et susciter ainsi des réactions vives lorsque l'un des membres du couple s'écarte de la représentation du couple et de soi que l'autre cherche à donner. On pourrait dénoncer cette théâtralité comme un biais, et préférer l'entretien individuel, où l'enquêté·e n'a pas à se soucier d'un·e autre enquêté·e et peut s'exprimer plus librement. Néanmoins, l'important est de savoir quels biais sont à l'œuvre dans l'entretien conjoint, et ce qu'il faut chercher à en tirer, ayant justement connaissance de la situation d'entretien. La « représentation » que donne le couple permet d'accéder à ce que le couple veut mettre en avant (à savoir l'égalité de la répartition des tâches ménagères dans l'enquête d'Isabelle Clair, dans mes enquêtes le fait d'avoir choisi le film ensemble par exemple). Les effets de désolidarisation et les corrections apportées aux récits de l'autre déstabilisent la mise en scène initiale établie par les membres du couple, et permettent de voir, contrairement à l'entretien individuel, l'enquêté·e possiblement aidé·e ou contrarié·e par l'autre dans le récit qu'iel élabore. Les effets de mise en scène initiaux sont alors déjoués par le fait de devoir réactualiser au présent, et avec l'autre, le récit sur la pratique. Comme l'écrit Isabelle Clair, le « couple est en représentation, dans une sorte d'illustration immédiate de ses propos ». Il est difficile de savoir ce qui prime entre les mouvements de solidarité et de désolidarisation dus à l'image que l'on souhaite donner et l'effort commun pour être au plus près de la réalité de la pratique.

Très concrètement, la présence de l'autre peut permettre d'aiguiser la mémoire : nos enqueté·es se regardent sans cesse dès qu'il s'agit de se souvenir d'un titre de film, d'un nom d'acteur, d'un cinéma où l'on s'est rendu. Le rappel par l'un·e des conjoint·es d'une séance peut rendre le souvenir présent et en permettre le récit. Cette fonction remémorative de l'entretien collectif est signalée dès le début de la théorisation anglo-saxonne du *focus group*, comme un de ses aspects pratiques, comme l'expliquent Sophie Duschenes et Florence Haegel :

> L'entretien collectif a surtout pour but de faciliter le recueil de la parole individuelle (…) cette méthode contribue à réduire les inhibitions individuelles par un effet d'entraînement (il suffit qu'un participant, plus bavard, commence à divulguer ses impressions personnelles pour que les autres y soient entrainés) et elle facilite le travail de remémoration (l'échange de souvenirs et de perceptions opère comme un

[224] p.209

déclencheur)[225].

Chaque conjoint·e est dépositaire d'une partie de la mémoire du couple/des pratiques de l'autre conjoint·e. Par un « travail d'équipe », le couple peut retrouver des souvenirs de la relation. Lae conjoint·e peut être également un·e garant·e d'exactitude, quand l'autre cherche à déformer les pratiques réelles pour les faire entrer dans son récit. Les pratiques sont néanmoins toujours sujettes à être instrumentalisées dans le cadre du « jeu » de l'entretien : ainsi ai-je pu assister à des débats sur la question « avez-vous regardé la bande-annonce ensemble ? », « parlez-vous pendant la séance ? ». Cette part de représentation, de façon de *performer* le couple est aussi ce que l'on cherche à analyser dans un entretien conjoint. Les « effets d'entretien » sont forts dans cette configuration, mais les connaître permet de s'en prémunir. Par ailleurs le « jeu » peut être plus sérieux qu'il en a l'air (traduire l'insatisfaction de l'un·e des conjoint·e) ou au contraire, moins offensif qu'il paraît l'être à première vue (de l'ordre de la taquinerie). La complexité de ces entretiens sollicite donc des connaissances en sociologie du couple. Quand bien même notre enquête est focalisée sur une pratique culturelle (la sortie au cinéma), dans un dispositif créatif de réalisation de documentaire (n'utilisant pas la méthodologie traditionnelle de l'entretien), l'étude approfondie de l'entretien conjoint permet d'être attentif à ses subtilités.

La théâtralité manifeste dans l'entretien conjoint rejoint une réflexion plus globale sur la théâtralisation des rapports sociaux. Qu'il existe une part de « jeu social », ou de « préservation de face » individuel est évident, mais il serait intéressant de réfléchir aux « jeux » qu'implique le fait de se montrer en couple. Cela pose la question de la part d'identité personnelle et sa superposition à l'identité conjugale, mais aussi la codification sociale des personnes en couple. C'est-à-dire, d'une part, que l'on ne se comporte pas forcément de la même façon selon que l'on se montre seul·e ou en couple, que l'on peut être plus ou moins angoissé·e à l'idée de devoir « performer le couple ». Une amie à qui l'on reprochait de ne jamais présenter son copain, se défendait en disant qu'elle détestait mélanger les « sphères » amicales et amoureuses, et qu'elle ne se sentirait pas à l'aise de voir ses amis en couple, car elle n'était pas la même personne devant eux et devant lui[226]. Ces sensations d'avoir à jouer un rôle ne relèvent pas seulement de l'angoisse ou du plaisir individuel à « performer le couple », mais aussi de la façon structurelle dont on apprend à percevoir les couples et les représentations du couple.

[225]Sophie Duschenes et Florence Haegel, *L'Entretien collectif*, *op.cit.*, p. 12.

[226] Pour donner aussi une anecdote personnelle : lorsque j'étais avec mon ex-copain, être invitée pour un diner avec un autre couple hétérosexuel me provoquait une forme de malaise que j'ai compris *a posteriori*, je n'aimais en réalité pas « performer » le couple hétérosexuel, car il contraint à « performer » les attentes stéréotypées associées au genre féminin / masculin.

L'injonction à être en couple et la perception du couple comme lien amoureux (voire fusionnel) nous entrainent à faire des micros psycho-sociologies amateurices fréquentes : le fait de chercher à « deviner » l'intimité du couple, évaluer le degré d'amour entre ses membres, juger de l'« accord » psychique ou psychique de celui-ci, des intérêts de l'un·e à être avec l'autre[227]. L'on superpose plus ou moins au jugement que l'on a sur une personne le jugement que l'on a sur son partenaire et sur son couple. Cette superposition peut être ressentie par les personnes comme une violence faite à leur individualité. La normativité de la représentation des liens sociaux donne des règles pour ces façons d'apparaître et de se juger en société. L'hétéronormativité structure ces « performances de couple ». Les mariages sont par exemple des lieux qui catalysent particulièrement la perception de soi en tant que personne en couple (hétérosexuel ou homosexuel, exclusif ou non, marié ou non), ou célibataire, par exemple dans la répartition des tables. L'on est souvent placé·e à côté de saon conjoint·e, ce qui visibilise le célibat (et peut faire ressentir davantage l'injonction à être en couple), expose à l'homophobie ou à la biphobie[228]. Ainsi, les « performances » d'un couple en entretien conjoint, drainent avec elles toute une sphère de représentations. Comment l'enquêtrice doit-iel mener ces entretiens, sachant qu'iel exerce une possible violence symbolique (liée à son statut de chercheureuse), et une possible pression symbolique (en renvoyant les individus au couple qu'iels composent) ? Quel rôle lui est confié sur cette scène conjugale ?

2.4 La place de l'enquêtrice dans un entretien conjoint.

2.4.1 La personne de l'enquêtrice…

Si l'on passe du « couple » formé par l'enquêté·e et l'enquêtrice, au « trouple » formé par les couples d'enquêtées et la chercheuse, cela redéfinit nécessairement la place de cette dernière et sa façon de mener l'entretien. La chercheuse va être dans un rapport frontal à deux personnes, et ne peut se faire oublier aussi facilement que dans un entretien composé d'un plus grand nombre de personnes. Elle doit « performer » la recherche devant deux personnes qui

[227] Il suffit de voir les commentaires que suscitent les couples présidentiels.

[228] En amont, en n'invitant pas une personne gay, ou en l'invitant sans sa conjoint·e. En aval, par les « réflexions » que l'on reçoit en étant visibilisé·es en tant que gay/lesbiennes. Par un paradoxe qui n'est qu'apparent, on est souvent invisibilisée en tant que lesbienne, y compris lorsque l'on vient avec sa conjointe. Récemment ma copine et moi nous sommes par exemple faites « hétérosexualiser » dans un mariage. A la table, elle était assise avec moi à sa gauche et un de ses amis à sa droite, lui-même assis à côté de son compagnon. Le photographe est venu la voir pour lui dire qu'elle pouvait récupérer les photos d'elle et de son conjoint sur son site, pensant qu'elle était en couple avec son ami gay et non avec moi.

n'appartiennent pas nécessairement à la même catégorie sociale qu'elle, ni à la même catégorie sociale l'un par rapport à l'autre. La personne qui mène l'enquête par exemple peut être en position de domination sociale face à l'une des membres du couple, et au contraire être dominé·e par l'autre. Ces dominations ne s'actualisent pas nécessairement lors de l'entretien, mais elles sont néanmoins généralement perçues : dans le cas d'un couple hétérogame, une « connivence de classe » peut s'installer entre lae chercheureuse et l'un·e des enquêt·ées qui aurait fait par exemple des études longues, et exclure lae conjoint·e qui aurait moins de « capital scolaire ». Ces dominations sont redéfinies par chaque enquête en fonction du sujet, de l'enquêtrice (dans notre enquête, a pu jouer une forme de capital culturel, un « capital cinéma » : plusieurs hommes ont semblé vouloir montrer qu'ils « s'y connaissaient » devant leur conjointe, notamment quand l'un d'eux travaillait dans le cinéma ou avait étudié le cinéma, ou s'y intéressaient beaucoup). Elles sont à envisager dans un enchevêtrement, en fonction de chaque personne interrogée (selon son genre, son âge, son ethnicité, sa classe sociale, et ceux de l'enquêtrice) et des perceptions sociales qui y sont associées ; leurs effets diffèreront selon les contextes. Être une enquêtrice de vingt-huit ans a par exemple conduit quelques enquêtés hommes plus âgés à « faire leur beau » ou leur intéressant devant l'enquêtrice (blaguer, montrer leurs connaissances), actualisant un cadre hétérosexuel[229].

Il s'agit aussi de percevoir la façon dont la recherche, l'enquête, est perçue par les enquêté·es. Isabelle Clair montre que l'enquêtrice renvoie dans son enquête à la norme en termes d'organisation domestique égalitaire. Autrement dit, l'égalité doit être défendue face à l'enquêtrice, qui est implicitement « du côté » de cette égalité, ce qui permet de s'appuyer sur l'enquêtrice dans le cadre de son enquête :

> Dans la mesure où l'égalité, dans les couples que nous avons interrogés, apparaît comme l'horizon à atteindre, et où chaque enquêté·e suppose que l'enquêtrice en face de lui-elle fonde son propre système de valeurs sur cet impératif, il lui devient possible d'utiliser cette référence commune comme un moyen de se faire-valoir (en tant que « bon parent » ou « martyr conjugal ») et de régler ses comptes avec son conjoint[230].

Dans mes enquêtes, l'accent étant mis sur le cinéma, j'ai plutôt eu tendance à représenter pour les enquêté·es l'« institution de l'audiovisuel », ou le « monde du cinéma » : un enquêté me demande à la fin de l'entretien mon opinion sur la nouvelle « mode des séries » qui détruirait le « cinéma », d'autres enquêté·es se montrent gêné·es d'avoir critiqué devant moi le cinéma indépendant, d'autres encore me parlent de membres de leurs familles qui ont fait des études

[229] Voir Isabelle Clair, « La sexualité dans la relation d'enquête ». *Revue francaise de sociologie*, *op.cit.*.
[230] Isabelle Clair (2007), p.205.

de cinéma. Là encore, il faut observer comment la mise en valeur de la culture cinématographique d'un·e enquêté·e peut être « instrumentalisée » dans l'entretien pour servir des logiques de rapports de force au sein de celui-ci, ou « se mettre l'enquêtrice dans la poche ».

2.4.2 L'enquêtrice doit-elle rentrer dans « le jeu » des enquêté·es ?

Si les couples se montraient toujours solidaires devant l'enquêtrice, et ne profitaient pas de mécanisme de domination, l'on pourrait concevoir la place des chercheureuses comme quasi-identique à celle d'un entretien individuel. Seulement, les mouvements de l'entretien conjoint vont autoriser les membres du couple à se désolidariser de leur conjoint·e par moment, et tenter d'interpeller l'enquêtrice pour qu'iel se range de leur côté. Dans mon enquête, des hommes, en montrant leurs connaissances en cinéma, tentaient de créer cette solidarité avec moi — quitte à exclure leur compagne en monopolisant la parole. Dans le cas de l'entretien conjoint, le genre de l'enquêtrice est à prendre en compte, car il peut appuyer des mouvements d'affirmation individuelle, comme le montre Isabelle Clair :

> L'affirmation individuelle est particulièrement tentante pour les femmes dans la mesure où la personne qui les interroge est elle aussi une femme, ce qui favorise le mouvement de solidarisation enquêté-e/enquêtrice.

L'enquêtrice peut être prise à partie ou appelée en renfort contre le conjoint. L'entretien peut-être est vécu comme un moment émancipateur. Face à un tiers, on peut rappeler son conjoint à ce qu'on considère comme étant la norme, comme montrable, comme étant le comportement à avoir.

Les prises à partie peuvent mettre mal à l'aise l'enquêtrice, notamment quand l'entretien se transforme en dispute conjugale. Il faut alors savoir rappeler le sujet de l'enquête et rediriger les questions. Néanmoins, les effets de désolidarisation peuvent également aider l'enquêtrice à poser des questions dont elle n'aurait pas eu l'idée. Les « dénonciations » permettent d'orienter les entretiens : un·e des conjoint·es rapporte que l'autre s'endort, parle pendant la séance. Cela permet de développer des sujets avec la complicité d'un·e des enquêté·es qui parfois prend le rôle de l'enquêtrice et se met à interroger saon conjoint·e, ou à lea pousser à participer activement à l'enquête (« raconte ! »).

À l'inverse, la solidarité au sein du couple, si elle permet *à priori* de rendre plus lisible le discours et plus facile à recueillir (les enquêté·es parleraient d'« une même voix »), peut parfois

rendre plus difficile la distinction entre la pratique et la représentation de la pratique. Les membres du couple vont s'unir pour fournir un discours qui va pouvoir sembler cohérent. Isabelle Clair donne des exemples éloquents : tout en apportant des éléments contraires, des enquêté·es maquillent de cohérence leur discours avec des éléments de langage tel « du coup », « voilà », « c'est ça ». Il peut s'agir moins d'aller dans le sens supposé de l'enquête : donner accès à la réalité des pratiques, que de maintenir une image d'entente du couple. Dans ces moments où c'est le collectif qui est privilégié, le « couple fait front face à l'enquêtrice[231] ». L'on peut passer de l'adresse de « critiques voilées[232] » à la conjoint·e à une posture de défense, « défendant en fait (le) couple et l'image de ce dernier ».

Le rôle de l'enquêtrice est alors fondamental à la fois au moment de l'entretien (il faut essayer de « faire jouer » les différents niveaux de discours, par de discrets rappels à l'ordre) et lors de l'analyse (pour observer la variation du discours selon le positionnement de l'enquêtrice et du conjoint·e). Dans quelle mesure faut-il « intervenir » lors de l'entretien, par exemple pour remettre en cause ou signaler (dans le discours ou la pratique décrite), un schéma de prise de parole patriarcale ? L'enquêtrice doit-elle rester « neutre » (au sens ici de concentrée uniquement sur la description des pratiques), ne pas sortir de sa grille d'entretien, ou doit-elle intervenir, dans le sens de valeurs égalitaristes ? Cette question se pose davantage dans une enquête dont le sujet est l'organisation domestique, néanmoins tout entretien conjoint ouvre déjà un espace discursif où le simple enjeu de la prise de parole est régulé par des logiques sociales, impliquant des dominations. Le couple est un lieu privilégié d'exercice de la violence sociale[233].

2.4.3 Et/ou politiser l'espace de l'entretien

Comme l'entretien conjoint met en scène des rapports conjugaux « en direct » il peut confronter l'enquêtrice à un rapport de force au sein du couple. Elle peut compenser cette logique de domination en redistribuant la parole, en invitant cellui qui ne parle pas à parler. Si l'on emploie

[231] Isabelle Clair (2007), p.210.
[232] p.215.
[233] Contrairement à une culture du viol qui laisse craindre le violeur au coin de la rue, les viols sont souvent perpétués au sein de la famille ou dans l'univers de proximité de la personne, et le viol conjugal est monnaie courante. Le couple hétérosexuel est dangereux pour les femmes, à en juger par les victimes de la violence conjugale et des féminicides (ces derniers sont décomptés quotidiennement par le collectif « Nous Toutes », créé en 2018, https://www.noustoutes.org). Mais la conjugalité est aussi dangereuse pour tous les genres, car elle constitue une sphère intime où la violence s'exerce cachée, sans régulation, à la croisée de différents mécanismes psychologiques et sociaux. Les minorités (femmes et minorités de genres) restant les plus exposées.

ici le terme de « politisation » de l'espace de l'entretien, c'est d'une part que l'on peut rendre l'entretien plus « démocratique » en permettant à tou·te·s de s'exprimer. D'autre part, cette redistribution peut prendre un sens politique quand elle s'inscrit dans une lutte contre une norme patriarcale, qui fait par exemple que les hommes prennent et gardent davantage la parole[234]. Le langage étant envisagé comme une pratique de pouvoir. Dans notre enquête l'usage du langage comme lieu de pouvoir l'a été à un double sens : des hommes qui coupaient leurs conjointes ou monopolisaient la parole, mais aussi le langage utilisé pour assigner des normes de genre (les « films de filles » et les « films de garçons »). Dans le premier cas nous avons pu tenter de redistribuer la parole, regarder la personne qui ne parlait pas pour l'encourager à parler ; dans l'analyse ne pas considérer qu'une parole était « moins vraie » parce que contenant plus de modalisateurs ou moins assertives, prendre en compte les signes non-verbaux d'opposition. Dans le second cas nous avons parfois tenté de reprendre un propos sexiste, ou stéréotypé sur les normes de genre. Il est difficile de savoir, quand une personne parle moins, s'il s'agit de timidité, d'une domination dans le couple, ou d'un désintérêt porté à l'enquête[235]. Je n'ai pas osé toujours redistribuer la parole, d'une part car il pouvait être difficile de m'imposer face à certain·es enquêté·es, d'autre part, car l'on peut hésiter entre contrarier les rapports de domination (les normes) et les observer. Je pense que les deux ne sont pas antithétiques, mais que réussir à le faire de manière systématique et juste lors des entretiens demande un « travail de la spontanéité » qui s'acquiert avec l'expérience.

Prendre la parole en couple dans une enquête, c'est aussi devoir parler à deux et se montrer en tant que couple. Outre la configuration triangulaire de l'entretien conjoint (et la variété

---

[234] Émission radio « Les couilles sur la table » animée par Victoire Tuaillon, épisode « Parler comme un homme » avec pour invité le chercheur Luca Greco.

[235]Dans mon enquête, quelques participant·es ont refusé de participer à l'enquête contrairement à leurs conjointes : l'un d'eux attendait nerveusement derrière nous le temps qu'elle finisse, faisant les cent pas. La participante semblait avoir instrumentalisé la participation à l'enquête dans le cadre d'une tension avec son mari (« moi je vais répondre, tant pis »), mais l'attente de celui-ci a semblé influer sur l'entretien, vite abrégé. Dans un autre cas, je ne saurais dire s'il s'agissait de la part du mari du refus d'être filmé ou du désintérêt pour l'enquête : sa conjointe s'est appropriée l'espace de l'entretien pour montrer qu'elle n'allait pas toujours au cinéma avec son mari, et affirmer son indépendance, qui s'actualisait par sa participation seule à l'enquête. Dans deux autres cas, ce sont des hommes qui ont souhaité participer alors que leurs conjointes ont refusé, explicitement dans la volonté de ne pas être filmées, les deux attendaient en regardant leurs conjoints (tandis que les conjoints cités précédemment attendaient loin du lieu de l'enquête, n'écoutant pas leur conjointe). Dans le cas du micro-trottoir, les refus et les degrés d'implication sont multifactoriels, dans notre étude ils comprennent aussi l'horaire des séances, la fatigue possible, l'environnement plus ou moins propice à la parole. L'entretien n'étant pas prévu et anticipé, il n'est pas forcément accepté, sans que cela puisse être toujours interprété comme une relation de pouvoir liée à la répartition sexuée de la parole. Néanmoins, il faut garder ces critères d'analyse à l'esprit, et essayer, dans les moments d'entretien de les avoir en tête pour les interroger « en direct ».

d'adresses qu'elle suppose), il faut mesurer les effets de la conjugalité. L'analyse de l'entretien collectif doit ainsi prendre en compte non seulement le nombre d'enquêté, mais aussi la nature du lien entre les enquêté·es. Ici, la sociologie du couple est absolument déterminante pour l'analyse : il ne s'agit pas seulement d'être deux à répondre, il faut répondre « ensemble », *en tant que* couple.

L'entretien conjoint permet donc de rendre attentifve à la part de théâtralité liée à la situation du couple en enquête et à la situation d'enquête elle-même. Il montre aussi que le « jeu » est très fréquent dans les rapports au sein du couple, à travers les taquineries, les façons de s'adresser à l'autre. Ces « jeux » ne doivent pas masquer les enjeux de pouvoir, à la fois dans les prises de parole et dans la conduite de l'entretien. En effet, parler de théâtralité de l'entretien conjoint est une façon de parler de jeu social, de dynamique d'entretien, d'incarnations des acteurices sociaux. Il est une manière d'envisager le couple comme norme et donc comme figure sociale à « performer ».

Point aveugle des méthodes d'entretien, il se donne comme un instrument précieux pour la sociologie du couple. Sans doute faut-il explorer ses potentiels, et proposer des outils pour affronter sa complexité. Ainsi, pour enregistrer un entretien théâtral, toujours en mouvement, nous avons envisagé les apports de l'enregistrement audiovisuel.

3. Du théâtre au cinéma : filmer l'entretien conjoint

L'entretien conjoint est ainsi utile pour étudier l'une des formes de sociabilité majeure et institutionnalisée dans notre société : le couple. Comment enregistrer, restituer et analyser ce type d'entretien, s'il est caractérisé par d'incessants mouvements et une forte expressivité ? Après avoir filmé des entretiens conjoints lors de la réalisation de mon documentaire pour le mémoire de master 2, je me suis intéressée à leurs spécificités, puis au développement d'une méthode spécifique. En effet, au cours de ma première année de thèse, j'ai participé à la cinquième journée d'étude des doctorant·es du Cerlis dont le thème était « la considération des enquêté·es ». J'ai présenté des extraits des vidéos que j'avais réalisées en mémoire pour illustrer mes propos sur la considération des enquêté·es lors d'un entretien conjoint. Lors des questions sur ma communication, plusieurs personnes m'ont interrogée sur l'utilisation de la vidéo. L'on m'a demandé si cela faisait partie de ma méthode d'enquête, si cela ne constituait pas un biais. Cela m'a amené à réfléchir à pourquoi j'avais choisi initialement de filmer les couples, ainsi qu'à l'apport de la méthode filmée. J'ai commencé à théoriser cette méthode, que j'ai

développée à l'occasion de différentes communications[236]. Dans cette partie l'on montrera ainsi la pertinence de l'utilisation de la caméra comme outil d'enregistrement d'entretiens conjoints.

L'enregistrement filmé des entretiens constitue — tout comme l'entretien conjoint — un autre angle mort des manuels de méthodes d'enquête, quand bien même la possibilité de réaliser des enregistrements filmés n'est plus un critère invalidant (en termes de facilité d'utilisation des technologies et de leur coût) :

> Les réticences économiques et techniques que l'on pouvait trouver dans les différentes « naissances » de la sociologie visuelle, des années 1960 au début des années 1990, n'ont plus lieu d'être, puisque les technologies numériques, plus simples, moins coûteuses, généralisées, atténuent ces difficultés[237].

Si dans les méthodes l'enregistrement est présenté comme « nécessaire[238] » — face à une unique prise de note « accaparante pour l'enquêteur », au « caractère sélectif » et « approximatif » — l'on parle implicitement d'enregistrement sonore. Le chercheur est dit d'autant plus « à l'écoute », les exemples d'enquêtes cités relaient des anecdotes sur l'enregistrement au « magnétophone ». Aucune allusion à la caméra n'est réalisée, hormis dans les ouvrages qui abordent l'entretien de groupe. Le nombre élevé d'enquêté·es et donc d'interactions à analyser justifierait alors l'utilisation de l'enregistrement audiovisuel. L'on sent, chez certain·es auteur·es des méthodes d'enquête, à la fois une reconnaissance pratique de ce que permet la caméra, et une méfiance à en parler de manière positive. Le film peut figurer par exemple dans la partie sur les « inconvénients » de l'entretien de groupe :

> La réalisation des entretiens de groupe est relativement contraignante, car il faut disposer d'une salle équipée de matériel vidéo. Dans ce type d'entretien, il ne suffit pas d'utiliser un magnétophone ; il est également nécessaire d'enregistrer des informations non-verbales qui permettront d'analyser le fonctionnement de la dynamique de groupe (postures, gestes, mimiques, etc.). Pour y parvenir, il faut filmer la séance de discussion[239].

L'on pourrait penser que dans un entretien individuel, contrairement à ce qui est présupposé ici, les « informations non-verbales » et les « postures, gestes, mimiques » seraient également intéressantes à analyser. Même si l'entretien filmé mériterait d'être étudié quel que soit le

---

[236] Sarah Dinelli, « Filmer l'entretien conjoint : mise en scène et restitution », Colloque Internationale de Sociologie visuelle et filmique – Université d'Evry Val d'Essonne, 2016. / Sarah Dinelli et Caroline Guigay « Les doctorant·es et leurs lieux de travail : enquête filmée auprès des doctorant·es en sciences humaines inscrits à la Bibliothèque nationale de France (BnF) », 6ème journée d'études des doctorants du Cerlis, 2016.

[237] Réjane Hamus-Vallée, « De l'anthropologie visuelle à la sociologie visuelle : des frontières perméables », *op.cit.*, p.86.

[238] Jeanine Bardot écrit un paragraphe à ce propos intitulé « la nécessité de l'enregistrement » *in* Serge Paugam, *L'Enquête sociologique*. Paris, Presses universitaires de France, 2010., p.131.

[239] Hervé Fenneteau*, Entretien et questionnaire*, *op.cit*.

nombre d'enquêté·es pour ses spécificités, nous nous emploierons ici notamment à aborder sa pertinence pour enregistrer un entretien conjoint, sans trop insister sur les limites de cette méthode (puisqu'il s'agit déjà de montrer en quoi elle peut être utile[240]). En effet, sans doute à cause de sa faible légitimité, les auteur·es de certaines méthodes se montrent frileux et imprécis lorsqu'ils l'évoquent, ainsi Hervé Fenneteau précise-t-il, après avoir affirmé qu'un des inconvénients de l'entretien de groupe était de devoir être filmé :

> L'analyse des données textuelles doit par ailleurs être complétée par l'étude des informations non verbales recueillies pendant la séance (ces informations ne peuvent être décryptées que par des spécialistes possédant une formation en psychologie).

Le film serait donc utile pour recueillir les « informations non-verbales », mais celles-ci ne pourraient être analysées par le sociologue. Or, si le sociologue ne peut sans doute pas prétendre à une analyse psychologique des signes non-verbaux, il peut à *minima* en tant qu'être humain socialisé, et *a fortiori* en tant que sociologue, repérer des éléments de gène, de retrait, des sourires, qui peuvent compléter son analyse de l'entretien. Ces réserves sur l'entretien filmé — qui font qu'il reste peu étudié — s'expliquent par une réticence très forte exprimée par certains sociologues qui ont écrit sur la méthodologie de l'entretien de groupe. Sophie Duschenes et Florence Haegel présentent cette hostilité envers la méthode filmée sans la concevoir elles-mêmes comme rédhibitoire :

> La question de l'enregistrement vidéo est controversée. L'argument en défaveur de ce mode d'enregistrement est son caractère intrusif et supposé refroidissant (Morgan, 1997 :56) : il entraverait la spontanéité des prises de parole. Nous avons effectivement rencontré un refus et pu observer comment, dans les premiers temps de la discussion, les regards se tournaient parfois vers la caméra, témoignant bien que les personnes la percevaient. Toutefois, tout comme le magnétophone dans un entretien individuel, elle finit par se faire oublier. Au point que le fait d'être filmé n'a pas empêché certains participants de déclarer qu'ils fumaient du haschich, qu'ils avaient commis un vol ou de petits trafics… Or pour ce qui est des potentialités de l'analyse, l'enregistrement vidéo est particulièrement précieux, car il autorise un rendu des interactions sans commune mesure avec ce que les voix permettent de restituer. Reste qu'il soulève des enjeux déontologiques : il est très tentant de rendre public des extraits vidéos, mais le respect de l'anonymat des personnes interrogées l'interdit, sauf à recueillir explicitement leur autorisation[241].

L'enregistrement audiovisuel n'est pas présenté comme une méthode totalement acceptée. Alors que la nécessité de l'enregistrement sonore et son utilité sont soulignées, l'enregistrement audiovisuel est présenté comme un « inconvénient » (difficile à mettre en place et dont les résultats ne seraient pas forcément intelligibles par le sociologue), ou encore montré comme

[240] Sans compter qu'elle n'est abordée que sous l'angle de ses limites dans les manuels de méthodes - quand elle est abordée.
[241] Sophie Duschenes et Florence Haegel, *L'Entretien collectif*, *op.cit.*

« controversé », sujet au refus, à des problèmes déontologiques (par ailleurs bien réels[242]). Il n'est pas tout à fait assumé, bien que les vertus du film soient exposées (accéder à une dimension non verbale, à un meilleur « rendu des interactions »).

Par l'intermédiaire de l'entretien conjoint, nous allons détailler plus précisément les apports de la méthode filmée.

3.1 Un outil utile pour enregistrer un entretien en mouvement

L'utilisation de la caméra permet d'accueillir l'expressivité caractéristique des entretiens conjoints. Elle ouvre la possibilité d'enregistrer les expressions et les gestes des couples, et permet ainsi de leur accorder l'attention nécessaire :

> Alors que l'entretien écrit insistera sur le sens des paroles, coupées de leur source, l'entretien filmé fait de la parole un élément d'un ensemble plus vaste, où le corps s'exprime, tout comme le décor qui le contient, et apporte une autre compréhension aux mots véhiculés[243].

Cette gestuelle des enquêtées est aussi importante à remarquer qu'elle est difficile à analyser précisément sans l'aide d'une caméra. Difficile de noter et de faire attention à tous les gestes et expressions significatifs des couples, dans un entretien qui comme nous l'avons vu est en mouvement constant et multiplie les adresses. Si l'enregistrement sonore permet déjà de se souvenir du ton sur lequel sont prononcées les phrases, des rires, des moments de silence, seule l'image vidéo permet cette attention.

3.1.1 L'enregistrement de mouvements de solidarité et de désolidarisation

Ces expressions non-verbales peuvent en effet exprimer des mouvements de désolidarisation, de prise de distance voire de remise en cause de ce que dit l'autre membre du couple. Ces marques de désapprobation rendent compte de la pluralité énonciative de l'entretien. En effet, on remarque qu'elles ne sont pas toujours adressées directement au conjoint (au sens où celui-ci ne peut pas les voir) : elles peuvent alors être adressées à l'enquêtrice ou bien même à la caméra, comme une sorte d'aparté. Elles peuvent être lues comme des réactions spontanées à

---

[242] L'image implique plus les enquêté.es. D'où l'importance que les méthodes filmées soient prises au sérieux et étudiées : elles posent de nombreuses questions, et il serait plus facile pour celleux qui les utilisent d'avoir d'ores et déjà des prises.

[243] Daniel Friedmann, « Sociologie filmique, sociologie visuelle et écrit » *in* Daniel Vander Gucht (dir.), *La sociologie par l'image, op.cit*.

ce que dit l'autre, comme une volonté d'inscrire son désaccord par l'image qui s'enregistre : la conscience de l'enregistrement peut renforcer la volonté de se démarquer de son partenaire lorsque l'on n'est pas en accord avec lui.

3.1.2 L'enregistrement souligne la partie non-verbale de la communication

Alors que l'on associe les films d'entretiens à des films « verbeux », la caméra envisagée comme outil sociologique permet d'insister sur le caractère non-verbal de la communication (la gestuelle, les expressions du visage, etc.). La sociolinguistique utilise d'ailleurs essentiellement la vidéo pour aborder ces dimensions non-verbales[244]. L'image enregistrée permet aussi d'observer non seulement l'expression de celui ou celle qui s'exprime, mais aussi de celui ou celle qui ne parle pas. Ne pas avoir la parole ne signifie pas cesser de s'exprimer. Y porter attention permet par exemple de ne pas seulement faire le constat d'une domination (un membre du couple monopolise la parole), mais aussi de voir les stratégies d'opposition (regards faits à l'enquêtrice, haussements de sourcils, etc.).

Si la caméra contribue sans doute à renforcer ces expressions non-verbales, au sens où les personnes filmées auraient tendance à jouer et se montrer plus expressives, elle appuie aussi l'idée qu'il ne faut pas oublier de prendre en compte la gestuelle durant les entretiens, qu'ils soient filmés ou non, souvent mise de côté lors de la retranscription et donc dans l'analyse des entretiens. Trois éléments requièrent simultanément l'attention des chercheureuses pour l'analyse de ces entretiens : la réponse d'un·e des enquêté·e, son expression et l'expression de son partenaire.

3.1.3 Et appelle une retranscription qui prend en compte cette dimension non-verbale.

Concernant la retranscription de tels entretiens, elle peut se faire en notant les expressions significatives par rapport au cadre de l'enquête, entre parenthèse ou en italique à côté des propos. Noter tous les gestes et expression de chacun à tous les instants serait trop fastidieux,

[244] Cette utilisation est aussi présente dans d'autres domaines comme en psychologie pour observer certains comportements. Nous le savons grâce à quelques lectures exploratoires et des conversations avec des collègues des disciplines en question : il serait intéressant d'approfondir les recherches dans ces domaines pour compléter notre étude.

et ne serait pas forcément utile à l'enquête[245]. L'on peut se restreindre à noter ceux qui marquent les moments forts de solidarité et désolidarisation (notamment les hochements d'approbation, les souffles, haussements de sourcils, etc.). L'on donnera un exemple par la retranscription de l'entretien analysé plus bas. Nos retranscriptions d'entretien contiennent des notes sur les attitudes, la gestuelle. Nous avons au départ essayé d'être exhaustives, soulignant le moindre échange de regard. Nous nous sommes aperçues que cela était chronophage, et peu utile lorsqu'on lisait l'entretien. Nous pensons qu'il faut se restreindre à noter seulement les mouvements les plus significatifs, que ne contiennent pas déjà la parole. L'on peut aussi s'en servir simplement pour caractériser le ton, et mettre par exemple en italique des notes comme « ironique » ou « moqueur ». Ainsi nos retranscriptions gardent la marque de nos différents essais et tentatives.

La caméra est donc un outil intéressant d'enregistrement des entretiens, qui permet de donner voix à la dimension non verbale de la communication, et à ancrer la situation d'enquête. Cependant, l'entretien conjoint étant déjà théâtralisé, on peut s'interroger sur l'addition d'un nouvel effet de mise en scène par la caméra. N'introduit-elle pas un biais supplémentaire ? Si la caméra suscite des effets sur les enquêté.es, quels sont-ils ?

[245] C'est ce que nous avions commencé à faire. Certains entretiens retranscrits comportent ainsi selon nous trop d'indications non-verbales. Dans les extraits que nous avons choisi au sein de l'argumentation, nous avons laissé seulement les indications qui nous paraissaient avoir du sens.

3.2 La démultiplication des effets de mise en scène

3.2.1 Un effet de mise en scène accentué par la vidéo…

L'introduction d'une caméra a nécessairement des effets sur la situation d'enquête et il peut paraitre risqué de filmer un entretien lui-même déjà sujet à des formes de théâtralité, à la « dissimulation et la fabulation[246] ». Ces effets sont à prendre en compte à plusieurs niveaux. La présence de la caméra peut tout d'abord entrainer le refus de l'entretien, ou l'arrêt de l'entretien, quand les personnes qui participent à l'enquête sont dérangées par le dispositif (qu'elles soient gênées ou intimidées par le fait d'être filmées, ne se jugent pas assez apprêtées pour être filmées, ou n'aient pas confiance dans l'utilisation qui serait faite des images[247]). Malgré l'accord donné pour être filmé, l'installation du dispositif filmique (caméra, microphone), peut occasionner ou accroitre un sentiment de gêne, notamment au début de l'entretien, avant que la personne ne s'habitue au dispositif et se sente plus à l'aise. Cela peut conduire l'un des membres du couple, plus timide ou impressionné par le dispositif, à laisser la parole à l'autre. Il est fort possible que la caméra renforce les enjeux de représentation des couples devant la chercheuse, comme la volonté de « contrôle » liée à la multiplication des faces. Elle accentue ainsi l'effet de mise en scène et la théâtralité de ces entretiens. Ces effets ne sont pas détachés d'expériences de socialisation. En effet, quelqu'un qui a l'habitude d'être filmé (par sa profession, ou ses expériences audiovisuelles), ou encore quelqu'un qui a l'habitude de s'exprimer en public, sera potentiellement plus à l'aise devant la caméra. L'expérience des médias joue aussi sur les attitudes devant la caméra. Ainsi, plusieurs personnes ayant participé à l'enquête ont commencé à répondre aux questions en regardant la caméra plutôt qu'en me regardant, ce qui témoigne d'une expérience des formes audiovisuelles (et l'identification de mon dispositif de micro-trottoir à une forme télévisuelle). D'autres font des regards caméra durant l'entretien, regardent le micro suspendu au-dessus d'elleux ou l'équipe. La présence du dispositif peut aussi être mentionnée explicitement dans des

[246] Edgar Morin. « L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision » in « Radio-télévision : réflexions et recherches », *Communications*, n°7. Paris, Le Seuil, 1966, pp. 59-73.

[247] Ces cas de figures se sont présentés durant l'enquête : des personnes acceptaient de répondre à l'enquête puis refusaient en comprenant qu'elles était filmées, soit sans justifier leur refus (« c'est filmé, alors non »), soit en parlant de leur timidité (« on est timides »), un couple a refusé en utilisant le motif de la tenue vestimentaire (« on est sorties comme ça, en jogging du dimanche… »), un couple a accepté mais en parlant de sa méfiance envers les médias, une précédente interview donnée à la télévision ayant été dévoyée, un couple est revenu après avoir fait l'enquête pour prendre en photo les droits à l'image et mon numéro de téléphone (iels étaient juristes et ont plaisanté de leur excès de professionnalisme).

formulations comme : « ce sera coupé au montage », « ça, vous ne garderez pas ». Cette conscience de la caméra et le renforcement de l'effet de mise en scène est-il alors un « biais » qui nuit à l'analyse de la pratique étudiée ? Ce reproche est souvent utilisé pour refuser l'utilisation de la vidéo en sociologie. S'il est indéniable qu'une enquête non-filmée et filmée ne donnent pas accès aux mêmes résultats, et que le dispositif implique différents effets sur la situation d'enquête, il faut néanmoins envisager ce qui peut être utile au sociologue et aux personnes qui participent à l'enquête lorsque la méthode filmée est choisie.

3.2.2… Ainsi rendu plus visible.

Le film permet notamment, dans le cadre de l'entretien conjoint, de mieux analyser ces effets de mise en scène paradoxalement en les enregistrant. Le film inscrit aussi en son sein les effets visibles qu'il produit. Par exemple, la gêne que suscite la caméra en début d'entretien se remarque, ainsi que la façon dont les couples se rapprochent, se témoignent des signes d'affection ou des indices de désapprobation. Si le couple est d'autant plus « en représentation » qu'il est filmé, la caméra permet aussi d'observer les effets de mises en scènes produits par le couple ou la situation d'enquête. Ainsi la caméra, en accentuant la représentation des couples à l'œuvre, nous donne plus facilement à voir cette part de construction, cette part de théâtralité qui est essentielle pour comprendre le rapport entre espace public et intime qui se joue lors d'un entretien conjoint. Est rendu visible ce que les membres du couple souhaitent ou non donner à voir ainsi que la gêne quand la maitrise sur cette image échappe. L'on ressent également en tant que spectateurice les degrés de contrôle qu'exercent ou non les membres des couples sur elleux-mêmes et leurs partenaires. La tendance à la mise en scène varie selon le couple et selon leur rapport à l'espace public : si certains couples se comportent de la même façon quand la caméra tourne et quand elle s'arrête, d'autres changent plus significativement d'attitude. Le biais au sens de l'action de la caméra sur les enquêté·es est en partie perceptible et établit donc une forme de transparence avec les spectateurices[248]. L'on peut dire que la caméra met en valeur

[248] Cela est à nuancer dans la mesure où la part de « théâtralité » de l'enquêté·e peut être le reflet de son comportement en société et non un effet lié au tournage. Ces moments de jeu sont plus facilement perceptibles si l'entretien dure longtemps, et la personne change d'attitude ou de ton. Pour mieux faire comprendre cette idée, je peux donner l'exemple du montage d'un documentaire réalisé récemment, qui est le portrait d'une jeune fille. En regardant les rushs, il y avait des moments que nous qualifions de « faux » avec la réalisatrice : bien que le film soit documentaire, la personne filmée nous semblait « jouer faux », comme on l'aurait dit d'un personnage dans la fiction à certains moments. C'est-à-dire qu'à certains moments les effets de mise en scène d'elle-même de la jeune fille devant la caméra, la réalisatrice et/ ou des ami·es, étaient plus visibles et créaient un sentiment d'absence de sincérité vis-à-vis de l'attitude de la personne dans les autres rushs (et certes, également vis-à-vis du personnage que souhaite construire le film à partir de ces rushs).

l'enquête dans un double sens : d'un côté, elle accentue la « performance » des acteurs sociaux dans leurs propres rôles, et rend très claires les logiques dramaturgiques de la sociabilité conjugale, de l'autre, elle peut donner le sentiment d'une mise en valeur de l'enquête pour les enquêté·es[249]. L'enjeu de publicisation de leur couple étant plus forte, la solidarité peut être d'autant plus feinte, et la désolidarisation d'autant plus frappante, le « rappel à l'ordre » dula conjoint·e, de manière verbale ou non verbale, étant fréquent. Cela invite à faire d'autant plus attention à la distinction entre les « conflits de façade[250] », les disputes et les taquineries devant la caméra, et les désaccords de fond : le caractère plus « spectaculaire » du « jeu » des acteurices de l'enquête devant la caméra pouvant prêter à confusion. La possibilité de pouvoir « revoir » l'entretien permet alors de prendre du recul pour l'analyse[251], en portant attention aux détails imperceptibles au moment de l'entretien.

3.3 Les rapports enquêté·es/enquêtrice : donner à voir la situation d'enquête

Le dispositif cinématographique permet ainsi de mieux analyser les effets de l'enquête sur les enquêté·es : il donne à voir la situation d'enquête, par exemple le lieu, les conditions dans lesquelles se sont passées les entretiens. Le film peut ainsi permettre d'améliorer sa technique de recherche, comme le souligne Jeanine Bardot à propos de l'enregistrement sonore :

> L'enregistrement de l'entretien constitue donc un point d'appui essentiel dans l'analyse des matériaux recueillis et dans la conduite de l'entretien. Dès les premiers entretiens, les retranscriptions seront utiles pour évaluer la pertinence de la grille et l'enrichir. Elles constituent également un outil pour le sociologue, en période de formation et même au-delà, pour améliorer ses propres pratiques[252].

L'enregistrement visuel permet d'autant plus que l'enregistrement sonore de se remettre en situation, d'observer l'effet des questions posées sur les enquêté·es, d'analyser ses maladresses. Plus significativement, il incarne les personnes de l'enquête, y compris les chercheureuses (bien qu'iels aient tendance à ne pas se placer dans le cadre, et à n'être présent.es que par leur voix), ce qui est d'autant plus intéressant dans notre démarche que les spectateurices « en chair et en

[249] Notamment quand l'entretien s'insère dans un projet de documentaire.
[250] Isabelle Clair (2007).
[251] Pour développer l'étude de l'entretien conjoint et de l'entretien filmé, l'on pourrait aussi montrer les entretiens filmés aux membres du couple individuellement pour les interroger sur la représentation de couple qu'iels ont donné. Je me suis concentrée sur les entretiens conjoints et n'aient pas eu le temps d'expérimenter ces pratiques possibles, mais elles seraient très intéressantes à mettre en œuvre.
[252] Serge Paugam, *L'Enquête sociologique*, *op.cit.*, p.131.

os » ont été longuement invisibilisées, et que la figure du chercheur désincarné (utile pour invisibiliser la domination blanche et masculine dans la recherche) est remise en cause.

L'enregistrement visuel et sonore pourrait répondre à la difficulté d'analyser certains effets produits par la situation d'enquête, être utile à la méthodologie de l'enquête et au perfectionnement des méthodes d'enquête. Ces effets d'enquêtes possibles à analyser *via* la caméra peuvent être à la fois de l'ordre de la posture scientifique (et/ou cinématographique) des enquêtrices — (cinéastes) - y compris le rapport des enquêté.es à cette posture[253] - et de l'ordre de ce que la personne chercheureuse et les personnes enquêtées renvoient socialement, tant en termes de critères codés par la sociologie (le genre, l'âge, la race[254]), que des critères moins étudiés et donc que l'on renvoie à la « personnalité » ou « l'être » de chacun (prestance, beauté, autorité, charme, amabilité, sociabilité, énergie…). Ces deux types d'effets se superposent, étant donné par exemple qu'un chercheur blanc d'une cinquantaine d'années produira sans doute un effet de légitimité et d'autorité plus fort qu'une jeune chercheuse en sciences sociales auprès de certain·es enquêté·es. Les chercheuses Anne Monjaret et Catherine Pugeault montrent qu'il est difficile de précisément faire état de ces effets d'enquête et donc de la dimension sexuée qu'elles étudient, tant ils sont chevillés à l'aspect « conversationnel » des rapports avec les enquêté.es. Elles précisent :

> Rendre compte d'un rapport singulier ou d'une observation isolée renvoie toujours pour partie à la réinscription de cet entretien et de cette observation dans son contexte signifiant, informé par la dynamique relationnelle. Le rapport enquêteur(trice)— enquêtée peut en ce sens être comparé à une « conversation » — il faudrait alors se demander jusqu'où elle est ordinaire—, qui traduit quelque chose de plus que les mots, qui exprime en quelques sorte la place des locuteurs ou locutrices dans l'ordre du monde, des jeux de proximité et de distance, des manières d'être à soi et à autrui (Abel 2006)[255].

La méthode filmée informe sur cette « dynamique relationnelle » puisqu'elle permet de visionner l'entretien et de mesurer très concrètement les « proximités » et les « distances »,

---

[253] L'on accepte différemment la situation d'enquête selon son milieu social, de même que l'on performe différemment le rôle du/de la chercheureuse. L'on peut aussi être plus ou moins distant·e, « adhérer » plus ou moins à l'enquête ou à cette posture selon le moment (conditions mentale et physique). Des variations au cours de l'entretien peuvent advenir.

[254] Et encore l'ensemble de ces critères n'ont pas la même légitimité et la même considération. Isabelle Clair (dans l'article « Pourquoi penser la sexualité pour penser le genre en sociologie ? Retour sur quarante ans de réticences », *op.cit.*) montre comment en France les études de genre ont mis de côté la sexualité, et montre qu'elles se sont focalisées sur le travail : « Danièle Kergoat s'en est expliquée en arguant l'impossibilité théorique à étendre la séquence « classe, race, genre » à d'autres hiérarchies sociales, dans la mesure où elle pense ces trois-là en termes de « rapport de production ». Ainsi l'âge par exemple n'est-il pas nécessairement mis sur le même plan et souvent oublié, bien que ce soit de plus en plus le cas depuis une dizaine d'années ».

[255] Anne Monjaret et Catherine Cicchelli-Pugeault*, Le Sexe de l'enquête*, *op.cit*, p.12. Concernant l'aspect conversationnel de l'entretien elles font référence à l'ouvrage d'Olivier Abel, *La Conversation*. Paris Gallimard, 2006.

autant au sens physique de l'espace qu'au sens des moments de froids, de gènes, d'ententes. Elle permet aussi aux spectateurices une « rencontre » des acteurices de la recherche, c'est-à-dire qu'elle leur permet à la fois de voir cette rencontre se faire et les liens se tisser au fil de l'entretien, mais aussi de faire elleux-mêmes la rencontre avec ses acteurices. L'illusion produite par le signe audiovisuel permet au spectateur de partager l'expérience de l'entretien en s'y projetant. Il sera amené à « codifier » instantanément les personnes qu'il verra à l'écran, dans un cadre de lecture « hégémonique[256] ». Ces effets sont à envisager dans un projet de film sociologique à partir d'entretiens filmés : comment montre-t-on la situation d'enquête ? Qui cadre-t-on lors de l'entretien ? Que cherche-t-on, plus ou moins consciemment, à cacher ? Doit-on anticiper les cadres de lectures hégémoniques ? Ces films d'enquête sociologique disent aussi beaucoup, possiblement aux dépens des chercheureuses de la manière dont se fait une recherche, ils ont aussi une possible valeur documentaire sur les pratiques de recherche[257].

4. Étude détaillée d'un entretien filmé dans le cadre de la réalisation du documentaire.

L'entretien choisi[258], celui d'Ingrid et Christian, que nous rencontrons sur le parvis du MK2 Bibliothèque lors de la réalisation de notre film, permet de rendre concrets les enjeux des entretiens conjoints filmés mis en avant dans cette première partie. Il met notamment en scène « la petite guerre du couple[259] » en entretien, les conflits, dont il est parfois difficile de savoir s'il s'agit de « conflits de façade et de solidarité de façade » ou « d'accords et de désaccords de fond[260] ». L'on pourra ainsi voir l'usage qui peut être fait de la vidéo pour analyser le « jeu » auquel se prête les enquêté·es, ainsi que le rôle de l'enquêtrice dans celui-ci.

---

[256] Un exemple parlant est le codage d'un couple de jeunes filles rencontrées à Alesia comme étant un couple hétérosexuel. Il s'agit d'une lecture sous un prisme hétérocentré et peut-être âgiste. Les jeunes filles étant du même sexe et jeunes, leur présentation en tant que couple, pourtant exprimée verbalement, a été gommée dans la lecture de certain·es spectateurices, ou a suscité l'interrogation : « sont-elles ensemble ? » (alors même que le film est intégralement composé de couples, hormis quelques personnes filmées seules).

[257] Cela est à nuancer dans le cadre des films de sociologies filmiques, qui reflètent la façon de faire des films sociologiques plus que la manière dont la majorité des chercheureuses en sciences humaines et sociales mènent leurs enquêtes de terrain. Ainsi mon film de master 2 reflétait-il assez bien la façon dont une étudiante de master menait ses entretiens, plus que mon film de thèse ne montre comment les doctorant·es en sociologie mènent leurs enquêtes de terrain puisque j'ai choisi une forme de micro-trottoir.

[258] Il est issu du travail documentaire que nous avons réalisé, ce n'est donc pas un entretien conjoint filmé *stricto sensu* comme défini précédemment (il s'inscrit dans une démarche créative, la caméra n'est pas qu'un outil d'enregistrement, le dispositif est celui apparenté au micro-trottoir, voir Partie 1, Chapitre 3, 1.3). Il est **consultable dans son intégralité en annexe** (Entretiens 2017-2018 > Entretien MK2 Bibliothèque > 1).

[259] Références au titre de l'ouvrage de Jean-Claude Kaufmann*, Agacements : les petites guerres du couple, op.cit.*

[260] Isabelle Clair (2007), p.219.

J'ai également retenu cet entretien pour une analyse approfondie car il a été important lors du montage du film documentaire, en raison de sa durée et de son intensité. J'ai mesuré celle-ci dans un premier temps lors du derushage : l'entretien a été sélectionné dès le premier visionnement, il était présent dans toutes les versions de montage, et il fait partie de ceux que les spectateurices ont le plus commenté. En effet, cet entretien a suscité de nombreux commentaires ou suppositions de spectateurices des rushs ou du film sur l'état de la relation et les rapports entre les deux membres du couple, au-delà de leur « relation cinématographique ». Ingrid et Christian sortent tout juste de leur séance, ils sont allés voir *Thelma*[261]. Le parvis est froid et venteux, mais l'entretien dure malgré tout près d'une demi-heure.

Comment les enquêté·es défendent-iels leur « personnalité culturelle » cinématographique individuelle ? Cette défense se fait-elle aux dépends d'un « portrait culturel de couple » ? Comment se place l'enquêtrice, entre ces deux pôles de l'individuel et du conjugal ?

Dans un premier temps nous verrons comment Christian essaye de tirer la couverture à lui et quel impact cela a sur la dynamique de l'entretien. Ensuite, nous montrerons comment Ingrid lance à son tour l'offensive pour préserver sa « face », tout en essayant de préserver celle du couple. Enfin, l'on s'intéressera au rôle de l'enquêtrice face à ces différentes forces au sein de l'entretien.

4.1 Christian, l'enquêté metteur en scène de l'entretien

Intéressons-nous tout d'abord à l'installation et à la mécanique de l'entretien. Qui parle ? Qui regarde qui ?

Le couple commence par se présenter. Christian semble très à l'aise devant la caméra et déclare « Christian, metteur en scène acteur ». Cette présentation concise et assurée fait sourire sa conjointe qui déclare en reprenant la tournure : « Ingrid, psychologue ». Son mari fait alors avec emphase l'éloge du film qu'iels viennent de voir, *Thelma*. Il s'adresse principalement à moi, tandis qu'Ingrid le regarde, souriante, opinant. Il se penche finalement vers elle, sans la regarder, pour qu'elle complète son récit :

> Christian - [Joachim Trier] est aussi le réalisateur de…
> Ingrid - Oslo 31 août…
> Christian - Voilà.

[261] Joachim Trier, *Thelma*, 2017.

Tout au long de l'entretien, Christian assure principalement les réponses aux questions. Ingrid n'intervient que ponctuellement. Dans ce premier exemple, elle n'est invitée à prendre la parole que pour compléter le récit du narrateur principal. Christian, metteur en scène de profession, dirige aussi les réponses aux questions et le rythme de l'entretien. Cela est assez significatif quand, me montrant hésitante à poser une question « Quel… Quel… », il suggère tout simplement une autre question qui lui semble appropriée (« Vous voulez savoir quel genre de film on regarde à la télévision ? »), ou plus tard quand il s'écarte de la question que je pose, pour m'en poser une à son tour :

> Christian—*Victoria*, ça c'est un film, vous l'avez vu ?
> Moi — Non.
> Christian — Ah, il faut regarder ce film.

Son aisance face à la caméra n'est sans doute pas sans lien avec sa profession. Peut-être également que le thème de l'enquête — sur la sortie au cinéma — rend pour lui l'importance de la « prise de pouvoir » dans l'entretien d'autant plus forte puisqu'il exerce dans le domaine artistique. L'enquête est acceptée à la condition d'en maitriser le récit. Contrairement à Ingrid qui distribue son regard entre son mari, l'ingénieur son, la cheffe opératrice, la caméra et moi, Christian ne regarde que moi ou vers le cinéma quand il réfléchit, il regarde parfois en direction de sa femme, mais répond rarement à son regard. Il assure le « récit principal » de l'entretien, au sens où il cherche à le guider et à imposer sa réponse aux questions (où les sujets qu'il souhaitent aborder).

Christian cadre ainsi les interventions de sa femme, par plusieurs procédés. Il peut par exemple poser une question rhétorique, qui lui sert à valider son récit :

> « un très beau film victorien, *regarde l'équipe,* un film allemand, tu te souviens ? (*Elle acquiesce, il se tourne vers moi*) je crois qu'il y a deux plan-séquences, pendant le film, et c'était un petit-chef d'œuvre »

ou une fausse injonction :

> **– Si, si, Ingrid, dis-le écoute !** (*Elle continue de rire alors qu'il reprend*). En fait j'ai beaucoup de mal à regarder des films intelligents à la télévision, donc à la télévision je regarde souvent des âneries…

Dès le début de l'entretien, Christian semble installer cette logique de domination de la parole en public. Ingrid, qui essaye de donner son opinion sur le film qu'ils viennent de voir, doit laisser le dernier mot, elle est « remise à sa place » de « second rôle », d'autant que plus que les propos de son mari sont teintés de sexisme[262] :

[262] Une forme de sexisme qu'on pourrait nommer à la « femmes je vous aime » pour faire référence au titre de la chanson de Julien Clerc (1982), qui essentialise les femmes « fragiles », « difficiles ».

> Christian – 31 Août, voilà, voilà… *Ingrid le regarde à nouveau*, en tous cas c'est un film qui relie le fantastique, les traumas, on règle les traumas par le fantastique, c'est très très beau, et puis ça parle de l'homosexualité féminine, du passage de l'adolescence à l'âge adulte.
> Ingrid, *qui semblait songeuse, commence alors que Christian termine sa phrase*— Oui, c'est ça surtout, ce dont il parle, et comment…
> Christian, *essayant de reprendre la parole* – Et comment…
> Ingrid, *plus fort*— on fait avec sa propre histoire, et avec les secrets de famille.
> Christian, *regarde au loin* – Oui, voilà c'est ça.
> *Ingrid me sourit et le regarde quand il reprend.*
> Christian, *conclut* – Un très beau film, c'est très bien filmé, *il marque une pause, tous deux me regardent en souriant*. Il aime les femmes, *il sourit, Ingrid fait une moue avec les lèvres, dit doucement « mouais… »*, il aime beaucoup les jeunes filles. C'est très très bien filmé, c'est très beau, *elle le regarde plus sévèrement*, c'est très beau.

L'on voit que Ingrid doit monter la voix pour pouvoir parler du film, et que sa parole est immédiatement soumise à la validation de son époux, celui-ci s'imposant comme source de légitimité[263]. Christian, qui non seulement parle plus que sa femme au début de l'entretien, lui coupe la parole, parfois pour changer complètement de sujet. Ingrid s'apprête par exemple ici à parler des goûts de Christian en matière de télévision :

> Ingrid, *reprend la parole alors qu'il en sa direction*– ça change quand même, de ce qu'il…
> Christian, *la coupe, me regarde* —On ne va plus trop au cinéma.
> Ingrid, *le regarde* – Un petit peu…
> Christian – Pas trop, quand même, on n'y va pas assez souvent.
> *Ingrid sourit à la caméra*.

L'on ne peut être sûr de l'interprétation du sourire de Ingrid, qui peut signifier l'accord avec la dernière phrase de Christian, ou une réaction au fait qu'il lui ait coupé la parole. Comme celui-ci assure le récit, il parle souvent de sa conjointe, devant elle, à la troisième personne, et à plusieurs reprises en la montrant du doigt. Y compris quand il s'agit de parler en bien de sa femme. L'on peut y voir une forme d'objectivation paternaliste, comme dans ces deux extraits :

> Christian *–Il reprend plus énergiquement, la pointe du doigt*. Ceci dit elle m'a fait regarder l'autre fois sur Arte *l'Institutrice*, un film israëlien, c'était magnifique.

---

[263] Isabelle Clair (2007) analyse ainsi une prise de pouvoir sur l'entretien de l'une de ses enquêtées, et liste un certain nombre de procédés que nous retrouvons dans cet entretien : « Elle lui concèdes un « tu » (« que tu as préparé… ») qu'elle contrebalance immédiatement par **un « exactement » de validation** : c'est elle qui raconte, **c'est elle qui décide de la légitimité de telle ou telle parole** de Sébastien. Le reste du temps, soit **elle s'adresse à lui à titre purement informatif** (voire réprobateur puisqu'elle est « contrainte » d'interrompre sa narration : « Je ne sais pas si tu as dit où tu travailles ? »), soit **elle l'occulte totalement,** ne relevant pas ses interventions et continuant son histoire à elle dans laquelle il n'est présent qu'à la troisième personne » p.210 (nous soulignons). Pour cette enquêtée il s'agit d'affirmer sa place dans l'organisation domestique face à l'enquêtrice puisqu'elle a arrêté de travailler pour se « consacrer « *entièrement* » à ses enfants ». Dominer l'entretien ne veut pas dire dominer lorsqu'il s'agit de la répartition des tâches domestiques.

> Christian – Il y a des films dont a vraiment… C'est nécessaire d'en parler après. Là celui-ci par exemple, si vous nous aviez pas arrêté·es, là on en aurait parlé longtemps, c'était parti en tous cas. (*elle sourit*) Moi je l'ai vu davantage du point de vue du fantastique et de la religion, et puis Ingrid (*il pointe la main vers elle*) davantage du point du point de vue de l'émancipation de l'adolescence à l'âge adulte.

La parole de l'enquêtrice est aussi contrôlée par ce procédé, ainsi Christian se fait chef d'orchestre de l'entretien :

> **A la télévision ou chez vous vous regardez des films styles polars, blockbuster, etc. et au cinéma vous regardez des films art et essai.**
> Christian —*il lève le doigt vers moi*— Non non comment vous dites (*Ingrid le regarde en souriant*), « blockbuster » c'est ça ?
> **Oui**
> Christian — Non non, pas trop quand même, pas trop quand même. On regarde des polars, des bons polars, et au cinéma… Oui, on fait un grand écart, on essaye d'aller voir des films d'auteur, quoi.

Il s'agit ici d'affirmer et de défendre sa personnalité culturelle par la remise en cause du terme que j'ai employé. Il tient ainsi parfaitement son rôle de metteur en scène improvisé de l'entretien, dont le but serait de répondre le plus précisément possible aux questions. Il ne cherche cependant pas à donner un rôle à sa femme, qu'il ne convoque que pour illustrer ou compléter ses propos. Ce rôle assigné n'est pas accepté sans résistance par Ingrid, sa conjointe, qui orchestrer les mouvements de solidarité et de désolidarisation avec le « récit principal » mené par son conjoint, et le contraindre à la prendre en compte.

4.2 Garder la face et résister : les interventions d'Ingrid, entre solidarité et désolidarisation.

Si Christian assure le récit principal avec aisance, sa compagne n'est pas moins présente. La présence imposante de son mari invite aussi les spectateurices à porter l'attention sur elle et ses réactions. Si Christian parle davantage, les interventions de Ingrid, verbales ou non-verbales, rythment l'entretien.

4.2.1 Accepter le rapport de force, préserver la face

À première vue, Ingrid regarde très souvent son mari (quand lui me regarde ou regarde le cinéma), l'écoute en souriant et acquiesce à ses propos. Elle cherche à minimiser les désaccords, et à préserver la « face » de son mari et du couple, par un phénomène de « solidarité

conjugale[264] », qui peut pousser à un « oubli de soi au profit des intérêts du couple[265] ». Au début de l'entretien, elle laisse son mari assurer le récit et ne le reprend pas directement lorsqu'il avance que le réalisateur « aime les femmes » bien qu'elle semble ne pas apprécier la remarque, comme le montre ses réactions non-verbales (regard plus dur à l'adresse de son époux). Lorsque je pose la question sur le choix du film (qui décide ?), celle-ci se révèle être un « sujet » déjà abordé au sein du couple et possiblement conflictuel, puisqu'ils rient tous les deux et qu'elle déclare « c'est monsieur ». Puis elle ajoute un « comme d'habitude », qui sonne comme un reproche. Christian se justifie immédiatement, et Ingrid afin de ne pas lui faire « perdre la face », le met en valeur :

> Ingrid— Non mais là, il a touché juste (*elle le regarde*) parce qu'effectivement c'est un film qu'on peut…

Cela est aussi une façon de ne pas faire « perdre la face[266] » du couple, y compris la sienne, puisqu'elle donne une « justification » au fait qu'il choisisse : il choisirait « bien ». Cependant, on constate que son mari ne partage pas complètement cette préoccupation (préserver la face du couple ou celle sa compagne), puisqu'il réinstaure immédiatement le rapport de force en sa faveur :

> Christian, *la coupe*— Voilà ! Je savais qu'on pouvait voir ça tous les deux.

Cette logique de solidarité n'est pas tout à fait absente des préoccupations de Christian, quand il parle du film « magnifique » israëlien qu'elle lui a fait regarder à la télévision. Il admet ainsi que les choix de sa compagne peuvent être pertinents. Néanmoins, cela reste parternaliste car cet exemple a plus un statut d'exception, et qu'il réaffirme immédiatement son choix de ne pas regarder de « films d'auteur » à la télévision :

> Christian— Non mais, ça demande aussi un effort au cinéma—*Ingrid fait une moue de désapprobation* - quand on regarde un Béla Tarr c'est compliqué. *Elle esquisse un sourire et hausse les sourcils pour la caméra*, ça demande du temps. *Il me regarde* Béla Tarr à la télévision on ne peut pas le regarder. Tarkovski on ne peut pas le regarder à la télévision non plus. Voilà. (*Elle sourit, regarde la chef opératrice et l'ingénieur son*). Il se tourne vers l'affiche qui est derrière lui. Jean Rouch… (*Elle rit et il rit lui aussi*) encore moins. Mais c'est terrible en fait de dire ça, c'est comme si la télévision était une sorte de divertissement (*elle regarde vers le sol, vers moi*), un truc qui passe le temps (*elle regarde le sol, se mord la lèvre, regarde l'équipe*).

[264]Isabelle Clair (2007), p.213.
[265]*Ibid.*, p.215.
[266]Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, *op.cit.*

Christian met fortement l'accent sur ses goûts personnels — il les fondent sur une théorie, une vision de la pratique — à la télévision pour justifier qu'il détienne le choix, ce que l'on peut rapprocher des « goûts » ou « dégoûts » prétextés dans la répartition ménagère au sein des couple où :

> Les deux protagonistes n'hésitent pas à simuler des agacements imaginaires, ou au moins à forcer le trait, pour imposer une décision allant dans leur sens. Souvent sans s'en rendre compte[267].

À la différence qu'ici, Christian force le trait consciemment, avec humour. Ingrid montre son opposition ici essentiellement par des signes non-verbaux : elle cherche les regards de l'équipe, regarde au sol, hausse les sourcils à destination de la caméra. Elle sourit de la mise en scène de son mari, tout en « contenant » son propre point de vue. Quand elle s'exprime plus frontalement, elle cherche alors à mettre fin au conflit en assumant le « désaccord » avec son mari :

> Christian— On regarde des polars, des bons polars, et au cinéma, *Ingrid sourit*. Oui, on fait un grand écart, on essaye d'aller voir des films d'auteur, quoi.
> Ingrid *le regarde, acquiesce*— Oui, c'est vrai.
> Christian – C'est terrible, *elle rit un peu*, mais c'est vrai que j'ai l'impression que le film d'auteur à la télévision c'est vraiment compliqué à regarder.
> Ingrid, *hausse les yeux vers le ciel* — Ben non, moi je ne trouve pas.
> Lui (*regarde vers elle*) — ben pour toi, non, mais pour moi, pour moi c'est compliqué.
> Ingrid—On n'est pas tout à fait d'accord là-dessus**,** *elle regarde l'équipe, moi, la camera*.

Ainsi, Ingrid préserve ici « la face » du couple en n'exacerbant pas les désaccords. Elle laisse son mari diriger l'entretien, et « arrondit les angles ». On pourrait s'arrêter à ce constat, mais l'on peut regarder plus attentivement l'ensemble de stratégies qu'elle utilise pour s'exprimer et contester son conjoint bien qu'elle ait peu la parole. Les remarques d'Ingrid, incisives, vont lui permettre de regagner dans l'entretien ce qui est « perdu » sur le terrain du cinéma (puisque c'est Christian qui choisit).

4.2.2 S'y opposer, lancer l'offensive

Les mouvements d'affirmation et de désolidarisation d'Ingrid vont se faire essentiellement sous deux formes :

- L'affirmation verbalisée du désaccord : « non, moi, je ne trouve pas », ou le reproche voilé « c'est monsieur, comme d'habitude… ».
- L'expressivité : yeux au ciel, sourire distant, moue de désapprobation, et les regards

[267]Jean-Claude Kaufmann, *Agacements : les petites guerres du couple*, *op.cit.* p.31.

adressés à la caméra ou à l'équipe, qui montrent une distance vis-à-vis des paroles de Christian.

Ingrid, qui essaye en début d'entretien d'exprimer son opinion, reste ensuite davantage sur le retrait et désamorce le conflit, bien qu'il semble latent. Cependant, elle lance aussi l'offensive comme pour répondre au fait qu'il s'approprie l'espace de l'entretien et le choix du cinéma :

> **C'était quand la dernière fois [que vous êtes allé·es au cinéma ensemble] ?**
> Christian *prend un air interrogateur, se frotte le menton*
> Ingrid, *tourne la tête dans le sens opposé à lui*— Moi j'étais avec une copine la dernière fois.

Elle se désolidarise de lui à travers cette phrase, à la fois par le ton employé (l'accent est mis sur « une copine »), et le fait qu'elle évoque une pratique de cinéma sans lui, en référence implicite au fait qu'il ne la laisse pas choisir. Si elle reste dans une forme de reproche voilé, son mari ne va pas hésiter à lancer une offensive plus directe. Quand il dépasse certaines limites en ne ménageant l'individualité de sa compagne, celle-ci le reprend sans lisser le conflit tout de suite :

> Christian, *qui réfléchit toujours*– T'as vu quoi toi ? C'était une comédie à trois balles, *il rit, et se tourne vers moi*.
> Ingrid, *fermement*– Non non, pas du tout ! *Il la regarde*, C'était un film bien je ne sais plus lequel…
> Christian, *la regarde et la pointe du doigt* – Si si c'était une comédie.

L'on voit que Christian sanctionne immédiatement (et fortement), l'affirmation de sa femme (« j'y étais avec une copine »), en me prenant à partie (« t'as vu quoi toi ? C'était une comédie à trois balles »). Il pose une question rhétorique à Ingrid, avec la tournure « tu… toi » offensive (niant la présence de l'amie ; sans quoi il aurait dit « qu'est-ce que vous êtes allées voir ? »), et emploie les termes dévalorisants « comédie à trois balles », passant d'un registre de langue courant à un registre familier. Ingrid conteste (par l'entremise d'une triple négation « non pas du tout ») l'affirmation de son mari : elle ne lui reproche pas directement de lui parler de manière dépréciative (« ne me parle pas ainsi »), mais réaffirme son choix de film avec son amie (« c'était un film bien »). Par un artifice rhétorique, il la reprend « si, si », prétendant que l'opposition de sa femme porte sur le genre du film (« c'est une comédie ») et non sur son jugement « à trois balles ». Le « contrôle et l'auto-contrôle » liées à la présence de sa conjointe sont alors visibles (et de l'entretien). Il veut à la fois « se rattraper » devant l'enquêtrice et devant sa femme. Isabelle Clair rappelle que l'entretien a des « conséquences » dans la vie « hors entretien » : « il y a un avant et un après entretien (…). C'est pourquoi il ne leur est pas

possible de dire "n'importe quoi" : chacune parle sous le contrôle de l'autre[268] ». Il est risqué de s'en prendre ouvertement à l'autre face à l'enquêtrice. L'on voit que le sentiment d'avoir atteint une limite est présente ici, car Christian devient alors laudatif :

> Isabelle — Cherchez la femme… (*ils réfléchissent*)
> Christian – Ouais c'est ça c'était une comédie de cette réalisatrice-là, qui est bien d'ailleurs, c'était super.

Il rééquilibre sa première affirmation « comédie à trois balles », par des termes mélioratifs « c'était super ». Là encore, il donne cependant un statut d'exception au choix réussi de sa femme (cette réalisatrice-là : sous-entendu tu vas généralement voir des comédies à trois balles, mais cette réalisatrice, je la connais, elle fait un bon travail). La tension semble finalement désamorcée :

> Ingrid – Je ne sais plus. Oui c'était très bien. Très drôle, mais aussi profond avec du sens. *Elle le regarde.*
> Christian, *songeur* — Mouais…
> *Ingrid rit et me regarde.*
> Christian – Non mais oui c'était bien…
> *Elle continue de rire et Christian éclate de rire en se penchant vers l'avant. Elle lui jette un regard rieur, comprenant qu'il a relevé.*
> Christian – C'était très drôle avec du sens (*elle rit et continue de le regarder*), ben oui bien sûr on peut faire une comédie avec un peu de sens (*il sourit, elle murmure quelque chose*)
> C'est rarement le cas quand même, *ajoute-t-il en me regardant et en riant*.
> Ingrid, *arrêtant de rire, un peu agacée*— bref (*elle détourne le regard*).

Le conflit s'apaise d'abord dans le rire et grâce à l'auto-dérision que pratique Ingrid sur ses termes d'analyse « profond, avec du sens », et la complicité qu'elle installe alors avec son mari. Mais la tension n'est pas tout à fait évacuée puisque celui-ci souhaite avoir le dernier mot (« C'est rarement le cas quand même »), et réaffirme son absence de goût pour les comédies qu'affectionne sa femme. Il me prend à nouveau à parti, comme si j'étais nécessairement d'accord avec lui, représentant le « monde du cinéma ». Ingrid propose de sortir du conflit tout en montrant sa désapprobation par un durcissement du ton (« bref »), en détournant le regard. Elle signale son agacement.

La question qui suit de l'enquêtrice permet à Ingrid, grâce à sa répartie de faire allusion à la tension qui vient de se manifester. La bataille rhétorique de l'entretien conjoint atteint son acmé :

---

[268] Elle précise que cela est d'autant plus vrai dans une enquête comme la sienne à propos du couple et de l'organisation domestique. Les conséquences peuvent être moins prégnantes dans une enquête sur la sortie au cinéma, mais la question du choix du film semble ici relever du quotidien et de l'organisation domestique, et se jouer très régulièrement à l'intérieur du foyer.

> **Vous n'avez pas exactement les mêmes goûts ?**
> Ingrid - *Christian réfléchit*, de moins en moins. *Elle rit.*
> Christian, *rit aussi, répète doucement* - De moins en moins oui.

L'on pourrait dire que c'est « bien joué » de la part de Ingrid, qui intervient moins que « Christian », mais qui « place bien ses pions[269] ». En effet, l'inscription de cette temporalité (« de moins en moins ») invite subtilement à faire avec un parallèle état de la relation, la réponse pouvant renvoyer à une entente initiale qui se serait estompée. Ingrid en joue alors et son mari semble reconnaitre qu'elle « marque un point » dans le jeu de l'entretien.

Il est intéressant de voir que la « taquinerie » peut à la fois être un moyen de rendre audible les conflits, de les désamorcer par le rire, et à la fois l'expression de rapports de forces qui se jouent pendant l'entretien (qui peuvent être révélateurs de rapports de force au sein du couple). Les couples « jouent » à deux le jeu de l'entretien, et l'on voit ici des mécanismes de contrôle pour que personne ne perde vraiment la face, pour maintenir l'image d'un couple uni. Dès qu'une limite est franchie, on revient en arrière :

> Le fait d'être face à un public pousse les partenaires à faire front commun et donc à livrer une version lissée de leur vie pour donner à l'enquêtrice une image positive de leur couple[270].

Par exemple, après avoir ri du fait d'avoir « de moins en moins » les mêmes goûts, Ingrid et Christian réaffirment leur entente autour du film qu'iels viennent de voir, comme pour « réinjecter » du conjugal dans l'entretien :

> Christian – Non le problème est… Au cinéma, *il pointe le mk2*, on peut…
> Ingrid, *le coupe*—Au cinéma on se retrouve sur ce genre de film-là.

Cela peut-être une façon de signaler qu'il ne faut pas « prendre au sérieux » la théâtralisation et le jeu du discours en entretien, qui laisserait penser à une menace sur l'entente du couple, ou de s'en convaincre soi-même.

Ingrid, bien qu'elle prenne moins la parole, utilise l'entretien pour montrer la mainmise de son mari sur le choix des films. Elle utilise des stratégies plus ou moins offensives pour réussir à ne pas le laisser s'imposer dans l'entretien, notamment par des traits d'esprit, ou des expressions non-verbales qui montrent qu'elle n'est pas tout à fait solidaire de ses propos. Elle lisse toutefois les désaccords, préservant ainsi la solidarité conjugale et invite Christian à en faire de même, surtout lorsqu'il l'attaque trop frontalement.

---

[269] Isabelle Clair (2007), p.212
[270] *Ibid.*, p.213

4.3 L'enquêtrice face à « l'enfer » du couple

4.3.1. Redistribuer la parole, déstabiliser la solidarité conjugale.

Quel rapport s'installe entre les enquêté·es et l'enquêtrice dans cette configuration d'entretien ? Lorsque des mouvements de solidarité ou de dissociation adviennent, l'enquêtrice peut être prise à témoin. L'on a vu que Christian cherchait à asseoir sa légitimité sur les choix de cinéma auprès de l'enquêtrice, quand Ingrid exprime non-verbalement son opposition, soit à l'enquêtrice soit à l'équipe et la caméra. Les deux membres du couple n'ont pas les mêmes stratégies d'adresses, ne se positionnent de la même façon dans le rapport de force pour l'obtention de la parole. Cependant, ils peuvent répondre à l'enquête de manière conjointe, en se partageant les réponses, ou se montrer solidaire face à l'enquêtrice (ou « contre elle »). Cela est le cas lorsque je pose une question inappropriée :

> **Moi — Vous aimez bien les sièges où on peut relever l'accoudoir ?** *Je ris, gênée en voyant qu'iels ne réagissent pas*. **Les couples me disent ça souvent.**
> Elle — Ah oui ?
> Lui — Oh bas, *il la regarde*, On n'est pas là-dedans nous.
> *Elle éclate de rire.*

La question « saugrenue » de l'enquêtrice suscite un accord lié à leur expérience et complicité. Quand bien même l'un·e des enquêté·es paraît vouloir se désolidariser de son conjoint, se servir de cette désolidarisation pour en savoir plus sur une pratique n'est pas toujours bien accueilli :

> **Vous ne parlez pas pendant la séance, vous ne vous embrassez pas ?** *Elle rit*
> Lui – Ben non on ne s'embrasse pas dans la séance, *il se tord de rire.*
> Elle – Non je lui dis tais toi tu ne vas pas tout me commenter, *elle rit et le regarde*
> Lui — On a passé l'âge (*elle rit*). Ben là par exemple…
> **Parce ce qu'il parle ?**
> Elle — Parfois il parle.
> Lui, *enthousiaste*— Là c'était sur le premier plan. *Elle sourit en le regardant.* Le premier plan. Le premier plan il est superbe, je lui ai dit regarde ce plan (des étoiles dans les yeux). Voilà, juste ça…

Dans cet extrait Ingrid ose une taquinerie, rit et regarde son mari comme pour voir l'effet de la remarque, estimer si elle est allée « trop loin ». Elle utilise l'humour, le « petit théâtre[271] » pour mettre à distance son agacement, méthode vertueuse selon Jean-Claude Kaufmann, puisqu'elle entraine « à dire sans trop dire à propos des sujets qui fâchent[272] », à « travailler les techniques

[271] Jean-Claude Kaufmann, *Agacements : les petites guerres du couple*, *op.cit.*, p.217.
[272] *Ibidem.*

de contrôle de soi et de prise de distance avec les sources d'irritation[273] ». Quand je la relance, en l'isolant dans la conversation, en employant la troisième personne à propos de son mari, elle modère ainsi d'elle-même son propos « parfois il parle », comme pour clore le sujet. Lui ne dément, mais limite sa prise de parole (« juste ça ») et la tourne à son avantage. Difficile, pour l'enquêtrice, d'insister et d'en savoir plus sur ces prises de paroles sans avoir l'air de chercher à déclarer un conflit. L'enquêtrice est ici invitée à ne pas déstabiliser l'équilibre de la mise en scène des membres du couple.

La question de la pratique ne divise pas nécessairement, au contraire elle peut être fédératrice dans une opposition nous (notre couple) /eux (les autres spectateurs·trices), reproduit dans l'enquête face à l'enquêtrice. La question qui suit, sur le pop-corn provoque cet effet :

> **Moi — Vous ne prenez pas de pop-corn ?**
> Simultanément — Non.
> Ingrid. — Et là c'est une salle où il n'y avait pas de mangeurs de pop-corn. C'est appréciable.

Tout d'un coup, l'on a un jeu d'échos quasiment parfait. Chacun·e répète les propos de l'autre, en son de cloche. C'est un aspect de la pratique sur lequel il n'y a pas de division, un point d'entente : on remarque ce qui peut fédérer au cinéma, outre le film, peut-être l'opposition du couple aux autres spectateurices[274]. Quand l'entente et la répartition de la parole ne sont pas bien distribuées, l'enquêtrice peut essayer de déjouer les effets de domination et de répartir une parole inégalement distribuée. Dans l'extrait qui suit, l'enjeu est de permettre à Ingrid d'expliquer son désaccord, qu'elle manifeste notamment par des signes de désapprobations non-verbaux face à son mari. Dans cette partie de l'entretien, on voit comment l'échange de regards avec l'enquêtrice prépare la parole de l'enquêtée silencieuse (mais expressive), puis comment l'adresse de l'enquêtrice permet d'ouvrir un espace de parole :

> Christian— Donc pour moi la télévision c'est… *il lève la main et conclut alors qu'Ingrid échange un sourire avec moi*— ça ne diffuse que de la connerie, quoi *elle hausse les sourcils et le regarde, opine sans conviction*, c'est que du divertissement, *elle le regarde et sourit*.
> Moi, *m'adressant à elle* – Vous avez un point de vue plus…
>
> *Elle s'avance un peu vers moi, il la regarde un instant.*
> Ingrid—Ah bah non, moi j'ai toujours aimé les films un peu, *elle se tourne vers lui*, pas compliqué, mais… C'est vrai que quand j'étais plus petite c'est moi qui choisissais souvent les programmes, alors je me faisais engueuler souvent, *elle rit*, parce que mon grand-père me disait—*il sourit puis me regarde en riant*— « ah on va encore se taper un film chiant », mais bon… *elle se tourne vers lui*, au moins il me laissait choisir ! Et

[273] *Ibid.*

[274] Mécanisme de « nous » (le couple) / « eux » (les autres spectateurices) qui se retrouvent dans plusieurs réponses de couple, notamment à propos du fait de parler ou non, manger ou non du pop-corn et rester ou non pendant le générique. Voir Partie 2, chapitre 2, 4. « Pendant la séance », et le 5.1.1.1 « Rester ou sortir pour le générique ».

> ben ouais du coup on se regardait Rohmer, *lui opine légèrement*, le cinéma de minuit tout ça, c'est vrai que moi j'ai une éducation très… beaucoup plus cinéma.
> C. — Ceci dit on le regardait beaucoup aussi le cinéma de minuit.
> I. — Ah bah alors…
> C. — Oui, oui, avec le fameux générique avec les yeux, *il mime avec les doigts*, qui passait—*elle acquiesce* -, il était très beau. Je me souviens de Mastroianni qui pleurait, souvent, au cinéma, *elle rit, lui aussi*.

La redistribution de la parole par l'enquêtrice peut avoir un véritable effet sur l'enquête puisqu'elle donne lieu ici au plus grand segment de parole ininterrompue d'Ingrid dans tout l'entretien. À ce moment Christian s'arrête de parler pour la regarder et l'écouter, ce qui est assez rare au cours de celui-ci. Cela lui permet de relativiser sa première affirmation, qui venait justifier ses choix télévisuels (« c'est aussi une affaire d'éducation »). Ingrid revient sur la construction de sa cinéphilie, et renvoie à une première oppression sur ses goûts, celle de son grand-père. Avec humour elle distingue le dénigrement de ses choix par son grand-père du dénigrement opéré par son mari à l'avantage du premier « lui, au moins… ». Elle adresse ainsi, par l'humour un reproche à ce dernier. Ce moment de déploiement de la parole suscite une harmonie dans l'entretien, un rire partagé sur une référence cinéphile.

4.3.2. Laisser place à l'intimité du couple et aux négociations « en direct »

Suite à cette entente je pose une question liée justement au couple plus qu'au cinéma. Ce moment où les rapports de force s'estompent laisse place à un moment d'intimité, renforcé par le cadre qui se resserre.

> **Vous êtes ensemble depuis combien de temps ?**
>
> *Ils se regardent, Ingrid dit « hof… » et rit. Ils me regardent. Ils marquent des pauses entre chaque phrase.*
> Ingrid— Oh je ne sais pas.
> Christian. — Vingt-cinq ans.
> I. – Presque.
> C. — Presque vingt-cinq-ans.
> I.— Presque.
>
> **Et dans vos premiers rendez-vous il y avait des sorties au cinéma ?**
> Ingrid – Ah oui oui oui.
> Christian—Enormément.
> *Ingrid se rapproche de lui en tirant sur son écharpe pour se hisser, s'en suit un petit balancement.*
> Ingrid—*L'Enfer*, je me souviens, *L'Enfer.*
> *C., songeur, regarde vers le cinéma* – L'*Enfer*, ah oui oui de Charbol, ça a été un des premiers films qu'on a vu… *il la regarde*.

Le temps de l'entretien se dilate dans les premières réponses, monosyllabiques, en écho, dans

les silences et les gestes de rapprochement. Le souvenir des premiers rendez-vous revient et initie un rapprochement.

Cet entretien donne accès à une intimité du couple, ou du moins laisse penser aux spectateurices y accéder. Les mouvements de rapprochement et d'éloignement des deux conjoints sont assez significatifs, ainsi que les moments d'entente (où iels parlent d'une voix, ensemble, faisant équipe face au dispositif de tournage) et de mésentente. Au présent conflictuel, se superposent des moments de réunions. Ainsi, l'évocation des premiers rendez-vous suscite un mouvement spontané de rapprochement. Ingrid saisit l'écharpe de son mari, l'entrainant légèrement vers elle, iels se regardent (ce qui n'est pas si fréquent au cours de l'entretien). Le souvenir les réunit un instant avant que Ingrid relance la « dispute » :

> *Ingrid lève la main*, *regarde alternativement son mari et moi*– Et d'ailleurs j'ai regardé *l'Enfer* de Clouzot, l'autre fois, il y avait un reportage sur Arte (elle me regarde puis s'adresse à lui), t'étais pas avec moi parce que t'aurais pas pu regarder ça.
> Christian, *tourna la tête vers elle*— Sisi, je l'ai vu à la télé *l'Enfer* de Clouzot.
> *Ingrid le regarde*.
> Christian— C'est avec… Reggiani
> Ingrid, *marque un temps*— Oui
> Christian— Oui
> Ingrid – Enfin c'est à partir de, c'est un montage.
> Christian— Oui, je l'ai vu, je l'ai vu
> Ingrid— Parce qu'il a jamais été vraiment…
> Christian – Terminé, si si si si, je l'ai vu, j'avais même vu le gros, *elle s'interrompt*, reportage sur le film, *elle acquiesce*, parce qu'apparemment c'était aussi un enfer entre Clouzot et Reggiani, *elle dit quelque chose très bas*, apparemment Clouzot détestait Reggiani. *Il me regarde et sourit*, et lui a fait vivre *un enfer. Il rit*.
> Ingrid—C'est ça ! *Elle rit*.

Ici l'on voit que sans intervention de l'enquêtrice, le couple passe du moment amoureux, à la dispute-négociation, à l'accord. Par l'humour, Christian évite de continuer à confronter sa femme au fait qu'elle avait tort, et masque le fait qu'il regarde bel et bien des films « intelligents » à la télévision. On s'aperçoit donc que le refus de Christian de vouloir regarder le type de films que Ingrid aime est davantage une position de principe qu'une impossibilité réelle de les regarder sur petit écran. J'aurais pu essayer à ce moment de « confronter » l'enquêté de manière polémique[275] : lui montrer qu'il regardait donc les mêmes films que sa femme à la télévision et qu'il pourrait donc lui laisser davantage l'initiative du programme.

[275]« En psychologie sociale des « méthodes provocatrices » ont pu être essayées notamment dans l'interview de « personnalités ». L'interviewer peut mener un entretien polémique avec l'interviewé. Cela est évidemment efficace dans le cas où les interviewés sont trop sûrs d'eux, trop habitués à la parole (interviews d'avocats) » Edgar Morin, *L'Interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision*, *op.cit*.

En somme, l'enquêtrice a bien ici été soumise aux logiques de l'entretien conjoint telles que nous les avons exposées (et que les a décrites Isabelle Clair), c'est-à-dire se retrouvant tantôt prise à partie par l'un·e des enquêté·es (par Christian qui se met en valeur, ou par Ingrid qui cherche des alliées pour remettre en cause les pratiques de son époux), tantôt se retrouvant face au couple qui fait front. Elle a alors adopté plusieurs stratégies : l'observation des négociations « en direct », mais aussi la redistribution de la parole.

4.4 Conclusion sur l'analyse de l'entretien

Même dans un cadre de domination apparent en ce qui concerne la pratique culturelle (Christian choisit le film au cinéma et à la télévision) et dans l'entretien (Christian parle davantage), l'analyse de l'entretien met en valeur sa contestation. L'on voit comment Ingrid « dénonce » la pratique de son mari (le fait qu'il choisisse systématiquement, qu'il commente le film), et conteste ses propos par des signes verbaux et non-verbaux, reprenant ainsi du pouvoir dans l'entretien. Si la solidarité conjugale prend parfois le pas sur cette affirmation individuelle, elle ne l'efface pas. L'entretien permet d'exprimer une insatisfaction. S'affirme également une personnalité culturelle de couple, qui, s'ils n'ont pas les mêmes pratiques télévisuelles, s'entendent sur les films qui leur rappelle une culture de jeunesse partagée, celle du « cinéma de minuit ».

Il ne faut pas surestimer « le drame » que constitue cette question du choix du film dans le couple d'Ingrid et Christian : Isabelle Clair montre à propos d'un des entretiens qu'elle a menés, que la question très conflictuelle de « la vaisselle du week-end », a peut-être été davantage instrumentalisée dans la bataille rhétorique de l'entretien conjoint qu'il ne constitue un problème de fond chez le couple interrogé. Le cinéma porte sans doute moins à conséquence que d'autres domaines de la vie conjugale et familiale (organisation du foyer, éducation des enfants, achats, etc.). Doit-on alors considérer qu'il ne s'agisse que d'un « agacement fonctionnel » dans un « couple heureux » pour reprendre les termes de Jean-Claude Kaufmann ?

5. Conclusion et ouverture

5.1 Lecture et visionnement *a posteriori* : réflexion sur l'ethos du sociologue à partir d'une critique d'*Agacements : les petites guerres du couple* de Jean-Claude Kaufmann.

Nous proposons ici une ouverture critique sur le travail de pontes de la sociologie du couple (François de Singly, Michel Bozon) notamment sur la question du traitement des rapports femme-homme au sein du couple hétérosexuel et de l'égalité domestique, par l'analyse détaillée de l'ouvrage de Jean-Claude Kaufmann[276]. Nous avons d'abord utilisé et construit notre démarche de recherche en allégeance à ces travaux. Notre propre travail contient ainsi des écueils dont nous sommes aujourd'hui critiques. Il nous a ainsi semblé fondamental d'apporter aux lecteurices un éclairage sur nos réserves envers cette littérature, et sa relecture sous un angle féministe « agacé ».

La posture adoptée au moment de l'entretien et les ressentis ne sont pas nécessairement les mêmes que lors du visionnement de l'entretien, de sa retranscription et de son analyse. En effet, sur le moment, j'ai « senti » que l'entretien était intéressant, j'en étais « contente », j'avais l'impression qu'il s'était passé « quelque chose ». J'ai aussi ressenti une entente avec les personnes interrogé·es, sympathiques et agréables. Je m'étais rendu compte que Christian parlait davantage que sa femme, et j'avais regardé et donné la parole à Ingrid, pour contrebalancer cet effet, mais je n'avais pas remarqué tous les « jeux » et enjeux de pouvoir constatés plus haut. En montrant l'entretien lors du montage, des femmes (d'âges différents allant de vingt-cinq à soixante ans), ont fait spontanément allusion à l'attitude sexiste de Christian, qui ne m'avait pourtant pas frappée lors de l'entretien. Ces retours et l'analyse précise ont permis de les mettre à jour, ainsi que parallèlement mon intérêt de plus en plus marqué pour les études de genre.

Le moment d'analyse des entretiens, bien qu'il puisse permettre de prendre du recul sur les ressentis éprouvés sur le terrain (séduction des enquêté·es, fatigue, bonne ou mauvaise humeur,

[276] Nous avons plusieurs remarques également à faire sur les travaux de François de Singly et de Michel Bozon, mais nous les exposerons dans de prochains travaux. Nous nous en tenons les concernant à l'analyse d'Anne-Marie Devreux dans son article « Sociologie « généraliste » et sociologie féministe : les rapports sociaux de sexe dans le champ professionnel de la sociologie », *op.cit.*

etc.), n'est pas pour autant synonyme d'« objectivité ». La personne qui regarde l'entretien donne à voir celui-ci à travers sa grille de lecture, qui correspond à son *ethos* de chercheureuse, reposant sur la façon de voir et d'éprouver le monde de la personne qui cherche. Nos analyses prennent en compte la sociologie du couple, du genre, et s'inscrivent dans une perspective féministe. Faire de la sociologie du couple ne veut pas systématiquement dire pratiquer une analyse *gender* (qui renvoie le genre à une construction sociale prise dans des rapports de pouvoir) dans l'héritage de Judith Butler, ni simplement une analyse féministe, dans l'héritage, par exemple, de Christine Delphy. Les chercheureuses en sociologie du couple peuvent avoir un propos égalitariste (poser comme norme l'égalité femme-homme), dire adopter des théories féministes (voire spécifier de quel féminisme ils se réclament et être critiques d'autres courants), mais cela n'implique pas qu'iels adoptent des pratiques et des valeurs féministes dans leurs carrière scientifique. Cet *éthos* de recherche se ressent dans les analyses et dans les ouvrages, et les idées théoriques des pontes de la sociologie du couple (égalitaristes, féministes) sont en décalage avec leurs valeurs, pratiques, conceptions du monde. Leurs travaux présentent donc à la fois un caractère féministe (au sens d'égalitariste), mais aussi misogyne, comme nous allons en donner l'exemple. En effet, comment analyser les pratiques domestiques (inégalitaires) dans un sens progressiste, à l'intérieur d'un monde de la recherche lui-même perclu par les inégalités femme-homme ? Ceux qui profitent des inégalités domestiques et des inégalités dans le monde de la recherche ne sont-ils pas les mêmes ? N'ont-ils pas intérêt à produire des théories qui garantissent leurs privilèges ? Ces questions sont d'autant plus à vif que le contexte concurrentiel de production des savoirs actuels chercheurs :

> [La] hiérarchisation des personnes et des savoirs prend un nouveau tour avec la notion d'« excellence scientifique », qui promeut l'*ethos* académique et le modèle biographique du chercheur masculin, blanc, hétérosexuel productif, libéré des charges domestiques et reproductives[277].

Ce qui rend la tâche *a priori* plus complexe aux personnes privilégiées en sciences sociales de profiter de leurs privilèges, c'est la tradition d'analyse des constructions sociales et l'étude des rapports de domination très présentes au sein de celles-ci. La montée des études féministes et des *cultural studies* encouragent également l'utilisation de ces grilles de lecture. Certains, comme Gérald Bronner, critiquent le « constructivisme » et tentent d'asseoir leur domination

[277] Virginie Dutoya, Sarah Kiani, Amélie Le Renard, Cha Prieur et Florian Vörös, « Introduction. Analyses féministes des rapports de domination dans l'enseignement supérieur et la recherche »,

en essayant de détourner la sociologie de l'héritage bourdieusien[278]. La polémique que ce dernier a suscitée dans les médias a l'avantage mérite de mettre en lumière le courant réactionnaire de la sociologie, et les réflexes mécaniques de préservation des dominants. Mais cela a le désavantage de garder dans l'ombre les réflexes de dominations beaucoup plus intériorisés d'un grand nombre de chercheurs (dont certaines s'opposent d'ailleurs farouchement à Gérald Bronner). Ces derniers vont devoir composer avec le paradoxe de faire des recherches qui montrent les dominations (dans le travail, dans la famille, etc.) sans remettre en question leurs propres privilèges (au travail ou dans leurs familles) :

> Beaucoup d'universitaires critiques, y compris féministes et queer, ayant accédé à des positions institutionnelles confortables et prestigieuses ont une fâcheuse tendance à se penser comme « en marge » de l'institution et « au-dessus » des rapports de domination[279].

Cela donne lieu a une dissociation sur le plan recherche/pratiques de recherche et vie privée : untel peut montrer dans ses recherches les mécanismes de la domination masculine tout en se comportant de manière machiste/paternaliste, etc. Sur le plan des recherches, cela donne lieu à des positionnements très surprenants (propos féministes, mais exemples sexistes, mélange de féminisme et conservatisme), qui s'expliquent aussi à notre avis par le fait que les professeur·es « s'inspirent » beaucoup de leurs doctorant·es et étudiant·es, et vont être donc nourri·es par les observations qui naissent des changements sociaux : ils n'auront plus qu'à en faire une synthèse qui à la fois intègrent ces réflexions progressistes, et encadrent (voire effacent) leur portée subversive. Ils peuvent maintenir ainsi leurs privilèges (dans la sphère privée et publique) tout en étant à la pointe de la recherche (« dans le vent[280] »). L'enseignement supérieur français attend encore son #meetoo, au niveau des abus sexuel (plusieurs polémiques ont déjà éclaté toutefois[281]), mais aussi des abus de recherche (plagiat[282],etc.). La situation actuelle est pleine de contradictions en qui concerne la lutte féministe, et personne ne peut prédire si les rapports de force changeront structurellement, portée par les nouvelles générations de chercheureuses : les mouvements féministes et *queer* sont très actifs, ce qui visibilise les

---

[278] Voir Partie 1, « Avertissement : le danger méthodologique ! ».
[279] Virginie Dutoya, Sarah Kiani, Amélie Le Renard, Cha Prieur et Florian Vörös, *ibid.*
[280] Le dernier ouvrage en date de Jean-Claude Kaufmann, emblématique de ce phénomène. Jean-Claude Kaufmann, *Pas envie ce soir : le consentement dans le couple*. Paris, Éditions les Liens qui libèrent, 2020.
[281] Nous renvoyons aux analyses du collectif de lutte contre le harcèlement sexuel dans l'enseignement supérieur : CLASCHES, « Retourner l'arme du droit. Contre le harcèlement sexuel dans l'enseignement supérieur et la recherche », *Travail, genre et sociétés*, 42, 2, 2019, pp. 191-194.DOI : 10.3917/tgs.042.0191 ; et à leur site https://clasches.fr/.
[282] Une de mes collègues, par exemple, s'est vue plagiée son travail de thèse dans le récent ouvrage de son directeur de thèse. Elle n'a rien pu dire comme il dirigeait ses recherches. Une autre amie en lettres avait vu également son travail de mémoire plagié par son directeur de rechercher dans son « nouvel ouvrage ».

chercheureuses sur ces thématiques, y compris des chercheureuses encore peu reconnu·es par l'institution[283], mais l'université est fragilisée (baisse des financements publics[284], réformes dénoncées par l'ensemble de la communauté universitaire, instrumentalisation politique des *cultural studies*) et la précarité s'accroît pour les jeunes chercheureuses, en même temps que se réduisent les possibilité d'avoir un poste.

En attendant la révolution féministe, nous souhaiterions simplement montrer que les outils de la sociologie du couple ne donneront pas lieu aux mêmes analyses selon les chercheureuses qui la pratique, en amont (genre de la personne qui réalise l'entretien, et effets de ce genre sur l'entretien), et en aval (lors de l'analyse), voire à des interprétations opposées. Un entretien conjoint analysé par Isabelle Clair et Jean-Claude Kaufmann ne prendrait sans doute pas la même tournure. Le couple hétérosexuel étant une des instances normatives du patriarcat, la conscience de ce cadre va guider l'analyse des entretiens : si le patriarcat est considéré comme une source forte de normativité et d'explications des comportements, alors la sociologie du genre va être fortement mobilisée et l'être de manière féministe ; si le patriarcat est considéré comme « naturel », alors la sociologie du genre risque d'être minorée ou alors utilisée de manière misogyne. L'enquête d'Isabelle Clair sur « dire à deux le ménage », expose très clairement les mécanismes de la domination patriarcale, et tire des entretiens des analyses très fines qui circulent aussi parmi les militantes féministes (elle montre par exemple comment les

[283] Par exemple la chercheure Sarah Jean-Jacques, qui travaille sur la visibilité lesbienne, n'a pas eu de financement pour son doctorat, mais est reprise dans de nombreux médias communautaires ou généralistes – du fanzine lesbien Barbi(e)turix, au quotidien gratuit Vingt minutes (article en ligne « pourquoi les lesbiennes sont-elles invisibles dans la société ? » du 26/04/2019) ou encore dans le magazine culturel *Les Inrocks*, l'article « pourquoi y-a-t-il si peu de bars lesbiens à Paris ? » dans le magazine culturel *Les Inrocks*, etc.). Il en va de même pour de très nombreuses chercheuses. Ma collègue et amie Célia Sauvage, spécialiste de *cultural studies* après avoir brillamment soutenue sa thèse en trois ans (*Déclarations d'indépendance : perception, discours et définitions du cinéma indépendant américain contemporain*. Thèse, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2013.), publié deux ouvrages théoriques, participé à d'innombrables colloques, conférences, journées d'étude, est interrogée par de nombreux journaux (il serait trop long d'en faire ici la liste, mais en autre *Télérama, Mademoiselle, L'Obs, Le Parisien, 20 minutes*), invitée pour des conférences entre autre au ministère sur les représentations LGBT, participe à l'observatoire sur les LGBTphobies de l'Académie de Paris (voir sur leur site https ://www.ac-paris.fr), mais effectue toujours des vacations depuis dix ans en l'attente d'un poste, ayant été re-qualifiée en section 18 en 2019.

[284] Comme le soulignent Virginie Dutoya, Sarah Kiani, Amélie Le Renard, Cha Prieur et Florian Vörös, « La réduction des budgets va de pair avec la réduction des personnels administratifs et le recours de plus en plus marqué aux vacataires. De nombreuses tâches ne sont pas rémunérées par l'institution qui en bénéficie, et couramment, pas rémunérées du tout : réunions pédagogiques, interventions dans des cours, séminaires et colloques, suivis de mémoires, rédaction et évaluation d'articles, participation à des comités de rédaction, etc. Ces tâches non rémunérées sont largement prises en charge par des personnes précaires, ce qui participe à aggraver leurs situations de précarité. » « Introduction. Analyses féministes des rapports de domination dans l'enseignement supérieur et la recherche », *op.cit.*

hommes qui participent aux tâches domestiques sont valorisés, qualifiés de « perles », alors que l'on juge normal que les femmes les fassent). Elle n'analyse cependant pas chaque comportement dans la logique de cette domination : l'on comprend que le cadre de la domination ne disparaît jamais, mais que les comportements des individus sont multifactoriels et que ce n'est pas forcément la sociologie du genre qui permet d'analyser le mieux certaines parties d'entretien.

Pour Jean-Claude Kaufmann, de manière *a priori* étonnante pour quelqu'un qui s'est intéressé aux inégalités femmes-hommes, la domination patriarcale est souvent naturalisée, oubliée voire légitimée. Cela est visible dans son ouvrage *Agacements : les petites guerres du couple*[285]. Il nous semble important de nous y arrêter un moment, car la sociologie du couple — que nous utilisons — est dominée par des pontes qui font preuve d'une misogynie intériorisée. Qu'ils publient des ouvrages sur la condition féminine, l'injustice ménagère, l'inégalité femme-homme, ne doit pas empêcher de faire une critique féministe de leur production. De nombreuxes sociologues sont conscientes de ces manques, mais il est rare de lire de franches critiques féministes des travaux[286] (ou des attitudes) de François de Singly ou de Jean-Claude Kaufmann par exemple, qui ont des positions de pouvoir importante. Il ne s'agit pas de dire que leur travail est unilatéralement misogyne. Il ne s'agit pas non plus de « taper » encore une fois sur Jean-Claude Kaufmann. En effet, les critiques de Jean-Claude Kaufmann sont très nombreuses, mais elles sont souvent elles-mêmes basées sur un fondement misogyne[287]. Son lectorat étant important, le sociologue est souvent considéré comme trop *mainstream*, démagogique ; ses thèmes trop « féminins ». Au contraire, nous apprécions les thèmes de ses ouvrages et leur caractère accessible, que nous prenons pour modèle à ce niveau : au début d'*Agacements*, il montre sa préoccupation d'« éviter par trop l'ennui[288] ». L'ouvrage est agréable à lire et ne prend pas de haut ses lecteurices.

Notre intention est de nous appuyer sur *Agacements* pour montrer l'ambiguïté de celui-ci : s'il peut à notre avis être lu ou approprié de manière féministe, il a cependant des limites très importantes dans cette perspective. Ces limites sont à notre avis récurrentes chez les hommes

---

[285] Jean-Claude Kaufmann, *Agacements, les petites guerres du couple*, *op.cit*. **Toutes les citations qui suivent dans cette sous partie viendront de cet ouvrage, à moins qu'une note précise l'inverse. Nous désignerons dans le texte souvent l'ouvrage par la première partie du titre, *Agacements*.**

[286] Bien qu'Anne-Marie Devreux ait tiré très tôt la sonnette d'alarme. Anne-Marie Devreux, « Sociologie « généraliste » et sociologie féministe : les rapports sociaux de sexe dans le champ professionnel de la sociologie », *op.cit.* Voir analyse dans le prochain encadré.

[287] Considérant que c'est un sociologue démagogique, « pour bonnes femmes », etc.

[288] p.10

qui, en position de domination à l'université, étudient les inégalités domestiques[289]. Elles sont dites de manières explicites par Jean-Claude Kaufmann dans son ouvrage (nous soulignons) :

> Mille petits agacements donnent du piquant à la vie, des agacements de toutes sortes, pour les raisons les plus diverses, parfois ridicules ou incongrues. Ils mettent aux prises les individus, marqués par leur trajectoire et des détails infimes de leur particularités culturelles, ou plus largement porteurs de règles morales. Pour une large part de ces détails et de ces règles, susceptibles de devenir générateurs d'agacements, **le fait que ces individus soient des hommes ou des femmes ne détermine pas une position a priori** (…) **enfermer l'étude des agacements à l'intérieur de la problématique du rapport homme-femme conduirait à se priver de ce qu'elle a de plus intéressant à nous apprendre, sur le fonctionnement conjugal en lui-même, voire sur l'individu**. Il faut d'ailleurs se méfier des généralisations hâtives, très en vogue aujourd'hui. S'imaginer qu'hommes et femmes sont à tel point irrémédiablement différents qu'ils proviendraient de deux planètes (disons Mars et Vénus[290]).

En mettant à distance les lectures populaires telles *Les Hommes viennent de mars et les femmes de Vénus*, le sociologue justifie le refus de considérer le « rapport homme-femme » comme source d'analyse principale. Cela est dit clairement : l'agacement dans le couple tient plus à des différences individuelles/au fonctionnement conjugal qu'à ce rapport. Nous sommes bien évidemment d'accord avec Jean-Claude Kaufmann qu'il ne faut pas essentialiser l'homme et la femme, et expliquer tout agacement par une différence de « nature ». Néanmoins, comment l'étude des agacements pourrait être « à l'extérieur » d'un rapport social de sexe (en l'occurrence homme-femme puisque l'étude de Jean-Claude Kaufmann porte sur des couples hétérosexuels) ? Le couple émanciperait-il les individus de rôles de genre prescrits par la société ? Comment les agacements dans le couple pourraient-ils être analysés à l'extérieur de la structure genrée de l'organisation domestique ? Si les individus n'étaient pas assignés à la naissance à un genre (établit sur leur organes sexuels), qui leur implique une socialisation différenciée en tant qu'« homme » ou « femme », il est probable que le couple hétérosexuel tel qu'on le connaît n'existerait pas. Il ne suffit pas de dire que l'on n'essentialise pas « l'homme » et la « femme » pour mener à bien une sociologie du couple, il faut aussi voir comme la construction de « l'homme » et de « la femme » structure le rapport de couple hétérosexuel, et comment le couple hétérosexuel réassigne les individus à être un « homme » et une « femme ».

---

[289] Une étude des « masculinités des sociologues » serait intéressante, l'on pourrait consacrer dans celle-ci toute une partie aux sociologues de la famille de la génération de Jean-Claude Kaufmann. Etudiant un thème connoté comme féminin, ils ont d'un côté ils ont suffisamment confiance dans leur « virilité » pour se diriger vers ce domaine d'étude et accepter cette part de « féminité » qu'on va leur renvoyer, et de l'autre ils y trouvent des « compensations » : harem d'enquêtrices/doctorantes, séduction de l'homme qui « comprend les femmes », autorité patriarcale. D'un point de vue strictement personnel, c'est une masculinité que je trouve moins oppressante en tant que doctorante que d'autres types de masculinités de recherche plus virilistes, mais à chacune son style de patriarche / matriarche préféré.

[290] *Ibidem*, p.68

Nous soutenons au contraire que les agacements dans le couple sont principalement dus à la structure (sexuée) du couple hétérosexuel, ce qui peut d'ailleurs être déduit à partir d'une lecture féministe d'*Agacements*. Jean-Claude Kaufmann a tous les instruments pour montrer à quel point l'immense majorité des agacements dans le couple est le résultat d'une société hétérosexuelle[291], où l'homme et la femme sont renvoyé·es à des rôles différents. Il reconnaît qu'un « noyau » d'explications existe autour des « rôles domestiques » sexués, qu'ils renvoient à une « mémoire historique », mais cette reconnaissance est disséminée dans son ouvrage plus qu'elle n'en constitue justement le noyau assumé. Si Jean-Claude Kaufmann voulait analyser coûte que coûte l'agacement au prisme des particularités culturelles individuelles, il aurait fallu thématiser clairement l'égalité et adopter une perspective féministe (comme le fait selon nous Isabelle Clair) ou encore mener une étude auprès de couples gays et lesbiens avec la perspective que les marques du patriarcat y soient moins présentes[292]. L'on obtient un livre qui mêle des sursauts d'analyses féministes à des justifications de l'ordre domestique établi, où ces « rôles domestiques » sexués historiquement sont finalement cautionnés par le fonctionnement de « complémentarité » du couple : chacun·e se spécialise, ce qui évite les agacements. C'est-à-dire que l'on obtient un étonnant « constructivisme essentialiste », par exemple quand il parle des agacements « spécifiquement et structurellement féminins » : sont-ils « structurellement » ou « spécifiquement » féminins ? Cette formule illustre tout le paradoxe de l'ouvrage : Jean-Claude Kaufmann détient un niveau de sociologie suffisamment excellent pour s'apercevoir que les agacements ont en grande partie une cause structurelle liée au genre, mais son statut d'homme dominant le pousse à les naturaliser comme une production du couple en tant que « machine à produire de la différence ». Les individus priment alors sur « les hommes » et les « femmes », et « le couple » prime sur les rapports de dominations. Dans l'analyse revendiquée des agacements de Kaufmann, les individus n'ont pas de classe[293], ni de race, et pas tout à fait un genre. En lisant l'ouvrage de Kaufmann, l'on est séduit·e par la force de description des agacements, qui a une vérité phénoménologique (au sens où l'on retrouve des sensations éprouvées), qui pourrait nous laisser penser que ces sensations sont bien du ressort « individuel », mais l'on peut aussi facilement se réapproprier l'ensemble par une lecture

[291]Nous renvoyons aux analyses de Monique Wittig in Monique Wittig, *La Pensée straight*, *op.cit*.
[292] Allusion au fait que Jean-Claude Kaufmann ne mentionne pas l'existence de couples LGBT. Bien entendu, ces couples, bien qu'étant du même genre ou appartenant à une minorité de genre gardent des traces de l'organisation domestique patriarcale, puisqu'iels s'unissent dans une société patriarcale et ont été socialisés à l'intérieur de celle-ci.
[293]Il parle de classe de couple comme une « circonstance sociale aggravante » pour les agacements, p.200. Il n'envisage pas l'appartenance de classes potentiellement différentes des deux conjoint·es comme facteurs d'agacements.

féministe[294]. Ce qui est intéressant, c'est que ce moment de l'ouvrage où Jean-Claude Kaufmann expose clairement le caractère individuel de l'agacement est aussi un moment d'analyse de la masculinité : « des hommes moins agacés[295] ? ». On comprend à cette occasion que les témoignages sur lesquels se basent le livre proviennent essentiellement de femmes :

> Après avoir lancé de premiers appels à témoignage, j'ai reçu une masse de plaintes féminines, souvent détaillées, parfois virulentes. Rien en provenance des hommes[296].

S'en suit après d'autres appels il obtient une « maigre récolte » de témoignages venant d'hommes. *Agacements* devrait être écrit au « féminin singulier » : toutes les sources ou quasiment toutes les sources viennent de femmes, mais elles sont relues et organisées par un auteur homme. On pourrait nommer ce type de narration des pontes sociologues du couple un « féminisme paternaliste », dont le message global est « oui, les femmes sont injustement dominées, mais c'est ainsi ». Les pages sur « les hommes moins agacés » de Jean-Claude Kaufmann sont alors très intéressantes, car elles relèvent des éléments caractéristiques de la socialisation en tant qu'homme (à partir de leur absence de participation à l'enquête), comme la faible disposition à la communication des sentiments. Une phrase dit à propos d'un enquêté qui répond à sa femme lors d'une dispute : « ce bref instant de révolte permet cependant de comprendre que cela bouillonne également à l'intérieur des hommes ». Ce constat bref à une figure de « révélation ». Il faut traduire : s'il est évident que les femmes sont toujours « en furie », figurez-vous qu'il semblerait, selon un témoignage, que les hommes pourraient être aussi agacés par les questions d'ordre domestiques. Cette pente— étudier la place des hommes — est dangereuse pour le sociologue, pour de multiples raisons. D'une part, étudier « l'intériorité ménagère des hommes » reviendrait à devoir considérer que les hommes ont une corporéité prise dans une matérialité domestique, ce qui pourrait suggérer que le sociologue a lui-même un corps pris dans une matérialité de recherche. D'autre part, étudier la réaction des hommes face à l'agacement reviendrait à étudier la violence conjugale, ce que le sociologue se refuse de faire en introduction. L'analyse s'arrête rapidement, faute de matière :

> Il est très possible en effet que les hommes soient moins irrités, ou d'une façon moins nette que les femmes, la position de second rôle inscrivant les agacements dans toute une série de sensations négatives (qui ne sont pas le sujet de ce livre), entourant et diluant l'agacement stricto sensu, sans pour autant l'évacuer[297].

---

[294] L'ouvrage selon nous devrait ainsi être préfacé par une lecture féministe (qui renvoie les agacements à un niveau structurel), pour faire contrepoids à la naturalisation de l'agacement présente dans l'ouvrage.
[295] p.49
[296] p.69
[297] p.173

Il serait pourtant intéressant de savoir comment les hommes, tout en ayant structurellement beaucoup moins de charges domestiques, éprouvent des « sensations négatives » dans leur position de second rôle : l'on pourrait voir comment le patriarcat, tout en privilégiant nettement les hommes, atteint également ces privilégiés de l'organisation domestique[298]. Mais le problème est simplifié par Kaufmann : dans la théorie, l'agacement est noble, sans sexe, basé sur la différence de « l'autre » (alors qu'on ne voudrait faire qu'un), dans le réel, il y a des femmes qui se plaignent. La solution à l'agacement théorique est inexistante, puisque celui-ci est inhérent à la relation[299], la solution donnée aux agacements réels est que les femmes se rendent compte que ce n'est pas facile non plus pour les hommes. Les premières pages du livre sont sans appel à cet égard.

En effet, l'on peut mettre en doute l'*ethos* féministe du sociologue, en dépit des propos égalitaristes tenus par celui-ci. Jean-Claude Kaufmann expose dans les premières pages un exemple de « petite guerre du couple », choisi parmi les centaines d'exemples recueillis durant l'enquête. L'épouse n'aime pas repasser, le fait souvent au dernier moment, souvent sur sollicitation de son conjoint. Celui-ci est agacé par cette attitude vis-à-vis du repassage, et notamment par le fait qu'elle ne reprenne pas les boutons, si bien qu'il arrive fréquemment qu'un des boutons sautent quand il enfile sa chemise, et qu'il finisse par amener ses chemises à recoudre à sa grand-mère. Devant lui, quand cette question est abordée, sa femme rit. Elle rit face à son agacement. Elle va expliquer les causes de son rire, cachant une souffrance de s'être « engagée dans une existence entièrement dédiée au ménage et à sa famille ». On relève sous la plume de Kaufmann en quelques phrases un enchainement de rapports de dominations, sous la forme d'une délégation du travail aux femmes :

> C'est d'ailleurs pourquoi, au plus fort de la crise (bien qu'il soit marié et père de trois enfants), il décida de ramener ses chemises à sa grand-mère pour qu'elle recouse les boutons. Ce qui fit encore plus rire Agnès. Puis (entre le premier entretien et la confrontation conjugale) la repasseuse-ravaudeuse à son domicile solutionna définitivement le problème.
> Une des enquêtrices travaillant sous ma direction reçut un jour un coup de fil d'Agnès[300].

Ainsi, Jean délègue le travail à sa femme puis à sa mère. Cela n'est que légèrement remis en cause par la parenthèse : la critique de Kaufmann repose sur la « régression[301] » qui pousse Jean

---

[298] Sans entrer dans la victimisation des hommes et la culpabilisation des femmes comme le fait Jean-Claude Kaufmann en introduction.
[299] « Les agacements sont un instrument du fonctionnement conjugal, inévitable », p.48.
[300] p.10
[301] Il analyse pages 78-86 le « syndrome de Peter Pan ». Pour lui « les bulles régressives » des hommes proviennent de l'« infantilisation de la vie conjugale ». La responsabilité des hommes dans leurs agissements est ici floue, voire

à retourner vers sa grand-mère (alors qu'il est « un grand garçon »). Puis le couple délègue ce travail à une employée domestique, pendant que le sociologue délègue le travail d'enquête à l'une des enquêtr**ices** « sous sa direction ». Jusque-là, le sociologue ne fait que décrire un état des structures de domination. Mais voici l'analyse qu'il livre des agacements ménagers entre Agnès et Jean :

> Très vite elle comprit intuitivement qu'elle tenait là sa petite vengeance secrète lui permettant de compenser l'insatisfaction refoulée et de rétablir son équilibre psychologique. Son rire notamment, confronté à l'agacement du pauvre Jean, était incroyablement libérateur. Elle lui faisait payer, sans trop de mal pensait-elle. L'agaceur imagine rarement qu'elle peut être parfois le vrai calvaire de l'agacé[302].

Quelle conclusion ! Bien que le ton de Kaufmann soit teinté d'humour et utilise souvent le discours indirect et indirect libre, il parle ici sans vergogne du « pauvre Jean ». L'on doit éprouver de l'empathie pour le « calvaire » que vit ce dernier, et non pour sa femme, qui comme cela vient d'être raconté, a sacrifié sa vie à la cause domestique. L'agacement est moins donné à voir comme une conséquence structurelle de la répartition inégale et sexuée des tâches, que comme une inconséquence de l'enquêté·e « sans trop de mal, pensait-elle ». Là où nous aurions vu, en problématisant l'agacement à la suite de l'aveu de l'épouse, une marque de résistance de l'opprimée qui atteint l'oppresseur, Jean-Claude Kaufmann renverse la situation et fait de l'oppresseur l'opprimé, la principale victime. Alors que Jean exige de sa femme qu'elle repasse et recouse ses boutons, et qu'il ne lui vient pas à l'idée de les recoudre lui-même (puisqu'il les donne à sa grand-mère), il faut le plaindre face au rire *mesquin* de sa femme. L'analyse de Jean-

---

subrepticement déplacée sur leurs conjointes. Tout d'un coup, les hommes sont passifs : « cette assimilation du mari à un enfant a fait de très nombreuses plaintes », « les hommes seraient-ils infantilisés par la vie conjugale ? ». L'analyse est intéressante sur la masculinité et sur ce que le « patriarcat fait aux hommes ». Cependant Jean-Claude Kaufmann ne va pas jusqu'au bout, et ne voit de cause structurelle que dans le couple, ce afin de déresponsabiliser les hommes. Ce n'est pas la structure patriarcale qui est principalement responsable, mais le fonctionnement conjugal lui-même, mystérieusement autonomisé : « Au-delà du noyau dur des questions ménagères, qui tend structurellement à définir une position subordonnée et infantilisante pour les hommes (ainsi qu'une charge de travail fatigante et agaçante pour les femmes), c'est sans doute le fonctionnement conjugal lui-même, fondé sur la production de complémentarité contrastées, qui alimente la propension masculine à adopter des attitudes pouvant être considérées comme enfantines », p.81. S'en suit des moments d'explications structurelles, Jean-Claude Kaufmann rappelle la « mémoire historique » dans la répartition des rôles. Mais il mais donne aussi des explications plus naturalisantes ou biologisantes : les hommes « à temps constant, jouent quand même davantage » p.82, les femmes sont « limitées » dans cette attitude de déconcentration par « la prise en compte anticipée de la limite d'âge pour avoir un enfant », alors que les hommes « ne sont pas soumis à cette urgence biologique et peuvent prolonger leur manière d'être insouciant plus longtemps » p.84. D'une part cela pré-suppose que les hommes ont des spermatozoïdes éternellement vigoureux : quand bien même ce serait le cas, on pourrait répliquer que le fait qu'il meurt plus jeune pourrait les inciter à se responsabiliser plus rapidement, d'autre part cela « explique » la situation sans la remettre en cause, puisqu'elle relève de l'« urgence biologique ». L'on pourrait nous dire que Jean-Claude Kaufmann restitue ici la pensée de ses enquêté·es, mais ne doit-il pas dans tous les cas montrer une distance (et de la décence), ne serait-ce *a minima* en mettant le terme biologique entre guillemets ?

[302] *Ibid*, p.10

Claude Kaufmann n'est pas fondamentalement fausse (Jean doit effectivement être peiné par ce rire), elle est simplement orientée du point de vue d'un observateur qui s'identifie à l'enquêté masculin. Imaginons la réaction du couple en lisant les premières pages du livre de Kaufmann, où de couples qui suivent les mêmes schémas : est-ce que Jean va sincèrement prendre en compte « l'insatisfaction refoulée » de sa compagne ? Ou considérer la perversité inconsciente de celle-ci, et se sentir légitime à remettre en cause la moquerie de sa femme ? La « morale » de l'histoire supposée est au mieux que la femme exprime mal son ressentiment. La charge mentale revient ainsi entièrement à la femme : *si tu souffres à cause du patriarcat, aies au moins la décence de protéger ton mari de ta frustration*. *Souffre en silence*. Mais la conclusion explicite donnée à toute cette affaire par Jean-Claude Kaufmann est simplement que l'agacement est un fait « ordinaire » des couples, et même une caractéristique des couples heureux. Il ne souhaite pas étudier la violence, et la distingue radicalement de son étude :

> de même que ce qui génère les conflits est très différents de ce qui génère la violence à l'intérieur des couples (Brown jaspard 2004), l'agacement ne peut être ramené à l'insatisfaction, aux conflits, et encore moins à la violence, sous peine de ne plus rien y comprendre. Pour saisir sa dynamique subtile, mais limpide, il faut **pointer la focale d'observation sur l'ordinaire de l'ordinaire de la vie conjugale, voire sur les couple heureux et paisibles**, ceux dont on dit à tort qu'ils n'ont pas d'histoire[303].

Peut-être qu'au contraire on pourrait voir ce qui dans l'agacement découle de l'organisation patriarcale inégalitaire des foyers, et constitue une violence, qui fait souffrir à la fois les dominé·es et les dominant·es. Plutôt que de voir les agacements comme ce qui structure inévitablement les couples (et notamment les couples heureux), ne pourrait-on pas imaginer de remettre en cause une source majeure de ces derniers : le patriarcat (visible dans l'organisation domestique inégalitaire et la socialisation des individus en « hommes » et « femmes ») ? Alors que Jean-Claude Kaufmann pourrait montrer comment l'agacement est structurellement un effet de l'organisation domestique patriarcale, qui affecte les deux conjoint·es (ce qui serait intéressant), il justifie l'ordre établi. L'agacement serait en fait une caractéristique du couple qu'il faudrait accepter (puisque ce n'est pas de la violence, mais le sel des couples heureux).

Toutefois, Jean-Claude Kaufmann, en conclusion, esquisse ultimement une analyse structurelle. Les agacements se multiplieraient avec la perte des valeurs traditionnelles :

> L'agacement ne trouvait pas ses espaces, parce que la vie était collectivement réglée. Certes, les grains de sable ne manquaient pas, des dysfonctionnements et des désaccords de toutes sortes donnant quotidiennement du mou. Mais ils débouchaient sur des ajustements aux cadres de références qui eux n'étaient pas remis en question. Or

[303] p.265

> l'agacement, monte, avec l'ouverture des possibles, qui met en flottement tous les repères. Il est, avec la fatigue mentale, l'un des prix à payer dont nous découvrons l'ampleur aujourd'hui[304].

Au niveau du couple, c'est plus précisément l'ébranlement du caractère sexué de la répartition des tâches ménagères qui va créer ces agacements selon Jean-Claude Kaufmann :

> Fini le prêt à porter conjugal dans lequel il suffisait de se glisser, découpant avec rigueur les fonctions complémentaires de l'homme et de la femme. Le nouveau règle du sur-mesure permet désormais d'improviser et d'expérimenter, d'imaginer sa vérité particulière (…). Le compromis conjugal, nouveau travail forcé, s'avérant complexe et délicat à établir[305].

Les couples doivent se lancer dans un « immense travail d'harmonisation et d'unification[306] ». Or, la méthode pour éviter les agacements — multipliés par le monde contemporain — est dans le couple d'« éviter les zones de frottement et de flou, définir clairement les places et fonctions de chacun ». Et cette spécialisation réactive la « mémoire historique » des rôles complémentaires. Les couples contemporains réassignent ainsi des rôles sexués. C'est alors « le petit drame » des couples selon Jean-Claude Kaufmann, l'injonction contradictoire qui oppose le « besoin de tranquillité » et « modernité libératrice » :

> La première injonction est celle qui nous pousse à rechercher le bien être personnel et la paix conjugale. Qui pourrait, qui voudrait y renoncer ? Dans notre société, déjà si agressive et éprouvante, assurément personne. C'est donc l'injonction contraire qui risque d'en faire les frais, celle qui pourtant était au centre du double programme émancipateur du dernier demi-siècle : l'égalité parfaite entre les hommes et les femmes, et la créativité individuelle, loin des inacceptables rôles imposés.
> Gageons que les frictions entre rêves et réalité de ce beau programme provoqueront encore, je le crains pour longtemps, bien des agacements.

Si en apparence cette conclusion apporte au livre une dimension égalitariste (est-ce pour répondre à d'éventuelles critiques ?), elle pose plusieurs problèmes. Elle néglige le fait que l'étude porte principalement sur des couples qui ne mettent pas en place l'égalité en leur sein, voire qui, contrairement à l'enquête d'Isabelle Clair, ne souhaitent pas être égalitaires. L'ouvrage porte principalement sur des couples très inégalitaires tout en présentant en conclusion comme inexorable les agacements entre rêve (d'égalité) et réalité (inégalitaire), faisant finalement reposer les agacements sur le paradigme nouveau de l'égalité. Il fait reporter ce caractère inexorable sur le « fonctionnement conjugal lui-même ». Or, à partir de nombreux exemples donnés dans le recueil, nous tirons une conclusion différente. Nous constatons bien

[304] p.266
[305] p.267.
[306] p.268.

que c'est la structure du couple hétérosexuel patriarcal qui génère agacements, mais aussi violence conjugale, et que la responsabilité des hommes — privilégiés dans ce système d'organisation — devrait être davantage interrogée.

En effet, l'exemple donné par Jean-Claude Kaufmann en conclusion est éloquent. Il veut montrer comment l'incertitude de l'individu contemporain créer des agacements, et prend pour exemple l'hyperchoix de la société de consommation. Il donne la parole à une femme dont le mari accepte de faire la poussière uniquement avec un certain type de lingette : elle est contre l'utilisation de lingette (coûteux et peu écologique), mais lui achète malgré tout. Elle va subir la foudre de son mari, car elle s'est trompée de marque. Dans cet exemple il est évident que la femme fait des efforts pour que son mari participe aux tâches domestiques : elle achète même les lingettes qu'elle ne cautionne pas[307]. Son mari est au contraire dans la logique du moindre effort (il utilise des lingettes dépoussièrantes que sa femme doit lui acheter), on doit lui aménager sa participation aux tâches ménagères. Les femmes font non seulement la majorité des tâches ménagères, mais il faut aussi qu'elle porte la charge mentale de l'égalité.

Quand Jean-claude Kaufmann oppose « besoin de tranquillité et modernité libératrice », soit « bien être personnel et paix conjugal » (« qui pourrait, qui voudrait y renoncer ? » demande-t-il), face à « l'égalité parfaite entre les hommes et les femmes et la créativité individuelle ». De quel point de vue parle-t-il ? À qui convient la répartition traditionnelle des rôles, a qui garantit-elle une tranquillité ? « Quel homme voudrait y renoncer ? » devrait-il dire. Se reposer sur les rôles traditionnels est surtout une solution de facilité pour les hommes. En effet, l'égalité dans les tâches ménagères est difficile à imposer par les femmes qui le souhaitent, déjà parce que c'est sur elle que repose le travail d'élaboration de l'égalité, et surtout à cause de toutes les stratégies que ces derniers mettent en œuvre pour refuser de les faire (montrées par Jean-Claude Kaufmann : prétexter ne pas savoir les faire, imposer leurs conditions, se glorifier pour la moindre tâche faite, adopter une posture de la décontraction, ne les faire que sur demande, etc.). Comme dans de nombreux systèmes de dominations, les stratégies des dominants sont nombreuses pour maintenir leurs privilèges.

Il nous semble que (bien qu'il se prémunisse d'une attaque sur le plan du féminisme en abordant frontalement la thématique de l'égalité) le message général renvoyé en conclusion soit le

[307] Ce qui suppose qu'elle porte la charge mentale écologique de la maison.

suivant : notre histoire se termine par un « *happy end*[308] », malgré le « petit drame[309] » que constitue le renoncement à l'égalité (présentée comme « programme émancipateur du siècle dernier ») pour la « tranquillité » des ménages. En somme, sur le plan de l'agacement théorique, celui-ci aide *in fine* à l'individualisation et à l'échange conjugal (*happy end*), mais sur le plan des agacements réels, ces derniers suscitent une tendance réactionnaire, entérinant l'inégalité (petit drame). Quelle individualisation et quels échanges conjugaux peuvent se faire sur fond d'inégalité domestique institutionnalisée ? La violence des termes employés par les conjoint·es dans tout le livre (notamment les allusions au meurtre : il me tue, ça me tue, je le tuerais), montrent qu'il ne s'agit ni d'un « *petit* drame » ni de « *petites* guerres du couple », mais bien d'une situation de guerre puisque le couple hétérosexuel cache un contrat de domesticité des individus féminins au service des individus masculins, qui peut conduire à la mort (les féminicides). « Un homme est un 'individu qui a le droit en moyenne à deux esclaves par vie[310] », comme le résume Monique Wittig.

Le point de vue masculin hétérosexuel du sociologue est donc visible principalement dans *Agacements* par :
– la naturalisation de l'agacement et la mise en avant de son caractère individuel au détriment de sa dimension structurelle.
– l'identification aux hommes et la prise de partie en faveur de ses derniers.
– la minimisation de la gravité de l'abandon de l'égalité, des enjeux féministes.
– l'absence d'étude de couples qui mettent consciemment en place l'égalité.
– l'absence d'étude de couples non-hétérosexuels (ou d'allusion à ces derniers).
– des analyses de récits d'enquêtés qui prennent partie pour les hommes, ou qui ne voient pas/ne commentent pas le machisme de certaines attitudes.
Cependant, le livre à la qualité de présenter de nombreux témoignages, et de permettre à la personne qui le lit de « relire » les analyses avec d'autres grilles de lecture. Jean-Claude Kaufmann ne cache pas la façon dont l'enquête a été faite. La conclusion de Jean-Claude Kaufmann, qui met enfin en lumière la question structurelle de l'agacement à travers la question de l'égalité, peut ainsi être aussi réapproprié comme une conclusion féministe. En effet (bien qu'il sous-estime à notre avis le rôle de ce qu'il nomme la « mémoire historique » pour autonomiser le fonctionnement conjugal), il montre clairement que le couple hétérosexuel est

[308] *Ibid.,* p.264
[309] *Ibid.,* p.271, mis entre guillemets par l'auteur.
[310] Monique Wittig, *La Pensée straight*, *op.cit.*

un lieu d'actualisation du patriarcat. En dehors du mariage ou non, le couple hétérosexuel réassigne chacun·e « à sa place » et fonctionne comme une structure enfermante. Si tel est le cas, alors, mieux vaut ne pas s'y engager ! *Agacements* pose selon nous des questions importantes : le couple hétérosexuel peut-il être réapproprié de manière féministe[311] ? C'est-à-dire, comment organiser une répartition « égalitaire » des tâches ménagères si elles doivent déjà prendre toute la « charge » du respect de l'égalité dans la répartition des tâches et des charges mentales ? Est-ce qu'une « inégalité » des tâches domestiques les plus courantes (dans le sens où les hommes devraient en faire plus que les femmes) ne serait pas justifiée par cette charge mentale supplémentaire, pour plus d'équité (sachant également le sexisme que payent les femmes hors de la maison) ? Et aussi par le fait que la société « agressive » que décrit Jean-Claude Kaufmann en conclusion l'est deux fois plus pour les femmes ?
Une piste intéressante qu'offre l'ouvrage est aussi celle d'observation de la masculinité[312]. Jean-Claude Kaufmann montre bien les différentes stratégies des hommes pour échapper aux tâches ménagères et leurs différentes attitudes régressives. L'ouvrage montre (toujours avec le prisme d'une lecture féministe) que les individus masculins subissent aussi le régime qui les privilégie, qu'ils aident ainsi à maintenir un ordre qui les prive de dignité. Raison de plus pour se mettre un coup de balais au derrière !

En tant que chercheureuses féministes du début du vingt-et-unième siècle, nous avons en héritage des ouvrages de sociologie du couple signés par des hommes qui ont commencé leur carrière dans les années soixante-dix. Il est intéressant de voir que ces sociologues, qui ont pour objet le couple et la famille, ont aussi produit à la fois une sociologie de l'individu, et renouvelle des manières de faire de la sociologie (avec la sociologie compréhensive et ses méthodes). Il faudrait à notre avis reprendre ces œuvres majeures, leurs genèses, leurs conditions de production. Comment le genre a-t-il agit dans l'élaboration de ses théories ? Quelles influences ont eu les femmes et minorités de genre (nombreuxes dans ces domaines de recherche) sur ces ouvrages et sur la pensée des pontes ? Comment la masculinité des pontes a créé une posture sociologique en sociologie de la famille ? Comment passe-t-on d'une sociologie du couple à une sociologie de l'individu ? Qui est l'individu de la sociologie de l'individu ? Ces questions nous intéressent, car les thématiques et les problématiques soulevées par Jean-Claude

[311] Voir Stéphanie Mayer, *Regards féministes sur l'hétérosexualité contemporaine occidentale : Essai sur le dispositif hétérosexuel et ses limites pour la liberté et l'égalité des femmes, op.cit.*
[312] Voir le concept de masculinité chez Raewyn Connell, *Masculinities*. Berkeley,University of California Press, 1995.

Kaufmann et François de Singly ont une proximité très forte avec ceux des mouvements féministes et queer actuels. La masculinité spécifique de ces chercheurs (« féminisés » par leur discipline et son caractère minoritaire, mais très dominants en leur sein en tant qu'homme), l'hybridité de leurs recherches (faites ou co-élaborées par des femmes, mais restituées par eux), en font à notre avis des livres *étranges*. Un important travail de relecture et de réappropriation est à faire par les chercheureuses féministes. Là où l'on pourrait nous accuser de « récupération » par le féminisme, nous voyons une « récupération » au sens propre : nous récupérons des travaux qui ont été co-élaborées par des femmes, pour ne pas dire volées à des femmes[313].

Toute chercheuse féministe s'inscrit dans la contradiction de devoir produire de la science dans un monde où la source de validation sera *in fine* patriarcale. Toute lutte ou lecture féministe s'inscrit dans les contradictions inhérentes à toute position minoritaire, où jamais une force normalisante comme celle inhérente à la position majoritaire ne viendra lisser les oppositions, déjouer les paradoxes, combler les aspérités. Le vernis du patriarcat recouvre les erreurs et les attitudes les plus grossières des dominant·es, quand le travail des dominé·es est pillé, ignoré, rabaissé.

Note. Féminisme et sociologie du couple/de la famille.

Nous avons écrit cette critique d'*Agacements* avec une grande vigueur, à la fois passionnées et outrées par l'ouvrage.

Nous avons *a posteriori* entendu deux « voix », présentes et passées, qui ont confirmé les doutes que nous avions sur l'*ethos* féministe des sociologues du couple : les chants de nos sœurs résonnent.

Notre sentiment d'une spoliation et d'un dévoiement des travaux des femmes par les pontes de la sociologie du couple à la lecture de Jean-Claude Kaufmann et de François de Singly, est en fait tout à fait avérée, et inscrite dans l'histoire de la discipline comme dans ses manifestations les plus récentes. Il est significatif que nous n'ayons pas eu plus tôt connaissance des critiques

[313]« Sociologie « généraliste » et sociologie féministe : les rapports sociaux de sexe dans le champ professionnel de la sociologie », *op.cit.*

féministes qui leur ont été adressées, puisque celles-ci sont moins mises en valeurs que les travaux de ces pontes.

Nous renvoyons ainsi les lecteurices, s'iels s'intéressent au sujet et ne les ont pas déjà consultées, à deux sources utiles.
Nous renvoyons également aux analyses critiques de Françoise Vergès sur un ethos féministe blanc qui n'envisage la question des tâches ménagères que via la question de la répartition femme-homme des tâches, alors que la question du « ménage » demande de prendre en question la race[314].

– L'article éloquent d'Anne-Marie Devreux intitulé « Sociologie "généraliste"et sociologie féministe : les rapports sociaux de sexe dans le champ professionnel de la sociologie[315] ». Elle analyse les « liens entre présence de rapports sociaux de sexe dans le champ professionnel de la sociologie et la structuration scientifique de la discipline sociologique ». J'en fais ici le résumé, mais je conseille de tout cœur la lecture de l'article qui est très incisif et drôle, on peut en juger par cette citation qui résume bien notre opinion sur les écarts théories-pratiques dans le milieu universitaire :

> Dans ce milieu où les rapports de classe sont très atténués au point qu'il n'est guère bon de signaler qu'il leur arrive de se manifester entre catégories de personnels, secrétaires et chercheurs par exemple, il devient carrément indécent d'en appeler aux concepts sociologiques, que nous mettons en œuvre quotidiennement, pour analyser notre propre situation des femmes dans la recherche[316].

Elle montre sans langue de bois le pillage minutieux des travaux féministes des années 70 (comme ceux de Christine Delphy) par les désormais pontes de la sociologie de la famille (François de Singly, Michel Bozon, etc.). Elle expose comment le champ de la sociologie de la famille a non seulement orchestré la récupération de travaux féministes par des hommes, mais les a aussi vidé de leur contenu politique. Par un système de cooptation, les hommes chercheurs

[314] Francoise Vergès montre dans *Le Féminisme décolonial, op.cit.* comment les féministes blanches (dont je fais partie) « blanchisent » certaines questions en réduisant la dimension de critique sociale. En effet la question du ménage n'est pas qu'une question qui met en jeu les rapports hommes femmes, mais aussi l'utilisation des forces de travail des corps racisés pour les tâches les plus dévaluées socialement. Ainsi, des femmes noires sont employées pour répondre à des problématiques de déséquilibre dans la répartition des tâches ménagères par des femmes blanches. Nous souscrivons pleinement à ses analyses et reconnaissons que nous avons mené un travail très « blanc » encore peu au fait des questions décoloniales.
[315] Anne-Marie Devreux, «Sociologie «généraliste » et sociologie féministe : les rapports sociaux de sexe dans le champ professionnel de la sociologie », *op.cit.*
[316] *Ibid.,* p.86.

solidaires ont progressivement éliminé les femmes, avec des procédés comme celui qui consiste à citer un collègue masculin à propos d'une idée d'abord montrée par une femme, ou d'exclure les femmes des recensements. Outre l'incidence qu'on imagine que cela peut avoir sur la carrière scientifique des femmes, cette prise de pouvoir a aussi des conséquences scientifiques directes. À la fois sur la façon de travailler et la forme que prend le travail scientifique : aux travaux et ouvrages collectifs se substituent des ouvrages individuels, plus flatteurs pour les égos. À une analyse de la sociologie de la famille basée sur les rapports sociaux de sexe se substitue un « modèle contractuel » où se négocie le « pouvoir d'exécution » des tâches ménagères[317], avec force négociations ; les rapports hommes-femmes ne seraient ainsi pas « aussi tendus » qu'on voudrait le croire, puisqu'ils résultent d'une « communauté de décision ». Bref, on voit très bien à travers son article comment les pontes ont non seulement volés les travaux des féministes, pris toute la reconnaissance symbolique et les plus hauts postes dans la discipline, et ont — tant qu'à faire — imposer une vision de l'univers domestique qui les arrangeaient.

Notre analyse de l'ouvrage de Jean-Claude Kaufmann va complètement dans ce sens ; mais nous ignorions en commençant la thèse l'ampleur des dégâts dans ce champ disciplinaire, sans quoi nous n'aurions pas basé l'essentiel de nos travaux sur ceux de Jean-Claude Kaufmann et François de Singly, et entrepris de rechercher davantage dans les travaux réalisées en sociologies de la famille par des femmes et minorités de genre féministes.

– L'interview de Jean Claude Kaufmann par Victoire Tuaillon pour le podcast « les couilles sur la table[318] **».** La journaliste introduit cet épisode en précisant qu'il aura un « ton particulier » : généralement, les personnes qu'elle invite viennent éclairer un point de la masculinité, et elle se montre principalement d'accord avec elleux. Là, elle signale d'emblée qu'elle veut « comprendre [les] points de désaccord avec le sociologue », et qu'elle trouve ces analyses « souvent bancales », et dit plus tard à propos de son dernier ouvrage qu'il l'a « tour à tour mise très en colère, très intéressé aussi ». Elle précise leur différence de « point de vue », et elle se situe en tant que « journaliste féministe », ayant parcouru assidument la littérature féministe (académique, militante, journalistique) des années soixante-dix à nos jours. Tout le

[317] Cette idée de « pouvoir d'exécution » des tâches ménagères la fait bien rire, elle note ironiquement « purée du soir, pouvoir ».

[318] « Un gars, une fille : portrait du mâle en couple », podast « Les Couilles sur la table », conçu par Victoire Tuaillon, 23/07/2020. URL : https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/un-gars-une-fille-portrait-du-male-en-couple

conflit entre le sociologue et la journaliste se résume dans un échange particulièrement significatif :

> J.C. Kaufmann —Il faut impliquer les hommes.
> V. Tuaillon —Il faut qu'ils s'impliquent.

En effet, si le sociologue reconnaît que les hommes font souvent preuve de mauvaise volonté, il met toute la charge de l'égalité sur les femmes. Ce sont elles qui doivent « aider les hommes à s'impliquer », « s'auto-contrôler », pour accepter le ménage soit fait selon « une autre philosophie », plus décontractée, et surtout, encourager tous les efforts de leurs conjoints. On comprend que les femmes doivent organiser l'égalité, et aussi que c'est un peu de leur faute si on n'y parvient pas, car elles dissuadent les hommes de s'« impliquer » par leurs trop grandes exigences domestiques.

La seconde partie de l'interview est consacrée au sujet du dernier livre de Jean-Claude Kaufmann, intitulé *Pas envie ce soir : le consentement dans le couple*[319]. Comme l'indique le résumé de l'ouvrage sur la quatrième de couverture « la question posée ici — à l'heure de la vague #Metoo reste largement taboue. Pour la première fois, un sociologue a mené l'enquête ». Cet ouvrage est pour nous tout à fait significatif de la manière dont les pontes de la sociologie du couple volent les thématiques du féminisme, à la fois des travaux universitaires des années soixante-dix, mais aussi du féminisme académique et militant d'aujourd'hui —la thématique du viol conjugal est un sujet privilégié des luttes féministes actuelles — mais aussi de la façon dont ils dévoient ces thématiques, en y posant un regard androcentré qui les vident de leur initial portée politique. Voici un exemple significatif de désaccord entre la journaliste et le sociologue :

> Victoire Tuaillon —C'est une des choses qui m'a fait bondir dans votre livre, à quel moment, quelqu'un qui est endormi, un homme peut croire que ça vaut consentement en fait, quelles histoires il faut se raconter ?
> J.C. Kaufmann (…) —Ils ne comprennent pas.
> V.Tuaillon —Ils disent qu'ils ne comprennent pas
> J.C Kaufmann — Oui certains disent qu'ils ne comprennent pas. Mais il faut faire la distinction.

Jean-Claude Kaufmann insiste beaucoup sur la distinction entre ce qui serait d'un côté, des conjoints agresseurs (ceux qui « violent, avec coup et blessure »), et de l'autre, des braves types

[319] Jean-Claude Kaufmann, *Pas envie ce soir : le consentement dans le couple*, *op.cit*.

qui ne comprendraient pas « les signaux » envoyés par leurs femmes. Victoire Tuaillon insiste sur les témoignages très forts de femmes, « je m'accroche au bord de mon lit comme au bord du gouffre », et s'oppose à ce qui dans le discours de sociologue ressemble encore une fois à une charge mise sur les femmes, celle de mieux réussir à faire comprendre quand elles n'ont pas envie. En se concentrant sur la distinction entre deux types d'hommes (les agresseurs et hommes biens) plus que sur le continuum, il minimise une culture sexuelle patriarcale qui met les corps des femmes à disposition.

Dans le cas du ménage comme dans celui de la sexualité, pour Kaufmann cela va mettre « des siècles à changer » comme il le dit avec légèreté. L'on voit bien comment ses privilèges l'aveugle à la fois sur l'urgence d'un changement, mais aussi sur sa possibilité. Il infantilise lui-même les hommes.

On accuse parfois les féministes d'être misandres, de détester les hommes. Personnellement, même si je revendique cette misandrie, j'ai l'impression d'avoir plus d'estime pour les hommes que, par exemple, Jean-Claude Kaufmann, au sens où je les respecte en tant qu'êtres humains et leur accorde, comme à toute personne, un droit à la dignité. En effet, j'estime qu'ils sont capables de refuser leur médiocrité et leur position d'esclavagiste, capables de faire le ménage (et même de passer le balais « dans les coins »), d'élever leurs enfants et de ne pas violer leur conjointe, sans attendre des siècles, mais en arrêtant de jouir dès maintenant de leurs privilèges. Le traumatisme d'un viol peut laisser des traces sur plusieurs générations. Je suis sûr que Monsieur Untel, n'aura aucun traumatisme à voir la maison propre par son ouvrage, avoir pu nouer un lien privilégié avec ses enfants en s'en occupant, et s'être comporté respectueusement avec sa conjointe.

En prétendant ne faire que « décrire » et « comprendre » la réalité, Jean-Claude Kaufmann oublie non seulement qu'il n'a pas un point de vue « neutre », mais aussi que les discours des sociologues raisonnent dans le champ social. Si Monsieur Untel entend qu'il a plusieurs siècles pour que « les femmes réussissent à mettre en place l'égalité domestique », il y a fort à parier qu'il va continuer à s'installer devant la télévision avec sa bière en rentrant un bon moment.

5.2 Conclusion : des entretiens conjoints filmés au film d'entretien

Les mouvements de solidarité et de dissociations se font à une grande rapidité, et donnent à voir la complexité et l'ambiguïté d'une relation conjugale, qui n'est pas nécessairement lisse. Les couples ne parlent jamais réellement d'une même voix, et pour répondre ensemble sur leur pratique commune, ils doivent opérer dans le présent de l'entretien une série de réajustements, de compromis, réflexions. Cela invite les spectateurices à faire des suppositions sur l'« état » des relations, mais il faut faire attention aux logiques du montage qui gardent seulement certaines parties de l'entretien et peut accentuer par exemple l'impression d'une mésentente dans le couple. La représentation publique du couple va cristalliser des enjeux autour de l'affirmation individuelle et de la volonté de se représenter en tant que couple.

Les relations de couple sont souvent faites de moments de doutes et de moments plus assurés : les individus usent aussi de discours intérieurs pour justifier leurs choix conjugaux (d'autant plus à une époque où la conjugalité est censée reposée sur le choix individuel) et solidifier leurs relations. La ténacité de la relation repose aussi sur ce que l'on perçoit du regard des autres, et dans les engagements que l'on a pris (on essaye de penser que l'on a pris la « bonne décision »). Presque rien n'est aussi « public » (au sens d'institutionnalisé ou de discuté, commenté) dans nos identités que notre sexe (marqué sur notre carte d'identité), notre genre (discuté dès que l'on s'émancipe du « féminin » ou du « masculin »), notre sexualité (d'autant plus publicisée si l'on est une femme ou une personne queer[320]), notre célibat ou conjugalité. Mais le caractère public de la relation de couple est surtout pleinement intériorisé, et les discours sur le couple (de ses proches, de ses amis, des modèles renvoyés par les médias, la société), et les pratiques des autres influent sur la conception que l'on a de nos propres pratiques. Isabelle Clair met parfaitement en avant cette publicité comme facteur de dissociations internes et de contradictions au niveau des pratiques ménagères :

> La perspective identitaire permet notamment d'expliquer les contradictions des individus dans leurs pratiques quotidiennes. En effet, la justification de la répartition des tâches est multiforme et parfois contradictoire parce qu'elle doit répondre aux divers publics auxquels l'individu (et le couple) est confronté : pour se convaincre soi-même de la légitimité de ce que l'on vit, il faut d'abord paraître légitime aux yeux des autres (sa famille, ses amis). Or les différents publics que ces « autres » constituent n'ont pas toujours les mêmes attentes et les positionnements que les individus adoptent face à ces attentes ne s'opèrent pas nécessairement selon une seule logique : la construction de soi se trouve à cet imbroglio. L'entretien « conjoint », même s'il est limité, rend compte, en

[320] Une femme sera rapidement considérée comme « bonne », « salope », « frigide », « mal baisée », « imbaisable » ; les personnes queer auront à répondre à des questions comme « qui fait l'homme / la femme ».

> partie, de ce nœud identitaire, de ce besoin pour chacun d'« assurer » face à tous les publics (ou au contraire de les contrarier)[321].

Être en couple c'est aussi se donner à voir publiquement en tant que couple. L'entretien conjoint est un microcosme de cette existence du couple en société.

L'entretien conjoint semble toujours au bord d'un baiser ou d'une dispute, ce qui le rend particulièrement cinégénique lorsqu'il est approprié par les enquêté·es.
Ainsi, en nous servant du film comme outil d'enregistrement, nous avons peu à peu conçu un projet de film documentaire. Faire un film dans le cadre du doctorat n'est pas une pratique courante. Avant de présenter concrètement notre projet de recherche, nous souhaitons présenter les modalités de l'inscription d'un film en recherche, à travers la sociologie filmique. Cette réflexion a aussi pour but d'inciter à reconsidérer ce moyen de faire de la recherche, y compris en études cinématographiques, et s'inscrit, comme la partie qui précède, dans un nécessaire renouvellement des instruments de recherche, suite aux changements de paradigme initié par la sociologie compréhensive, la sociologie de l'individu, la sociologie du genre et les *cultural studies*.

[321] Isabelle Clair (2007), p.200

Chapitre 2. Enjeux d'un film d'entretien sociologique sur une pratique culturelle

Dans cette partie, nous situerons notre démarche de réalisation de film par rapport à la façon dont elle est considérée en sociologie et études cinématographiques. Nous partageons en effet le constat étonné de Pierre Naville :

> En tous les cas, il est assez frappant que l'étude sociologique des systèmes audiovisuels de masse ne se serve jamais, du moins chez les sociologues, des moyens audiovisuels eux-mêmes comme moyen d'investigation[322].

Fait plus surprenant encore : l'on peut en dire de même en études cinématographiques, où il est tout aussi peu convenu de faire des recherches *par* l'image. Plus précisément, il s'agira pour nous de montrer quelle est la place du film d'entretien au sein des études en sociologie filmique, car ce genre cinématographique a été très peu théorisé. À la croisée entre études sociologiques et cinématographiques, nous aimerions inscrire notre démarche dans la continuité de celle ouverte par Jean Rouch et Edgar Morin dans *Chronique d'un été*[323]en 1961. Nous nous appuierons essentiellement sur l'article synthétique de Réjane Hamus-Vallée « Le film d'entretien est-il un film ?[324] », pour aborder la place du film d'entretien en sociologie et surtout au sein de la sociologie visuelle et filmique. En effet, il est difficile de trouver des références sur le film d'entretien en dehors de celles qui abordent les enjeux du témoignage historique et de la mémoire[325], si ce n'est celles qui abordent plus généralement la question de la parole dans le documentaire[326].

Après avoir rapidement exposé les « affinités électives » entre cinéma et sociologie, nous présenterons les problématiques actuelles de la sociologie filmique afin de contextualiser notre travail : cela permet à la fois d'expliquer la mise au ban relative du film d'entretien — d'autant plus s'il traite de pratiques culturelles — et d'exposer les enjeux de la réalisation d'un film

---

[322] Pierre Naville, « Instrumentation audiovisuelle et recherche en sociologie », in *Revue française de sociologie*, *op.cit*.
[323] Jean Rouch et Edgar Morin, *Chronique d'un été,* 1961.
[324] Hamus-Vallée, Réjane (2015).
[325] Par exemple Martin Goutte, « Le témoignage au rythme des images et des mots : accélération et accumulation », *Écrire l'histoire*, vol.16, 2016, pp.155-164 ; Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*. Paris, Pluriel, 2013 [1998]. ; Sylvie Rollet, *Une Ethique du regard : le cinéma face à la Catastrophe*. Paris, Hermann, 2011.
[326] François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles, De Boeck université, 2000.

sociologique. La sociologie visuelle et filmique étant en pleine émergence, il est ainsi intéressant — conformément à notre intérêt pour les « mondes de la recherche » — de voir comment l'apparition et l'installation d'une sous-discipline peut interroger la discipline entière (et comment celle-ci se positionne par rapport à sa perception de la « tradition » de la discipline). En revenant aux films pionniers du « cinéma-vérité[327] », nous aimerions montrer à la fois comment l'entretien et sa diversité formelle peuvent être source de richesse sociologique et filmique, et l'intérêt qu'il y a à se tourner vers l'étude d'une pratique culturelle.

1. Film, sociologie et sociologie visuelle et filmique

Afin de comprendre la place du film d'entretien en sociologie, et la méfiance envers ce dernier dans la sociologie filmique française, nous reviendrons sur les principaux questionnements de cette discipline avec laquelle notre démarche entretient des liens étroits. En effet, les interrogations qu'elle porte animent notre travail, que ce soit en termes de questionnements épistémologiques ou pratiques : comment réaliser un documentaire sociologique (qui puisse être considéré ainsi) ? Comment la sociologie par l'image peut-elle reconfigurer le cadre méthodologique de la sociologie ? Comment le film sociologique donne-t-il à penser la réception de la sociologie ? Pour aborder ces questions, il faut au préalable comprendre pourquoi la littérature française de sociologie filmique insiste sur l'arrivée tardive de la discipline (par rapport à l'anthropologie visuelle) et sa difficile reconnaissance (aux yeux de l'ensemble des sociologues). Nous aborderons uniquement la sociologique filmique et non la recherche création : bien que notre démarche aurait pu/pourrait s'y inscrire, nous l'avons découverte trop tardivement pour développer la méthodologie de ce champ disciplinaire dans notre travail de thèse, mais il est à l'horizon de futurs travaux.

- *Réalités cinématographiques et fictions sociologiques*

Sans faire un état des lieux des relations entre cinéma et sociologie - certains s'aventurent même à comparer les dates de naissance du cinéma et de la sociologie[328]- nous montrerons ici quelques affinités, dans une forme de réflexion libre plus que de démonstration.

---

[327] Edgar Morin, « L'Interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision », *op.cit*.

[328] La première projection cinématographique a eu lieu en 1895 et l'ouvrage *Le Suicide* de Durkheim a été publié en 1897. Émile Durkheim, *Le Suicide : étude de sociologie*. Paris, Presses universitaires de France, 2013.

Les sociologues n'hésitent pas à utiliser des références filmiques pour exposer et déployer leurs théories, et notamment pour les transmettre. J'ai le souvenir de mon professeur de sciences économiques et sociales en première, au lycée, qui attendait avec impatience la séance où il passerait *Le Goût des autres*[329] d'Agnès Jaoui, film sur un « nouveau riche », chef d'entreprise qui essaye de s'intégrer auprès de l'élite culturelle. Certain·es chercheureuses comme François de Singly affectionnent particulièrement les exemples tirés de la fiction[330]. Plus qu'une portée illustrative, l'utilisation des références filmiques interroge la capacité des films à « dire » de manière sociologique des rapports qui peuvent difficilement être décrits autrement. Nos « sociologies spontanées », c'est-à-dire nos capacités à lire le monde en termes de rapports sociaux *via* l'expérience quotidienne que nous en avons, suscitent une forme de compréhension particulière que ne permet pas la restitution écrite, car ils nous remettent en situation d'expérience, face à des sentiments difficiles à retranscrire, comme la gêne ou le mépris. Ils font état de la dimension « conversationnelle » de la réalité, qui nous rend apte à lire dans une conversation un ensemble de sous-texte de jugements, d'infra-jugements, distances, attirances, réticences. Les films tissent les éléments sociaux repérables (vêtements, allures, langage), à des éléments qui agissent sur nous (rapports de pouvoir, de rejet, d'affinité) de manière parfois très subtile, et sont donc utiles pour expliquer ce qu'est un *habitus* de classe, car la notion d'*habitus* suppose de penser ensemble et en mouvement tout ce qui façonne culturellement un individu. Les films nous donnent à comprendre des réalités sociales, car ils reproduisent des informulés sociologiques, en mimant les rapports sociaux, en les accentuant. En faisant passer par le corps des personnages (en fiction) des sentiments, ils montrent comment le corps est un lieu d'expression de ces rapports sociaux.

Cette parenté entre cinéma et sociologie est à penser dans les deux sens : la sociologie de la vie quotidienne est retraduite dans les films, mais le travail sociologique peut lui-même traduire la vie quotidienne de manière cinématographique. Dans le numéro 147 de la revue CinémAction, dirigé par Réjane Hamus-Vallée, sont consacrées quelques pages à l'écriture « documentaire » d'Erving Goffman[331]. Erving Goffman permet une compréhension « cinématographique » des rapports sociaux, car son écriture défriche des ressentis invisibles si ce n'est par des « gros plans » (sourire gêné, regard sur le côté). L'intériorité que l'on saisit au cinéma par un gros plan sur le visage d'un personnage, ou une attitude, par la mise en scène, est restituée chez Erving Goffman par une écriture qui permet de faire vivre les situations, qui fait que l'on

[329] Agnès Jaoui, *Le Goût des autres*, 2000.
[330] François de Singly, *Le Soi, le couple et la famille*. Paris, Armand Colin, 2005 [1996].
[331] Réjane Hamus-Vallée (dir.), *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*, CinémAction n°147, 2013.

« voit »/« ressent » ce qu'il théorise. Comme un film, la lecture de Goffman est plaisante et/ou dérangeante, elle suscite une émotion.

Des associations nombreuses semblent ainsi rapprocher cinéma et sociologie, ce que l'on ressent « intuitivement » lorsqu'on commence à faire de la sociologie, puisque les enseignant·es se servent des films comme ressource pédagogique. Mais qu'est-ce qu'une sociologie visuelle et filmique ? Qu'est-ce qu'un film *sociologique* ?

1.1 Jalons et questionnements de la sociologie visuelle et filmique.

La sociologie visuelle et filmique est un champ disciplinaire relativement récent, dont nous essayerons de synthétiser ici les enjeux en relation avec notre travail. Nous allons notamment aborder la situation de la discipline en France. En dépit des questionnements ayant eu lieu au sujet de l'introduction du film dans les usages de la sociologie dès les années 1940[332], la sociologie filmique ne trouve une réelle place dans les réflexions des sociologues que dans les années 1960, avec notamment l'appel de Pierre Naville de 1966[333], qui donne son nom au centre de recherche de l'Université d'Evry. Pour l'instant, l'essentiel de la littérature dans ce domaine mentionne une constante quête de légitimité :

> Alors que l'anthropologie visuelle semble être constituée et reconnue, la sociologie visuelle reste très marginale, connaissant plusieurs cycles de naissances et de renaissances (…) peu développée, parfois moquée des collègues, la sociologie visuelle suscite une sorte d'indifférence molle, le rejet de l'image n'étant jamais exprimé et justifié scientifiquement par une quelconque publication[334].

Réjane Hamus-Vallée montre ici la difficile inscription du champ disciplinaire au sein de la sociologie : la sociologie visuelle et filmique ne serait même pas suffisamment prise en compte par les sociologues pour susciter un débat. Difficile, dans ce cadre, d'établir sereinement une définition consensuelle et reconnue par tou·te·s :

> Il n'existe pas à ce jour de consensus entre sociologues sur la bonne définition de la sociologie visuelle qui n'est pour certains qu'une technique d'analyse sociologique des images, une méthode d'investigation sociologique parmi d'autres ou une nouvelle façon de faire de la sociologie qui doit encore faire ses preuves et forger ses propres règles méthodologiques(…)[335].

---

[332] Gwenaële Rot, « Les débuts de l'instrumentation audiovisuelle » au service de la sociologie empirique » *in* Réjane Hamus-Vallée (dir.), *Sociologie de l'image, sociologie par l'image, op.cit*.

[333]Pierre Naville, « Instrumentation audio-visuelle et recherche en sociologie », *op.cit.*

[334] Réjane Hamus-Vallée, « De l'anthropologie visuelle à la sociologie visuelle : des frontières perméables » in *La Sociologie par l'image*, *op.cit*.

[335]Daniel Vander Gucht et al., *La sociologie par l'image*. Bruxelles, « Revue de l'Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles », 2012, pp.12-13.

Néanmoins, un cadre définitionnel semble mettre d'accord les chercheureuses françaises en sociologie visuelle et filmique, dont nous verrons les principaux éléments. Iels partagent de plus un optimisme sur sa reconnaissance et sa pratique, comme le signalent Réjane Hamus-Vallée et Daniel Vander Gucht dans les introductions des deux ouvrages qui rassemblent des réflexions importantes sur la sociologie « par l'image » :

> Ce courant réactivé depuis les années 1960, **trouve une nouvelle naissance** avec l'essor du numérique, des formations, des centres de recherche dédiés au travail scientifique en images. Du document brut au film-recherche en passant par le web documentaire, les variations autour de l'image « sociologique » recouvrent des pratiques profondément différentes. Loin d'en épuiser le sens, les contributions analysent les méthodes et les approches de la « sociologie visuelle » contemporaine, **champ en pleine expansion**[336].

Daniel Vander Gucht, pour qui la discipline est aussi en « plein essor [337]», la définit de manière large comme étant :

> autant une manière de faire de la sociologie en image et par l'image qu'une expérience du monde à travers l'image. Elle est en outre un merveilleux instrument pédagogique et constitue un défi pour la sociologie qui consiste à réhabiliter la « pensée visuelle »[338].

Elle donne lieu à de nombreuses tentatives de définition, qui relèvent plus souvent du manifeste[339] que d'une définition encyclopédique figée. Quelles sont les principales définitions et problématiques de la sociologie par l'image ? Quels problèmes rencontre-t-elle pour se définir ? Ces problèmes sont-ils consubstantiels à sa définition ? Comment positionner notre démarche par rapport à celle-ci ? Nous allons d'abord envisager les problèmes de reconnaissance, à la fois sur le plan institutionnel (problème « externe », lié notamment au regard des sociologues sur l'utilisation de l'image) et épistémologiques (problème « interne », de délimitation et de différentiation par rapport à l'anthropologie et au documentaire social[340]). Ensuite nous étudierons les conséquences des interrogations que ces problèmes suscitent, à la fois sur les définitions de la sociologie visuelle et filmique elle-même, mais aussi, par rebond, sur la sociologie dans son ensemble (et, peut-être dans une moindre mesure, sur l'industrie du

---

[336] Nous soulignons. Réjane Hamus-Vallée, « Introduction : cinéma et sociologie, un rapprochement sous contraintes ? », *Sociologie de l'image, par l'image*, *op.cit.,* p.22
[337]Daniel Vander Gucht, *La sociologie par l'image*, *ibid..,* p.13
[338]*Ibidem*, p.11
[339] Allusion aux « 14 propositions pour une sociologie visuelle et filmique », *Sociologie de l'image, par l'image*, *op.cit.,* p.145
[340] Nous les séparons pour plus de clarté, mais les problèmes institutionnels et épistémologiques sont complètement imbriqués.

documentaire). Enfin, nous poserons quelques questions ouvertes sur les limites de cette discipline.

1.1.1 L'inscription institutionnelle de la discipline et sa légitimité académique.

La sociologie visuelle et filmique est peu présente à l'Université en France, au sens où peu de laboratoires de sociologie problématisent leurs utilisations de l'image et en font une question centrale. On peut penser que ces utilisations sont nombreuses, mais éparses (au sein de départements de cinéma[341], d'anthropologie, de sociologie, d'arts du spectacle ; dans des travaux de doctorant·es[342], etc.), qu'elles ne sont pas toujours problématisées au regard des recherches en sociologie visuelle et filmique, les chercheureuses n'ayant pas nécessairement connaissance de l'existence de celle-ci (notamment en études cinématographiques). L'enjeu de sa reconnaissance institutionnelle est donc important pour des utilisations plus réflexives de l'image en sociologie ; et également pour que les « pensées isolées » des sociologues qui utilisent l'image s'agrègent aux efforts de définition et de mise en commun des sociologues du RT47[343] en France, et de l'IVSA[344] à l'international ; et puissent enrichir d'autres disciplines (études cinématographiques, théâtrales, information et communication, médiation culturelle, etc.).

En effet la sociologie par l'image[345] « n'a toujours pas le droit de cité dans les universités » selon Daniel Vander Gucht :

> sauf à titre expérimental dans le cadre de quelques rares programmes de cours et laboratoires de sociologie visuelle (je pense ici au Centre Pierre Naville de l'Université d'Evry et au département de sociologie de l'Université de Genève qui sont particulièrement bien représentés parmi les contributeurs de ce volume)[346].

Effectivement, le centre Pierre Naville concentre en France les principales démarches de théorisation de la discipline. Aujourd'hui nous ne savons pas si l'on peut encore dire que le laboratoire est encore là « à titre expérimental », car l'université d'Evry est depuis longtemps

[341] C'est le cas de mes enseignements dans les départements de cinéma à Paris 3 ou à Paris 8, qui proposent une initiation à la sociologie visuelle et filmique.
[342] Une collègue utilisait des vidéos dans sa thèse de sociologie sans avoir connaissance de l'existence de la sociologie filmique.
[343] Réseau thématique de l'association française de sociologie.
[344] Association internationale de sociologie visuelle et filmique.
[345] Appellation que l'on trouve dans différents ouvrages et numéros de revue, comme équivalent à l'appellation sociologie visuelle et filmique.
[346] Daniel Vander Gucht, *La Sociologie par l'image*, *op.cit.,* p.13.

un lieu de développement de la sociologie visuelle et filmique, et a été le lieu d'une de ses « renaissances », comme le montre Réjane Hamus-Vallée :

> La « sociologie visuelle » qui peut être considérée comme synonyme de « sociologie par l'image » en France, s'accroit de manière éparse, mais de plus en plus à mesure que les technologies numériques investissent les universités et centre de recherche. Il faut ainsi attendre 1977[347] pour qu'une formation spécifique voie le jour, accompagnée par un renouveau de la recherche sur ces questions[348].

Le Centre Pierre Naville[349], fondé en 1994 par Jean-Pierre Durand, va concentrer les activités françaises en matière de sociologie visuelle et filmique, raison pour laquelle s'y est tenu le colloque international de l'IVSA en 2018[350]. Si l'on regarde la description du centre donné sur le site de celui-ci, l'on voit qu'il est formé d'une quarantaine de chercheureuses titulaires et non-titulaires, et que ses axes de recherches sont définis ainsi :

> Nos recherches sont regroupées autour de trois thèmes : « Travail, emploi, formation » et « Territoires et innovations ». Nous menons également des travaux de sociologie visuelle et filmique. Nos différents travaux et réflexions interrogent l'émancipation qui constitue une question transversale intéressant l'ensemble des chercheur·e·s[351].

On peut remarquer que la formulation distingue syntaxiquement la sociologie visuelle des deux autres « thèmes » du laboratoire. Est-ce pour la mettre en valeur ? Est-ce par ce qu'elle n'est pas un thème, mais une discipline à part entière ? L'on pourrait en déduire que la sociologie visuelle n'est qu'un des trois thèmes du laboratoire, et donc qu'il n'y a pas de laboratoire en France qui lui soit entièrement consacré. La transversalité au sein du laboratoire peut toutefois conduire des chercheureuses intéressées de prime abord par la sociologie du travail à pouvoir enrichir leur approche par celle de la sociologie visuelle et filmique. Si l'on regarde les travaux des chercheureuses du laboratoire, l'on remarque en effet de nombreux travaux inscrits dans un des deux premiers thèmes 'sont réalisés par l'intermédiaire de la sociologie visuelle et filmique. Cependant, l'on peut regretter qu'il n'y ait pas d'autres laboratoires qui incluent de manière aussi transversale la sociologie visuelle et filmique. En effet, en France, la sociologie visuelle et filmique est largement associée à la sociologie du travail et des territoires, ce qui peut rendre difficile l'émergence d'autres thèmes dans les travaux produits (comme les pratiques culturelles). Le problème n'est pas que le laboratoire d'Evry soit centré sur ces questions (en

---

[347] Note de l'auteure, « tel le DESS image et société de l'université d'Evry, crée en 1977 par Joyce Sebag, devenu depuis le master pro mage et société : documentaire et sciences sociales ». Réjane Hamus-Vallée, *Sociologie de l'image, par l'image*, p.21.
[348] *Ibid.*, p.21.
[349] Qui correspond à l'EA 2543, le laboratoire de sociologie d'Evry.
[350] Voir sur le site du RT47 : https://rt47.hypotheses.org/988
[351] Site du centre Pierre Naville : https://www.centre-pierre-naville.fr/index.php/fr/

outre, des travaux sur d'autres thèmes y émergent que le travail et les territoires, si l'on regarde les sujets de thèse des doctorant·es par exemple[352]), mais que le manque de reconnaissance du champ disciplinaire ne lui permette pas d'en diversifier davantage les usages et explorations.
Si l'on s'intéresse aux raisons de ce manque de reconnaissance, l'on peut remonter… jusqu'au discrédit jeté sur l'image aux origines de la philosophie occidentale ! Daniel Vander Gucht, montre (ou remontre) que la sociologie, héritière de la philosophie et de la démographie :

> s'est donc bâtie en n'accordant crédit qu'au nombre et au *logos*, considérant que la passion et l'image étaient pour le moins trompeuses et anecdotiques, peu propices à fonder des lois scientifiques, des vérités absolues et universelles, suivant en cela une longue tradition de rejet de l'image qui remonte au moins à Platon[353].

Dans une démarche plus historienne, Gwenaël Rot envisage la place possiblement jouée par des barrières matérielles et de formation. L'on peut douter qu'elles soient le principal obstacle puisque l'anthropologie n'a pas été freinée par ces éléments : il est néanmoins possible que le discrédit jeté sur l'image en sociologie ait limité la possibilité d'obtenir des moyens financiers pour l'acquisition de matériel. Si personne ne « croit » en la sociologie visuelle et filmique, alors il y a peu de risques pour que des fonds soient alloués à ses possibilités de développement et d'existence. Gwenaël Rot évoque ainsi la contrainte matérielle, et termine par l'obstacle institutionnel :

> Le coût et le manque d'expérience sont toujours valables au cours des années 50 et 60. Il ne faut pas non plus sous-estimer la barrière à l'entrée que pouvait représenter la maitrise technique requise des procédés de tournage et de montage. Même si ce point n'est pas évoqué dans les comptes rendus consultés, il est probable aussi que la difficile entreprise que représente celle de trouver un terrain propice à l'investigation cinématographique ait constitué un obstacle de taille. Mais d'autres obstacles sont d'ordre institutionnel. (…) La sociologie devait tenir sa place aux côtés d'autres disciplines mieux installées, et la reconnaissance du recours à l'image comme méthode commune aurait pu contribuer à brouiller ce travail de représentation de soi nécessaire[354].

Plusieurs chercheureuses en sociologie visuelle et filmique insistent sur ce discrédit de la discipline sociologique envers l'image, et l'associent à son propre manque de légitimité au sein des sciences humaines en tant que discipline récente. Pierre Naville en 1966 n'hésite pas à dénoncer une discipline « tributaire du langage écrit et parlé au point d'y être exagérément soumis[e] » : « la sociologie n'est pas sortie du régime de l'écrit […] fille du discours, elle vise

[352] Site du centre Pierre Naville : https://www.centre-pierre-naville.fr/index.php/fr/equipe/doctorants
[353] Daniel Vander Gucht, *La Sociologie par l'image*,*op.cit.* p.12.
[354] Gwenaële Rot, « Les débuts de l'instrumentation audiovisuelle » au service de la sociologie empirique », *op.cit*.

à conclure par l'éloquence[355] ». Pour être légitime, il a fallu radicalement se couper de formes artistiques, afin de garantir une scientificité :

> À première vue, les rapports entre sociologie et monde des images, et de l'art en général, semblent plutôt compliqués… Comme le remarque Sylvain Maresca[356], la sociologie s'est coupée du monde de l'art dans sa quête de légitimité scientifique, alors même qu'elle se déploie à côté de la photographie, et bien sûr du cinéma, avec ses méthodes, des questionnements, des préoccupations souvent très proches[357].

Les exemples sont nombreux pour attester de cette réticence, ce que l'on voit dans le parcours de chercheureuses comme Bourdieu, qui a caché sa production photographique et qui n'a pas cherché à lire celle-ci comme une production sociologique[358]. Cet exemple montre la difficulté à voir l'image comme relevant de la sociologie, et révèlent la peur d'être considéré comme un artiste plutôt qu'un scientifique. La sociologie a besoin, pour être reconnue, de s'appuyer sur les chiffres et l'écrit, de se parer d'objectivité. Mieux installée désormais dans les universités, la sociologie reste une discipline fragile, du fait de sa dimension subversive sur le plan politique[359]. Cette vulnérabilité de la sociologie liée à sa force de subversion continue de hanter la discipline, qui connaît des guerres de chapelles en son nom. Certain·es, pour appuyer la discipline, considèreront l'œuvre de Bourdieu comme un texte saint dont iels doivent chercher l'interprétation éternellement, refusant tout ce qui s'écarterait de la doctrine. D'autres refusent ce qu'ils nomment le caractère « idéologique » des sociologues dans l'héritage de Bourdieu, et regrettent la portée « militante » de la sociologie. Que ceux qui ne voient que par Bourdieu ne s'intéressent pas à la sociologie visuelle peut être compréhensible, puisque leur pratique relève l'exégèse des textes sacrés. Les autres, par académisme et prétention à la neutralité-objectivité, pourront éventuellement étudier l'art (voire se réfugier dans la sociologie de la culture, en voyant dans l'art un lieu « non militant[360] »), mais resteront ancré dans l'écrit et n'exploreront

---

[355] Pierre Naville, « Instrumentation audiovisuelle et recherche en sociologie », *op.cit*.
[356] Sylvain Maresca. *La Photographie. Un miroir des sciences sociales*. Paris, L'Harmattan, « logiques sociales », 1996.
[357] Réjane Hamus-Vallée, *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*,*op.cit.,* p.20.
[358] Cette information est donnée dans l'introduction des deux ouvrages dirigés par Ander Van Gruch et par Réjane Hamus-Vallée. Ander Van Gruch parle de « Bourdieu, dont on a retrouvé des photos prises en algérie « jeune sociologue » dont on « apprendra » qu'il « redoutait par-dessus tout d'être pris pour un photographe et prenait bien soin de préciser que, pour lui, ces photos demeuraient marginales et n'eurent aucune incidence sur ses recherches savantes », in *op.cit, La sociologie par l'image*, p.13. On peut trouver ce travail de Bourdieu dans *Pierre Bourdieu, images d'Algérie. Une affinité élective*. Arles, Actes sud / Sinbad/ Camea Austria, 2003.
[359] A la fois par sa mise à nue des mécanismes créateurs d'inégalités et de reproductions sociales, ainsi que par l'engagement des sociologues dans les luttes sociales. Lors des récentes mobilisations contre Parcoursup et la loi ORE (orientation et réussite des étudiant·es), l'AFS (Association Française de Sociologie) s'est largement engagée contre le dispositif.
[360] Comme la sociologue Nathalie Heinich. On peut lire par exemple sur le site du journal *Le Figaro* son interview réalisée par Eugénie Bastié : « Nathalie Heinich : « la sociologie bourdieusienne est devenue un dogme de la gauche radicale » URL : https://www.lefigaro.fr/vox/politique/2017/08/04/31001-20170804ARTFIG00243-

pas une pensée « par l'image », ou n'en feront pas le terrain (terreau) d'une révolution épistémologique plus globale. La sociologie du Centre Pierre Naville est quant à elle doublement « engagée », par son exploration du champ disciplinaire de la sociologie visuelle et filmique, et par ses thèmes privilégiés (travail, territoire), ainsi que la thématique transversale de l'émancipation.

La marginalité de la sociologie visuelle et filmique est encore plus accentuée encore si l'on s'arrête sur la dimension « filmique » au sens de réalisation d'images par les sociologues. Comme l'écrit Pierre Naville :

> On peut se demander si le son et l'image sont vraiment entrés dans le circuit instrumental du sociologue, non plus à titre d'objet d'étude, mais comme *instrument de recherche*[361].

Passer de l'utilisation d'image à la production d'images constitue un seuil encore peu franchi, au sens où cette réalisation de film serait au cœur de la recherche :

> Alors que cette « analyse sociologique de l'image » se constitue peu à peu, l'analyse sociologique par l'image reste un terrain encore restreint, voué aux mêmes critiques et réserves : l'image apparaît ici aussi comme trop ludique, pas assez scientifique, pas assez sociologique. Bien que l'appel de Naville de 1966 ait trouvé plusieurs échos successifs, les sociologues tardent à considérer l'image en tant qu'outil d'enquête et à se lancer dans une pratique, qu'elle soit photographique ou filmique[362].

Étudier les films et encore davantage faire des films serait de l'ordre du ludique, de l'artistique, par opposition au domaine scientifique. Le chercheur doit être seul, à l'écart du monde, rationnel et… souffrir[363]. En effet, on peut aussi se demander si le rejet de l'image ne serait pas lié à sa dimension « trompeuse », « fascinante », et surtout à sa possible dimension plaisante. La tradition judéo-chrétienne qui invite à associer le plaisir au mal et au péché semble très ancrée à l'université (seuls les petits fours des conférences échappent à cette règle, sans doute contrebalancée par la tradition gastronomique française[364]). La réponse que l'institution fait à

---

nathalie-heinich-la-sociologie-bourdieusienne-est-devenue-un-dogme-de-la-gauche-radicale.php. On la retrouve aussi signataire de plusieurs tribunes, comme l'une publiée sur le site du Monde soutenant les propos de Jean-Michel Blanquer sur « l'islamo-gauchisme » : « Une centaine d'universitaire alertent « sur l'islamisme, ce qui nous menace c'est la persistance du déni », 31 octobre 2020. URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/10/31/une-centaine-d-universitaires-alertent-sur-l-islamisme-ce-qui-nous-menace-c-est-la-persistance-du-deni_6057989_3232.html

[361] Pierre Naville, « Instrumentation audiovisuelle et recherche en sociologie », *op.cit.*

[362] Réjane Hamus-Vallée, *La Sociologie de l'image, par l'image, op.cit.,* p.21.

[363] Je laisse au masculin car dans cette vision des choses il doit être « neutre », « sans sexe », ce qui correspond au « masculin universel ».

[364] N'est-ce pas en outre pour certains une apparence de pénibilité ? Quand l'on voit certains hommes chercheurs qui compilent les propos de leurs doctorant·es et / ou tentent de s'en octroyer les faveurs, en reçoivent tous le

Edgar Morin lorsqu'il demande à être remboursé pour ses sorties au cinéma est intéressante, on ne veut pas financer ses « loisirs » :

> Avant même le choix de traiter de certains artistes plutôt que d'autres, le simple projet d'étudier une certaine industrie artistique pose la question de l'acceptabilité sociale de l'investissement du sociologue dans une activité de loisir. Les déboires du jeune Edgar Morin désireux, lors de son entrée en 1951 au CNRS, d'observer le spectacle cinématographique, en témoignent. « S'est alors posée la question de rembourser les prix de mes séances de cinéma. Le CNRS a décidé qu'on ne me rembourserait pas pour une activité qui donne du plaisir. On m'a remboursé mes tickets de métro… »[365].

Plaisir et savoir ne font pas bon ménage, d'autant plus si ce plaisir est associé à une forme de divertissement peu légitime. Les chercheureuses qui étudient des objets peu légitimes peuvent mettre en avant la pénibilité[366] comme garantie scientifique, par exemple ce chercheur :

> La perception populaire de l'histoire du cinéma [film history] et de l'histoire de l'art est qu'elles auraient en commun de porter sur des objets qui ont été conçus uniquement pour produire du plaisir. Ceci est, évidemment, faux. Il existe un art qui est conçu explicitement pour ne pas produire de plaisir. Plus important, et indépendamment de la question triviale du contenu, le travail académique de recherche, comprendre et discourir sur l'œuvre étudiée peut-être, bien que satisfaisant intellectuellement, n'est nullement plaisant[367].

On voit ici que la justification donnée pour étudier le cinéma et l'art est double : d'une part toutes les œuvres ne cherchent pas à donner du plaisir, de l'autre faire de la recherche « n'est nullement plaisant ». Le sociologue contredit un préjugé (l'art ne serait qu'un divertissement) en le remplaçant par un autre (toutes les œuvres n'en sont pas), créant une séparation entre « l'art qui produit du plaisir » et celui « conçu explicitement pour ne pas produire de plaisir ». C'est ce dernier vers lequel lae chercheureuse va se tourner puisqu'iel aime la souffrance, et que son propre travail n'est « nullement plaisant ». L'argument est intéressant parce qu'il montre que le chercheur qui écrit a conscience des accusations qu'on pourrait lui porter, ou culpabilise lui-même. Cette justification vient sans doute de remarques faites ou entendues comme « on vous paye pour lire des livres/regarder des films/aller au musée ». Bien sûr que

---

mérite, voyagent et publient, occupent des positions qui leur donnent encore plus de pouvoir, on peut se demander si la pénibilité n'est pas déléguée aux plus faibles tout en étant revendiquée par les dominants.

[365] Jean-Marc Leveratto, « Le Sociologue comme cinéphile. », *Le Portique*, vol.30, 2013. URL : http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/leportique/2708. Pour la citation d'Edgar Morin il renvoie en note à : Edgar Morin, « Interview d'Edgar Morin, 3 juillet 2007 ». Hermès, 48, 2007, pp. 185-187.

[366] Nous ne nions pas la pénibilité du travail de recherche, nous ne sommes pas macronistes. Par ailleurs, en tant qu'enseignant·es chargées de cours, on se voit souvent répliqué l'argument de la « passion », du « plaisir », de l'« amour de la recherche » pour justifier que l'on doive exécuter un certains nombres de tâches bénévolement.

[367] *Ibidem.* Donald Grafton, « préface à Angela Della Vacche », The Visual Turn. Classical Film Theory and Art History, New Brunswick, New Jersey and London, Rutgers University Press, 2003, p.IX. Cité et traduit par Jean-Marc Leveratto.

faire de la recherche est un travail, qui comporte comme tout travail une part de pénibilité[368]. Néanmoins, faire de cette pénibilité un justificatif de distinction sociale est problématique : si l'activité des chercheureuses est justifiée parce qu'iels n'éprouvent pas de plaisir et étudient de l'art qui n'en donne pas, cela est à la fois austère et élitiste, et crée des préjugés sur l'art et la recherche. L'exclusion de la sociologie filmique traduit sans doute une forme de crainte du plaisir associée à l'idée de conception artistique, le plaisir étant symétriquement dévalorisé et stigmatisé. On s'imagine sans peine des sociologues considérer que leurs collègues « s'amusent à faire des films » alors qu'iels font de la « vraie sociologie ». Si ces personnes n'ont jamais fait de films ou ne se sont jamais intéressées au cinéma, on peut toutefois penser qu'elles savent que les tournages ne consistent pas à boire des bières en appuyant sur rec. Plutôt que de prouver par A plus B que faire un film ou de la recherche (voire de la recherche filmique) demande du travail, que cela est pénible et qu'il faut beaucoup souffrir pour y arriver et pour légitimer son usage, peut-être serait-il bon d'affirmer que l'on peut éprouver du plaisir en faisant de la recherche et en filmant, et en faisant de la recherche filmée, que cela n'est pas grave et ne signifie pas pour autant que l'on fasse de la mauvaise recherche. Si passer uniquement des heures en bibliothèque seul·e convient à certaines personnes, d'autres ont besoin pour penser d'autres lieux (je connais une doctorante brillante qui travaille chez elle devant sa télévision), et/ou d'autres manières de s'exprimer. L'impression de rejet des formes artistiques et de la créativité brime sans doute une partie des doctorant·es et des chercheureuses[369]. Peut-être que l'ensemble des doctorant·es iraient mieux si d'autres formes d'expression étaient plus valorisé·es, de même si les formes de recherches collectives étaient plus valorisées (soutenir une thèse à deux est très compliqué à réaliser académiquement, et risque de priver l'un·e des deux doctorant·es de carrière[370]). Cela est un réel enjeu sur la façon de concevoir le fonctionnement de la pensée, que la réalisation de film pourrait décloisonner puisque l'élaboration de film est principalement collective. L'exercice de recherche pour lequel j'ai personnellement pris le plus de plaisir lors de ces dernières années a été la réalisation du documentaire sur les doctorant·es de la Bnf avec Caroline Guigay, travail à la fois filmé et réalisé à deux dans ses restitutions académiques.

[368] D'autant plus quand ce travail est réalisé dans des conditions impropres à sa réalisation : sans financement, sans lieu de travail, sans reconnaissance.
[369] Surtout avec le prisme de la neurodiversité, qui rend les personnes plus ou moins aptes et sensibles aux formes artistiques.
[370] Comme nous l'avait expliqué Bruno Péquignot quand nous avions ce projet avec une collègue.

1.1.2 Questionnements épistémologiques : la question des « frontières avec l'anthropologie et le documentaire social ».

La difficulté de la sociologie par l'image à se définir au sein de la sociologie et à s'imposer à l'université se manifeste dans une incessante comparaison à l'anthropologie visuelle : de nombreux articles mentionnent en effet « le retard » pris sur l'anthropologie visuelle. Cette comparaison peut représenter un argument pour montrer justement la réticence des sociologues à accepter l'image : alors que l'image aurait été immédiatement la bienvenue en anthropologie, les sociologues opposeraient leur réticence. Cette comparaison avec l'anthropologie n'a-t-elle de ce fait qu'un simple usage argumentatif ? Il semblerait que le « retard pris sur l'anthropologie visuelle » serve souvent à bâtir un argumentaire, sans que l'on réfléchisse pleinement aux liens entre sociologie et anthropologie visuelle. Réjane Hamus-Vallée a justement travaillé à pallier ce manque dans un article qui prend au sérieux la plainte du « retard » par rapport à l'anthropologie. Elle constate alors que « travailler avec des images n'est pas de tout repos, y compris en anthropologie[371] », et que ces soucis de légitimation se sont également posés en anthropologie visuelle.

Le « retard » de la sociologie par l'image ne paraît pas si alarmant, par comparaison à l'apparition des premiers départements de cinéma et audiovisuel (années 70), après que le cinéma a été légitimé et considéré comme un art à la suite de la Nouvelle Vague ; départements où la pratique est souvent par ailleurs souvent laissée de côté et n'est pas considérée comme une forme de recherche. Au sein des études cinématographiques, il a fallu du temps pour que la sociologie soit installée, les études esthétiques étant prédominantes. Elle ne s'est, de plus, que rarement développée dans les départements de cinéma comme une sociologie « par l'image », alors même que les conditions pourraient être bonnes pour la pratiquer, puisque certains de ces départements ont accès à du matériel, des étudiant·es qui s'intéressent à la pratique.

On pourrait également supposer que l'« avance » prise par l'anthropologie vienne aussi de ses modes d'observation et de son histoire. L'image a d'abord servi d'outil de reconnaissance et de classement : la photographie a été utilisée pour classer, répertorier des instruments de cuisine, etc. des cultures lointaines. La mentalité colonisatrice des ethnologues au dix-neuvième et au début du vingtième siècle a peut-être aussi favorisé ce rapport « décomplexé » à l'image : le

[371] Réjane Hamus-Vallée, « De l'anthropologie visuelle à la sociologie visuelle, des frontières perméables », *La sociologie, par l'image op.cit.,* p.78.

lointain fait plus volontiers spectacle que le proche. L'exotisme passe par la vision : dans les expositions universelles, les musées, mais aussi à l'université on « montre » ces cultures « éloignées ». Ce qui est intéressant c'est qu'avec Jean Rouch, la caméra va contribuer à « décoloniser » l'anthropologie en situant l'anthropologue parmi les personnes dont il étudie la culture. C'est sans doute le prolongement de ce geste de décolonisation de l'anthropologie par la caméra qui va « l'entrainer » à la frontière de la sociologie. Le sociologue Edgar Morin, en invitant Jean Rouch à venir observer « la tribu des parisiens[372] », a retourné le regard de l'anthropologue vers le proche. Le fait est que ce film marque un changement considérable dans la filmographie de Jean Rouch : l'influence du sociologue est bien visible. Cependant, on remarque que l'anthropologie visuelle est bien « dominante », par son avance, à la fois dans le fait que Edgar Morin lui-même considère le film comme de l'anthropologie, mais aussi peut-être dans les tensions qui ont lieu au montage, le fait que Edgar Morin ait la sensation que les choix de Jean Rouch l'aient emporté[373]. À l'époque, le film, associé à la recherche, ne peut être qu'anthropologique, alors qu'on peut le lire justement à la croisée des deux disciplines, des deux regards. Le film (à la fois *Chronique d'un été* et l'usage du film en général) donne un exemple de ce qu'il y a d'anthropologique dans la sociologie, et ce qu'il y a de sociologique dans l'anthropologie. Les deux disciplines entretiennent une forte proximité, mais leurs différences permettent aussi des regards l'une sur l'autre.

La frontière disciplinaire désignée par les écrits en sociologie visuelle et filmique est celle qu'elle dessine avec l'anthropologie (plus qu'avec les études cinématographiques par exemple). Mais une autre frontière est abordée par ces écrits, cette fois du côté non plus académique, mais artistique, avec le documentaire d'ordre social (qui aborderait un sujet à dimension sociologique). La frontière entre les cinéastes et les universitaires s'annonce d'emblée comme poreuse, dans la mesure où des films phares de la sociologie filmique n'ont pas été réalisés par des sociologues :

> Ceci explique du reste l'avance considérable prise par l'anthropologie visuelle (qui a ses lettres de noblesse au sein même de la discipline avec des auteurs comme Margaret Mead et Gregory Bateson, Jean Rouch ou Luc de Heusch) sur la sociologie visuelle dont la tradition demeure majoritairement extérieure à la discipline, à savoir celle des documentaristes (songeons aux cinéastes Henri Storck, Raymond Depardon ou Johan Van der Keuken, ou aux photographes Angust Sander ou Walker Evans par exemple) […][374].

---

[372] On retrouve cette citation reprise à de nombreux endroits, par exemple dans cet article : Steven Ungar, « Jean Rouch : regards croisés sur Paris ; *Revue de la BNF*, 2018/2, n° 57, pp. 103-111. DOI : 10.3917/rbnf.057.0103

[373] Monique Peyriere, « Le cinéma, une anthropologie du visuel. Entretien avec Edgar Morin » *in* Réjane Hamus-Vallée (dir), *La Sociologie, par l'image op.cit.*

[374] Daniel Vander Gucht, *La Sociologie par l'image, op.cit.*

Il s'agit en réalité moins d'établir une frontière entre les cinéastes et les artistes (un film sociologique peut être réalisé à l'université ou en dehors de l'université), que d'établir une différence entre un documentaire sociologique et un documentaire qui a simplement un thème social. Cependant, les premie·ères chercheureuses en sociologie filmique ont bien tenté de définir la discipline en marquant une frontière nette avec le monde artistique. Certain·es sociologues ont en effet recommandé de contenir « l'expression personnelle du cinéaste et l'utilisation du "langage" cinématographique [375] ». La déduction étant que pour être plus « sociologique », le film doit être moins « artistique » ! Gwenaël Rot aborde cette double tentative de distinction au sein des premières réflexions de sociologie filmique :

> L'effort (vain ?) pour cerner les contours du film sociologique et ses modes de traitement a, semble-t-il, pour enjeu de le faire exister en tant que tel en le distinguant à la fois du film « documentaire » et du film ethnologique, jugé probablement trop inductif. La voie explorée par Rouch et Morin, certainement jugée trop baroque, n'est pas discutée. Manifestement, l'équipe du CES cherche des marques de distinction entre des genres cinématographiques dont les contours sont pourtant loin d'être fermement dessinés[376].

Refusant de se servir des procédés du documentaire cinématographique, et souhaitant s'émanciper d'une dimension jugée anthropologique, les films du CES vont être par la suite jugés trop « arides ». Les chercheureuses en sociologie visuelle vont fortement rejeter cette conception d'un film sociologique coupé du cinéma, et remettre en cause la rigidité des frontières à instaurer avec le cinéma ou l'anthropologie. Néanmoins, cette tentative (considérée comme « ratée ») hante sans doute la sociologie visuelle et filmique française actuelle, qui aurait au contraire la crainte d'être trop « sociologique » et pas assez « cinématographique ». Rejetée — ou ignorée — par les sociologues, la sociologie filmique a d'abord essayé de s'éloigner de la sphère artistique pour paraître plus sociologique, puis face à des films qui ne trouvaient de reconnaissance ni chez les sociologues ni chez les cinéastes, a renoué avec la dimension artistique, sans doute dans l'idée de marquer au contraire une frontière franche, cette fois avec les méthodes sociologiques traditionnelles. On voit comment se sont formés les soucis de légitimité et le manque de reconnaissance qui figent les disciplines dans des postures rigides, ou les obligent à « fermer les frontières ». Cela est problématique pour des disciplines qui reposent sur une forte dimension transversale. La sociologie filmique porte selon nous un appel

[375] Gwenaël Rot, « Les débuts de l'instrumentation audiovisuelle » au service de la sociologie empirique », *op.cit*, p.149
[376] *Ibid.*

à la démocratisation de l'utilisation réfléchie de l'image (voire des procédés d'expressions artistiques) en sociologie, et peut-être dans l'ensemble des sciences humaines, et aurait ainsi le devoir de garantir une ouverture et une fluidité des frontières (avec l'art ou d'autres disciplines), sans peur de paraître trop sociologique ou trop cinématographique. Aussi l'image a-t-elle vocation à être envisagée autant dans ses vertus illustratives (dimension pédagogique), que comme outil (dimension pratique), moyen de pensée (dimension philosophique), support de réalisation filmique (dimension artistique).

1.2 Enjeux, défis et limites d'une définition et d'une institutionnalisation de la discipline

1.2.1 Des définitions exigeantes

Les définitions actuelles de la sociologie visuelle et filmique reposent beaucoup sur des définitions négatives, c'est-à-dire expliquent ce qu'elle est en désignant qu'elle n'est pas. Ainsi Daniel Vander Gucht différencie la sociologie visuelle et filmique de l'analyse sémiologique :

> Précisons d'emblée que la sociologie de l'image se veut une manière de faire de la sociologie en image et par l'image plutôt qu'une sociologie ou une sémiologie de l'image, une expérience du monde à travers l'image plutôt qu'une analyse socio-sémiologique du monde à travers les images manufacturées par les professionnels de la culture, les industries de l'information et de la communication, l'artiste, le photographe ou le cinéaste amateur[377].

Il la distingue également du documentaire social :

> La question du respect de la spécificité et de l'intégrité de la démarche sociologique par rapport à la production de documentaires sociaux mérite bien qu'on s'y attache avant d'assimiler hâtivement la sociologie visuelle à une forme de documentaire social. Suffit-il de parler de sujets sociaux pour faire un film sociologique, de montrer des tranches de vie à la manière de l'émission « strip-tease », de tourner des films dits « réalistes » avec des acteurs non-professionnels pour leur garantir une vérité et une qualité sociologiques ? Bien sûr que non. Autrement posée, la question revient à se demander dans quelles mesures et à quelles conditions on peut penser sociologiquement en image et par l'image, sans verser dans le commentaire social ou le reportage journalistique, ni réduire l'usage de l'image à un simple rôle d'illustration de thèses sociologiques élaborées suivant des règles argumentatives linguistiques éprouvées par des méthodes quantitatives classiques[378].

---

[377] Daniel Vander Gucht, Joyce Sebag, collectif Image et Société "Pour la sociologie visuelle… et filmique », in Réjane Hamus-Vallée (dir), *Sociologie de l'image, par l'image, op.cit*, p.142.
[378] *Idem*, p.144.

Il refuse que l'on assimile la sociologie par l'image à des formes audiovisuelles avec une dimension sociale, comme certaines émissions de la téléréalité. Cela prévient sans doute d'éventuelles critiques : les émissions de téléréalité étant souvent vues à l'université comme des formes illégitimes, les associer à la sociologie filmique serait une forme de dévalorisation. Cela dit, au lieu de mettre dos à dos, le documentaire sociologique et les documentaires sociaux ou d'autres formes cinématographiques avec des enjeux sociaux, l'on pourrait explorer ce qui nous permet de voir une dimension sociale dans une émission comme « Strip-tease[379] ». Au lieu de chercher coûte que coûte à se distinguer des émissions télévisuelles, on pourrait tenter de voir ce qu'il y a de communs et de différents dans nos démarches[380]. Pourquoi a-t-on à l'esprit ces rapprochements ? Sont-ils inexploitables ? Peut-on les penser sans se sentir menacé·es ? Certes, se distinguer de ces formes est utile pédagogiquement pour établir une définition et insister sur la différence de démarche, mais l'on sent parfois un léger mépris envers ces documentaires ou émissions qui sont rejetées, alors qu'elles pourraient servir de sources d'inspirations ou de questionnements.

Si le documentaire sociologique n'est pas un documentaire social, qu'est-ce qui garantit alors son caractère sociologique ? À travers les écrits sur la sociologie filmique parcourue, on comprend que cela consiste à réaliser des films en exploitant pleinement les ressources cinématographiques, tout en répondant à une problématique sociologique. Cela demande de répondre à de nombreuses exigences, comme on le voit ici :

> L'usage du médium filmique ou photographique ne dispense pas la sociologie visuelle de respecter un certain nombre de règles, de contraintes et d'attentes qui distinguent la pensée et le discours sociologique (…) il est ainsi attendu de tout travail sociologique qu'il traite une question plus qu'un sujet, qu'il expose et fournisse un type d'explication (ou de compréhension au sens weberien du terme) de la question traitée sans se limiter à un commentaire journalistique, qu'il satisfasse au principe de neutralité axiologique et de respecter la parole et de l'image des acteurs et des témoins de l'enquêteur. Il convient alors que la sociologie visuelle exploite pleinement les potentialités du medium c'est-à-dire qu'elle « donne à voir », à « comprendre par l'image et ne se contente pas d'utiliser l'image enregistrée (manque un mot) un propos dont le sens est donné indépendamment de l'image (comme des entretiens filmés dans lesquels le

[379] Je fais tous les ans étudier – sur suggestion d'un étudiant - l'émission « Strip-Tease » (émission documentaire crée en1985, diffusée initialement sur RTBF1 en Belgique) car au contraire je trouve qu'elle est très intéressante pour faire réfléchir à des questions de sociologie filmique : mises en scène de sujets sociologiques, place des réalisateurices, éthique par rapport aux enquêté.es etc..

[380] Je dois admettre que lorsqu'à Evry la présidente de séance a rapproché mon travail des « Z'amours » (l'émission de France 2) - je peux dire sans avoir peur de me tromper qu'il ne s'agissait pas d'une marque d'intérêt ou de bienveillance envers mon travail - cela ne m'a pas invitée à envisager le rapprochement de certains aspects de ma thèse avec l'émission. Les années ayant passées, j'admets volontiers des ressemblances entre ma thèse et l'émission télévisée, puisqu'il y a dans les deux cas une forme de plaisir à voir représenter des couples à l'écran, interrogés sur leur vie quotidienne, mais je réprouve toujours autant le fait de tenter de dévaloriser des travaux universitaires en les rapprochant de produits médiatiques (*a fortiori* ceux qui connaissent une large part d'audience).

> dispositif de prises de vue n'apportent pas d'information par rapport à la parole des personnes filmées dont cette information spécifiquement visuelle ne ferait pas l'objet d'une analyse signifiante)[381] ».

Les exigences sociologiques exposées ici relèvent d'exigences communes aux enquêtes menées par écrit. Cela présente à la fois l'inconvénient de ne pas exposer les exigences spécifiques au film (par exemple, comment la question de la « neutralité axiologique » s'adapte-t-elle à la réalisation d'un film ?), et à la fois l'avantage de soumettre l'idée que les films (y compris dans le milieu du cinéma) pourraient se faire avec des principes d'enquête sociologique (et poser par exemple systématiquement la question du respect vis-à-vis des enquêté·es, ce que les cinéastes de documentaires n'appliquent pas systématiquement concernant les personnes filmé·es[382]). Quant aux exigences cinématographiques, il faut que le dispositif apporte quelque chose par rapport à un enregistrement simplement sonore par exemple. La sociologie visuelle et filmique doit utiliser l'image comme source de compréhension sociologique (le film a donc une valeur argumentative), et au minimum proposer une « analyse signifiante » de l'apport du film (si celui-ci n'est pas manifeste[383]).

Enfin, la sociologie filmique se caractériserait par un intérêt pour la réception des travaux et l'accessibilité de ces derniers. Daniel Vander Gucht considère que :

> La sociologie visuelle est un merveilleux **instrument pédagogique** qui conduit à se positionner, se présenter et évoluer dans le monde social en qualité de sociologue ou d'anthropologue[384].

Le terme de pédagogie est intéressant. On peut l'envisager à plusieurs niveaux. La sociologie visuelle est en effet un très bon outil pédagogique au sens propre, c'est-à-dire qu'elle est utile pour enseigner la sociologie à des étudiant·es : je le vois dans mes cours avec des étudiant·e·s non spécialistes. Regarder des films sociologiques et tenter d'en réaliser nous amène à envisager des problématiques sociologiques (en l'occurrence celles la sociologie des pratiques culturelles). Mais il semblerait que dans cette phrase de Daniel Vander Gucht la « pédagogie » ait un autre sens. Elle pourrait effectivement référer à l'instrument pédagogique qu'elle représente pour les publics de la sociologie filmique, à qui on donnerait à comprendre des problématiques sociologiques à travers l'image. Mais elle serait aussi un instrument

---

[381] Daniel Vander Gucht, Joyce Sebag, collectif Image et Société « Pour la sociologie visuelle… et filmique », in Réjane Hamus-Vallée (dir), *Sociologie de l'image, par l'image, op.cit*.
[382] Je parle de mon expérience de formation à la Fémis, de rencontre avec des cinéastes.
[383] Par exemple, notre travail filmique propose à la fois cette forme « minimale » (l'analyse de l'apport de l'enregistrement d'entretiens conjoints filmés), et une forme de réalisation documentaire où le dispositif est plus travaillé.
[384] Daniel Vander Gucht, *La Sociologie par l'image*, *op.cit*, p.117. Nous soulignons.

pédagogique « pour » le sociologue en tant qu'il fabrique des images : en menant un projet de film, et en réalisant, iel doit se présenter au monde comme sociologue, et donner une image de ce qu'est un·e sociologue et la sociologie. Cette « pédagogie » n'est pas qu'une pédagogie verticale du sociologue vers le public de la sociologie, mais reflète davantage un principe de pédagogique circulaire. Ainsi la sociologie filmique serait un :

> Outil épistémologique qui interroge de manière réflexive et expérimentale la pratique sociologique elle-même. Non seulement/la possibilité même de chercher, par une forme de « Learning by doing », n'y est pas subordonnée à l'obligation de trouver, mais elle est postulée et encouragée dans la mesure où l'investigation sociologique fait corps avec le processus d'objectivation inscrit dans le regard de l'observateur[385].

Le sociologue apprend, en réalisant, la place qu'iel occupe, quand le public la découvre tout en la construisant.

La sociologie filmique serait alors utile à la sociologie dans son ensemble, dans la mesure où elle « légitim[e] » une « co-production de connaissances avec les personnes impliquées dans la recherche parce que faisant partie intégrante du terrain de celle-ci[386] ». Elle montre que les participant·es à l'enquête font l'enquête autant que le sociologue, et invite à interroger leur implication et leurs réceptions. En cela, elle est exigeante non seulement par les savoirs (intellectuels et pratiques) qu'elle demande de mobiliser, mais aussi par l'exigence démocratique qu'elle porte :

> En effet, la diffusion des connaissances d'un groupe social à l'autre — ce que nous appelons cette fonction de messager — augmente les chances d'intercompréhension, fait reculer les malentendus ou les prénotions : par là, cette fonction du messager du sociologue participe au développement de la démocratie et peut orienter les changements sociaux dans des directions profitables à la majorité des acteurs sociaux. Autant de raisons de privilégier la diffusion de ces connaissances par les canaux dont l'audience est la plus large[387].

Le développement de la sociologie filmique, qu'il vienne des cinéastes, des sociologues, a tout à gagner de la diffusion de ses contenus. Hélas, bien que le film puisse dans l'idée rendre plus accessible les contenus scientifiques, cette diffusion est rarement pensée pour être « la plus large » possible : dans le cinéma comme dans la recherche, elle se fait souvent au niveau des pairs, et de quelques festivals, manifestations scientifiques. Penser la diffusion et la réception est un véritable enjeu, et en cela nous nous sommes très admiratives de la démarche

---

[385] Daniel Vander Gucht, *La Sociologie par l'image*, *op.cit*.
[386] Joyce Sebag, « Sociologie filmique et travail ». *La nouvelle revue du travail*, vol.1, 2012. URL : URL : http://nrt.revues.org/383.
[387] Jean-Pierre Durand, « Filmer le social ». *L'Homme Et La Société,* vol.4, n°27, 2001.

d'Amandine Gay, qui accompagne son film – documentaire d'entretiens - *Ouvrir la voix*[388] en se rendant à de très nombreuses rencontres auxquelles elle donnait une portée politique, à la fois en réfléchissant au racisme et en invitant prioritairement les femmes noires et les personnes en minorité de genre ou sexuelle à prendre la parole.

1.2.2 Artistes et chercheureuses

Si l'on caricature, dans une perception *a priori* du travail des artistes et des chercheureuses, il faudrait aller à la fois du côté du geste artistique, que l'on perçoit comme un geste de lâcher prise, d'inspiration, puiser dans la subjectivité ; et de l'autre côté, vers un regard scientifique que l'on considère analytique, froid, objectif.

La sociologie filmique vient justement ébranler ces conceptions des artistes et des chercheureuses. Elle permet d'être attentifve à ce qui, dans le geste artistique relève justement de la maitrise et de la problématisation ; et dans le geste théorique, ce qui relève de la spontanéité et de la subjectivité. Elle permet de repérer des proximités entre le travail créatif et le travail de recherche.

Une différence fondamentale — dans la perspective d'un projet de film par rapport à un projet de recherche — est, plus qu'une différence essentialiste de sensibilité, celle du cadre et du milieu de production[389]. Les personnes qui produisent (au sens de créer, réaliser un projet cinématographique) au sein d'écoles de cinéma ou du milieu professionnel du cinéma auront des injonctions spécifiques associées, par exemple la compétition en festival, l'obtention d'aide du CNC, avec une forme de pression instaurée auprès de leurs institutions, collègues, boîtes de production. Le « public » auquel on s'adresse (jury de festival, etc.), ou que l'on sait être les premiers spectateurices du film, ne sont pas les mêmes que dans le milieu universitaire, et les critères de réalisation et les normes de réalisations « cinématographiques » que l'on se représente non plus. La production de film à l'Université risque d'être anglée davantage en fonction d'un premier public qui serait universitaire (ne serait-ce que les directeurices de mémoire ou de thèse), qui ont à la fois des exigences cinéphiles et académiques. Les personnes qui réalisent les films à l'Université ne sont pas forcément dans le milieu du cinéma et ne fréquentent pas nécessairement des personnes qui en font partie (ou ne fréquentent pas majoritairement des personnes qui en font partie) : elles ne subissent donc pas (ou moins) les injonctions spécifiques à celui-ci. Même si à Evry ou dans les universités de cinéma, des liens

[388] *Ouvrir la voix*, Amandine Gay, 2017.
[389] Dans une perspective interactionniste, voir Howard Saul Becker, *Les Mondes de l'art*. Paris, Flammarion, 1988.

très étroits sont entretenus avec des personnes travaillant dans le cinéma, les injonctions sont sans doute moins fortes qu'en école de cinéma, par exemple, où tout le monde ne parle et ne pense que festival. Cependant, les injonctions universitaires sont davantage impératives à celleux sur qui elles pèsent : devoir problématiser, lire les recherches théoriques sur son sujet, connaître la littérature de la discipline dans laquelle on exerce, etc.

Cette différence de cadre peut être intéressante, non pas pour mettre en compétition les deux cadres de production, mais pour voir ce qu'ils peuvent apporter l'un à l'autre. Le milieu des travailleureuses[390]du cinéma peut apporter un ensemble de techniques et d'expériences et une façon de penser le cinéma au sein du milieu universitaire. L'université, et plus particulièrement la sociologie filmique pourraient décentrer ce regard ou ces effets de milieu, en proposant par exemple de se concentrer sur le propos sociologique et le rôle social du film. L'éloignement vis-à-vis du milieu du cinéma pourrait en effet ouvrir un espace plus libre, sans exclure les formes d'échanges et de participation avec celui-ci, puisque les films produits dans le cadre universitaire pourraient avoir une influence bénéfique sur la production de documentaire en général.

1.2.3 Vers une « rupture épistémologique ».

La sociologie « par l'image » porte, dans ses définitions « manifestes » et problématiques, des interrogations contemporaines sur les frontières entre disciplines et l'utilisation de *medium* en sciences sociales :

> La sociologie visuelle oblige par conséquent, à questionner les frontières, en perpétuel mouvement de la sociologie — des sociologies — notamment avec d'autres disciplines, évoquant cette transdisciplinarité[391].

En effet, la sociologie « visuelle », interroge « la sociologie », son rapport à l'anthropologie, ainsi qu'au documentaire. Ces questions de démarcations sont complexes et nous les exposons sans les résoudre. Elles sont communes aux chercheureuses en sociologie par l'image, qu'iels les restituent de manière abstraite ou qu'iels s'y affrontent concrètement en confrontant les

[390] Qu'on désigne souvent comme les « professionnel·les du cinéma ». Nous postulons quant à nous plutôt d'une continuité entre les travailleureuses du cinéma, des chercheureuses aux producteurices, en passant par les maquilleureuses. Toutefois, nous désignons ici les travailleureuses de l'Université comme « les chercheureuses », et les travailleureuses qui participent à l'industrie du cinéma (réalisateurices, producteurices, etc.), comme « les travailleureuses du cinéma ».

[391] Réjane Hamus-Vallée, *Sociologie de l'image, par l'image, op.cit*, p.22.

différents apports. Elles permettent aussi, là où l'on a tendance à penser la rupture, à penser la continuité ; là où l'on a tendance à penser de manière binaire, à envisager une pluralité.

La sociologie visuelle et filmique pourrait sérieusement interroger la sociologie telle qu'elle est majoritairement enseignée et pratiquée, au sens où celle-ci n'aurait pas actualisé compétemment la « rupture épistémologique » à l'œuvre dans une partie des sciences sociales :

> Bref le sociologue n'aurait pas saisi le tournant de l'« ethnométhodologie » ou du « pragmatisme » qui ont vu surgir la « rupture épistémologique » (celle qui consisterait à vouloir se différencier) comme un leurre ou un mythe incapable de prendre en compte le continuum ontologique entre le discours savant et le savoir ordinaire, comme la position de l'observateur et l'objet de son observation. L'anthropologue entretient pour sa part un rapport plus décrispé à l'égard du narratif (comme l'atteste la pratique généralisée des journaux tenus par les ethnologues voyageurs) comme des méthodes qualitatives d'enregistrement qui viennent soutenir et prolonger son activité d'observation, sa description[392].

Daniel Vander Gucht parle ici « du sociologue ». Il faut sans doute comprendre la majorité des sociologues.

En effet, nous pensons que si les utilisations de l'image ne sont toujours pas forcément très bien acceptées, une rupture épistémologique (à lire en continuité avec le travail des féministes des années soixante-dix) a malgré tout lieu pour ce qui est d'une interrogation portée sur le sujet pensant de la recherche. Les sociologues se sont souvent situés socialement (à commencer par Richard Hoggart[393]), ou posés des questions sur les rapports observant/observé. Ces questionnements sont de plus en plus vifs aujourd'hui et se systématisent, entrainées par l'arrivée des *cultural studies*, des mouvements sociaux féministes, antiracistes ; la visibilité des « savoirs ordinaires » face aux « discours savants » ; des nouveaux moyens de communication ; une culture sociologique réflexive sur son individualité de chercheureuse. La sociologie par l'image peut accompagner cette « révolution » des « sujets » de la recherche, remettre en cause une position surplombante que « le sociologue » ne voudrait pas interroger, par l'incarnation des situations d'enquête et de sa subjectivité dans le film. En somme, la sociologie filmique pourrait mettre au devant de la scène la nécessité d'une rupture épistémologique en sociologie, où il n'y aurait plus d'opposition entre une sociologie ordinaire, faites par tout·es, et une sociologie des universitaires, où il n'y aurait plus un regard masculin singulier supposé neutre qui masquerait l'hégémonie masculine[394], etc., où l'on penserait les « continuum » entre

---

[392]Daniel Vander Gucht, Joyce Sebag, collectif Image et Société « Pour la sociologie visuelle… et filmique », *in* Réjane Hamus-Vallée (dir), *Sociologie de l'image, par l'image, op.cit* p.144.

[393]Richard Hoggart, *La Culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1970 [1957 au Royaume-Uni].

[394] Les propos de Daniel Vander Gucht n'abordent pas le genre, mais on peut prolonger la réflexion.

regardé/regardant, sujet/objet, enquêteur/enquêté[395] ; si toutefois on s'approprie le film dans le cadre de cette incarnation des chercheureuses.

En effet, ce qui nous intéresse dans cette citation est le fait que la réflexion sur la rupture épistémologique soit abordée dans le même mouvement que la question du « narratif » et des « méthodes qualitatives d'enregistrement ». Ces dernières auraient la mission d'accompagner la sociologie dans ce tournant épistémologique.

Comment le medium cinématographique peut-il redéfinir la sociologie ? Les études cinématographiques et audiovisuelles posent aussi régulièrement la question de leur définition en tant que discipline, puisqu'elles mettent l'accent sur des médium. Or il ne s'agit pas, en études cinématographiques, seulement d'étudier les productions faites avec le medium (les films, les pubs), mais de voir comment on pense par le medium, de voir comment l'outil d'enregistrement donne des formes et des cadres et des figures de pensées. Ainsi, parler de sociologie visuelle/filmique, ou de « sociologie par l'image », c'est aussi regarder comment la pensée sociologique peut s'incarner à travers le medium, comment le film peut être un endroit d'où regarder-penser-rechercher sociologiquement. Au lieu de définir la sociologie davantage du point de vue du thème abordé (ce qui est observé/étudié, « sociologie de la culture, « sociologie de la famille »), on part du point de vue du « moyen » d'étudier : l'image, le film. Cela ne veut pas dire que l'image n'est qu'un « simple outil », cela veut dire que tout comme on peut envisager la sociologie par ce qu'elle étudie, on peut la concevoir par la façon qu'elle a d'être étudiée.

La caméra est à la fois un outil et à la fois une forme de pensée. La sociologie filmique remet en cause le cadre épistémologique et méthodologique de la sociologie : en s'émancipant de l'écrit, elle propose aussi de sortir d'un cadre dialectique, et remet en cause des frontières de la sociologie avec les arts. La sociologie est invitée à « détendre » son rapport au narratif, mais aussi prendre la mesure de ce qu'implique cette rupture épistémologique, accompagnée de « méthodes d'enregistrement qualitatives ». Il serait dommage de ne pas profiter de l'arrivée de ce medium (et peut-être d'autres) en sociologie pour déstabiliser « le savant et le populaire », la pensée cartésienne, ainsi qu'une conception de la recherche austère et solitaire.

Comment installer et défendre une discipline aux frontières ouvertes et fluctuantes ? S'il n'y a pas d'évidences dans la distinction entre sociologie visuelle et filmique, sociologie et documentaire social, faut-il défendre son institutionnalisation ? N'est-ce pas plus cohérent de

[395] L'entretien conjoint nous a permis de voir que la mise en fiction vient des enquêtés avant d'être celle des sociologues.

conserver une discipline au caractère « nomade », d'autant plus si l'un de ses intérêts est d'interroger une sociologie trop figée ? Réjane Hamus-Vallée envisage la possibilité pour la discipline de s'affirmer et d'ériger des frontières, seraient-elles uniquement momentanées :

> Si l'on suit le chemin de l'anthropologie visuelle, la sociologie visuelle doit nécessairement se distinguer, pour mieux influer sur le champ en sa globalité. La première étape consisterait donc à ériger des frontières, créer une sous-discipline affirmée, dont l'objectif final serait bien la disparition par dispersion au sein de la sociologie dans son ensemble. La création de cette sous-discipline a aussi le mérite de pouvoir enfin, lancer les débats et trouver une vraie opposition, nécessaire pour une construction rigoureuse des objets des méthodes[396].

Ces frontières ont presque un but stratégique : il s'agit de pouvoir s'affirmer par rapport à l'anthropologie et au sein de la sociologie, afin de se renforcer et de pouvoir imposer une réflexion sur ce que l'image peut apporter à la sociologie. Cette sous-discipline ne doit cependant par s'affirmer dans l'idée d'être un fort bien gardé : on ferait soit de la sociologie, soit de la sociologie « filmique », mais elle doit au contraire permettre de faire accepter que les recherches en sociologie prennent plusieurs formes. C'est en créant des laboratoires de sociologie visuelle (ou qui incluent la sociologie visuelle), que celle-ci pourra gagner du terrain dans les esprits, et se « disperser au sein de la sociologie dans son ensemble ». Cela n'empêche pas d'une part, — comme le rappelle Réjane Hamus-Vallée en conclusion de son article — qu'il y ait des raisons épistémologiques à défendre la différence et l'existence de la sociologie filmique, et d'autre part que cette sous-discipline s'installe en gardant ouvert ces questionnements sur ses propres frontières, et la potentielle « rupture épistémologique » qu'elle accompagne.

1.3 Questions en suspens et limites envisagées, en relation avec notre travail

Les réflexions suscitées par notre travail et l'isolement dans lequel nous pratiquons la sociologie filmique (n'étant pas dans un laboratoire spécifique), nous laissent des interrogations concernant des éléments de définition de la discipline en France. Elles peuvent correspondre soit à un manque de compréhension de notre part (lié à cet isolement qui conduit à interpréter les textes trop « littéralement », loin de la « vie de labo »), soit à un effet pervers de

[396] Réjane Hamus-Vallée, *Sociologie de l'image, par l'image*, *op.cit.*, p.86.

l'institutionnalisation de la discipline à Evry (qui conduirait à « restreindre » les possibilités de la sociologie filmique dans le but de mieux pouvoir la définir ou l'imposer), soit aux deux.

1.3.1. La question du dispositif filmique comme « outil d'enregistrement » sociologique.

Le fait de ne pas vouloir considérer la caméra seulement comme un outil utile à l'enregistrement, mais dans une perspective de réalisation de documentaire, peut conduire à ne pas s'intéresser à la question de l'apport de l'enregistrement audiovisuel aux méthodes de la sociologie traditionnelle. D'un côté, les manuels de sociologie n'abordent pas cette question, car ils rejettent la question de l'image. De l'autre, les sociologues en sociologie visuelle et filmique refusent d'aborder pleinement la question de peur que cela réduise la portée du questionnement plus profond sur l'image. Savoir si oui ou non la caméra est utile pour mener un entretien, faire de l'observation, du quantitatif, reste donc relativement peu traité, la question reste dans les limbes, ce pourquoi nous avons consacré une partie de la réflexion à l'entretien conjoint filmé.

1.3.2 La question de la restriction de la sociologie visuelle et filmique au documentaire.

Le manifeste de la sociologie visuelle et filmique, sous la forme de quatorze propositions, montre une hégémonie du documentaire. En effet, si la définition de la sociologie filmique qui est donnée est plus large :

> Ce qui nous conduit à définir la sociologie visuelle et filmique : la sociologie visuelle peut-être entendu comme celle qui utilise des images fixes ou animées déjà là pour asseoir ses démonstrations. Nous proposons d'élargir cet usage et d'intégrer dans la sociologie visuelle la production photographique. La sociologie filmique est la sociologie qui intègre l'ensemble des processus du travail du sociologue et ceux du cinéaste. La sociologie visuelle et filmique combine l'appareillage scientifique et conceptuel de la sociologie avec le langage de la photographie et du cinéma. La sociologie filmique capture des images et des sons pour les monter dans la pertinence et la cohérence avec le sujet traité : ces processus font alors partie intégrante de la démarche sociologique[397].

[397] Daniel Vander Gucht, Joyce Sebag, collectif Image et Société « Pour la sociologie visuelle… et filmique », *in* Réjane Hamus-Vallée (dir), *Sociologie de l'image, par l'image, op.cit*, p.147

La quasi-totalité des propositions sont des règles pour la réalisation de documentaire sociologique. Si ce genre cinématographique semble plus adapté à la sociologie, il faudrait sans doute démontrer pourquoi, et préciser si de ce fait la fiction est exclue. Cette insistance sur le documentaire est plutôt intéressante, car en école de cinéma et dans le circuit des festivals l'avantage est donné à la fiction. Néanmoins, on pourrait réfléchir à la réalisation également de films de fiction, ou expérimentaux, de la part des sociologues. L'on pourrait dire que la fiction est trop coûteuse et demande trop de moyens : il est vrai que des documentaires arrivent à avoir une grande audience auprès du public tout en ayant des coûts de production beaucoup moins élevés. La possibilité d'en réaliser pourrait malgré tout être laissée plus ouverte, même à titre « expérimentale[398] ».

1.3.3 La question d'une sociologie audiovisuelle et/ou artistique.

La sociologie « par l'image » ou « visuelle » fait primer l'image sur le son dans la terminologie. Outre le fait de pouvoir négliger l'importance du son dans la réalisation de film (ce qui n'est pas forcément le cas puisque les articles mentionnent souvent l'importance du son), que faire de formes documentaires qui ne comportent pas d'images ? Les podcasts ou les documentaires radiophoniques pourraient être des lieux intéressants à exploiter pour les sociologues afin de restituer leurs travaux d'enquête, ils comportent de nombreux avantages : en plus de bien répondre à des préoccupations de la sociologie de l'individu, ils peuvent mettre plus à l'aise les enquêté·es par sa dimension plus anonymes. Ces formes ne sont pas exemptes de travail d'écriture, de montage.

La sociologie pourrait-elle tout simplement assumer davantage ses liens avec l'ensemble des pratiques artistiques ? La voie « cinématographique » est un moyen d'institutionnaliser ses rapports en sociologue et création. Mais tous les cursus d'enseignements de la sociologie pourraient comprendre une initiation à des formes de restitutions artistiques de la pensée sociologique.

[398] Je m'adresse à moi-même cette indication, puisqu'en écrivant je me suis rendue compte que je ne laissais pas moi-même la possibilité à mes étudiant·es d'en réaliser et que j'axais seulement mes conseils sur le documentaire. Depuis, j'ai orienté les étudiant·es vers la fiction, et plusieurs groupes en ont proposé.

2. Le film d'entretien : une question qui cristallise les enjeux, défis, et les difficultés de la sociologie filmique.

2.1 L'entretien en sociologie filmique

> *La sociologie filmique, toute en pratiquant l'entretien, évite de faire des films où l'entretien prédominerait […] le pari de la sociologie filmique est d'éviter le film d'entretien autant que faire se peut*[399].

Le film d'entretien, a peu été exploité en sociologie filmique, où il rencontre une forme de discrédit. Dès l'apparition de cette discipline, le film d'entretien semble exclu :

> À l'issue de cette décennie 1960, le cinéma documentaire est donc pris entre deux tensions extrêmes : soit pas d'entretien (ce qui donnera naissance par la suite à de nombreux films de Frederick Wiseman ou Raymond Depardon), ou quasi uniquement des entretiens. Entre ces deux figures extrêmes vont se développer des formules intermédiaires, où l'entretien devient peu à peu un outil classique du film documentaire en général. Curieusement, son statut reste plus problématique dans le film sociologique en particulier. La sociologie visuelle balbutiante dans les années 1960 peine à se déployer par la suite, tandis que l'entretien sociologique, de plus en plus magnétophoné, reste rarement filmé[400].

Entretien et film semblent s'exclure à un double niveau dans la discipline récemment formée : le film n'est vu ni comme un outil possible d'enregistrement de l'entretien, ni comme une matière principale possible pour réaliser un film sociologique. Cela s'explique de plusieurs façons. Tout d'abord, la sociologie filmée s'élabore en insistant sur sa dimension cinématographique : c'est en étant « réellement un film » que le travail filmé des sociologues pourra être « réellement sociologique ». C'est-à-dire que c'est seulement en ayant les qualités visuelles d'un film documentaire, relevant à la fois de critères techniques (image bien cadrée, nette, son audible) et artistique (cohérence esthétique, montage travaillée), que l'entreprise filmée des sociologues pourra communiquer au spectateur de l'œuvre des notions sociologiques, c'est-à-dire des réflexions construites sur des phénomènes sociaux. Afin de s'affranchir des méthodes sociologiques traditionnelles que sont le questionnaire et l'entretien, la sociologie filmique a laissé de côté l'entretien filmé. Dans cette perspective, l'entretien

[399]Joyce Sebag, Jean-Pierre Durand, *La Sociologie filmique : théories et pratiques*. Paris, CNRS éditions, 2020.
[400] Réjane Hamus-Vallée (2015).

renverrait trop à une culture sociologique écrite, et serait jugé peu cinématographique, trop « installé » dans les habitudes sociologiques et figée à l'image. Pour être sûrs d'adopter une posture cinématographique, les sociologues ont d'abord préféré s'émanciper de cette parole provoquée, pour adopter une caméra d'observation « à la Wiseman[401] ». Ensuite, il est possible que les sociologues aient rejeté la norme qui s'installait du documentaire télévisuel, où l'entretien semble constituer un passage obligé en alternance avec des scènes d'observation. Pour entrer dans une approche cinématographique, il fallait s'éloigner de ce patron télévisuel. Le film d'entretien a ainsi été laissé de côté.

Pourtant, cette mise à l'écart montre que justement l'entretien est un lieu important de questionnement et de remise en cause de la sociologie filmée. Figure des études de sociologie, mais aussi des documentaires, sa place et sa mise en scène pose question. L'entretien doit-il respecter la méthodologie habituelle dans le cadre d'un dispositif filmé ? Peut-il être cinématographique ? N'est-il pas justement le lieu de rencontre entre un cinéma qui accueille une parole documentaire et la sociologie ?

2.2 Exemple d'entretien conjoint filmé : quand le couple dit la société.

Chronique d'un été et *Le Joli Mai*[402] sont non seulement des films fondateurs au regard de l'allégeance qui leur est témoignée par les théoriciens de la sociologie filmique, mais aussi des films d'entretien. Ainsi Réjane Hamus-Vallée qualifie-t-elle *Chronique d'un été* de « premier film sociologique » :

> Co-réalisé pendant l'été 1960 par Jean Rouch et Edgar Morin, *Chronique d'un été* reste à ce jour le film sociologique cité en exergue dans toutes les publications consacrées à la sociologie visuelle et filmique (Friedmann, 2012 ; Hamus-Vallée, 2013 ; Mignot-Lefebvre, 2005), en dépit de la réticence de Morin sur l'étiquette « sociologique » (Peyriere, 2013). Or, *Chronique d'un été* comprend une grande part d'entretiens. Sur les quatre-vingt cinq minutes du montage final, seules un peu moins de vingt minutes ne comportent pas d'entretien, soit, *a contrario,* 80 % du film qui est composé d'entretiens[403].

Chronique d'un été fait se rencontrer Jean Rouch, anthropologue, et Edgard Morin, sociologue. Bien que Jean Rouch ait commencé à « décoloniser » l'anthropologie, en ayant une posture très impliquée via une caméra participante et pas seulement observante, *Chronique d'un été*, en

[401] Voir Réjane Hamus-Vallée (2015)
[402] Chris Marker, *Le Joli mai,* 1963
[403] Réjane Hamus-Vallée (2015)

croisant la sociologie, montre que l'anthropologie peut aussi prendre pour objet le « proche », la société occidentale. Les deux films ont pour point commun de définir un lieu Paris, et un temps (l'été et le printemps), pour se mener à des expériences de « cinéma vérité ». *Chronique d'un été* est un film très inspirant pour la sociologie filmique puisqu'il s'ouvre et se ferme par une mise en scène du dispositif. La scène d'ouverture montre Jean Rouch et Edgar Morin qui entourent Géraldine, qui se rend dans la séquence suivante dans la rue poser aux passants la question « êtes-vous heureux ? », filmée en caméra cachée. Cette scène met en place les jalons du film en train de se faire, montre que le film se fabrique au présent. Si le dispositif est montré et interrogé, on remarque la forte emprise de la société patriarcale de l'époque, visible par le cadre de la première séquence : les deux hommes, imposant, encadrent leur amie Marcelline, à qui ils posent des questions. Elle est comme enfermée entre eux, un peu à l'étroit. Elle est de plus envoyée « dehors » avec une amie. Cela rappelle la pratique des directeurs de recherche qui envoyaient leurs doctorantes sur le terrain pour mener les entretiens[404]. La fin du film montre un dispositif de projection du film aux personnes qui y ont participé et à des amis : le film intègre alors sa réception et sa propre critique. Les deux réalisateurs (sans Marcelline cette fois), mènent à nouveau le débat (qui porte essentiellement sur la « vérité » du film) à deux, dans l'intimité. À cette réflexivité s'ajoute dans le film une grande diversité de type d'entretiens (micro-trottoir, entretien conjoint, entretien individuel, entretien de groupe). Mêlant pratique de l'entretien filmé et réflexion théorique sur la « néo-confession », Edgard Morin écrit en 1966, cinq ans après la sortie du film, l'article fondateur « l'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision[405] ». Réalisation de film sociologique et théorisation des formes du film sociologique sont dès le départ imbriquées. Est-ce que *Chronique d'un été* est un film aussi réflexif car il met justement en place ces fondements ? Si cette recherche formelle et réflexive a disparu de la plupart des documentaires composés d'entretiens, et que celui-ci s'est normalisé (« télévisé »), les entretiens filmés continuent de nous interroger. En effet, les entretiens, ne cessent pas de provoquer des élans de rapprochements et de distanciations qui composent le cinéma vérité, et ainsi de poser la question de leurs mises en scène (qui interrogent, comment ?).

L'exemple du *Joli Mai*

L'on peut prendre pour exemple une séquence du film *Le Joli Mai* de Chris Marker, qui permet

[404]Anne Monjaret et Catherine Cicchelli-Pugeault, *Le Sexe de l'enquête : approches sociologiques et anthropologique, op.cit*.
[405] Edgar Morin, « *L'Interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision* », *op.cit*.

de montrer les questions éthiques qui accompagnent sa mise en scène. *Le Joli Mai* utilise à la fois la voix off (comme dans les documentaires de l'époque), et le son synchrone pour des scènes d'entretiens et des scènes de vie. Le réalisateur dresse un portrait fragmentaire de Paris au hasard des rencontres de ce Printemps 1963. La première partie se clôt significativement sur l'entretien d'un jeune couple au bord de la Seine, entrecoupé par une séquence de fête de mariage d'un autre couple, où la mariée ne semble pas très heureuse. Je montre régulièrement cet entretien dans les cours de sociologie filmée que je donne, et questionne les étudiant·es sur leur réception[406].

Le cadre et les suivis réalisés par le chef opérateur sur les visages et les mains jointes du couple interrogé donne à cette séquence un sentiment d'intimité, met en valeur le jeune couple. Mais le cadre opère aussi une forme de violence, les personnes filmées semblent gênées, comme prises au piège par la caméra. Dans les critiques faites à Chris Marker il y aura celle d'être un « chasseur d'hommes[407] ». Les étudiant·es sont nombreuxes à ressentir en regardant la séance un malaise. Vient-il de cet effet d'emprisonnement ? Il pourrait être également lié à la double structure patriarcale qui enferme la jeune femme, notamment au début de l'entretien : son mari semble la maintenir en place tout autant que le cadre, et aux questions du cinéaste s'ajoutent les injonctions du mari (« le camping, elle aimera ça »). Marker ne fait pas que poser des questions, il produit aussi des assertions : « les autres, vous n'y pensez pas beaucoup », « quand vous aurez des enfants, tout cela changera peut-être un peu ». La séquence qui coupe l'interview montre une mariée qui semble être la personne qui s'amuse le moins du mariage : des plans la montre errer, le regard terne. Montée au cœur de l'entretien, la séquence porte un discours sur celui-ci, imagine un futur mariage pas aussi heureux que le couple se dit l'être.

Aux plans qui mettent en valeur les visages et l'intimité amoureuse du couple, s'oppose le couperet de l'entretien — les questions du réalisateur — qui relie le couple au monde. L'homme est amené à se projeter dans le futur, lorsqu'il partira pour l'armée, loin de son épouse. Chris Marker les rappelle à l'avenir probable, au contexte historique, et aux autres. Le couple, gêné, défend la bulle de bonheur dans lequel il se trouve « ah ça, on y pense pas ». La deuxième partie s'arrête là, comme pour montrer une société qui se replie sur l'univers domestique, le bonheur amoureux aveugle des réalités historiques.

---

[406] L'analyse ci-dessous mêle ainsi des résultats de recherche théorique, ainsi que mon analyse enrichie par les commentaires des étudiant·es, que je remercie encore une fois à cette occasion. Je ne peux dissimuler une véritable « obsesssion », « fascination » personnelle pour cette séquence, qui est sans nulle doute une des pierres angulaires de ma démarche, par l'étrangeté du sentiment qu'elle éveille en moi.

[407] François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles, Belgique, De Boeck, 2002.

Cet entretien permet, sur le plan pédagogique, de montrer que l'entretien n'est absolument pas dénué de question de mise en scène (par les cadrages ici réalisés qui désignent l'intimité) et de montage (passage aux plans sur les mains, les visages, coupe avec une séquence d'observation). Le rapport entre l'enquêteur (hors-champ) et les enquêté·es dans le champ est alors un des éléments centraux de cette mise en scène. Les personnes en couple dans le champ répondent à un hors-champ qui est celui du cinéaste-interviewer. Vulnérables — donnant leur image et pointées par la caméra, leur gêne apparait. Le cinéaste rythme l'entretien par le ton des questions et leur gradation : il commence par des questions sur le couple et son quotidien, aborde la question de l'avenir puis celui de la société en général, entre des questionnements politiques et existentiels. Cette présence hors-champ joue ici le rôle de narratrice, non au sens d'une voix-off qui commenterait l'image et orienterait sa lecture, mais d'un·e chef·fe d'orchestre qui impose le rythme et pointe dans le présent la direction de l'entretien. La matière de l'image s'épaissit, la voix agit comme une « mauvaise conscience ». Elle rappelle que derrière l'image de bonheur, quelque chose guette. Si l'inquiétude se lit sur les visages au fil de l'entretien, la tension qu'instaure le cinéaste rencontre aussi une résistance, les deux jeunes personnes font front. Le rapport est inégal, car celui qui commente est celui qui dispose des outils de montage et qui pourra décider de la lecture de l'entretien aussi par ces moyens. La caméra révèle néanmoins ce rapport de force. Si les critiques ont pu s'attaquer à la posture de Marker, si les étudiant·es et moi-même peuvent analyser la gêne des enquêtés, c'est aussi que le rapport de force est révélé et nous permet d'être critique. Il est toutefois légitime de prendre en compte le rapport hiérarchique entre celui qui dirige le sens (*via* la mise en scène, le montage, les questions posées), et celleux qui participent au film, et possible de questionner un « abus » dans le cadre de ce rapport de force. Selon moi cet « abus » se situe moins dans les questions posées que dans les assertions péremptoires du réalisateur qui véhiculent des normes (« quand vous aurez des enfants, tout cela changera peut-être un peu »). En contrepoint à cette présence paternaliste du réalisateur, le travail du cadre est celui d'une grande attention et mise en valeur des personnes.

Résumé de la séquence et de ses apports

Cet entretien d'un couple nous renvoie à plusieurs éléments essentiels de mise en scène, de cadrage et de montage documentaire. Tout d'abord, il montre qu'un entretien peut être structurant (il clôt ici la première partie du film') et structuré (il est entrecoupé d'une séquence d'observation). Ensuite, il montre comment le travail du cadre permet de mettre en valeur les

personnes filmées, mais aussi d'insister sur une dimension de l'entretien (ici l'intimité du couple), et restituer une ambiguïté ou une tension entre des forces qui agissent dans l'entretien (candeur des visages, tendresse des gestes d'un côté, gêne et malaise, maintien des mains de l'autre). Enfin, il montre comment la mise en scène de l'entretien fonctionne avec son hors-champ, ici celui de l'enquêteur. Cet « hors-champ » est redoublé ici par l'« extériorité » (l'avenir, la société, les autres), que l'enquêteur convoque dans l'entretien, exacerbant la tension entre l'intimité et le repli sur soi du jeune couple d'amoureux et la situation d'enquête, comme pour venir raconter, de manière métonymique en fin de première partie, le repli sur la sphère individuelle des générations d'après-guerre.

Chapitre 3. Mise en place du film *En couple, au cinéma*

Dans cette partie je reviendrai sur la démarche de conception du film *En couple, au cinéma.* Ce film s'est inscrit institutionnellement à la fois dans le domaine artistique (film de fin d'étude de la Fémis) et académique (film pensé dans le cadre du travail de recherche doctoral). Il porte ainsi institutionnellement la double contrainte des films sociologiques, devant répondre à des critères cinématographiques (mise en scène et montage) suffisant pour être diplômé de l'école de cinéma, et à une exigence de scientificité (s'inscrivant dans un travail de recherche de long cours). Il ne s'inscrit pas dans un projet de thèse « art science » ou « recherche création », comme il en existe dans plusieurs écoles d'art de la COMUE PSL[408](à la Fémis, il d'agit du dispositif de doctorat « SACRe[409] »). La conception du film ne s'est pas inscrite dans un doctorat qui mêlait directement recherche et création. Mon projet de thèse, issu du master, avait pour principale référence la sociologie du cinéma. Ayant croisé le chemin de la sociologie filmique, j'ai préféré m'inscrire dans ce cadre davantage que dans celui de la recherche-création[410]. Dès l'entrée dans l'école, j'avais pour projet de réaliser en film de fin d'études un documentaire en lien avec ma thèse, approfondissant les réflexions menées en master lors de la réalisation d'un premier film composé d'entretiens conjoints. La formation m'a permis de m'exercer au montage de documentaire ainsi qu'à la réflexion théorique et esthétique sur le documentaire (en plus de celle que j'avais reçue lors de mes années de licence, et issue de mes recherches). Réaliser ce film non pas dans un dispositif qui relie déjà recherche et création, mais

[408] Communauté d'université d'établissement « Paris Sciences et lettres », dont on se souvient que le président, Thierry Coulon, grâce au vote CA de l'établissement n'avait pas respecté la consigne gouvernementale d'avoir un salaire du même ordre que les salaires de président d'université, et s'était donc vu octroyer un salaire bien plus élevé. Adrien de Tricornot, « Débat autour des salaires de groupement universitaire », publié le 10/12/15, *Le Monde.* URL : https://www.lemonde.fr/universites/article/2015/12/14/debat-autour-des-salaires-des-presidents-de-groupement-universitaire_4831601_4468207.html

[409] L'acronyme « SACRe » correspond à « Science, art, création, recherche ». Description sur le site de la Fémis https://www.femis.fr/doctorat-sacre.

[410] Aujourd'hui je ne ferai pas le même choix. Mais ayant associé à ces dispositifs de doctorat qui me paraissaient très élitistes la recherche création, j'ai eu une réticence à m'engager dans celle-ci, d'autant plus que j'avais commencé à utiliser d'autres instruments, et que j'ai un fort attachement à la sociologie. En réalité, il est quasi-certain qu'il aurait été fructueux de voir ma démarche à travers la recherche-création, et qu'elle en relève en grande partie sur le plan théorique. En termes institutionnelles, il m'a semblé toutefois intéressant d'avoir fait un pont entre deux cursus qui n'étaient pas reliés d'emblée.

dans deux institutions les séparant *a priori*, m'ont sans doute incitée à faire le lien au cœur du projet de film, de manière méta-filmique ou méta-sociologique, puisque je me présente en enquêtrice dans ce dernier. Cela m'a permis de réaliser ainsi à la Fémis un film de fin d'études original dans la mesure ou d'une part le documentaire est rarement choisi pour les films de fin d'études (il était l'un des trois seuls documentaires sur une quarantaine de films), d'autre part, la question des spectateurices et de leur réception sont peu mises en scènes dans ces films. À l'Université, cela m'a permis de m'intéresser à une discipline peu représentée— la sociologie filmique— et peu pratiquée dans mon laboratoire, ainsi qu'à une méthodologie reliant études cinématographiques et sociologie.

Les tensions entre exigence de scientificité et réalisation artistique ont accompagné ma démarche, avec la peur d'un côté de n'être pas assez rigoureuse sur le plan scientifique en m'émancipant des méthodes d'enquêtes conventionnelles, et de l'autre, de faire un film dénué d'intérêt cinématographique. Je me suis progressivement rendue compte que ces craintes étaient aussi en partie issues de représentations que j'avais de la recherche (comme lieu de science coupée de réflexions formelles ou esthétiques) ou de l'art (centré uniquement sur des questions esthétiques). J'ai par exemple eu du mal à me détacher de l'entretien sociologique filmé tel que je l'avais réalisé en mémoire, chez les enquêtés — le plus souvent assis leurs canapés, avec une caméra-outil d'enregistrement, pour aller vers le micro-trottoir. C'est en découvrant les travaux réalisés en sociologie filmique que je me suis rendue compte que j'avais intériorisé l'idée que pour être rigoureux scientifiquement cela devait se faire nécessairement au détriment de l'esthétique. À l'école, l'inscription du projet dans mes recherches a immédiatement suscité des craintes : justement celles d'un défaut d'esthétique. Dans les deux endroits (école d'art, université), notre projet de film a suscité des réactions fortes. Au colloque international d'Evry[411], alors que j'avais montré des extraits de mon film de master, un ponte de la sociologie filmique, Jean-Pierre Durand, a dit après mon intervention à son collègue : « filmer des gens sur leur canapé, c'est de la merde ». À la Fémis, lors de la première commission de passage du projet — qui vise à voir s'il est ou non accepté — un des membres de la commission s'est inquiété : « filmer les gens à la sortie du cinéma, vous n'avez pas peur que cela soit moche ? ». Le projet a toutefois été accepté en première commission[412], on m'a simplement demandé de

[411] Colloque International de Sociologie Filmique et Visuelle, « le point de vue dans le quotidien », du 28 au 30 septembre 2016, Université Evry Val d'Essone. Comité d'organisation : Joyce Sebag, Luca Queiroto Palmas, Christine Louveau, Jean-Pierre Durand, Alexandra Tilman, Julien Choquet.

[412] Peut-être aussi qu'étant donné mon implication dans les mouvements sociaux à l'époque, les membres de la commission ont eu peur que je monte au créneau si cela ne passait pas. J'ai toutefois eu l'impression que le projet

compléter le dossier de références artistiques. La méfiance envers le cinéma direct peut ici s'expliquer par le caractère peu habituel de ce type de projet[413]. Les reprises d'analyse de film demandent d'avoir un « style », un « univers » et délaissent un peu les analyses en termes de représentations sociales. La cheffe opératrice du projet et moi n'avons toutefois pas compris pourquoi filmer des gens dans la rue devait être forcément « moche ». On a donc appelé le dossier de présentation complémentaire sur les références esthétiques demandé par la commission à la Fémis « le risque du moche ». Nous y avons mis des références de cinéma direct ou de film intimistes réalisés au caméscope, pour montrer qu'on s'inscrivait dans une esthétique particulière, mais qui ne présentait pas, *a priori*, un défaut d'esthétique.

La réaction de rejet a donc été beaucoup plus forte au colloque, dans le milieu universitaire. Je pense facilement l'expliquer aujourd'hui. Tout d'abord, la dimension d'analyse des pratiques culturelles n'a pas vraiment le vent en poupe en sociologie filmique : suite à ma communication, une chercheuse de l'unité de sociologie visuelle de l'université de Genêve m'a réconforté en me disant qu'elle rencontrait les mêmes réticences. Il n'est pas anodin qu'un film qui ait fait débat soit un film sur les pratiques culturelles :

> L'un des films étudiés à l'occasion du Réseau de 1988, *Il était une fois la télé* de Marie-Claude Treilhou, est justement un « documentaire d'entretiens », basé autour d'un questionnement sur les pratiques télévisuelles d'habitants d'un village du Sud de la France. Ce film provoque de nombreux débats, dans un premier temps autour de la question du public[414] : quel public pour ce genre de film ? Qui a envie de regarder des personnages parler pendant cinquante-deux minutes ?[415].

Pensant aller en « terrain ami » à Evry, je n'ai pas pris soin de rappeler les principaux enjeux de la sociologie des pratiques culturelles, et l'inscription de ma démarche dans celle-ci, ni même d'aborder ces réticences frontalement. Comme j'avais une forme d'assurance du fait d'être en école d'art[416], et à l'inverse un sentiment de faible légitimité académique, j'ai réalisé une

---

les intéressait, la question des couples au cinéma a détendu l'atmosphère, renvoyant sans doute chacun·e à ses expériences. L'ancrage dans un projet de longue durée (la thèse) a aussi rassuré.

[413] A l'oral de l'admission en master de « documentaire et écritures des mondes contemporains à Paris 7 », j'avais aussi fait très mauvaise impression au jury en parlant de Chris Marker et affirmant mon goût pour le cinéma-vérité et le micro-trottoir. Peut-être n'est-ce pas à la mode ? Ou au contraire est-ce trop désuet ? Le jury s'était fermé, avait insisté pour savoir si je n'avais des références plus « modernes », et je n'avais bien sûr pas été sélectionnée.

[414] Le débat autour de la question du public (qui regarderait ça ?) est intéressant à penser aujourd'hui, par exemple avec l'émission « l'Amour vu du pré », qui consiste à regarder ancien·nes participant·es au célèbre programme de télé-réalité l'« Amour est dans le pré », regarder et commenter la nouvelle saison de l'émission (qui est diffusée juste avant).

[415] Réjane Hamus-Vallée (2015).

[416] Je ne doutais pas en allant au colloque de ma « fibre artistique », ni de mon savoir-faire technique. Je n'avais pas peur qu'on me renvoie au cliché de l'« universitaire frustrée qui se rêve artiste ».

communication très rigoureuse sur la méthodologie, mais laissant de côté les enjeux artistiques, ce qui m'a desservie dans un cadre de sociologie filmique. En effet, je n'ai qu'à peine présenté mon projet de film, réalisant une communication ciblée sur la caméra utilisée comme outil pour l'enregistrement d'entretiens filmés, en appuyant mon propos sur des vidéos réalisées en master[417]. Cette réaction défensive en sociologie filmique — concentrée sur la dimension esthétique des projets — s'explique par la volonté de se différencier radicalement des méthodes de la sociologie écrite (quitte à mettre de côté le documentaire d'entretiens) en allant pleinement sur le terrain du cinéma. La double illégitimité de la sociologie filmique (du côté des institutions artistiques qui la trouveraient trop universitaire et du côté de la sociologie qui ne la trouverait pas assez scientifique), constitue à la fois sa faiblesse (comme le montre l'inhibition vis-à-vis du film d'entretien, ou de l'utilisation de la caméra comme outil), mais en fait aussi un lieu de réflexion et de création émancipée d'un double préjugé : celui des écoles selon lequel la recherche et les réflexions sociologiques nuisent à l'art, et celui des sociologues qui ont rejeté le film pour asseoir la légitimité de leur discipline.

1. Dispositif initial et réalités du terrain : des entretiens semi-directifs au micro-trottoir

1.1 Entretiens préparatoires et grille d'entretien

Pendant mes premières années de thèse, nous avons envisagé de réaliser une enquête quantitative. Un long questionnaire a été élaboré, regroupant les aspects de la pratique de la sortie au cinéma qui pouvaient être influencés par la variable de l'accompagnement. Nous avons toutefois rapidement abandonné l'idée de faire une enquête quantitative, car la démarche qualitative initiée en master nous a ouvert la voix de la méthodologie de l'entretien et de la sociologie filmique[418]. Nous avons également élaboré une grille d'entretien semi-directive, affinée au fil d'entretiens préparatoires. J'avais gardé du questionnaire initial (qui se voulait exhaustif) les questions qui suscitaient généralement le plus de réponses, et qui pouvaient demander une élaboration commune par les membres du couple. La grille d'entretien semi-

[417] Elles avaient été réalisées avec une caméra de reportage, mais je travaillais seule sans chef opératrice, la qualité des images n'est donc pas optimale, et il n'y a pas de mise en scène très élaborée, qui n'avait pas été travaillée au-delà de l'idée de mettre les couples côte à côte comme au cinéma.

[418] Cela correspondait davantage à nos aptitudes et intérêts de recherche de réaliser une enquête qualitative, mais nous n'excluons pas de contacter le Centre National de la Cinématographie une fois ce travail achevé pour qu'il mène une enquête quantitative approfondie sur l'accompagnement.

directive suit les différentes étapes d'une sortie en salle, du processus de choix à la maison ou devant le cinéma, jusqu'à l'installation en salle. Pour le film, les entretiens avec les couples étant réalisés devant les cinémas, il fallait une grille de questions plus synthétiques encore. Cette grille a pu changer selon les entretiens. En effet, je me suis rendue rapidement compte qu'il serait préférable au montage de garder des temps d'entretien dans leur continuité sans les couper. Cela demandait donc que j'enchaine les questions sans trop hésiter, tout en pouvant rebondir sur ce que les personnes disaient. Cela a pu entrainer des modifications dans l'ordre ou le choix des questions posées. Quand les personnes étaient pressées ou qu'elles paraissaient gênées (ou que je l'étais moi-même), j'ai réduit le nombre de questions. Lors d'un des entretiens, ma grille de questions n'était plus adaptée, car les deux jeunes personnes étaient en situation de premier rendez-vous et n'avaient donc pas vécu d'autres séances ensemble[419]. Je suis très gênée de parler à des gens que je ne connais pas, je ne suis pas du tout une personne qui a la « tchatche », qui rebondit vite, met à l'aise tout le monde facilement. Je suis d'autant plus gênée dans un contexte où je demande quelque chose à quelqu'un·e, et où j'ai peur de lae mettre mal à l'aise. J'ai aussi des soucis pour me concentrer sur deux choses à la fois, donc il a été très difficile lors des micro-trottoirs de gérer à la fois la communication avec mon équipe, l'interaction avec les personnes rencontrées et la grille d'entretien, et ce même au bout de plusieurs journées de tournage. Afin que cette difficulté ne soit pas seulement pénalisante (régularité dans les questions impossibles), je n'ai pas cherché à la cacher, mais à l'intégrer à mon propre personnage dans le film : on voit ma maladresse quand je sors la pochette pour faire signer les personnes et je pense qu'on constate que je ne suis pas une show-runneuse ! Je voulais également pouvoir rester spontanée et ne pas coller à la grille mécaniquement. Aujourd'hui que je considère que je suis même restée trop près de cette grille, et que j'aurais pu oser des questions plus variées sur la relation des couples des personnes, ou sur les films qu'iels ont vu : je garde cet enseignement pour de prochains documentaires.

Ainsi, les entretiens en « micro-trottoir » varient-ils significativement en durée, allant de trois à trente-huit minutes. Ces variations s'expliquent par plusieurs facteurs : la disponibilité du couple (le temps qu'il souhaite accorder à l'entretien, l'heure du début de la séance ou de la fin de séance), l'espace de l'entretien (la météo pour les entretiens réalisés à l'extérieur, le volume sonore et la sensation d'intimité pour les espaces intérieurs[420]), la longueur des réponses

[419] Ce qui m'a fortement déstabilisée, la cheffe opératrice m'a même soufflé des questions à l'oreille.

[420] Il m'a semblé beaucoup plus facile de pouvoir réaliser des entretiens approfondis dans des espaces calmes, sans musique comme au Ciné 104, plutôt qu'au CGR d'Epinay-sur-Seine par exemple où la musique est forte, et l'espace visuel est aussi très stimulant : lumière fluorescentes, écrans, jeux de toutes les couleurs. Il est plus difficile de se concentrer.

(dépendant elle-même des facilités à s'exprimer devant la caméra, et en général dans un cadre public, du plaisir pris à l'enquête, la participation au film, etc.), la pertinence des réactions de l'enquêtrice. Cette absence d'homogénéité est à rapporter pour certains entretiens à l'absence d'expérience (défauts techniques, manque de réactivité de la cinéaste-enquêtrice), mais aussi à la volonté d'accepter les contingences de la rencontre entre notre équipe et les spectateurices : j'ai gardé dans le film également des refus de personnes à être filmées afin de montrer que les personnes réagissent de manière très différente à l'enquête, du refus d'y participer à l'appropriation active (relance des enquêté·es, approfondissement des réponses, etc.). Ce qui — dans une enquête par entretiens semi-directifs — peut être un défaut (ne pas suivre sa grille d'entretien), peut dans le cadre du film donner des pistes de montage : ici alterner des séquences de réponses courtes montées « par questions » et des moments plus longs qui sortent du cadre de la grille. Comme François Truffaut qui disait[421] en substance que tout film de fiction est aussi un documentaire sur des comédiens en train de jouer, on peut dire que l'enquête filmée, quelque soit son thème, est aussi un documentaire sur la façon dont les personnes réagissent à l'enquête et au fait d'être filmées (comment elles « jouent » leur propre rôle devant celle-ci). Cette dimension est peut-être d'autant plus intéressante dans le cadre de ce documentaire que l'enquête est réalisée dans ou devant des cinémas, et que le sujet de l'enquête traite du cinéma : il est possible que cette proximité avec l'univers de la fiction ait eu des effets sur le « jeu » des personnes, et que l'espace du cinéma devienne une « scène » pour exprimer leurs émotions cinéphiles. Cependant, le dispositif du micro-trottoir ne renvoie pas nécessairement (pour les enquêté·es comme pour les spectateurices au cinéma), il est plus couramment associé à la télévision. Comment s'approprier ce dispositif, à la fois vis-à-vis de la tradition sociologique et des codes cinématographiques ?

1.2 Le dispositif du micro-trottoir

J'ai utilisé ce dispositif en référence aux films pionniers de la sociologie filmique, *Le Joli Mai* et *Chronique d'un Eté*. Au début du film de Jean Rouch et Edgard Morin, Marcelline et son ami sortent dans la rue, sur la proposition des réalisateurs, et posent aux personnes la question « êtes-vous heureux ? » en caméra cachée. Chris Marker va réutiliser ce dispositif dans *Le Joli Mai*.

[421] De mémoire, je n'ai pas retrouvé la source.

Le dispositif du cinéma renvoie toutefois aujourd'hui moins au film qu'à la télévision, qui l'a codifié notamment dans le cadre de l'information. L'interview de l'« homme de la rue » est alors utilisée pour illustrer (on pourrait presque dire « prouver ») une information, ou pour en donner un aperçu de façon humoristique (souvent aux dépends des personnes interrogées). Elle est alors monothématique, liée à une question principale et vise à recueillir un témoignage court. Le journaliste est soit hors cadre soit présent avec son micro « en direct » de la chaine d'information. Dans l'enquête sociologique comme dans le film documentaire, il ne s'agit pas de « prélever » une information aux personnes interrogées, mais de co-construire une relation et une recherche. Peut-être par crainte d'être trop associés à la télévision, les micro-trottoirs sont assez rares dans les films documentaires qui sortent en salle. Lors de mon jury de diplôme à la Fémis la question a été soulevée : est-ce que le dispositif ne rend pas le film trop « télévisuel » ? N'aurait-il pas fallu s'écarter davantage des codes télévisuels, par une stylisation plus forte du dispositif ? Une membre du jury a souligné le fait que lorsque Chris Marker fait du micro-trottoir, l'habitude du visionnage de cette forme n'est pas encore installée, qu'il faut aujourd'hui prendre en compte le spectateur habitué à voir des micro-trottoirs à chaque journaux télévisés, et donc inventer un dispositif qui s'écarte très fortement de la télévision pour « faire cinéma ». Tendre du côté « cinématographique » plus que du côté « journal télévisé » n'était pas un objectif quand j'ai pensé au film. Au contraire l'idée que le dispositif soit à la fois celui des films fondateurs du cinéma vérité et à la fois une forme populaire télévisuelle me semblait cohérente avec un projet qui souhaite renvoyer au caractère commun de cette pratique[422]. Les personnes interrogées, habituées à l'interview télévisuelle, ont souvent demandé où est-ce qu'elles devaient regarder. Plusieurs enquêté·es ont commencé l'interview en regardant la caméra : j'ai alors invité à me regarder (dans l'idée de maintenir un cadre d'entretien, enquêtrice-enquêté·es).

Le film devait initialement comprendre une seconde partie d'entretiens réalisés avec les couples rencontrés dans la rue, interrogé·es une seconde fois dans une salle de cinéma. Je souhaitais que cette deuxième partie installe un temps plus long avec certains couples, qui permettent davantage de présenter leur cinéphilie en lien avec leur relation. Je n'ai pu réaliser qu'un entretien de ce type (dans la salle Jacques Demy de la Fémis), avec un couple rencontré sur le parvis du MK2 Bibliothèque particulièrement réceptif à l'enquête. Le dispositif comprenait deux caméras, l'une fixe (avec deux changements de valeur de plan), l'autre suivant le rythme

[422] La remarque est toutefois pertinente et rejoint l'idée que j'aurais pu davantage travailler mon « personnage » ou davantage travailler le dispositif : je compte sur l'expérience.

de l'entretien, portant attention aux visages. Malgré l'intérêt de ce type d'entretien plus posé qui donne plus de matière pour l'enquête sociologique, ce projet de seconde partie s'est révélé trop ambitieux, à la fois sur le plan cinématographique et académique. En effet, en termes de thématique et de problématique, le second entretien réalisé en salle n'a pas été utilisé dans la thèse car il a couvert de manière très vaste le rapport du couple à l'audiovisuel, au cinéma, à la mode, à la politique, s'écartant des pratiques en salle : il nous sera utile pour de prochains travaux analysant davantage les portraits cinéphiliques et sériephiliques des couples. En ce qui concerne le film, je n'ai pas trouvé le temps de m'atteler au montage de cette séance. Outre la question du manque de temps— bien que ce projet d'un film en deux parties me semble encore tout à fait cohérent pour ajouter de la profondeur et une ouverture à la question posée, pour que le documentaire « s'installe » un peu dans une salle de cinéma après avoir couru dans les cinémas — quand j'ai regardé les rushs de cet entretien plus long en salle de cinéma, j'ai eu la sensation qu'elle appartenait à un autre film. Je n'étais pas très satisfaite de l'image, ni de la réalisation : celle-ci ne met pas en valeur les personnes, leurs corps, leurs visages, son esthétique est celle de nombreux documentaires où des « experts » sont interviewés dans des salles au fond homogène. J'ai eu le sentiment qu'insérer cette séquence allait « rompre le charme » des images « prises sur le vif » dans les cinémas, et perdre les spectateurices en les faisant entrer dans un autre espace : il aurait été nécessaire de créer un dispositif pour réussir à « faire la traversée », mieux travailler la réalisation de l'entretien à l'intérieur. J'essayerai toutefois de retravailler cette matière pour finaliser le film, mais je pense qu'elle est davantage l'esquisse d'un autre film qu'une partie de celui-ci, tout comme elle ouvrira ce travail à d'autres perspectives de recherche. J'ai accepté que mon film soit un film d'entretiens sous forme de micro-trottoir devant et dans les cinémas, qu'il renvoie à la « sortie » dans ces espaces ambigües et vivants d'avant salle, de parvis, d'après-film, sous les affiches, parmi les passant·es et spectateurices.

1.3 Esthétique et références

1.3.1 Image et dispositif

L'esthétique du film s'ancre elle aussi dans le cinéma vérité. Nous avons été attentives, dans les films de Chris Marker et de Jean Rouch et Edgar Morin à la façon de cadrer des couples. Ma référence principale était celle du *Joli Mai*, en particulier l'entretien du jeune couple que

nous avons analysée[423]. J'ai ainsi sélectionné des extraits d'entretiens de couples — avec l'aide de mon amie Stéphanie Pouech, merveilleuse documentaliste de La Fémis — dans plusieurs films que j'ai montrés à ma cheffe opératrice.

L'on a commencé par visionner les « entretiens de couple sur canapé » de mon documentaire réalisé pour le master. Mais aussi par exemple dans le film *Petite conversation familiale* d'Hélène Lapiower[424]. Elle filme ses cousines, dont les parents sont juifs, et qui se sont toutes mariées à des personnes qui ne sont pas juives, ainsi que son cousin, marié avec une femme musulmane. La réalisatrice les filme sur leurs canapés, dans leurs salles de bain, sur leurs lits. Voici son oncle et sa tante (image du haut) et son cousin avec sa femme (image du bas) dans une pause expressive.

[423] P1, Chap2, 2.2, « L'exemple du *Joli Mai* ».

[424] Hélène Lapiower, *Petite Conversation familiale,* 1999.

L'on a évoqué de nombreux films à caractère personnels et familiaux, tournés au caméscope comme ceux d'Alain Cavalier, où encore un petit film sorti en 2015 intitulé *Pauline s'arrache*[425], dans laquelle la réalisatrice Emilie Brisavoine filme sa demi-sœur adolescente.

On a apprécié ces films intimistes et le grain de l'image des camescopes. Nous avons toutefois fait le choix d'une caméra de reportage[426] pour avoir une image bien définie, qu'il serait possible de modifier en post-production. La caméra choisie est très peu utilisée à l'école, car jugée justement trop proche du rendu d'un camescope. Nous étions très satisfaites des essais réalisés en journée, car la caméra choisie met en valeur les couleurs, renvoie bien la lumière des visages, des vêtements, etc. Cependant, comme beaucoup de « petite caméra » de reportage, elle est moins performante quand il fait nuit, où au contraire elle aplatit les couleurs, les distingue mal, perd en contraste, ce qui a demandé de toujours choisir de filmer dans les endroits très éclairés.

Après avoir regardé ces films de famille et d'entretiens « à domicile », nous nous sommes ensuite intéressées à deux types d'entretiens très différents.
Tout d'abord, des films avec un dispositif en intérieur stylisé, comme le film d'entretien très esthétisé *Hitler…connait pas*[427] de Bertrand Blier, qui interroge sur leurs vies et leurs pratiques plusieurs jeunes personnes de vingt ans. Celles-ci sont installées au centre d'un studio, devant plusieurs caméras, sur fond noir. Il s'agissait à la fois de réfléchir à la seconde partie du film prévue initialement, où le travail de l'entretien demandait un dispositif différent que le micro-trottoir. J'ai filmé en effet les entretiens sur fond homogène (siège de cinéma, avec des visages mis en valeur dans l'obscurité, avec deux caméras). Le film de Bertrand Blier permet de

[425] Emilie Brisavoine, *Pauline s'arrache*, 2015.
[426] Le modèle HMC 150 chez Panasonic.
[427] Bertrand Blier, *Hitler… connaît pas,* 2006.

réfléchir au montage d'entretiens, à la façon de lier les paroles, de passer d'un visage à un autre, chez lui pour dresser un portrait générationnel.

L'on s'est également intéressée à des films plus contemporains, comme le film *Venus : confessions à nue*[428]. Les deux réalisatrices, Mette Carla Albrechtsen et Léa Glob, réalisent un casting dans un appartement pour un film érotique basé sur des expériences réelles. Elles ont dressé une toile blanche et reçoivent les femmes, qui parlent de leur vécu et de leurs expériences. Elles leur demandent ensuite de se déshabiller, de danser. Le dispositif, très simple, permet là aussi d'explorer la force du film d'entretien.

Nous nous sommes également référées à des films d'entretiens réalisés à l'extérieur, dans des lieux publics. J'ai isolé les entretiens avec des couples dans *Géographie Humaine*[429] de Claire Simon. Ce film, réalisé en compagnie de son ami Simon Merabet, va à la rencontre de personnes qui passent par Gare du Nord ou travaillent dans la gare. Dans le film, ils répondent simplement à des questions sur leurs vies. Les plans sont simples, mettent en valeur les personnes, mais sans gros plans, en les filmant dans les positions où Claire Simon les trouve : le jeune couple est assis, adossé à un panneau publicitaire. Elle les filme aussi hors interviews, surprend des gestes tendres. J'ai conservé ce principe au sens où j'ai demandé à la chef opératrice de continuer à filmer pendant la signature des autorisations de tournage et après, quand les spectateurices rejoignent leur séance, ou encore avant que j'aille leur proposer de participer.

[428] Mette Carla Albrechtsen et Léa Glob, *Vénus : Confessions à nue*, 2017.
[429] Claire Simon, *Géographie Humaine*, 2014.

Dans les discussions préalables avec la cheffe opératrice, Maéva Bérol, nous avons mis l'accent sur le fait de mettre en valeur les personnes dans les espaces que sont les cinémas, en étant attentives à leurs visages, réactions, sourires, etc. Le « risque du moche » devait donc être contrebalancé par l'attention portée aux personnes. Le film allait aussi être très marqué par l'architecture et la décoration des cinémas, autres « personnages du film », comme la gare dans *Géographie humaine*.

1.3.2 Titrage et musique

Le titrage n'est pas définitif, il a été réalisé avec le logiciel de montage AVID en guise de maquette précaire. Toutefois, la couleur rose vif a été pensée en référence à un univers « pop », auquel renvoie la musique. Je cherchais par les titres et la musique à créer un univers « pop » (ou « pop pop-corn » comme l'a dit une des membres du jury), à l'image des décors de certaines salles de cinéma des grands groupes. On a cherché une esthétique années 80-90, à l'image de ces cinémas de banlieue où nous avons filmé (comme le Pathé Saint-Denis).
Le compositeur Pierre Fau est aussi l'ingénieur du son du film. Il a composé la musique après avoir fait les tournages. Il avait donc pu s'inspirer de ces longues heures passées dans les cinémas, des rencontres avec les spectateurices. En cohérence avec une esthétique inspirée des

années 80, je lui avais envoyé pour référence principale Ellie et Jacno[430], qu'on entend dans la fameuse séquence de danse des *Nuits de la pleine lune*[431] de Rohmer, avec Pascale Ogier et Fabrice Lucchini. En référence secondaire, pour accentuer le côté ludique du film je lui avais proposé des musiques d'anciens jeux vidéos en 8bits, et enfin des références plus contemporaines (Jacques, The Pirouettes, Radiohead, Zombie Zombie) dans lesquelles m'intéressaient des sons étranges, plus déstructurés, métalliques.

J'ai suggéré trois tons pour la musique : ludique, nostalgique et inquiétant. Je désirais souligner à la fois la tonalité légère et comique du sujet (je suis comme un personnage de jeu vidéo coincé dans un labyrinthe de cinéma à la recherche de couples parmi les étalages de bonbons/derrières les affiches), la dimension nostalgique qui se dégage des salles (salle de mon enfance, mais aussi des salles en générale dans le spectre de leur disparition). Je cherchais aussi une dimension inquiétante, étrange, pour s'accorder à l'« inquiétante étrangeté » des couples, la bizarrerie de cette « accumulation de couples ». Au final, c'est surtout la dimension « pop » et ludique qui ressortent, d'après les principaux retours qui m'ont été faits.

2. Les enjeux du tournage : les enquêtées et l'enquêtrice en situation

2.1 Travail du cadre et positionnements

2.1.1 Le travail du cadre, avec les cheffes opératrices

Trois cheffes opératrices ont travaillé sur le film, toutes trois alors étudiantes à la Fémis. La cheffe opératrice principale, Maéva Bérol, est celle qui m'a aidée à définir le projet et installer le dispositif. Pauline Pénichout a filmé trois séances (à Belle Epine, Pantin, et la deuxième séance au MK2 Beaubourg lors du festival Chéries-chéris). Et enfin Plume Fabre a été cheffe opératrice le jour de la Saint-Valentin au Pathé Alésia.

L'entretien conjoint du film *Le Joli mai* a été mon modèle de référence pour imaginer le travail du cadre pour l'entretien. Néanmoins, les contextes (époques), le sujet et la démarche du film étant très différent, l'on ne pouvait reproduire absolument la même « danse ». Quand bien même on l'aurait souhaité, il faut sans doute des années d'expérience avant de réussir à filmer un entretien de cette façon. Dans le documentaire réalisé pour cette thèse, la grille de questions se limitait à des questions sur la pratique de la sortie au cinéma, sans portée existentielle.

[430] Notamment les titres « Les nuits de la pleine lune » (1984) et « Main dans la main » (1980).
[431] Eric Rohmer, *Les Nuits de pleine lune*, 1984.

Cependant, quelques entretiens se sont élargis à des questions plus vastes sur l'intimité du couple, les séries, le cinéma, la cinéphilie. Cet « élargissement » se produisant en fin d'entretien, après au moins un quart d'heure d'entretien, ils ne sont pas forcément « montables » au sens où il faudrait garder l'entretien entier pour être sensible à la montée de l'intensité, ce qui impliquerait de laisser des passages d'intensité moindre, où les questions sont posées laborieusement, où le cadre se perd, où les personnes se répètent.

J'ai néanmoins montré aux chefs opératrices l'entretien du *Joli Mai*. L'idée générale étant de cadrer en fonction de l'intensité qui se dégage de l'entretien, de réussir à attraper quelque chose de l'intimité des couples, de mettre en valeur leur visage. Concrètement, on a décidé de partir d'une valeur large (où je pouvais éventuellement être en amorce) puis d'avoir une seconde valeur plus serrée sur le couple, et enfin une troisième valeur qui isole les membres du couple, sur les visages, voire sur les mains. Ces changements ont été laissés à la libre appréciation des cheffes opératrices selon les moments de l'entretien. Néanmoins, une mécanique s'est installée au fur et à mesure des dérushs avec des changements d'échelles reliés aux questions posées, à l'avancement dans l'entretien. Avoir des échelles homogènes en fonction des questions posées était utile au montage. En effet, si dans le film de Chris Marker, chaque rencontre constitue une séquence (là où les personnes interrogées n'apparaissent qu'une seule fois), j'ai supposé que dans le film certains entretiens pourraient apparaître à différents moments (si le film qui suivait était doté d'un plan par questions). Ainsi a-t-il été très facile de monter les questions de manière homogène pour la séquence du 14 février (Pathé Wepler), car la cheffe opératrice était très méthodique. En effet, n'étant cheffe opératrice que pour cette journée de tournage, nous avons convenu de nous en tenir à une mécanique précise. La cheffe opératrice de la séquence de Belle Epine s'est montrée beaucoup moins méthodique — c'est la première fois que je ne tournais pas avec la chef opératrice principale, je n'ai pas donné de consignes assez précises — et a cadré beaucoup plus en fonction des intensités de l'entretien, de son ressenti et en fonction des personnes filmées. Il en a résulté que je n'ai pas pu utiliser certains entretiens, qui étaient trop hétérogènes dans le cadre d'un montage par questions, et que j'ai privilégié de monter plus en fonction du lieu (séquence réalisée au Pathé Belle Epine). Cela a au final plutôt servi le film puisque cette séquence avait une dimension émotionnelle (liée à la présence de ma mère) et sortait donc un peu du « cadre » du film. Un cadre basé plus sur le ressenti en fonction de chaque entretien était donc adapté. La cheffe opératrice principale, Maéva Bérol, s'est montrée à la fois méthodique et sensible à ce qui se passait durant l'entretien, d'autant plus que nous avons

dérushé[432] ensemble les premières séquences tournées, ce qui nous a permis de nous mettre au diapason.

2.1.2 Positionnements

Il est intéressant de voir la distance que mettent entre eux les couples et l'évolution de cette distance au fil de l'entretien. Le premier placement est réalisé par la cheffe opératrice ou moi-même qui désignons les limites du cadre et demandons généralement aux couples de se « rapprocher ». Les membres des couples se tiennent alors plus ou moins proches. Certains gardent une distance importante, d'autres se tiennent serrés, voire enlacés, ou gardant une main sur le corps de leur partenaire. Un couple s'est amusé de cette injonction à se rapprocher et à demander « pour avoir l'air d'un couple ? », tout en s'embrassant. Tout au long des entretiens les couples s'écartent ou se rapprochent, invitant à l'inverse la cheffe opératrice à se déplacer, reculer.

2.2 Les lieux et leurs classes

2.2.1 « Errer dans les cinémas ». L'importance des lieux de tournage.

Le tournage *in situ* est apparu fondamental dans la conception de ce film. Si les entretiens réalisés en mémoire évoquaient la position de spectateurices par la position côte à côte sur les canapés, les cinémas n'y étaient pas « incarnés ». De nombreuses séquences, entre les entretiens, donnent à apercevoir la « vie » des cinémas. Les égarements de ces journées de tournage à la recherche de couples, mais aussi des instants pris sur le vif, ces moments anecdotiques qui font la sortie au cinéma. L'architecture des cinémas fait complètement partie du film. Les spectateurices évoquent elleux-même le cadre au MK2 Quai de Loire, le cinéma étant au bord de la Seine, et l'on sait à quel point les spectateurices peuvent être marqués par « leurs salles », notamment quand l'architecture en est spectaculaire[433]. La diversité des cinémas renvoie à la diversité de spectateurices que nous rencontrons. Ils ont comme eux aussi leur aura, leur personnalité. Tourner dans les lieux, outre cette dimension esthétique et « charismatique » des établissements cinématographiques, permet d'activer la mémoire des

[432] Visionner les rushs.
[433] Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, pp.41-42. Il fait part des « souvenirs de l'âge d'or des grands ciné-palaces » dans « l'enquête de Glasgow ».

spectateurices et de les aborder au plus près de leurs utilisations de l'espace :

> Le lieu a un effet sur le discours de l'enquêté. Le lieu crée une forme de stimulation mnésique, ou produit un effet de cadre faisant primer les souvenirs, les évènements ou les réflexions rattachées au dit lieu, ce qui peut faciliter ou non la remémoration de souvenirs personnels. Il est également lié à une activité qui lui est propre, à ses règles, à des normes et à des rôles endossés par l'enquêté[434].

Les cinémas ont été choisis selon plusieurs critères. L'intention était de tourner dans des cinémas de grandes firmes et des cinémas indépendants, à Paris et en Ile-de-France, de façon à avoir plus de chances de rencontrer des personnes de cinéphilies et de milieux différents. L'idée était donc de sélectionner des cinémas appartenant à des grandes enseignes (UGC, MK2, Gaumont), situé dans Paris, en petite et grande couronne :

- UGC Ciné-cité Les Halles (Paris, 1er arrondissement)
- Gaumont Alesia (Paris, 14e arrondissement)
- Gaumont Wepler (Paris, 18e arrondissement)
- MK2 Beaubourg (Paris, 3e arrondissement)
- MK2 Quai de Loire (Paris, 19e arrondissement)
- L'Arlequin (cinéma 6ème arrondissement)
- Gaumont Stade de France (Saint-Denis, 93)
- CGR Epinay-sur-Seine (Epinay-sur-Seine, 93)
- Ciné 104 (Pantin, 93)
- Le Figuier blanc (Argenteuil, 93)
- Pathé Thiais Belle Epine (Thiais, 91)

Des logiques de choix multiples se sont superposées. Le nombre plus important de cinéma situés à Paris (ou dans la petite couronne comme le ciné104 de Pantin) s'explique par la dimension pratique : la capitale concentre un nombre important de cinémas et il était plus simple de se déplacer à Paris avec le matériel (nous ne disposions pas de voiture et l'équipe n'était pas ou peu rémunérée). En outre, un cinéma comme les Halles, au carrefour de plusieurs RER, accueille des spectateurices qui viennent de toute l'Île-de-France. Nous avons enfin eu des refus ou une absence de réponse de cinéma en banlieue que je connaissais et où j'aurais aimé tourner : je désirais par exemple fortement tourner dans le cinéma Pathé Carré Sénart à Lieusaint (77). À l'inverse, le producteur (qui s'est chargé de contacter les cinémas et d'obtenir les autorisations de tournage) avait plus de réseau lui permettant d'accéder aux salles

[434] Romy Sauvayre, *Les Méthodes d'entretien en sciences sociales*. Paris, Dunod, 2013, p.36.

parisiennes et du 93.

2.2.2 À la recherche de la classe moyenne

Il me paraissait très important d'aller dans un cinéma comme le cinéma Pathé Belle Epine. En effet, je réfléchis beaucoup au milieu duquel je viens, aux pratiques et modes de vie que j'ai observé dans mon adolescence en allant chez les parents de mes amis. J'ai eu un parcours d'ascension social en allant en classe préparatoire, à l'université et à la Fémis. J'ai découvert alors d'autres modes de vie. Ce qui me frappe quand je vais chez des parents d'amis parisiens est notamment l'ameublement, la décoration et les comportements alimentaires, et le fait de faire des références à des œuvres classiques très spontanément. Je suis toujours étonnée quand une amie me dit qu'elle est allée voir telle exposition très à la mode avec sa mère. Dans le milieu militant parisien, j'ai été confrontée à des valeurs anti-bourgeoises et anti-capitalistes qui parfois m'excluaient[435]. Venant de classe moyenne blanche de banlieue[436] contrairement à mes camarades de lutte, venant de familles plus aisées[437] (ou très insérées dans les milieux culturels voire culturels militants), ces valeurs pouvaient entrer en contradiction avec les miennes. Par exemple, j'ai pu être jugée pas assez radicale (me refusant à voler dans les magasins[438]), trop capitaliste (j'ai une culture d'habillement chez H&M, de consommation rapide et facile[439]), trop méritocratique (j'ai intégré l'idée de l'importance de ma réussite scolaire[440]). Il était intéressant de constater dans les milieux parisiens, que ce soit dans les milieux d'études ou militants, la méconnaissance profonde de mes camarades sur les mœurs de classe moyenne en banlieue parisienne. Je donne ici une définition personnelle (non académique) de la classe moyenne d'où je viens, car elle est importante pour comprendre ce qui m'attire dans le sujet de la sortie au cinéma en couple, et de mes intentions. La définition peut se résumer aux propos de cette amie qui m'avait dit : « ce sont les familles qui, quand la

[435] Le récit qui suit relève d'une auto-analyse. Elle peut être biaisée par… ma proximité avec le sujet (moi-même), mais lae lecteurice pourra ainsi voir mon système de référence : comment je me positionne sur l'échelle sociale.
[436] J'ai grandi dans une petite ville du 91, dans une résidence HLM agréable (petite, de trois étages, arborée), élevée par ma mère, anciennement monitrice de tennis, qui s'est reconvertie dans le travail en bibliothèque (fonctionnaire de catégorie C). Elle a aujourd'hui monté les échelons et fait un travail formidable de gestion et d'animation de toute la section jeunesse. Elle est connue pour ses « Racontines » (séances de lectures mises en spectacle) pour les petits. Voir avant-propos.
[437] Avec des parents professeurs, journalistes, cadres, médecins, etc.
[438] Alors que voler dans mon éducation n'était pas perçu comme « arnaquer le système », mais devenir une « racaille », un·e délinquante, montrer qu'on n'avait pas assez d'argent pour se le payer : loin d'ajouter un charisme militant, savoir qu'untel était un·e voleureuse c'était « la honte ».
[439] Avec le Mac Do de la semaine, les friandises industrielles ou le Coca à volonté.
[440] Et donc ne me suis pas (encore !) autorisée comme des ami·es militant·es à couper pour militer, partir sur une ZAD, faire une pause pour partir dans un lieu de vie collectif.

machine à laver rend l'âme, se posent deux fois la question avant d'en racheter une ». La sortie régulière au Mac do, au Pathé du coin, les après-midis au centre commercial, la télévision au centre du salon, la décoration kitch mélangeant vieux jouets *Kinder* et photos des enfants, l'importance des marques, autant de détails étrangers à la plupart de ceux qui forment mes nouveaux cercles de sociabilité. Je crois que l'une des raisons pour lesquelles je voulais faire ce film, c'était pour faire exister ce milieu « Belle Epine ». Cela m'aurait aussi intéressée de faire un film sur la sortie au centre commercial, dans la même perspective. Bien entendu, dans le cadre de mes études cinématographiques, j'ai souhaité surtout m'intéresser aux pratiques et définitions de la cinéphilie, dans une cartographie improvisée des cinémas. Grande fan de *La Culture du pauvre* de Richard Hoggart[441], je tenais à rappeler que la « culture cinématographique » n'existe pas moins au Pathé Thiais Belle Epine, qu'au MK2 Beaubourg. Les destinataires du film étaient donc intérieurement à la fois les personnes de mon milieu d'origine et de mon nouveau milieu social.

Dans cette perspective, j'aurais souhaité aller dans plus de cinéma que j'avais fréquentés plus jeune (cinémas du 91, 77, 94). Mais je me suis rangée aux cinémas dans lequel mon producteur a pu obtenir des autorisations de tournage rapidement, majoritairement à Paris et en Seine-Saint-Denis. Je ne me suis pas toujours sentie très à l'aise dans les cinémas de banlieue, car j'ai conscience d'avoir changé de classe sociale et de renvoyer une image « bobo parisienne » blanche. « Sociologue, c'est-à-dire petit bourgeois[442] » écrit Daniel Bizeul, afin de poser le problème de la position dominante[443] du sociologue sur ses enquêtées, notamment quand ces derniers sont dans une position plus fragile. Que faire de cette position surplombante de la sociologue ? Faute de mieux, j'ai choisi une forme d'autodérision. Sans résoudre tous les problèmes que posent la dialectique regarde/regardé, filme/filmé, enquêtrice/enquêtée, garder une distance amusée avec sa propre démarche peut sans doute rendre celle-ci plus accessible pour les spectateurices[444]. Le statut d'étudiant·e est aussi une figure qui facilité l'accès au terrain[445] et peut modérer cet effet de classe.

---

[441] Richard Hoggart, *La Culture du pauvre, op.cit.*

[442] Daniel Bizeul, « Sociologue, c'est-à-dire petit bourgeois » in Christian Payet, Corinne Rostaing et Frédérique Giuliani*, La Relation d'enquête : la sociologie au défi des acteurs faibles*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

[443] Au sens d'une domination de classe bourdieusienne.

[444] Bien que les formes d'humour soient aussi codifiées, et peuvent masquer des dominations.

[445] Stéphane Beaud et Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, *op.cit*.

2.3 Le personnage de l'enquêtrice

Il n'était pas au départ question que je sois dans le film. Je pensais simplement qu'on entendrait ma voix lors des entretiens[446]. En effet, je ne voyais pas *a priori* de raison à ce que j'apparaisse, tout comme dans le film réalisé en master[447]. Mais lors du premier dérushage avec la cheffe opératrice, les plans larges du cinéma MK2 Beaubourg où l'on me voit passer dans le champ nous ont fait rire. La dimension comique de cette recherche de « couples » et ma silhouette allongée un peu courbe[448]ont un potentiel cinématographique que j'ai alors décidé d'explorer. Cela m'a conduit à exposer le processus de fabrication du film (principe qui n'est pas étranger à *Chronique d'un été*) — mettant en scène un personnage d'enquêtrice —ce qui rejoint *in fine* une idée qui me tient à cœur, celle de montrer aux spectateurices « qui parle », qui « regarde ». Le personnage de l'enquêtrice crée aussi du lien narratif, permet de « raccorder » les séquences et d'établir un fil directeur.

Ce personnage autofictionnel et le film autorisent une mise à distance des codes académiques qui permettent de rendre compte autrement de l'objet d'étude et de créer du « jeu » (dans toute la polysémie du terme) avec l'objet de recherche. Stéphane Olivesi, s'intéressant à la communication dans les méthodes d'enquête en science sociale, fait un rapprochement avec la littérature. Il parle de l'écrivain :

> Par l'agencement des matériaux et le travail stylistique qu'il effectue sur ceux-ci, celui-ci parvient à éclairer d'un jour inattendu l'objet de ses descriptions, mais aussi à introduire une sorte de distance fictionnelle entre son récit et sa personne. Cette distance l'autorise à s'effacer pour dire ou pour montrer ce que le chercheur ne pourrait pas, quant à lui, assumer comme vérité produite[449].

Cette « autorisation » due à la « distance fictionnelle » introduite par le style, exprime la possibilité de tenir par une autre forme (et un autre langage) que celui de la recherche académique, un discours sur une réalité sociale, et de réussir à la communiquer[450]. Me mettre en scène m'a permis d'établir une distance fictionnelle avec ma « *personna* » de chercheuse.

---

[446]Lors des entretiens l'on ne m'aperçoit pas, ou seulement en amorce. Cela dit, mon effacement n'est pas total, les enquêté·es me regardent, on m'entend, on peut m'apercevoir, j'apparais même complètement en fin d'entretiens lorsque la chef opératrice filme la discussion qui entoure la signature des droits à l'image. Si j'ai respecté en partie le code de reportage qui vise à ne montrer que les personnes interrogées, c'est à la fois pour des raisons pratiques (nous n'avions qu'une seule caméra) mais surtout dans l'intérêt de travailler la façon de cadrer l'interview conjointe.

[447] où je n'apparais que dans le générique de début.

[448] Merci à mes dix années d'études !

[449] Stéphane Olivesi, *Questions de méthode, Une critique de la connaissance pour les sciences de la communication*. Paris, L'Harmattan, 2004.

[450] Stéphane Olivesi étudie alors la littérature comme science sociale.

Tout en me représentant en enquêtrice, l'« agencement des matériaux » et la mise en fiction documentaire, font que j'« assume » dans le film de prendre des libertés avec les méthodes conventionnelles d'entretien, et de tenir un propos sur le sujet que je n'aurais osé prendre sans la forme cinématographique.

De nombreux aspects de la recherche sont difficiles à communiquer, car on a tendance à vouloir les masquer étant donnée des « impératifs à répondre et conforter des positions académiques[451] ». Daniel Bizeul invite de ce fait à interroger sa propre position, quitte à dévoiler une dimension autobiographique liée à la recherche :

> Rendre compte du monde social sur un mode impassible et anonyme en ignorant les enjeux propres au milieu de la recherche et en passant sous silence les ingrédients de la relation d'enquête, notamment les agréments et les perturbations qui s'y attachent, c'est risquer d'oublier ce que toute description et toute analyse doivent à la place de l'observateur, autrement dit à ses principes de vie, ses inclinations, ses liens et ses routines de travail[452].

Cette démarche autobiographique apparaît dans la thèse en partie dans l'avant-propos et dans des notes de bas de pages qui mentionnent des anecdotes personnelles. Les éléments autobiographiques permettent à la fois de mieux comprendre les recherches effectuées, et de comprendre comment les chercheureuses se perçoivent dans l'espace social et dans le milieu de la recherche.

Le film a permis de laisser place à la dimension anecdotique emblématique du genre autobiographique[453], notamment dans la séquence où ma mère me donne un paquet de bonbons, juste après son entretien au cinéma Pathé-Thiais Belle Epine. Il m'a semblé essentiel de tourner dans le cinéma de mon enfance-adolescence (où j'allais souvent avec ma mère), et précieux qu'elle vienne. Outre le fait que j'adore filmer les membres de ma famille[454], je trouvais intéressant de renvoyer le cinéma à une socialisation familiale, sans que cela soit dit explicitement. J'ai hésité à garder la scène des bonbons, mais j'ai trouvé qu'elle avait du sens en plus de sa portée comique. La séquence comporte une dimension affective : je trouve très mignon que ma mère — qui remplit toujours mon sac de bonbons quand je repars de chez elle même si j'ai trente ans — n'ait pas été découragée par le fait que je tournais pour opérer ce rituel. Elle ancre la séquence dans mon enfance au cinéma Thiais Belle Epine, tout en renvoyant

---

[451] Daniel Bizeul, « Sociologue, c'est-à-dire petit bourgeois », *op.cit.*
[452] *Ibid.*
[453] L'anecdote donne corps au récit autobiographique, il n'y a qu'à se référer à l'épisode du peigne cassé chez Rousseau, à la Madeleine de Proust, etc.
[454] Je tourne des films de famille depuis mes dix ans (souvent documentaires mais parfois je demande aux membres de ma famille un effort de jeu).

à une culture de consommation, une culture du « centre commercial[455] » (grande chaine de cinéma, bonbons Haribo qui tapissent les murs, etc.). Cela rend accessible aux spectateurices le « personnage de la documentariste ».

2.3.1 Aborder des « couples » : les préjugés de la chercheuse — documentariste

La recherche de personnes en couple souhaitant participer au documentaire fait appel aux réflexions et catégories mises en place par la chercheuse, mais active également ses préjugés. Comment trouver des « couples » dans l'espace des cinémas ? Comment les aborder, d'autant plus quand l'on est gênée par la communication avec les autres ? Je me suis dirigée vers des personnes venues à deux, et dont il me semblait possible qu'elles entretiennent une relation de couple. Dans certains cas, des gestes tendres (baisers, mains tenues, etc.) pouvaient m'orienter vers cette hypothèse. En l'absence de ces gestes, je me dirigeais principalement vers des personnes qui semblaient avoir le même âge et semblaient être de genre différents (un homme et une femme). J'avais peur, en me dirigeant vers des personnes paraissant avoir une différence d'âge marquée, qu'il ne s'agisse de parents accompagnant leurs enfants et de susciter des vexations. Cela exclut donc de fait des couples avec de fortes différences d'âge et également des couples homosexuels. En effet, en présumant de l'homophobie de certaines personnes — par la peur de les vexer ou de susciter des réactions négatives en leur demandant si iels sont en couple —, j'ai contribué à l'invisibilisation des personnes homosexuelles, et ce malgré le fait que je sois moi-même bisexuelle. Je ne me dirigeais vers des couples de même sexe uniquement lorsqu'ils se montraient des signes d'affection. Encouragée par mon équipe, je suis allée quelque fois à la rencontre de personnes qui semblaient être du même genre : je n'ai pas souvenir d'avoir rencontré des réactions négatives, certaines personnes étaient bel et bien en couple, mais n'avaient pas envie de répondre à l'enquête, d'autres n'étaient pas en couple, mais ont simplement ri. Aussi y a-t-il peu de personnes homosexuelles (ou bisexuelles accompagné·e·s d'un partenaire du même genre) dans le film (seulement un couple d'hommes homosexuels et un couple de jeunes filles bisexuelles), il est possible que les personnes homosexuelles montrent moins de signes d'affection dans l'espace public de peur de subir des discriminations ou simplement d'attirer le regard : je n'ai notamment pas vu de femmes s'en témoigner sur les quinze jours de tournage, alors même que j'y suis particulièrement attentive. J'ai simplement abordé deux femmes qui semblaient être les mères d'un jeune enfant dont elles

[455] Où l'on allait quasiment toutes les semaines avec ma mère « faire les magasins », même si c'était souvent pour faire « chou blanc » comme on disait ou acheter « une bricole », « un petit haut ».

prenaient toutes les deux soins : elles étaient bien en couple mais n'ont pas souhaité être filmées. Afin de remédier à ce problème qui me tient à cœur, j'ai mené des enquêtes supplémentaires, d'abord non-filmées lors du festival Cineffable, où j'ai rencontré plusieurs spectatrices lesbiennes en couple. Je suis également retournée filmer au MK2 Beaubourg en 2019 pour le festival Chéries-Chéris, à l'heure de la diffusion des courts-métrages lesbiens. Hélas, aucun couple lesbien n'a souhaité être filmé. Nous avons en revanche réalisé un entretien long et riche avec un couple gay qui se rendait au festival (qui n'apparaît pas dans l'actuelle version du film, mais apparaitra sans doute dans la dernière).

L'abord des couples dépend aussi de préjugés plus inscrits, relevant d'un possible racisme ordinaire. Je pense *a posteriori* que j'ai eu plus tendance à me diriger vers des personnes blanches. Peut-être également que pour certaines personnes racisé·es, il a existé une méfiance[456] envers le projet, venant d'une trentenaire blanche et d'une équipe en majorité blanche. Quand les étudiant·es racisé·es suivent mes cours et font des micros-trottoirs, je remarque qu'iels interrogent davantage de spectateurices racisé·es que dans mon film d'enquête. Aucun couple de personnes asiatiques n'est entretenu dans le film, ainsi que peu de couples de personnes arabes et noires. Cela constitue ainsi une faible représentativité en termes de pratiques, de cinéphilie. Le film est produit dans le cadre d'institutions blanches (la recherche française, la Fémis), par une doctorante blanche, il ne peut être qu'un film de blanc relativement *colorblind*, même si la réalisatrice est consciente et sensible aux problématiques antiracistes.

Le film est aussi validiste, dans la mesure où il représente *a priori* une majorité de personnes valides, bien qu'il est possible que des personnes que j'ai interrogées présentent des handicaps invisibles. Je devais rencontrer un couple de personnes aveugles au Ciné 104, mais le rendez-vous a été manqué. J'aurais bien aimé ouvrir une visibilité aux personnes en situation de handicap qui se rendent en couple au cinéma, mais je n'ai sans doute pas fait assez d'efforts dans ce sens, dans l' « urgence » des tournages. On peut aussi supposer que les personnes en situation de handicap ne se rendent pas en grand nombre aux cinémas, du fait de la faible accessibilité d'un certains nombres de moyens de transport et de cinémas, comme le montrent régulièrement dans leurs dossiers les étudiant·es en situation de handicap de mes cours qui choisissent d'aborder ce thème, et qui m'ont largement sensibilisée à ce sujet.

À part pour les personnes LGBT, car je fais partie de cette communauté et me sens donc assez renseignée et légitime pour en parler, je n'ai pas cherché spécialement à tourner pour « créer de

[456] Attention je ne « dénonce » pas cette possible méfiance, je la trouve légitime au sens où une personne blanche ayant grandi en France a toutes les chances de créer des représentations racistes, même sans le vouloir.

la représentativité », de peur de mettre des personnes « en exemple » isolées. Cela est en effet tout aussi problématique de représenter un couple pour telle ou telle caractéristique en faisant de ce couple le porte-parole d'une communauté. Par exemple, il est problématique que les seules personnes bisexuelles aient quinze ans dans le film, car cela renvoie à l'idée que les bisexuelles/lesbiennes n'existent pas, ou que ce n'est qu'une « phase » adolescente, ce pourquoi j'ai essayé d'interroger d'autres lesbiennes. Je pense que j'aurais pu m'organiser pour que le film soit réalisé dans une perspective moins blanche, hétérosexuelle et validiste : aller davantage à la rencontre de personnes à deux, comprendre plus de personnes racisé·es dans mon équipe, tourner dans des cinémas ailleurs qu'en région parisienne, être plus attentive aux personnes en situation de handicap, etc. En effet, si on se laisse guider par la « beauté du hasard » du micro-trottoir, on reproduit aussi beaucoup de schémas d'exclusion intégrés. À l'inverse vouloir créer à tout prix de la représentativité peut créer des représentations également racistes et validistes. Mes lectures d'autrices concernées m'ont appris que la seule réelle solution est, en plus de se former, quand l'on est blanc·he et privilégiée à l'antiracisme et au point de vue des minorités, que ces dernières aient davantage accès à la production cinématographique et universitaire (et donc que ces milieux et institutions soient moins blanches, normatives et sujettes à la reproduction sociale).

3. Enjeux du montage.

Le montage présente des liens évidents avec le travail de recherche, et notamment en sociologie avec la restitution d'enquête. Le premier travail de la monteuse est de classer et ordonner les rushs sur son logiciel de montage. Cette opération de classement demande une réflexion qui n'est pas étrangère à la chercheuse : celle de concevoir des axes de recherches et des typologies. Ensuite, le travail du rythme du film et de l'agencement des différentes séquences continue d'avoir des parentés avec un travail de restitution d'enquête écrit. On se demande ce qu'il faut garder, ce dont il faut se séparer. En fonction des thèmes et sous-thèmes que l'on retient, d'autres disparaissent. Dans cette sous-partie sur le montage, je vais exposer les enjeux concrets auxquels j'ai été confrontée sur ce film et les étapes principales du montage. J'exposerai ainsi les liens entre le montage et l'ensemble de la recherche. En effet, j'avais remarqué en master que le montage m'avait aidé à l'écriture du mémoire, que le processus de création et recherche se nourrissaient mutuellement.

3.1 Les différentes étapes du montage

Le montage a été difficile, car il fallait être à la fois réalisatrice et monteuse — alors que j'ai l'habitude de travailler avec lae réalisateurice — et à la fois sociologue et cinéaste, tout en étant seulement doctorante et étudiante en école de cinéma.

L'étape du montage est intéressante pour la recherche— en plus d'avoir des parentés avec celui-ci — car elle demande d'avoir une connaissance très précise de la matière qui a été tournée, d'une part, et de commencer à trouver des logiques de classement par le rangement de ces rushs. Ainsi, j'ai dérushé une première fois avec la chef opératrice pour mettre au point notre dispositif, une seconde fois seule en salle de projection et une troisième fois en salle de montage pour opérer le rangement et faire des bout-à-bout[457]. Pour le classement, j'ai rangé les rushs :

- par jour de tournage et donc par lieux (par cinémas) : pour chaque lieu j'ai réalisé des bout-à-bout regroupant la matière qui me semblait la plus intéressante.
- par questions posées : pour chaque couple j'ai fait des « subclips », c'est-à-dire que j'ai coupé les rushs d'entretien en plusieurs parties correspondant à chaque question, et j'ai ensuite distribué ces sublicps dans les rangements par question.

En dérushant j'ai annoté les clips, en mettant des marqueurs aux changements de questions, mais aussi marquant les moments qui me paraissent les plus forts. J'utilise un code couleur allant du jaune au rouge (jaune = peut être utile ; orange = intéressant ; rouge = très intéressant/émouvant), certaines monteureuses utilisent des étoiles, mais tou·te·s ont un système de marquage des plans. Les plans marqués en « rouge » ou étoilés sont ceux que l'on imagine retrouver dans le montage final, ceux qui ont le plus attiré notre attention lors du premier visionnage. Le travail de thèse m'a conduit à me demander pourquoi certains passages suscitaient une telle classification : qu'est-ce qui était jugé « émouvant » et pourquoi ? J'ai remarqué que plusieurs logiques existaient et se superposaient :

- Rushes dont le son et le travail du cadre est au minimum acceptable (l'on voit et l'on entend correctement), et le plus souvent en adéquation avec ce qui est dit dans les moments soulignés.
- Ce qui est dit présente une originalité dans la façon dont les enquêtés s'approprient le sujet. Les enquêtées ne se contentent pas de répondre à la question, mais éclaire la question de leur point de vue.

[457] Un bout-à-bout réunit un ensemble de rushes.

- Une intimité — qu'elle apparaisse sous forme de tensions ou de liens amoureux — se manifeste de manière très perceptible.
- Le discours sur la pratique culturelle suscite une émotion chez la personne qui en parle.
- Un plaisir se manifeste dans le fait d'être filmé et de participer à l'enquête, un plaisir proche du plaisir de jouer pour certains enquêtés.

Or, les rushs qui suscitent le plus d'émotions ou de réactions sont aussi ceux qui ont un contenu intéressant d'un point de vue sociologique : soit qu'ils disent quelque chose en termes de sociologie du couple, de sociologie des pratiques culturelles, ou de sociologie de l'enquête.
Néanmoins, l'impression de répondre à deux logiques différentes (celle de la recherche, et celle du cinéma) a conduit à des dilemmes dans ce qu'il fallait ou non garder. Il a été difficile d'abandonner certaines parties des rushs qui par exemple n'étaient pas optimales au niveau du cadre ou du son, mais qui étaient intéressant au regard de la sociologie de la pratique. J'ai dû progressivement renoncer à l'idée de vouloir « tout » dire de la pratique, d'essayer d'être exhaustive à partir de la manière recueillie, pour entrer dans une logique plus rythmique.

L'ours : un « bout à bout amélioré »

L'ours du film gardait fortement la trace de mon premier bout à bout de quatre heures. Ce premier bout à bout était constitué des moments d'entretiens que je préférais, ainsi que des rushs devant et à l'intérieur des cinémas. Il a été réalisé par lieu, et à l'intérieur des lieux, par couple. J'ai gardé pour chaque couple tous les moments qui pouvaient me sembler intéressants cinématographiquement et/ou au regard de la recherche. On avait donc :

Lieu 1> éléments du lieu > Couple 1 Lieu 1 > Couple 2 lieu 1 > Couple 3 lieu 1 >**Lieu 2**> éléments du lieu 2 > Couple 2 lieu 2 > Couple 3 lieu 2 > etc.

Cet ours durait deux heures quarante-cinq. Les premier·ères spectateurices, mon producteur, mon directeur de département, et quelques personnes de l'école ont été surpris par la matière « micro-trottoir » du film et assez fascinées et amusées par ce défilement de spectateurices. Les retours étaient positifs même si l'on m'a souhaité bon courage pour réussir à raccourcir et ordonner le tout.

La première version.

La première version s'est montrée assez décevante. En effet, j'ai raccourci pour avoir un film

de « seulement une heure quarante », en montant à l'intérieur de l'ours. La « patte » de l'ours était toujours fortement visible, puisque perdurait un montage par lieu, bien que certains lieux commençaient à être mêlés (les trois mK2 en début de film). L'intention de montage était peu visible dans cette version, qui ressemblait davantage à un ours raccourci. Au final, on avait perdu le charme de l'ours, où l'on retrouvait des bouts d'entretiens très longs ce qui rendait les spectateurices attachant·es, sans trouver de fil directeur.

La deuxième version

Pour la deuxième version, j'ai reçu l'aide de ma directrice de département, Catherine Zins et d'une amie, Charlotte Salvatico, qui a demandé à revoir l'ours de quatre heures. Dans leurs retours j'ai compris que certaines personnes ou certains couples retenaient davantage l'attention. J'ai commencé à monter à partir des moments forts d'entretiens, et à articuler des temps « faibles » avec un montage rapide de réponse aux questions, et des temps « forts » avec des moments d'entretiens plus longs sur certains couples. J'ai ainsi travailler certaines séquences de « temps forts » : le début, l'installation, les deux couples devant le MK2 François Mitterand, Belle Epine, et d'autres séquences de « temps faible », par questions : « pourquoi êtes-vous allés au cinéma aujourd'hui ? », « prenez-vous du pop-corn ?», la séquence de la Saint Valentin. J'ai aussi initier un fil narratif chrono-thématique, des premiers rendez-vous adolescents aux personnes âgé·es qui reviennent sur leurs premiers rendez-vous de jeunesse, qui m'a aidé à structurer la rédaction de la thèse par la suite.

La troisième version

La troisième version comportait ainsi différents « temps » et des séquences montées, soit par lieux soit par questions. Elle manquait toutefois de rythme, au sens où les séquences montées par questions donnaient au film une allure un peu mécanique (l'équivalent d'un plan à tiroir). J'avais en outre fait quelques expérimentations étranges dans certaines séquences, en insérant des images d'archives quand les gens parlaient, de manière quasi subliminale. Afin de « raccourcir » le film, j'avais beaucoup rogné les entretiens qui avaient duré le plus de temps, au dépend du temps nécessaire à appréhender certains d'entre eux. On se retrouvait un peu « perdu » dans ces cinémas au visionnement, où plutôt coincée dans un manège d'une heure (sans queue du mickey). J'ai donc montré cette version à un ami qui n'avait encore rien vu, Laura Garcia, de qui j'avais monté le film de fin d'étude. Laura, en section réalisation, pouvait m'aider à « diriger » davantage le montage, au sens de lui donner un axe, et surtout des principes narratifs. Laura a été très emporté par Dominique (44,A) qui ne comprend pas les gens qui vont au cinéma seul. Il m'a conseillé d'en faire un « chantre » du film : le faire revenir à des moments

stratégiques permettrait aux spectateurices de se repérer dans le film, d'avoir un fil directeur. On s'est ainsi concentré sur les possibles axes narratifs. J'ai renforcé ma présence et les séquences de recherches de couples, rallongé les entretiens d'enquêté·es qui retenaient l'attention des spectateurices.

La quatrième version.

Pour la dernière version, j'ai essentiellement appliqué les conseils donnés par Laura, amélioré le montage de chaque séquence. Je n'arrivais pas séquencer le film correctement, c'est-à-dire à passer d'une question à l'autre sans perdre les spectateurices. Jacques Comets – co-directeur du département- m'a conseillé d'essayer les cartons. J'ai pensé qu'ils seraient provisoires, mais j'ai gardé ce principe de carton-titre et cartons-commentaires. Cela a représenté une façon aussi de marquer l'esthétique « pop » et de faire un lien avec les spectateurices, comme si je leur envoyais un « message » pour faire leur chemin dans le film. Je devais rendre le film pour qu'il soit évalué pour le diplôme, alors j'ai finalisé les temps de générique de début et de fin, et donné un « *final cut* » au moins provisoirement, et même si j'avais l'impression que le film n'était pas fini.

La future version ?

Le film tel quel a été apprécié. Toutefois, il manque de finalisation. Les titres et cartons ont été faits rapidement sur le logiciel, il n'y a ni mixage, ni étalonnage. Le film actuel « sort du logiciel de montage » sans travail de post-production. Au-delà des habituelles finalisations de post-production, le montage lui-même manque encore de précisions et d'ajustements. J'accumule les retours depuis deux ans et quand j'aurais terminé mon travail de thèse je finaliserai le film.

3.2 Les questionnements éthiques pendant le montage.

Il est difficile de monter des entretiens, car le travail consiste à couper la parole des un·es et des autres. Il faut réussir à le faire sans déformer leurs propos, essayer de ne pas les instrumentaliser pour répondre aux besoins narratifs de la recherche/du film. La question peut être épineuse quand les enquêté·es sont interrogé·es en couple, puisque les moments d'entretien montrent plus ou moins d'entente ou de tension au sein du couple (comme nous l'avons vu avec Christian et Ingrid[458]). N'en laisser qu'une partie fige le couple dans l'une ou l'autre de ces dispositions.

[458] P1, Chap 1, 4 « Etude détaillé d'une entretien conjoint ».

Selon le moment que l'on choisit, on révèle plus ou moins la dimension théâtrale de l'entretien conjoint. Plusieurs intervenant·es ne comprenaient pas que je me pose autant de questions. Effectivement, j'ai eu souvent des difficultés à monter, car je n'osais pas raccourcir ou enlever un passage, ou au contraire j'avais peur d'insister trop sur un passage ou un spectateur. Cela s'explique par mon naturel angoissé, mais aussi par l'habitude de me poser des questions déontologiques lors des enquêtes sociologiques, d'autant plus quand les personnes me confient l'enregistrement de leur image. Je me suis un peu enhardie, sous la pression de la date de rendu, et j'ai réussi à faire des choix sans me laisser submerger par les questionnements éthiques.

La question de la représentation des minorités s'est bien entendu rejouée au montage. En effet, ayant filmé très peu de couples homosexuels, il m'est apparu important de leur laisser une place. Néanmoins, l'interview du couple homosexuel rencontré à l'UGC des Halles est assez faible techniquement (lumière jaune, ombres de perches), et assez pauvre du point de vue du contenu (interview courte, très inégale au niveau de la répartition de la parole, car l'un des deux membres du couple parlait moins bien français et a laissé la parole à son conjoint). J'ai donc laissé un moment de l'interview assez court. Cela a été perçu par un spectateur du film justement comme une démarche de représentativité avortée : un couple homosexuel apparaissant quelques secondes pour « se débarrasser de la question ». Politiquement certaines idées m'importaient, par exemple deux couples, l'un composé de personnes noires et un couple composé d'une personne blanche et d'une personne noire, ont souligné les clichés de représentations des personnes noires dans les films, ou le manque de diffusion de films avec des personnages noirs. Mais ces réflexions s'écartaient de la question centrale du film sur la pratique de la sortie au cinéma en couple, et ne se situaient pas forcément dans les moments de l'entretien qui étaient les plus pertinents au regard de cette pratique. Il était donc difficile de les insérer.

A cela s'est ajouté une personne qui s'est séparée depuis la période du film et qui, au moment où j'ai recontacté les enquêté·es a souhaité être supprimé du montage. Sans faire cette demande, une enquêtée du film de master avait également signalé, quand je l'avais recontactée, qu'elle n'était plus avec le garçon de l'entretien. Le rapport aux enquêté·es, quand iels sont en couple, au-delà des questions qui se posent avec les enquêtés lors d'entretien individuel filmé, posent aussi la question de la séparation. Le « bon souvenir » de la relation disparu, les fins de relations difficiles, la remise en couple peuvent rendre désagréables le souvenir de la relation, et son inscription dans un film.

3.3 La réception du film

Les réactions au film n'ont pas été décevantes. Il a été globalement très apprécié par ses premiers publics, et j'ai reçu plusieurs critiques constructives.

Les premières réactions ont été celles de mon jury. Mes directeurices de département, Jacques Comets et Catherine Zins ont soutenu mon projet depuis le départ et ont défendu le film. Je ne reviens pas sur les retours de la direction, car comme nous étions en tension politique, les retours ont simplement concerné le non-respect des consignes et des délais. Les personnes extérieures à l'école Tina Baz (cheffe monteuse), Julie Dupré (cheffe monteuse), Ruth Zylberman (réalisatrice) ont apprécié le film, et fait des retours très intéressants, que je peux tenter de résumer. Je mise sur ma mémoire, et dès lors tous les retours ne peuvent être rattachés nominativement. Je présente d'avance mes excuses aux concernées si l'émotion a rendu mes souvenirs du moment imprécis.

Le jury a apprécié le sujet inattendu, la ribambelle de couples et mon personnage dans le film : cela donne vie aux salles de cinéma à travers les spectateurices, mais offre aussi un regard étrange (le mien) sur la question.

Je ne me souviens plus dans le détail des remarques sur les qualités du film, j'ai davantage retenu les critiques que je vais exposer. Ruth Zylberman a jugé que le dispositif ne s'éloignait pas assez du reportage télévisuel, manquait d'une affirmation plus marquée du geste cinématographique. La dimension de recherche doctorale est apparue ambiguë, ni tout à fait absente, ni tout à fait assumée : il était difficile pour le jury de voir à travers le film ce qui pouvait donner matière à une thèse dans le sujet même. On ne comprendrait pas dans le film ce qui donne matière à une recherche, bien que le terme de thèse soit employé dans un des cartons initiaux : on m'a conseillé de le retirer. Par ailleurs, l'on m'a fait remarquer que j'étais sans doute encore trop enlisée dans une posture universitaire, et que l'on ne sentait pas encore le film tout à fait libéré de ce carcan, comme si le film devait « rendre des comptes » quelque part. Que la posture serait encore un peu sage, bonne élève. Ainsi, la posture de recherche dans le film n'est à la fois pas assez assumée — il faudrait ainsi ne même pas mentionner la thèse dans le carton initial — et en même temps l'ombre d'un devoir universitaire pèserait encore sur le film. On peut en déduire un souci d'équilibre : soit assumer plus la posture de chercheuse, soit la faire complètement disparaitre.

En ce qui concerne plus précisément le montage, le film a occasionné un débat entre les deux monteuses, à la fois sur le titrage et sur le montage rapide centré sur des questions. Pour Tina Baz, il aurait été plus intéressant, quitte à enlever des couples, de garder de plus longues parties d'entretiens. Pour Julie Dupré, à l'inverse, on s'ennuierait sans ce montage rapide. J'ai eu ce débat intérieurement tout au long du montage. En effet, garder de longues séquences, laisser le spectateur se faire une place dans le temps du plan-séquence est un principe de montage que l'on apprend dans le cadre de montage de « films d'auteur[459] », celui de ne pas chercher à embarquer le spectateur sur un chemin simplement séduisant et efficace : l'inverse d'un montage rapide sur de la musique. Cela relèverait quasiment d'une éthique par rapport au spectateur. Jean-Louis Comolli, intervenu à la Fémis, avait montré que lorsque que l'on ne monte pas un entretien dans la continuité, mais qu'on le coupe en morceaux et qu'on l'intercale avec d'autres entretiens, les spectateurices se sentent volées : pourquoi a-t-on coupé ? Quelle a été la réaction à la question ? Qu'a-t-on voulu nous cacher ? C'est avec ces préceptes à l'esprit que j'ai monté, mais toujours dans l'idée de faire un film qui reste abordable, qui évite les longueurs et capte l'attention, n'ennuie pas. Cette double logique est présente dans le film, avec des temps d'entretiens plus longs, et des réponses aux questions sur des thèmes montés avec de courts extraits d'entretien. Cela n'est donc pas étonnant que le débat ait été relancé au moment du jury, car cela correspond à deux manières de monter, de faire des films. Sans doute le film ne tranche-t-il pas assez d'un côté ou de l'autre avec sa dimension hybride pour mettre tout le monde d'accord. Cette dimension hybride m'intéresse, je ne suis pas sûre de vouloir trancher bien que j'aimerais garder plus de moments « longs », faire vivre davantage les lieux que sont les cinémas, et hacher un peu moins la parole.

Le film a ensuite été diffusé à la Cinémathèque française, comme tous les ans l'est l'ensemble des films de fin d'étude de l'école. Le public se compose alors d'étudiant·es de l'école et de leurs familles, mais aussi de personnes travaillant dans le milieu du cinéma (étudiant·es, réalisateurices, producteurices). Lors de la séance, le public a beaucoup ri ce qui était très agréable. Il est possible que le film ait d'autant plus déclenché le rire dans le contexte des diffusions de films de fin d'étude, où les personnes présentes ont justement un lien fort avec le cinéma, mais aussi parce que peu de films de fin d'études se tournent vers la comédie (et de nombreux ont un ton plutôt austère). Ma mère, son conjoint et mon petit frère ont beaucoup

[459] Je me place dans la perspective de l'apprentissage du montage à la Fémis, qui se fait dans une perspective auteuriste, au sens que les films sont perçus comme l'émanation de l'imaginaire, de l'« univers » d'un individu.

aimé. Il faut toutefois noter que, même si j'avais fait un plan-séquence en 3D de quarante-cinq minutes sur ma porte d'entrée, ma mère m'aurait par principe félicitée, mais dans le cas présent elle était surtout heureuse d'entendre la salle réceptive au film. J'ai également reçu ce poème d'un « spectateur-poète » de la cinémathèque, qui envoie à tou·te·s les étudiant·es de l'école une appréciation, plus ou moins farfelue, avec une... note sur vingt !

Bonjour,

La Cinémathèque Française a présenté

Le film En couple, au cinéma.
Que vous avez, avec votre équipe, réalisé.
Comme les trois années passées,
Je l'ai visionné,
Avec ceux des autres TFE proposés.
En P.J., vous trouverez,
La note et l'avis que j'ai rédigés.

Henri Dreuilhe,
À la Cinémathèque, un fidèle abonné.

P.J. :

Note : 17.
Avis :
« Un sujet de thèse, au cinéma, traité/C'est un défi qu'il fallait relever !/ Car, souvent, le thème, exposé /Risque d'être un peu "collet monté""./ Mais, au visionnage, le contexte s'est complètement transformé : /Le cinéphile du MK2 Beaubourg est un acteur rêvé,/Ces jugements, à la serpe, taillés,/Sont des moments de pur bonheur, dans l'humour, trempé,/D'autant qu'il s'exprime, avec beaucoup de sincérité./Les autres personnes interrogées, de la même façon, sont filmées avec simplicité,/Ce qui donne une fraîcheur, largement, par la salle, partagée./ »

À la sortie de la salle, j'ai distribué un lien vers un questionnaire rapide que j'avais conçu pour avoir des retours anonymes sur le film. Je l'ai aussi distribué à d'autres personnes qui m'ont demandé de voir le film par la suite. J'ai eu en tout trente réponses, qui proviennent toutes de

personnes travaillant dans le cinéma, majoritairement des étudiant·es de la Fémis. La grande majorité des répondantes précisent avoir beaucoup apprécié le film (iels savent que ce sera lu par la réalisatrice), quelques-unes sont plus mitigées.

En résumé de ces questionnaires, ce qui a été particulièrement apprécié est la « fraicheur » du film, sa dimension comique, le « côté léger ». Une spectatrice précise que l'humour ne s'est fait selon elle au détriment des personnes interrogées : « C'est assez drôle (on ne va pas se mentir), mais il n'y a jamais un regard méprisant ou condescendant ou qui vise d'une quelconque façon à se moquer des gens (même quand les réponses peuvent faire sourire, et c'est assez rare dans les micro-trottoirs ce côté bienveillant) ». Plusieurs réponses mentionnent la « joie du cinéma », l'agréabilité de voir des spectateurices s'exprimer. Le « panel des couples » est aussi évoqué : le fait qu'il y ait de nombreux couples, et selon les réponses de la « diversité » parmi elleux, que leur « disposition » dans le film est « astucieuse » et les met en valeur.

Pour celleux qui ont moins apprécié le film, et parmi les critiques établies par les spectateurices qui ont souhaité en faire, on relève que le film est trop « simple » (un spectateur a parlé de « catalogue »). Le dispositif d'interview ne serait pas assez « poussé », ne constituant qu'une « succession d'interviews ». Les cartons ont été remis en cause par de nombreuxes spectateurices, dont certain·es déplorent la musique « gaguesque ». La musique ne fait pas consensus, étant tout autant mentionnée comme une des forces du film pour le « ton » qu'elle donne, que comme agaçante (une « pub pour assurance » note un spectateur).

Tout·te·s les répondant·es partagent le fait d'avoir repensé à leurs propres pratiques, voir à leur situation affective (en couple, célibataire, etc.) lors du visionnage du film : « ça produit un effet réflexif super fort », mentionne une spectatrice. Sa réponse mélange les deux plans de réflexivité, sur les pratiques, mais aussi sur la situation amoureuse :

> Ça m'a globalement fait penser à mon expérience d'aller au cinéma en couple, mais sur tellement d'aspects que c'est dur de détailler : le cocon intime que ça représente, la profondeur à laquelle ça donne accès dans la connaissance l'un de l'autre de discuter d'un film après l'avoir vu, le plaisir d'emmener son amoureux/de découvrir un film dont il/elle ne sait rien pour lui permettre d'être surpris, le plaisir de manger de bonbons aussi héhé. Ça m'a un peu rendue mélancolique aussi, j'avais oublié comme c'était chouette avec mon copain, comme on s'est séparés il y a quelques mois, je me suis rendu compte que c'est un peu incomparable d'aller au cinéma en amoureux, c'est quand même la meilleure manière d'en profiter :)

Cette dernière dimension, le rappel de sa situation personnelle sur le plan affectif, montre bien la pression au couple à l'œuvre en société, puisque plusieurs réponses évoquent le célibat comme une condition connotée négativement : « ce film te rappelle pendant une demi-heure que tu es célibataire » écrit une spectatrice.

À cette dimension introspective, on perçoit dans plusieurs réponses des éléments de lecture analytique des couples et de leurs comportements. « On perçoit comme une sorte de domination d'une des personnes » écrit ainsi une spectatrice, « on sent que l'homme ou la femme se donne plus de légitimité dans le couple ». On observe dans les réponses des éléments de sociologisation des couples, soit des analyses sur le rapport de domination interne au couple, soit des réflexions sur leur « diversité » et leurs appartenances sociales. Certaines analyses comprennent un vocabulaire sociologique : « J'ai été très intéressé par la monstration de la diversité socioculturelle des spectateurs. J'ai notamment été surpris de découvrir des profils de spectateurs assidus issus des classes populaires », y compris un vocabulaire très spécifique : « j'ai été content et surpris de voir le phénomène de dissonance de Bernard Lahire en vrai et notamment à travers des pratiques spectatorielles très "légitimes" chez un public plutôt populaire ». Le film permet *a priori* de mobiliser, pour les sociologues de formation et les profanes, des références sociologiques sur l'origine sociale des couples et les relations de couple. Cela a parfois joué en la défaveur du film, dont un spectateur déplore l'hétéronormativité et le couple gay mis en « exemple ».

Les personnes du film qui ont le plus marqué les esprits sont les deux couples filmés sur le parvis de la BNF, ce qui n'est pas étonnant, car leurs entretiens, montés en parallèle l'un de l'autre, durent plus longtemps que la plupart des autres dans le film. Les personnes apparaissant seules ont aussi été les plus marquantes pour les spectateurices : bien évidemment, l'homme à la « doudoune bleue » (Dominique, 44,A), qui a été monté de manière à revenir commenter à plusieurs moments du film les différentes thématiques, et aussi la femme interviewée sans son conjoint sur le quai de la Loire. Le couple de personnes âgées qui parlent de leurs premières sorties au cinéma quand iels étaient jeune au cinéma de l'Odéon a également été évoqué plusieurs fois, ainsi que ma mère et son conjoint. On remarque donc que les entretiens qui retiennent l'attention sont les mêmes que celleux qui avaient été repérés par nous lors du dérushage, et celleux mis en valeur par le montage.

En résumé de la réception du film, on peut retenir que celui-ci permet bien de s'approprier le sujet proposé, en renvoyant chacun·e à ses propres pratiques, et à des micro-analyses des couples représentés. Il surprend en déplaçant le regard du côté des spectateurices. Cette démarche est très appréciée, même si pour certaines elle parait encore trop anecdotique. Ces retours pour la suite du montage invitent à mettre en question la construction avec les cartons, et essayer de trouver un chemin dans le film qui puisse encore davantage susciter émotion et réflexion, sans toutefois perdre la légèreté et l'humour qui en sont une des forces. Les débats

autour du film montrent également des questions qui reviennent fréquemment pour les films d'entretien, et particulièrement avec une forme de micro-trottoir : à un extrême, n'est-ce pas trop académique, « sociologisant », et à l'autre, n'est-ce pas trop anecdotique et « divertissant ». Le caractère « cinématographique » de ce type de film pose question par la simplicité qu'il affiche. La forme du micro-trottoir, galvaudée par son caractère télévisuel, plait mais peine à être envisagée dans une perspective artistique. Cette force de réflexivité qu'il induit invite pourtant à s'y intéresser en tant que sociologue, mais aussi à défendre sa possible esthétique en tant que cinéaste.

Conclusion

Cette première partie consacrée à la méthodologie de l'enquête aura pu, nous l'espérons, incarner la chercheuse, ses conceptions du monde, préjugés, perceptions de la vie sociale, loin d'une prétendue neutralité ou d'une recherche « sans corps » ; mais aussi faire « prendre chair » à quelques pontes de nos disciplines : première étape essentielle selon nous pour rendre présent·e, dans la seconde partie, les spectateurices, et ne pas opposer d'un côté une recherche « pur esprit » et des pratiques « irréfléchies », prises dans leur corporéité.

Nous avons pu suivre le fil rouge qui nous a menées d'une pratique de l'entretien conjoint à un film d'entretien composé de personnes en couples. En effet, l'entretien conjoint et son triangle vertigineux d'adresses, se caractérise par une grande théâtralité, mise en avant par la chercheuse Isabelle Clair. Il met en jeu notamment des effets de désolidarisation entre les membres des couples (qui ne « soutiennent » pas les propos de leur conjoint·e), mais aussi de « solidarité conjugale » face à l'enquêtrice, qui doit quant à elle ne pas faire de faux pas dans cette danse à trois. Les couples sur la scène de l'entretien, ont une forte tendance à se mettre en scène. Si filmer ce type d'entretien exacerbe cette mise en scène (et représente donc a priori un biais supplémentaire), cela permet aussi de rendre pleinement compte de la dramaturgie de l'entretien, et des effets d'enquête. L'enregistrement audiovisuel permet en outre de capter toute la dimension non-verbale de l'entretien : quand l'un des conjoints parle, l'autre peut se désolidariser des paroles de l'autre simplement en haussant les sourcils ; et d'analyser plus facilement *a posteriori* tous les jeux d'adresses.

Le film représente ainsi un bon outil de travail de l'entretien conjoint. L'expressivité caractéristique de ce dernier nous a aussi donné des envies de réalisation pour exposer le « petit théâtre » des couples qui vont au cinéma. Profitant d'une formation en école de cinéma, nous avons ainsi mis au point un projet de film d'entretiens dans la veine du « cinéma-vérité », à la rencontre de couples dans des cinémas d'Île-de-France. Nous nous sommes servis des réflexions en sociologie filmique, bien que celle-ci ne mette ni à l'honneur le film d'entretien comme l'expose Réjane Hamus-Vallée, ni les pratiques culturelles d'art et de loisir. La sociologie filmique nous parait effectivement, par l'utilisation du film en recherche sociologique, rejoindre nos préoccupations d'incarner la recherche et surtout de mettre en évidence les pratiques de recherche, les rapports de domination qui s'y jouent.

Notre film ne montre pas un cadre de recherche traditionnel, puisque les entretiens semi-directifs menés se font sous la forme de « micro-trottoir », où la grille d'entretien n'est pas toujours respectée, et qui peuvent être écourtés rapidement par les conditions de tournage (le froid, la séance des enquêté·es qui va commencer, etc.). Il propose une « autre façon » de faire vivre le sujet, à travers une démarche créative qui donne la parole aux spectateurices. Tantôt les couples sont rapprochés par le montage : différentes générations et profils de spectateurices se complètent dans le récit d'une pratique commune, tantôt sont mis en opposition deux « clans » (les pro et anti pop-corn). Ces rapprochements, ainsi que les temps plus longs qui permettent d'esquisser des « portraits de couples » permettent aux spectateurices d'activer des mécanisme de « sociologie ordinaire » : en se projetant dans ces mêmes pratiques, en différenciant des spectateurices de différents milieux sociaux, des cinémas de « différentes classes ». La pratique est rendue vivante dans les lieux de son exécution.

Réaliser le film et le monter a particulièrement aidé à la rédaction de la seconde partie. En effet, le classement des rushs nous a permis d'ordonner notre pensée, de distinguer différents prismes pour aborder la question, comme celui du « cinéma au cours de la vie », de mesurer l'importance du lieu sur les pratiques. Le film facilite notre capacité à avoir une écriture elle-même (nous l'espérons) vivante et imagée des pratiques en salle, nous permet d'écrire « avec » les personnages du film (qui nous restent particulièrement bien en mémoire). Cette seconde partie écrite est donc une autre façon encore d'aborder le sujet, découlant à la fois de la démarche filmée (avec le même principe qu'un extracteur de jus), mais aussi plus globalement d'une « expérience du sujet » de sept années, sous des formes et des recherches plurielles. Non que le film ne se suffise à lui-même, mais par un principe de recherche que nous ne saurions exprimer autrement que par la poésie :

Si le temps venait où l'ombre enfin solide
Se multipliait en réalisant la diversité formelle de mon amour
J'admirerais mon ouvrage[460]

[460] Guillaume Apollinaire, « Les Fiançailles », *Alcools*. Paris, Gallimard, 2004 [1913].

PARTIE 2.

RESULTATS D'ENQUÊTE

Introduction

Après plusieurs années d'enquête et d'attention à la question du cinéma en couple, la réalisation de deux documentaires, nous exposerons ici les traits les plus saillants de la pratique du cinéma en couple que nous avons observés. Mais il suffit d'aller au cinéma en tant que spectateurice pour constater que les couples y prolifèrent : l'on peut même être gêné·e par les baisers d'amoureuxes assis devant soi. A l'écran, les histoires d'amour ne cessent aussi d'être représentées. Les affinités entre le cinéma et les couples sont nombreuses et remarquées des chercheureuses comme du grand public. L'on trouve ainsi un « carnet de recherche sur la figure du couple au cinéma », qui compte déjà cinq numéros[461]. Des sites généralistes ou plus spécialisées dans le coaching amoureux établissent des « tops » des films à aller voir pour la Saint-Valentin, des « techniques » pour séduire au cinéma. A l'heure où le couple est « incertain », on cherche à connaitre la « bonne santé » de celui-ci. « Le cinéma, ciment du couple[462] ? » interroge ainsi l'émission « Cinérama », expliquant que des psychologues explorent la thérapie de couple par la discussion autour des films[463]. Dominique (45,A), spectateur rencontré devant Beaubourg, alerte :

> Les couples qui vont pas au cinéma c'est pas bon signe. C'est parce que déjà… Ou alors, comme font mes parents, des gens qui vivent depuis très longtemps ensemble, c'est qu'ils ont deux télés, et chacun regarde son programme, quand vous allez plus voir les films avec votre meuf ou votre mec, c'est qu'il y a plus grand chose. C'est pour ça qu'il faut continuer à aller au cinéma parce que… soit c'est lui qui choisit soit c'est toi qui choisis mais… Continuer à faire ce rituel. Très important.

---

[461] L'activité du groupe de recherche est consultable en ligne. URL : https://cinecouple.hypotheses.org

[462] Emission « Cinéma », épisode 11 diffusé le 19/02/21 sur la chaîne Télésud. URL : https://www.telesud.com/programmes/cinerama?v=x7zeyyt. Découvrir le titre de cette émission nous a intrigué car nous n'avions pas osé écrire la question dans la thèse, bien que la formule nous soit souvent revenue à l'esprit, sans doute pour la prosodie et les sonorités communes entre **ci**né**m**a et **cim**ent. Toutefois, nous n'avions pas osé l'écrire, car cela nous rappelait inévitablement l'article du magazine *Elle* « La fellation, ciment du couple ? », qui avait suscité à la fois un buzz et un tollé sur internet, puisqu'il abordait frontalement la question de la sexualité orale, mais dans l'angle unique du plaisir masculin, omettant le cunnilingus dans l'équation (et se plaçant bien sûr dans une perspective uniquement hétérosexuelle). Cela nous permet toutefois de faire le lien entre notre propos : si la sexualité est envisagée comme un « signe » que le couple va bien, est-ce que « faire des sorties » et des « choses ensemble » est également connoté ?

[463] Allusion à une étude en psychologie de l'Université de Rochester qui montre que la discussion autour des films romantiques est utile aux partages des sentiments et à l'entente des couples. Rogge, R. D., Cobb, R. J., Lawrence, E., Johnson, M. D., & Bradbury, T. N. « Is skills training necessary for the primary prevention of marital distress and dissolution ? A 3-year experimental study of three interventions ». *Journal of Consulting and Clinical Psychology,* vol.6, *n°81*, pp.949-961, 2013. https://doi.org/10.1037/a0034209. Les résultats de l'étude (simplifiés) ont été repris par de nombreux médias, comme le quotidien *20 minutes*.

Pour cet enquêté, la sortie au cinéma comme rituel contribuerait à alimenter la relation. Contrairement au « repoussoir » des deux télés – la privatisation des pratiques audiovisuelle au sein du foyer - la sortie au cinéma commune apparait comme une contribution au fonctionnement de la « communauté partielle » qu'est le couple.

Pourtant, la sortie au cinéma est aussi une sortie risquée, sujette à la déception et aux aléas de la projection et du comportement des autres spectateurices. Il peut être aussi difficile de s'entendre avec l'autre sur le choix du film, surtout dans un contexte hétérosexuel où la socialisation différenciée entre les hommes et les femmes conduit à des goûts et sensibilités différentes. N'est-ce pas un risque supplémentaire pour des couples de réaliser une sortie risquée ? Est-elle le miroir d'une condition contemporaine ? Sans se lancer dans des parallèles métaphoriques trop ambitieux - nous préférons les questionnements concrets - comment se déroule la sortie ? Comment les couples se l'approprient pour « passer une bonne soirée » face à la possibilité d'être déçu·es par le film ? Comment s'accomodent-iels de leurs différences de goûts et de pratiques ?

Les spectateurices devant les cinémas sont dans *les conditions* de la sortie, iels viennent de chez elleux, d'un bar ou du travail, sortent du film où sont en train de le choisir, se demandent s'iels vont prendre du pop-corn, stressent parce qu'iels attendent *leur date* rencontré sur internet. C'est précisément à cet endroit que nous avons cherché à comprendre la pratique. A l'endroit d'un « rendez-vous ». Premiers rendez-vous pour les couples en formation, « rendez-vous » quotidien pour des couples assidus, « rendez-vous exceptionnel » pour celleux qui n'ont pas souvent l'occasion d'aller au cinéma : « la pratique du cinéma a beaucoup à voir avec la fréquentation amoureuse […] On se retrouve pour aller au cinéma dans la vraie vie et *Second life* aussi oblige à se fixer un rendez-vous si l'on veut voir un film[464] » rappelle Emmanuel Ethis. Cette deuxième partie essayera ainsi de comprendre l'importance du rendez-vous cinématographique dans les parcours amoureux et couplesques.

Les premiers rendez-vous et les *dates* au cinéma attirerons d'abord notre attention (chapitre 1). Les premiers rendez-vous au cinéma peuvent être utilisés de deux façons : premièrement pour que le couple se forme. Nous essayerons, via différentes matières (films, chansons, corpus d'articles internet de coaching en séduction, entretiens et anecdotes), de saisir quelle est la perception des « premiers rendez-vous au cinéma », les connotations qu'ils peuvent avoir dans l'imaginaire, et les pratiques réelles auxquelles ils donnent lieu. Donne-t-on rendez-vous au cinéma pour s'embrasser dans le noir ? La position spectatorielle facilite-t-elle l'approche (côte à côte, dans le noir) ? Est-ce un lieu de premier rendez-vous donné sur les sites de rencontre ?

[464] Emmanuel Ethis, « Le Cinéma, un art subtil du rendez-vous », *op.cit.*, p.11 ;

Deuxièmement, après avoir envisagé la salle comme un terrain de séduction, nous l'interrogerons en tant que lieu d'installation du couple (une fois que celui est formé), de « conjugalisation » de la relation.

Dans le chapitre 2, nous étudierons comment la sortie au cinéma est appropriée et ritualisée par les couples.

Il sera d'abord nécessaire de définir quel est le « temps » du cinéma, mettre des mots sur l'« envie d'aller au cinéma » et plus particulièrement l'envie d'y aller à deux, avec saon conjointe. Qu'est-ce qui suscite l'envie de se rendre au cinéma avec saon conjoint·e ? Pourquoi ne pas y aller seul·e, surtout quand l'on a des différences de goûts, ou des emplois du temps différents ? Ce « temps » sera aussi compris comme le temps de la vie où l'on se rend au cinéma : l'on s'intéressera à la fréquentation des cinémas par les couples en fonction de différentes étapes de la vie, comme les études, l'arrivée d'un enfant et le passage à la retraite.

Après avoir ainsi établi ce qui pousse à aller au cinéma en couple, et donner un aperçu des « temps » du cinéma en couple, reste à savoir comment se déroulent les séances. Nous suivrons ainsi le déroulement chronologique d'une séance pour exposer les principaux enjeux de la sortie, du choix du film au souvenir de la sortie. La sortie au cinéma en couple est en effet caractérisée par plusieurs étapes, qui guideront notre réflexion : l'avant-séance (qui renvoie à la décision d'aller au cinéma, le choix du film, l'affirmation des goûts des spectateurices), la séance elle-même (qui met en jeu les corps en salle, les émotions ressenties, les dérangements), l'après-séance (où a lieu la discussion et les réactions autour du film, les ententes et les disputes, les trajets de retour). La variable de l'accompagnement sera notre axe d'analyse principal. Nous serons aussi attentifves aux questions de genre qui structure la pratique.

Présentation de la population d'enquête en quelques chiffres

Bien que notre enquête soit qualitative et non quantitative, nous pouvons présenter quelques caractéristiques de notre population d'enquête, notamment l'âge et la catégorie socio-professionnelle.

Au total, **130 personnes ont été interrogées**, dont 118 dans les cinémas. Hormis 6 d'entre elles, toutes ont été interrogées en couple : **62 couples** ont ainsi participé.

La moyenne d'âge des enquêtées est de 37 ans, mais on remarque que peu de spectateurices ont la quarantaine : la médiane est en effet à 30 ans, on compte de nombreuxes personnes en-dessous

de 30 ans voire en-dessous de 25 ans et de beaucoup de personnes au-dessus de cinquante ans. Les plus jeunes sont pour la plupart lycéen·nes et étudiant·es ; les plus de cinquante ans, des actifs dont les enfants sont autonomes et/ou des retraité·es.

Les « inactifves » représentent plus de la moitié de la population d'enquête. Les lycéen.nes constituent 10 % de la population d'enquête, les étudiant·es 21,5 %, les retraités 18,5 % et les personnnes sans emploi 1,5 %. En ce qui concerne les « actifves », on remarque que les interrogé·es font majoritairement partie des « csp + » comme l'indiquent les bilans réalisés par le CNC. En effet, 22,3 % des enquêté·es sont « cadre ou profession intellectuelle supérieure », catégorie la plus représentée dans l'étude. Sans compter que nous avons mis à part la catégorie des artistes (5 % des répondant·es) dont la majorité font partie des cadres et professions intellectellles supérieures, et qu'une grande partie des retraité·es avaient une activité qui correspondait à cette catégorie. Les autres catégories socio-professionnelles sont toutefois présentes de manière non négligeable, avec 7,6 % de professions intermédiaires et 13 % d'employées et d'ouvrier·ères.

Ces résultats sont proches de ceux du bilan du public de 2018 réalisé par le CNC (l'enquête ayant été menée majoritairement en 2018), en termes de structure du public cinématographique. Le nombre de spectateurices « inactifves » atteint également la moitié de l'ensemble. Toutefois, notre enquête sur-représente la population étudiante, ce qui s'explique facilement (forte présence des étudiant·es à Paris, disponibilité, empathie avec la démarche de fin d'études, notre propre tendance à interroger des personnes qui nous « ressemblent » etc.). Les « CSP + » (pour le CNC, les professions intermédiaires et cadres et professions intellectuelles supérieures) sont également sur-représentées, notamment les cadres et professions intellectuelles supérieures : 22,3 % contre 9,9 %. Cette forte proportion correspond à la fois à la tendance des classes les plus favoriser à profiter du cinéma, mais est sans doute renforcée par le choix de nombreux cinéma parisiens intra-muros, et peut-être par une plus grande disposition à répondre à l'enquête filmée pour les classes aisées (plus à l'aise à l'oral, avec la représentation de soi, plus famillier avec la démarche de film de fin d'étude/universitaire, etc.). On peut aussi faire l'hypothèse que les artistes ont une familiarité avec la démarche documentaire et créative. Nous avons mis à part cette catégorie, car contrairement à l'enquête du CNC nous n'avons pas rencontré d'artisan·es et commerçant·es (2,4 % des spectateurices), mais de nombreuxes artistes, qui faisait souvent un lien avec leurs professions et leur pratique du cinéma en entretien.

En somme, la population d'enquête reflète la structure du public cinématographique identifée par le CNC en 2018, mais surreprésente légèrement les étudiant·es et très fortement les cadres et professions intellectuelles supérieures.
En ce qui concerne l'assiduité au cinéma[465], la part des personnes assidues (qui vont au cinéma au moins une fois par semaine) est aussi plus représentée dans l'enquête que dans la structure du public de 2018 : 8,5 % contre 3,9 %. La part des « réguliers » est aussi bien plus représentée (la moitié de notre population d'enquête), à l'inverse de celle des occasionnels est sous-représentée (68,4 % en 2018 pour le CNC, 41,6 % dans notre enquête).

En ce qui concerne les couples interrogés, la durée des relations est très hétérogène, puisque le couple le plus récemment formé à une semaine, quand d'autres fêtent leur cinquante ans de mariage. La grande majorité des couples est hétérosexuelle, puisque les couples composés de personnes de même genre ne sont que cinq. L'écart d'âge entre les membres d'un même couple est faible, ce sont le plus souvent les hommes qui ont quelques années de plus que leurs compagnes. Quelques exceptions sont présentes, avec une femme de vingt ans plus jeune que son conjoint, et une autre de onze ans l'ainée de son conjoint. L'homogénéité des couples se retrouve en ce qui concerne les catégories socio-professionnelles : les couples sont très majoritairement homogames (en termes d'activité/non activité et en termes de catégories socio-professionnelles). Sur le plan de l'ethnicité, l'enquête ne représente aucun couple de personnes asiatiques, et seulement six couples de personnes racisé·es. Plus nombreuxes sont les couples comprenant une personne blanche et une personne racisée (8 en tout). La majorité de personnes interrogées est donc blanche, avec 9,2 % de personnes racisé·es dans l'enquête[466].

RAPPEL DES PRINCIPALES ABREVIATIONS :

PeC = Personnes en couple entretenues lors du tournage d'*En couple, au cinéma* et du film de master[467].

L = Lycéen·ne
E = Etudiant·e

[465] Mon enquête n'est pas réalisée de manière similaire à celle du CNC.
[466] Sur les possibles biais de racisme intériorisés dans notre enquête, voir partie 1, chapitre 3.
[467] Pour l'anecdote, nous avions, bien avant la crise sanitaire, utilisé l'acronyme « PCR », pour « Personne en Couple Rencontrées », cela nous amusait que cela corresponde à « Parti Communiste Révolutionnaire ». Seulement, en faisant relire cette partie, l'on nous a rapidement parlé pourquoi l'on parlait de « PCR » qui évoque désormais le test réalisé en laboratoire pour détecter le virus COVID-19.

SE = Sans emploi

OE = Ouvrier, Employé

PI = Profession intermédiaire

C+ = Cadre et profession intellectuelle supérieure

A = Profession artistique

R = Retraité·e

Exemple concernant la présentation d'enquêté·es dans le texte :

Maëlle (22,E) = l'enquêtée se prénomme Maëlle, elle a 22ans et est étudiante.

Bastien (38,C+) = l'enquêté se prénomme Bastien, il a 38ans, il est cadre.

Chapitre 1.Les salles de cinéma comme lieux de premiers rendez-vous

1. Introduction

1.1 Prélude

Le documentaire que nous avons réalisé en master[468] s'ouvre avec la première strophe de cette chanson de Claude Nougaro[469] :

> Sur l'écran noir de mes nuits blanches, moi je me fais du cinéma, sans pognon et sans caméra, Bardot peut partir en vacances, ma vedette c'est toujours toi.
> Pour te dire que je t'aime, rien à faire je flanche, j'ai du cœur, mais pas d'estomac, c'est pourquoi je prends ma revanche, sur l'écran noir de mes nuits blanches, où je me fais du cinéma.
> D'abord un gros plan sur tes hanches, puis un travelling panorama ahah ahah. Sur ta poitrine au grand format, voilà comment mon film commence, souriant je m'avance vers toi.
> 1m80, des biceps plein les manches, je crève l'écran de mes nuits blanches, où je me fais du cinéma, te voilà déjà dans mes bras, le lit arrive en avalanche.
> Sur l'écran noir de mes nuits blanches, où je me fais du cinéma, une fois deux fois dix fois vingt fois je recommence la séquence où tu me tombes dans les bras. Je tourne tous les soirs y compris le dimanche, parfois on sonne j'ouvre c'est toi, vais-je te prendre par les hanches comme sur l'écran de mes nuits blanches, non, je te dis comment ça va, et je t'emmène au cinéma.

Nous proposons de nous arrêter un instant sur cette chanson populaire pour introduire l'objet d'étude des « premiers rendez-vous ». D'une part, elle pose précisément la différence entre la dimension fantasmatique du cinéma, la sortie au cinéma concrète, et le cinéma comme art et industrie. D'autre part, on peut interroger le modèle de séduction qu'elle prône, ainsi que la figure de « séducteur contrarié » qu'elle érige, à partir du débat récent sur une culture de la séduction galante dite « à la française[470] » qui a particulièrement fait débat en 2011 au moment

[468]Accompagnant le travail écrit de notre mémoire de master 2.
[469] Claude Nougaro, « Au cinéma », 1962. Initialement, je voulais la faire chanter par l'un des enquêtés, slammer, en reprenant les paroles, mais n'avais pas concrétisé ce projet, et laissé la première strophe en l'état.
[470] Idée d'une culture galante nationalisée, défendue par un ensemble de penseurs, chercheurs, figures médiatiques, où les rôles de genre asymétriques seraient menés par jeu, et assureraient une forme particulière d'égalité femme-

de « l'affaire Strauss Kahn »[471]. L'étude de cette chanson rappelle la vigilance qui doit être de mise lorsqu'il s'agit d'étudier la sortie au cinéma, et particulièrement les premiers rendez-vous : il est nécessaire de forger une culture vivante des salles de cinéma — c'est l'un des enjeux de cette thèse[472]— mais sans céder à son idéalisation (notamment face à la menace planante de la disparition des salles[473]), au kitsch de l'objet d'étude. La meilleure façon de s'en prémunir est de garder à l'esprit les approches *cultural studies*, c'est-à-dire pouvoir relier les discours et les productions culturelles aux rapports de domination à l'œuvre dans la culture[474]. Plus explicitement, s'émouvoir de la « poésie » de la sortie au cinéma ne doit pas empêcher d'être conscient·e de la dimension sexiste qu'elle peut revêtir dans un cadre de séduction.

La chanson met en scène un espace de projection amoureuse associé au cinéma, tout en restituant le caractère « vieux jeu » des rôles de séduction. Claude Nougaro place la sortie au cinéma au niveau de l'expérience ordinaire : « moi je me fais du cinéma, sans pognon et sans caméra ». Il met à distance le monde du cinéma tout en y faisant référence. D'abord, par l'intermédiaire d'un discours de séduction, la femme désirée se substituant à la star : « Bardot peut partir en vacances, ma vedette c'est toujours toi ». Ensuite, en faisant du cinéma une réserve de comparaisons et de métaphores pour décrire le fonctionnement du fantasme érotique (« d'abord un gros plan sur tes hanches », « une fois deux fois dix fois vingt fois je recommence la séquence »). Enfin, en opposant au fantasme la réalité de la sortie : « vais-je te prendre par les hanches comme sur l'écran de mes nuits blanches, non, je te dis comment ça va, et je t'emmène au cinéma ». Le cinéma comme art et industrie sert à manifester la puissance du fantasme ordinaire, quand le cinéma comme sortie permet de dire la difficulté, dans la réalité, de concrétiser ses fantasmes.

---

homme : « dans la promotion du système galant, la question de l'asymétrie des sexes n'est envisagée que comme un mode, foncièrement français, d'égalité », Citation et analyse de Mélanie Gourarier dans *Alpha Mâle : Séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes*. Paris, éditions du seuil, 2017, pp.61-69.

[471] Le débat sur la galanterie a été réactivé a moment de l'« affaire DSK » (agression par Dominique Strauss Kahn – ancien patron du Fond Monétaire International – d'une « femme de chambre » d'un grand hôtel) en 2011, avec la promotion d'un « féminisme à la française » qui concilierait défense de l'égalité et préservation d'un modèle national de séduction, défendu comme une sorte de patrimoine culturel. Voir les pages consacrées à ce débat dans l'ouvrage de Mélanie Gourarier *Alpha Mâle : Séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes*, *op.cit*. Cette dernière met plus particulièrement en avant comment se construit en France, dans certains cercles masculinistes, un rapport ambigu à la galanterie, puisque lors de ce débat ceux-ci ont pris parti pour la défense d'un modèle de séduction « français », le modèle américain étant érigé comme un épouvantail – y aurait lieu une « guerre des sexes », mais rejette les principes de la galanterie – trop avantageuse aux femmes selon eux, déjà dominantes – et adhèrent aux principes hiérarchiques des communautés de la séduction américaines. Voir son analyse *Ibid*. La journaliste et militante féministe Valérie Rey Robert a réagi à ce « curieux débat sur l' art de séduire à la française (…) en plein procès pour viol » (Mélanie Gourarier, *ibid*.) Voir Valérie Rey-Robert, *Une culture du viol à la française: du « troussage de domestique » à la « liberté d'importuner »*. Paris, Libertalia, 2020.

[472] Voir l'introduction générale « Un sujet ordinaire ».

[473] Craintes réactivées au moment du confinement.

[474] Hervé Glevarec, Éric Macé, et Éric Maigret, *Cultural Studies : anthologie*. Lormont, Le bord de l'eau, 2020.

Cette expérience ordinaire décrite par Claude Nougaro est marquée par les rôles de genre définis dans la séduction et les rapports amoureux. La femme est un autre inaccessible, désignée et découpée dans l'imaginaire fantasmatique par ses attributs sexuels (hanche, poitrine). Bien que ce soit un fantasme masturbatoire qui soit essentiellement décrit[475], le « héros » se présente comme un anti-héros romantique (qui a du « cœur », mais pas « d'estomac »), amoureux, mais timide, qui n'ose pas faire de ses fantasmes une réalité, puisqu'il ne colle pas à la masculinité hégémonique dont il rêve (« 1m80, des biceps plein les manches »). Le « romantisme » passe par la figure du « mal-aimé », du garçon fou de désir. Dans la chanson, le cinéma comme le fantasme (re)produisent un imaginaire de la conquête amoureuse (celle d'hommes à biceps qui empoignent leur bien-aimée), quand la sortie au cinéma pointe l'échec du modèle cinématographique/fantasmatique dans la réalité. C'est parce que le héros ne peut pas faire comme au cinéma/dans ses fantasmes, qu'il demande « comment ça va » et se rend « au cinéma ».

L'analyse des premiers rendez-vous au cinéma est ainsi à envisager dans le cadre plus général des normes de séduction créées par un imaginaire romantique et sexiste. La chanson, en superposant les niveaux oniriques et réels et en filant la métaphore du cinéma, permet aussi d'envisager la part de représentations à l'œuvre dans nos fantasmes et nos pratiques. La salle de cinéma est un lieu romantique très ambigu, puisqu'il convoque l'imaginaire, tout en étant bien réel contrairement à ce qui se passe à l'écran, ou dans « l'écran intérieur » des spectateurices. Si l'on a en tête l'image de baisers passionnels dans les salles, pris dans les faisceaux des projecteurs, la sortie au cinéma à deux dans les films est souvent montrée sous ses aspects triviaux[476]. L'approche de l'autre, dans un cadre de séduction, pose par exemple la question de la technicité du rapprochement amoureux (comment entrer en contact physique avec l'autre ?). La salle de cinéma est une scène d'observation intéressante de cette gestuelle amoureuse, dans la fiction comme dans la réalité.

1.2 Enjeux et problématique.

Dans une conférence sur les publics donnée au soixantième anniversaire du festival de Cannes, Emmanuel Ethis définit le cinéma comme « art subtil du rendez-vous[477] ». Rapprochant

[475] Justement par les gros plans sur les parties du corps et le caractère répétitif de ces « projections ».
[476] Nous en donnerons plusieurs exemples dans cette partie.
[477] Emmanuel Ethis dans « Le Cinéma, un art subtil du rendez-vous », *op.cit.*

« fréquentation amoureuse » et « fréquentation cinématographique », il utilise la notion de « rendez-vous » pour montrer à quel point l'étude de la pratique des spectateurices donne tout son sens au cinéma comme « art du partage ». Il emploie aussi le terme dans le sens concret de « se donner rendez-vous », soit définir un horaire, un lieu pour se retrouver :

> La pratique du cinéma a beaucoup à voir avec la fréquentation amoureuse (…) On se retrouve pour aller au cinéma dans la vraie vie et *Second life*[478] aussi oblige à se fixer un rendez-vous si l'on veut voir un film[479].

Par « premiers rendez-vous », nous désignerons plus spécifiquement dans cette partie les premiers rendez-vous amoureux/de séduction : les premiers rendez-vous amoureux de jeunesse, les premiers rendez-vous d'une relation de couple, et plus généralement le *dating,* c'est-à-dire des activités publiques effectuées dans le but de séduire et/ou d'évaluer un partenaire pour une potentielle relation (sexuelle ou conjugale). En effet, les « premiers rendez-vous » au cinéma semblent être une pratique courante (le cinéma étant le choix le plus prisé en termes de sortie culturelle) et « parlante » (inscrite dans un imaginaire collectif). Ils font l'objet de scènes de nombreux films, à commencer par la célèbre comédie romantique de la fin des années 1990 *Coup de foudre à Notting Hill*[480]*,* ou plus récemment le film musical *La La Land*[481].

Donner rendez-vous au cinéma dans une intention de séduction convoque aussi de nombreux clichés : la pratique est connotée adolescente, romantique, vieux jeu... Lors d'une conférence, après que j'aie présenté les extraits de la sortie au cinéma dans le film *La Boum*[482], la chercheuse Raphaëlle Moine m'a demandé si ces *dates* au cinéma n'étaient pas « ringards » aujourd'hui ; des étudiant·es m'ont demandé quant à elleux si ce n'était pas « rétrograde ». Comment évaluer la potentielle ringardise de cette pratique ? Il faut tout d'abord distinguer le premier rendez-vous donné au cinéma dans une intention de séduction (alors que le couple n'est pas encore formé), et la sortie au cinéma des premiers rendez-vous (alors que le couple est en début de relation). Si la première est source de stigmatisation, la seconde est *a priori* une pratique ordinaire, convenue. Nous analyserons ainsi l'imaginaire qui entoure la pratique des premiers

---

[478] « Jeu vidéo très médiatisé dans les années 2000, offre une « seconde vie » aux utilisateurs dans un univers virtuel qui reproduit le monde réel. Wikipédia le définit comme « un métavers (ou univers virtuel) en 3D sorti en 2003 fondé sur le modèle du free to play. Ce programme informatique permet à ses utilisateurs d'incarner des personnages virtuels dans un monde créé par les résidents eux-mêmes. Les utilisateurs peuvent créer le contenu du jeu : vêtements, bâtiments, objets, animations et sons, etc., ainsi qu'acquérir des parcelles de terrain dont ils obtiennent la jouissance en utilisant une monnaie virtuelle auprès de Linden Lab, la société qui édite le programme informatique open-source gérant la connexion et le rendu graphique de l'univers virtuel, et assure la maintenance du matériel requis pour l'hébergement des données. » (https://fr.wikipedia.org/wiki/Second_Life)

[479] Emmanuel Ethis, *ibid*.

[480] Roger Michell*, Coup de foudre à Notting Hill*, 1999.

[481] Damien Chazelle, *La La Land,* 2017.

[482] Claude Pinoteau, *La Boum*, 1980.

rendez-vous au cinéma, leur mise en fiction et les réalités qu'ils recouvrent. Nous partirons des clichés pour voir ce qu'ils révèlent et ce qu'ils masquent de cette pratique, en répondant aux interrogations suivantes :

– Le premier rendez-vous au cinéma, souvent associé à l'adolescence, est-il un lieu d'initiation aux techniques amoureuses ? Quel « espace de séduction » les salles de cinéma offrent-elles ?

– D'où provient le caractère « ringard » de l'invitation au cinéma ? Est-il le reflet de la dimension sexiste qu'elle peut revêtir ?

– Les premiers rendez-vous au cinéma ne sont-ils qu'un objet de nostalgie (pour les couples, qui se rappellent leurs « débuts » ; pour les cinéphiles qui regrettent les « cinémas de leur jeunesse » ; pour les masculinistes qui regrettent le temps d'avant où « la danse, c'était très clair. T'avais le cavalier, t'avais celle qui suivait[483] ») ?

– Les salles de cinéma sont-elles un lieu de formation des couples ? Quelles sont les fonctions des premiers rendez-vous, envisagés dans la temporalité d'une relation de couple ?

1.3 Plan et méthodologie

Dans ce mouvement des clichés aux réalités des spectateurices, nous nous sommes dans un premier temps intéressées aux représentations de la sortie au cinéma en couple, en confrontant les récits tirés des enquêtes à des corpus de fiction. Ensuite, nous avons analysé un corpus de sites de coaching en séduction qui abordent le rendez-vous au cinéma, dont nous avons rapproché l'analyse avec le récit de deux enquêtés qui nous présentent leur technique de séduction au cinéma. Enfin, nous avons étudié les réponses des PeC[484] aux questions sur leurs premiers rendez-vous, afin d'observer quelles fonctions peuvent avoir les rendez-vous au cinéma en début de relation, et quels souvenirs ils laissent quand la relation perdure.

Les pratiques des premiers rendez-vous au cinéma décrites par les enquêté·es seront occasionnellement mises en parallèle avec celles de personnages de fiction, dans l'idée de croiser des données socio-esthétiques et anthropologiques. Entre stratégies amoureuses et scénaristiques, techniques du corps et composition du cadre, on observera quelles sont les fictions et réalités du premier rendez-vous qui se confrontent à l'écran et dans la salle. Quelles

[483] « Aujourd'hui, il y a un énorme problème, c'est qu'on n'arrive plus à danser. Avant la danse, c'était très clair. T'avais le cavalier, t'avais celle qui suivait ». Charlotte Bienaimé, *Un podcast à soi*, émission d'Arte radio, « un autre homme est possible », 21'44.

[484] (rappel) PeC = personnes en couple rencontrées au cours de l'enquête.

dynamiques opérer entre le passage de la pratique à l'image de la pratique ? Notre analyse n'est pas centrée sur la méthodologie du croisement entre discours des enquêté·es et fiction, mais notre *praxis* de recherche, orientée en sociologie de l'image et procédant par rapprochements (voir Partie 1), intègre ces utilisations comparées.

Pour constituer un corpus de scènes de premiers rendez-vous, nous avons privilégié des films où la sortie au cinéma entre en jeu dans la caractérisation des personnages (définition du comportement, des goûts d'un personnage) ou de leurs relations (moment de mise en couple, premier baiser, moment de délitement de la relation). Ce sont des films de nationalité, d'époque, et de budgets différents, qui ont pour point commun de faire partie d'un imaginaire collectif théorique, soit qu'ils aient fait un grand nombre d'entrées en salles (plus de deux millions en France), soit qu'ils appartiennent au panthéon cinématographique (films de réalisateurices enseigné·es à l'Université, cité·es dans les ouvrages ou émissions de vulgarisation du cinéma). Je ferai ainsi référence principalement aux scènes de premiers rendez-vous dans : *Masculin/Féminin* de Jean-Luc Godard (1966)*, Mes Petites amoureuses* de Jean Eustache (1974), *La Boom* de Claude Pinoteau (1980)*, Les sièges de l'Alcazar* de Luc Moullet (1989), *Coup de foudre à Notting Hill* de Roger Michell (1999), *500 jours ensemble* de Marc Webb (2009), *La la Land* (2017) *de Damien Chazelle.*

Nous avons également mobilisé un corpus de sites de conseils en séduction, pour observer de quelle manière y était envisagée la sortie au cinéma[485]. Ils ont, en tant qu'objet d'étude, un double intérêt (pour la sociologie du cinéma et la sociologie du genre) : ils permettent de s'écarter radicalement de l'image d'un spectateur désincarné, pur cerveau cinéphile face au film ; ils donnent accès de manière presque caricaturale à une conception sexiste de la séduction. Sans représenter la norme de la pratique du premier rendez-vous, ces sites donnent néanmoins des informations sur la façon d'appréhender la sortie au cinéma en situation de séduction, et sur les rôles stéréotypés qu'induit celle-ci. Quelle est la place qui est donnée au film ? Quel braconnage de la sortie est proposé ? Comment les normes de genre régissent ces conseils ? Nous avons mis en perspective ce corpus avec le récit de deux amis ayant participé à l'enquête, qui racontent comment ils ont partagé dans leur cercle d'amis une technique d'approche au cinéma, dite la technique du « petit doigt ».

Enfin, nous avons été attentive à ce qui, dans les récits des enquêté·es, relevait de la « narration » (leur récit de leurs propres histoires en couple) : le lexique qu'iels emploient pour décrire les premiers rendez-vous, la façon dont les enquêté·es remettent en scène durant

[485] Dont nous allons donner le détail des références.

l'entretien leurs propres rencontres dans les cinémas ou premiers rendez-vous, le souvenir qu'elles laissent.

En faisant résonner ces fictions, clichés et discours des enquêté·e·s, nous souhaitons esquisser les contours d'une pratique des premiers rendez-vous au cinéma et de leur dimension fantasmée ou caricaturée. En effet, une pratique ne se réalise pas en dehors des représentations qu'elle convoque. Ainsi, une jeune personne que nous interrogeons nous dit qu'elle a refusé d'aller au cinéma pour le premier rendez-vous : « je ne voulais pas, c'était trop... formel[486] ».

2. Une sortie d'« ado » ? Le cinéma, lieu d'initiation amoureuse

La sortie au cinéma est associée aux premiers rendez-vous amoureux dans le sens plein du terme, c'est-à-dire aux rendez-vous d'enfance et de jeunesse au cinéma. On la retrouve dans des films de formation, où elle prend le rôle d'initiation aux pratiques amoureuses, notamment aux caresses et aux baisers. De manière pragmatique, le cinéma offre un prétexte culturel à un rendez-vous amoureux, mais aussi offre des conditions pratiques intéressantes dans ce cadre : c'est un lieu en dehors du domicile parental, protégé des intempéries, plongé dans l'obscurité. Les jeunes adultes et adolescent·es peuvent ainsi en faire un lieu de pratiques de tendresse et sexuelles. Du multiplexe au cinéma communal, en passant par la sortie scolaire au cinéma, la séance de film peut être « braconnée » à des fins amoureuses.

2.1 Un espace intime hors du domicile parental

Les salles de cinéma, par la sensation d'intimité et le confort (relatif) qu'elles offrent, peuvent constituer des espaces de substitution à l'espace domestique. Elles peuvent alors inviter aux rapprochements ou aux tentatives de rapprochements à l'adolescence, y compris lors des sorties scolaires au cinéma. Quand j'étais au collège, la sortie au cinéma de la commune était un lieu de rendez-vous : les parents acceptent facilement que leurs enfants-adolescent·es s'y rendent seul·es (la salle étant à proximité du domicile). Une collègue doctorante, également enseignante dans le secondaire m'avait raconté comment lors d'une sortie scolaire organisée au cinéma, elle avait assisté à la formation d'un couple de collégien·nes. Persuadé d'être dans le noir et ainsi de n'être pas vu, un élève avait posé la main sur celle d'une de ses camarades de classe, avant qu'iels ne s'embrassent. Ce qui avait particulièrement frappé l'enseignante, dans son récit, était

[486] Entretien d'Emma, 19 ans, étudiante rencontrée au Pathé Alésia.

l'impression d'être invisibles que donnait à ces adolescent·es l'atmosphère de la salle de cinéma, quand bien même iels étaient entouré·es par leurs camarades et professeur·es. Une jeune fille rencontrée au cours de l'enquête nous a, quant à elle, parlé d'une mauvaise expérience : profitant justement d'une sortie scolaire au cinéma, l'un de ses camarades avait tenté un rapprochement qui l'avait mise très mal à l'aise, puisqu'il ne cessait de frôler sa cuisse et qu'elle avait peur, durant toute la séance, qu'il n'aille plus loin.

Sans saisir l'occasion d'une sortie scolaire, les personnes qui vivent au domicile de leurs parents peuvent profiter des cinémas pour se voir. « On se voyait ici pour être tranquilles, il faisait froid dehors », nous dit un jeune couple rencontré au CGR d'Épinay en parlant de ses premiers rendez-vous[487]. Un autre couple d'une vingtaine d'années va régulièrement au cinéma depuis qu'iels sont en couple, iels profitent du lieu extérieur au domicile parental que les salles offrent : « ça fait pas longtemps qu'on est ensemble, on vit tous les deux chez nos parents, donc se présenter à nos familles, ça fait tôt quand même (*elle rit*) [488]». Le cinéma représente ainsi pour les jeunes couples un lieu où iels peuvent se voir, tout en profitant d'une relative intimité.

Dans l'un des cinémas où nous avons tourné (le cinéma Gaumont de la ville de Saint-Denis), nous avons pu observer plusieurs jeunes couples venus au cinéma bien avant l'heure de leur séance[489]. Le cinéma offre de nombreuses banquettes dans un espace circulaire, sur lesquelles les spectateurices s'installent avant leur séance. Le cinéma représente alors un lieu abrité où l'on passe plusieurs heures avant de voir le film, à s'embrasser et à se caresser sans être surveillé par sa famille. Plus abordable que l'hôtel, plus confortable que les toilettes publiques, le cinéma peut alors se substituer au domicile comme lieu de pratiques sexuelles[490].

2.2 La salle de cinéma : un lieu historique de formation amoureuse

Il semblerait que tout au long du vingtième siècle, le cinéma ait pu être utilisé à des fins d'initiation amoureuse et de formation à la sexualité. On trouve des traces de cette utilisation du cinéma dans des œuvres de fiction (littérature ou films), mais aussi dans les mémoires des spectateurices. Myriam Juan, dans la revue *Conserveries Mémorielles*, a regroupé des récits de pratiques du cinéma dans les années 1920 et 1930 (notamment à partir de journaux intimes).

---

[487] Esma et Cyril, 26 et 27 ans, employés.
[488] Alexandra, 20 ans, étudiante rencontrée à l'UGC Ciné-Cité les Halles.
[489] Nous restions nous-mêmes de longs moments dans les cinémas afin de rencontrer des couples qui acceptent d'être filmés. Entre les séances, nous pouvions nous livrer à l'observation des spectateurices en retard, en avance, des employé·es des cinémas et des personnes qui occupaient ces derniers sans consommer de films.
[490] Voir Part2, Chap.2, 4.3.2 « Pratiques sexuelles au cinéma ».

Parmi ceux qu'elle a sélectionnés figure celui de Gaston Duprieu, qu'elle intitule « premiers flirts dans les salles obscures le dimanche après-midi », extrait de ses *Souvenirs d'enfance en pays d'Albret*, où il raconte ses sorties rituelles du dimanche après-midi. Elles consistent pour lui et d'autres jeunes garçons d'une dizaine d'années à des séances rituelles d'exploration du corps des jeunes filles, du premier baiser aux caresses :

> Et puis, c'est l'âge des premiers flirts (...) C'est l'Eden qui nous donne l'opportunité des premiers baisers sur la bouche des filles. C'est dans son obscurité complice que l'on ose… en se demandant jusqu'où l'on peut oser[491]?

Il décrit minutieusement la façon dont il part à la conquête du corps de l'autre :

> (…) Dans l'ombre on dégage un bouton,… puis un deuxième. (…) Le cœur bat la chamade, le sang qui bouillonne envahit tout l'être. Presque étonné de ma hardiesse, je vais un peu plus loin. Tel un joueur d'échecs, je pousse mon avantage… Mais une douce main prend la mienne, la presse gentiment,… et me fait hésiter… Est-ce une invite à ne pas insister ? (…) C'est un message qu'il me faut décoder[492]…

Il ne parle jamais des films qu'il est allé voir, mais de l'attachement à la salle de cinéma et de ces premières expérimentations amoureuses. L'accent est porté sur les sensations liées au plaisir amoureux ainsi qu'à la dimension de défi/conquête, ici résumée dans l'accès aux différents « boutons » et à la « peau ». Le récit combine plusieurs souvenirs, où la nostalgie des premiers rendez-vous est aussi celle du cinéma regretté (l'Eden).

Dans *Mes Petites Amoureuses* de Jean Eustache (1974), la salle de cinéma remplit cette fonction d'apprentissage amoureux, toujours du point de vue des jeunes garçons :

> Plus généralement, dans ce film où les dialogues sont parcimonieux, le corps est interrogé dans l'opacité particulière dont il est nimbé à l'adolescence, prise dans les mouvements de l'élan et de l'inertie contradictoirement conjugués. Le désir semble marqué au sceau du secret. Ce n'est donc pas un hasard si c'est pendant une projection, dans l'obscurité d'une salle de cinéma que David échange son premier baiser, avec une adolescente assise à la rangée devant lui[493].

Le jeune héros, David — qui n'est autre qu'une figure du cinéaste adolescent — imite le baiser que donne le jeune garçon à ses côtés à une jeune femme inconnue de la rangée devant lui, et celui que donne au même moment à l'écran l'actrice Ava Gardner dans *Pandora*. David sort alors de la salle, refuse de se confronter à la réalité de celle qu'il a embrassée[494]. Un enquêté

---

[491] Myriam Juan, « La parole aux spectateurs. Extraits de mémoires choisis et présentés par Myriam Juan », *op.cit.*
[492] *Ibid.*
[493] Natacha Thiery, « Éclipses du corps amoureux. Sur quelques films de Jean Eustache », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2012, vol.2, n° 10, p. 39-49. DOI : 10.3917/nre.010.0039. URL : https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2012-2-page-39.htm
[494] L'on peut attribuer un caractère central à cette scène puisque lorsque le héros sort du cinéma, il s'assied sur un banc et se retrouve confronté à son double, qui n'est autre que Jean Eustache lui-même. On rejoint le mythe du créateur au tempérament solitaire, qui préfère « la proie pour l'ombre », le rêve, le fantasme et la solitude à la compromission dans une réalité non désirée.

rencontré à l'occasion de l'écriture du mémoire, raconte ainsi une séance de baisers imités, conclue de manière moins poétique que celle tournée par Jean Eustache :

> Gérard 64 ans (EC), évoque une séance de cinéma mémorable de son adolescence. Il était allé au cinéma avec un ami à lui et la jeune fille que son ami convoitait. Son ami pendant le film a embrassé la jeune fille en question. « J'ai voulu l'imiter — je pense qu'il y avait de ça — et j'ai commencé à effleurer la main de la jeune fille, une inconnue venue avec une amie, qui s'était mise à côté de moi. Comme elle semblait réceptive, j'ai osé l'embrasser et on s'est embrassés pendant presque toute la séance. Mais la séance s'est terminée et le charme s'est éteint dès que les lumières se sont rallumées. Eh oui, c'est terrible ! Elle est partie sans même me dire au revoir… Elle m'a sans doute trouvé moche ! ». La relation n'a duré que le temps de la séance de cinéma, comme si l'obscurité l'avait rendue possible[495].

Pour le héros du film, l'imitation du voisin (triviale), est mise en parallèle d'une imitation d'un baiser de cinéma (idéale), ce qui rend plus difficile la confrontation au réel. La salle de cinéma raconte l'écart entre le fantasme et la réalité, mais elle est aussi ce qui permet d'aller du fantasme à la réalité (comme le suggère la fin de la chanson de Nougaro). Natacha Thiery prend justement pour exemple cette séquence du film pour aborder les spécificités de l'« éclipse » des corps amoureux à laquelle elle donne lieu :

> Par ce parallèle, et même si un peu de fiction entre dans le réel (…), et si réciproquement le réel devient une matière à fiction, Eustache met au jour l'impossible coïncidence des deux actions, l'impossible conversion du réel en idéal. David n'a pu que reproduire la mécanique désincarnée de gestes amoureux, sans vraisemblablement — l'expression de son visage reste impénétrable — éprouver d'émotion intime. (…). Le baiser, triste, à une anonyme ingrate, ne permet donc pas au corps de connaître l'état amoureux — tout au plus d'expérimenter les simulacres de l'excitation, par le contact des lèvres et le toucher de la poitrine. Il aura été à l'évidence déceptif. Une fois accompli, il n'empêche pas le garçon de quitter la salle, avec ce commentaire : « Je ne saurai jamais pourquoi je suis parti avant la fin ». Peut-être pour ne pas avoir à regarder en face le réel (plutôt que de le deviner de dos) sans le concours coextensif de la fiction[496].

La salle de cinéma raconte parfaitement pour les cinéastes la tension entre l'idéal et la réalité, puisqu'elle se divise en ce qui est à l'écran (le fantasme), et ce qui est dans la salle (le réel). Elle est donc un lieu intéressant pour mettre en scène le rapport idéalisé à l'amour, et la difficulté des personnages (miroirs des auteurs), à ne pas « lâcher la proie pour l'ombre », comme le dit Gérard de Nerval[497]. *Les Petites amoureuses* est un film de formation où se raconte ce « passage au réel ». Jean Eustache est moins sombre que Gérard de Nerval, et « les films,

---

[495] *M2*, p..
[496] Natacha Thiery, *ibid*.
[497] Expression que l'on retrouve dans *Les Chimères,* bien entendu misogyne puisque la « proie » est toujours une femme, et le génie poétique –certes torturé - celui qui se retranche dans l'ombre. Gérard de Nerval, Les Filles du feu, 2005 [1854]

pour [lui], apprennent à (ou plutôt aident à) vivre, et apprennent à aimer »[498]. Les films, et par extension les salles, sont alors formateurices.

La salle de cinéma semble avoir été utilisée au XX^{ème} siècle comme un lieu d'apprentissage amoureux, puisque l'on en retrouve des traces dans des mémoires de spectateurices et dans des fictions. Seule une étude historique pourrait attester l'étendue de ces pratiques d'initiation. Elle serait intéressante également pour avoir accès au point de vue de jeunes filles sur ces pratiques. On peut douter, en effet, qu'elles en partagent toutes le souvenir édénique du spectateur Gaston Duprieu ? Peut-être que derrière ce qu'il interprétait comme des « éloignements gentils » de sa main, il y avait la volonté de regarder le film tranquillement, sans se faire tripoter ! Dans le film *Mes Petites amoureuses*, l'on est aussi privé du point de vue des jeunes filles, qui ne se sont ainsi perçues que comme des « anonymes ingrates » pour reprendre la formule de la chercheuse, qui renvoient à la « trivialité » du réel. Dans *La Boum*, film emblématique de la jeunesse des années 1980, l'on suit Victoire, l'héroïne principale, qui donne son premier baiser au cinéma. Cet exemple permet de déplacer le point de vue vers celui d'une héroïne. Bien que la séquence de la sortie au cinéma (en groupe) soit pluri-énonciative, le point de vue de Victoire n'est pas négligé.

2.3 Comment « braconner » la salle : l'exemple de La Boum

Nous pouvons appliquer la théorie du braconnage de Michel Certeau à la pratique de la sortie au cinéma dans le film *La Boum* : elle met en valeur, contre l'idée d'une passivité des spectateurices, les « ruses » des consommateurices ou spectateurices, leur manière de détourner les usages convenus. Ces « ruses » — au sens plein du terme — s'actualisent dans la séquence de la sortie au cinéma du film, puisque la sœur de Pénélope, l'amie de l'héroïne, réussit à entrer dans la salle alors qu'elle a moins de seize ans, portée par deux de ses acolytes à la hauteur de la guichetière. Plus tôt dans le film, Victoire, la personnage principale, s'est fait inviter au cinéma par le garçon qu'elle convoite. Dans la séquence, la sortie au cinéma en couple est plutôt une sortie en groupe de couples[499]. On assiste à un bouillonnement d'activités : le film de science-fiction qu'iels se rendent voir n'est qu'à peine montré et à peine regardé. En revanche, parmi les adolescent·es, des baisers ou regards s'offrent en chaine, les plans des « couples » s'alternent, comiques ou plus sérieux. Le découpage resserré sur le visage de Victoire et

[498] Natacha Thiery, « Éclipses du corps amoureux. Sur quelques films de Jean Eustache », *op.cit.*
[499] Voir Part.2, Chap2, 2.3.1 « Adolescence et temps des études ».

Matthieu montre la montée de l'émotion avant le premier baiser, l'appréhension pour se « lancer ». Ils y vont par étape : il l'enlace, elle pose la tête contre lui, ils s'embrassent.

S'ensuit le gag du « pop-corn », devenu mythique : un trou est fait dans la boite de pop-corn dans lequel le jeune garçon insère son pénis, sur lequel tombe la jeune fille en se servant. Ce gag est un des exemples de propagation de la culture du viol par l'humour, puisque c'est une agression sexuelle de faire toucher volontairement un de ses organes sexuels par quelqu'un sans

son consentement[500]. Les récits initiatiques permettent d'observer, dans leurs représentations des pratiques amoureuses et sexuelles, ce qui se fait couramment et la manière de le faire, et les cadres de transgression acceptables pour la société d'une époque (le « jusqu'où peut-on aller trop loin ? » d'Adrienne Boutang[501]). *La Boum*, en « film culte », est un bon exemple de film générationnel, où l'initiation amoureuse est centrale. On peut penser que s'embrasser au cinéma était alors une pratique répandue. Qu'en est-il aujourd'hui ?

2.4 De l'invitation au cinéma au « Netflix and chill »

Aujourd'hui, l'initiation aux pratiques amoureuses et sexuelles devant des œuvres audiovisuelles se modifie et se diversifie avec la multiplication des moyens de visionner ces dernières. La salle de cinéma et son « obscurité complice » peuvent permettre les rapprochements. Cependant, peut-être à cause de ces représentations genrées qu'elles convoquent, et de la diversification des lieux et des pratiques de *dating*, elles peuvent sembler passées de mode, voire stigmatisées en tant que technique de séduction/d'approche. À celles-ci peut se substituer l'invitation à venir regarder chez soi un film, une série : l'intimité de la chambre, l'activité spectatorielle engagent, si ce n'est au silence, à une disposition détendue des corps, propice au rapprochement. Il faut néanmoins avoir l'espace nécessaire à ce type de projection et la permission (ou l'absence) parentale.

Les invitations des premiers rendez-vous suivent les évolutions technologiques. Je me souviens être allée en cinquième chez mon « premier petit copain » visionner sur cassette *Virginie à tout prix* (l'on s'est tenu à l'une et l'autre extrémité du canapé pendant tout le film). Les enquêté·es mentionnent surtout les DVD. Les échanger ou les prêter est utilisé comme une technique pour permettre de se revoir, jusqu'à l'invitation à venir voir un film chez soi.

Les plateformes SVOD peuvent aussi être envisagées du point de vue de la séduction et du rapprochement. L'évolution de l'expression « *Netflix and chill* »[502]est un bon exemple de

[500] L'humour est souvent utilisé pour rendre acceptables des violences sexistes ou racistes. Nous insistons sur le fait qu'il s'agit ici d'une agression sexuelle, car le film *La Boum* est un classique, et le gag du popcorn est plutôt vu comme une mauvaise blague d'adolescents. Pourtant, il est clair qu'il y a une absence de consentement dans cette pratique. Nous rappelons aussi l'article 222-22 du code pénal « Constitue une agression sexuelle toute atteinte sexuelle commise avec violence, contrainte, menace ou surprise ».

[501] Thèse d'Adrienne Boutang, « *Jusqu'où peut-on aller trop loin ? » Transgression, seuils de tolérance et circulation de représentations dans le cinéma américain entre les secteurs mainstream et indépendant, de 1990 à 2007*. Thèse, Université Sorbonne Nouvelle, 2012.

[502] J'ai appris l'existence de cette expression par des étudiant·es qui suivaient le cours que je donne sur la sortie au cinéma.

l'imbrication entre pratique de détente, pratique audiovisuelle, et pratique sexuelle[503]. Il est difficile de trouver des articles universitaires sur l'évolution linguistique de l'expression, mais on trouve plusieurs articles de presse à ce sujet (sur le site de *Libération*[504], du *Nouvel Obs*[505], et de manière plus détaillée sur le site culturel *Fusion*[506]). Employée surtout aux États-Unis, *a priori* par les adolescentEs, l'expression signifie d'abord littéralement « se détendre pour regarder Netflix ». Puis le sens se déplace :

> It began as a plain, descriptive phrase ("Can't wait to leave work so I can watch Netflix and chill!"), and stayed that way for several years before acquiring a loose sexual connotation ("Wanna come over for Netflix and chill? ;)") and, eventually becoming a known code phrase ("She said he loves me, but I know she just wants to Netflix and chill")[507].

L'expression pour désigner une pratique de détente/divertissement, détournée en technique de drague, est rapidement stigmatisée. Le fait de « regarder Netflix » n'étant qu'un prétexte pour parvenir à ses fins — c'est-à-dire avoir un rapport sexuel avec la personne invitée— le « Netflix and chill » ne connote plus l'acte sexuel, mais le désigne directement dans les nouveaux emplois de l'expression. Proposer d'aller au cinéma pour un premier rendez-vous a une connotation sexuelle beaucoup moins forte, mais n'est pas sans lien avec des « loose sexual connotation » quand il est utilisé en technique pour « choper ».

Ces exemples de sorties au cinéma qui occasionnent les premiers baisers et celles du plus contemporain « Netflix and chill » soulèvent la question de l'articulation entre les pratiques de détente/divertissement et amoureuses/sexuelles. Si l'on associe la découverte de ces dernières pratiques à l'adolescence, et que le cliché des premiers rendez-vous au cinéma est rapporté à cette période, nous avons rencontré au cours de l'enquête des personnes d'âges très différents ayant expérimenté le cinéma dans les premiers rendez-vous. Cela invite à réfléchir à nos façons

---

[503] Les liens entre « technologie culturelle et plaisir sexuel », comme l'évoque Jean-Marc Leveratto dans l'article « Les techniques du corps et le cinéma. de Marcel Mauss à Norbert Elias », *Le Portique*. *Revue de Philosophie et de Sciences Humaines*, n°17, 2006, URL : http://journals.openedition.org/leportique/793.

[504] « Le vrai sens de l'expression Netflix and chill pour les ados ricain » https://www.liberation.fr/direct/element/le-vrai-sens-de-lexpression-netflix-chill-pour-les-ados-ricains_16374/

[505] Edouard Lamort, 31/08/15, « Si on vous propose un plan Netflix and Chill, c'est que vous allez y passer », https://o.nouvelobs.com/pop-life/20150828.OBS4919/si-on-vous-propose-un-plan-netflix-and-chill-c-est-que-vous-allez-y-passer-desoles.html

[506] Kevin Roose, "The complete story of a viral sex catchprase" https://fusion.tv/story/190020/netflix-and-chill/?utm_content=bufferc869f&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_campaign=buffer

[507] Traduction : Cela a commencé par une phrase entière, descriptive (Pressé de quitter le boulot pour me poser (chiller) devant Netflix), c'est resté comme ça un moment avant d'acquérir une connotation de drague lourde (ça te dirait de venir Netflix and chill ?) pour enfin devenir une phrase codifiée (Elle dit qu'elle m'aime, mais elle veut juste du Netflix and chill »).

de nous rapprocher physiquement de l'autre (quelle que soit la période de la vie) dans une perspective de séduction/amoureuse. Plus globalement, cela nous conduit à interroger le corps *amoureux* et/ou désirant des spectateurices, et les techniques du corps utilisées pour retirer du plaisir dans le cadre d'un rendez-vous amoureux au cinéma.

3. La salle de cinéma : lieu privilégié de « techniques du corps » amoureuses et de « tactiques » de séduction ?

Si le cinéma peut être la scène de premiers rapprochements et de premiers baisers, on peut s'interroger sur les motivations et les comportements des spectateurices qui se rendent au cinéma puisque voir le film n'est pas, de toute évidence, le seul enjeu de ces séances de premiers rendez-vous.

La sortie implique le corps de manière particulière lors ces rendez-vous : les « corps amoureux » s'opposent *a priori* à l'attitude spectatorielle qui permet de profiter du film (quand l'on s'embrasse, difficile de regarder l'écran en même temps !). On peut définir le « corps spectatoriel » auquel on s'intéresse, et les techniques du corps qui lui sont associées, dans une perspective anthropologique. L'enjeu sera d'inscrire, avec Jean-Marc Leveratto, l'anthropologie du spectacle dans une « anthropologie de soi[508] », où la recherche du plaisir est centrale ; et ainsi, d'établir le lien entre les techniques du corps spectatorielles et les techniques amoureuses et sexuelles.

Les premiers rendez-vous sont un moment particulièrement propice à l'étude du caractère « technique » des pratiques « cinématographico-amoureuses », notamment quand l'objectif de la séance est de se rapprocher de l'autre. Les espaces médiatiques de conseils en séduction mettent littéralement en question la technicité de l'approche (il s'agit de donner des « techniques » pour embrasser l'autre), à laquelle ils subordonnent la sortie au cinéma (cette dernière ne représente alors qu'un moyen pour arriver à ses fins de séduction). Nous étudierons ces textes de conseils à travers deux espaces de socialisation masculine, soit un corpus d'articles de coaching en séduction sur internet (écrits par des hommes et principalement destinés à des hommes hétérosexuels), puis *via* les entretiens de deux amis cinéphiles qui racontent comment ils se sont échangés une technique de séduction au cinéma, la « technique du petit doigt », et reviennent sur l'explication de cette technique cinq ans plus tard.

---

[508] Marcel Mauss, « Les Techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1966. Il s'agit d'une conférence faite le 17 mai 1934 au siège de la Société française de psychologie à Paris, à l'invitation d'Ignace Meyerson.

Cette inversion des priorités —contrairement à une perspective où aller au cinéma consisterait « avant tout » à voir un film—nous permettra de voir la sortie au cinéma sous un nouvel angle : celui du corps des spectateurices et de l'espace de socialisation amoureux/de couple qu'elle constitue, qui s'avèrera un élément essentiel pour la suite de notre travail. Cette étude sera aussi l'occasion d'introduire la thématique des normes à l'œuvre dans la sortie au cinéma, et de la culture sexiste de la séduction qui s'exprime particulièrement dans des espaces d'entre-soi masculin.

3.1. Remettre le corps et le plaisir au centre des études cinématographiques : techniques de repos actif et techniques amoureuses

3.1.1 Du « corps au cinéma » au corps des spectateurices

Le corps au cinéma est un moyen d'appréhender cet « objet quotidien et familier, mais traversé de discours, qu'est le corps humain[509] ». Le corps au cinéma peut être envisagé de différentes manières. Nous pouvons en distinguer trois aspects, en suivant la typologie de Vincente Sanchèz Biosca[510] : l'aspect imaginaire (production d'images qui posent la question de l'identification), l'aspect représentationnel (la mise en scène des corps et leur réception), et un aspect « que l'on serait tenté d'appeler pragmatique » :

> Effectivement, le cinéma révèle et modèle en même temps des conceptions du corps qui circulent dans les sociétés modernes. Or cette affirmation soulève plus de questions qu'elle ne donne de réponses. Ces conceptions sont-elles homogènes ? Ou bien relèvent-elles d'attitudes contradictoires ? Qui plus est, dans quelle mesure le cinéma exerce-t-il le pouvoir modélisateur sur les corps au lieu de se limiter à transmettre des modèles déjà existants ? Ce genre de question pointe d'emblée vers une dimension anthropologique ou sociologique (en tous cas, extratextuelle), qui dépasse la sémiologie du cinéma tout en l'impliquant comme condition[511].

Ce dernier aspect comprend les dimensions idéologiques et politiques qui émanent de la représentation des corps. Celle-ci montre à la fois l'état d'une société, en reproduit des formes qu'elle contribue aussi à forger. Les corps racontent les limites du représentable : les

[509] Vincente Sanchez Biosca, « Présentation », *in* Vincente Sanchez Biosca (dir), « La représentation du corps au cinéma ». *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*. Vol.7, n°1-2, 1996.
[510] *Ibid.*
[511] *Ibid*.

« représentations limites des corps sexuels[512] » interrogent la société dans ses problèmes contemporains les plus vifs (terrorisme, marchandisation des corps, etc.), dans ce qui est ou non « modélisable », et jusqu'à quel point.

Notre analyse suggère une acceptation beaucoup plus terre-à-terre du « corps au cinéma », puisque la polysémie du terme nous permet de l'envisager comme étant le corps des spectacteurices en salle de cinéma. Notre intérêt pour les représentations fictives des sorties au cinéma met en abime ces corps, puisqu'il s'agit alors de « corps au cinéma au cinéma ». Nous ne proposerons pas une théorisation de l'idéal du « corps spectatoriel[513] », à saisir dans le « noir de la salle de cinéma » psychanalytique[514], et les caresses et baisers dont nous allons parler n'atteindrons *a priori* pas les limites du représentables. Les corps des spectateurices peuvent bien être appréhendés comme des « corps de passage[515] », mais simplement au sens où ils permettent de saisir quelque chose à mi-chemin entre réalité et imaginaire—dans un état « pré-hypnotique[516] » — et surtout dans la mesure où ils invitent à concilier des approches esthétiques et socio-anthropologiques. L'étude de ces « corps-spectateurices » crée en effet ces ponts intuitivement, puisqu'elle mène au point de convergence que représente l'émotion, au sens que lui donne ici Raymond Bellour :

> Si bien que parler d'émotion, c'est viser à la fois la force intime de l'affect comme forme sensible au corps qui l'éprouve, et la conscience spirituelle ou mentale qui plus ou moins l'accompagne[517].

Les dimensions idéologiques qui enserrent les émotions, et les normes dans lesquelles elles peuvent naître ne doivent alors pas être oubliées. Il faut aussi prendre garde à *ce que fait* la recherche[518] aux corps, la manière dont elle s'en empare. Les corps des spectateurices sont objectivés par les chercheureuses qui les réduisent au « corps spectatoriel » et au « corps du spectateur ». Revenir aux « simples » spectateurices des salles de cinéma en rendez-vous permet de réanimer ces corps, de leur rendre leur « conscience » par les émotions.

Nous allons ainsi voir comment les corps de spectateurices dans la fiction invitent les théoriciens à envisager le « hors champ » de la réalité et des pratiques, à passer de réflexions

---

[512] Antoine Gaudin, Martin Goutte, Barbara Laborde, « Représentations-limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovisuel contemporains ». Théorème, n°28, 2017.
[513] Tel Christian Metz dans *Le Signifiant imaginaire, psychanalyse et cinéma*, Christian Bourgeois Editeur, 2002 [1977].
[514] Denis Bellamare, *Narcissisme et corps spectatoriel*, in Vincente Sanchez Biosca (dir). « La représentation du corps au cinéma », *op.cit.*
[515] Denis Bellamare, *ibidem*.
[516] Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *op.cit.*
[517] Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma*, Paris, P.O.L., 2009, p. 140.
[518] Et dans notre cas, la recherche filmée, voir partie 1.

esthétiques ou sémiologiques à des réflexions socio-anthropologiques. Puis nous définirons notre cadre théorique, c'est-à-dire la « limite » de l'objectivation des spectateurices que nous dessinerons (la manière dont nous nous « emparerons de ces corps »), que nous espérons la moins rigide possible.

3.1.2 Corps amoureux et « techniques du corps au cinéma », approche théorique

La salle de cinéma est souvent utilisée dans la fiction pour délimiter ou brouiller les rapports entre fiction et réalité. Elle représente à la fois pour les cinéastes un lieu métafilmique, et un lieu qui peut permettre d'établir un contraste entre l'espace de la salle et celui qui s'affiche à l'écran. Dans la séquence du film *Mes Petites amoureuses* que nous avons étudiée[519], sont mis en parallèle le baiser dans *Pandora* et celui de la salle donné par le personnage principal à l'inconnue devant lui. La séquence semble opposer, à première vue, l'art, du côté de l'idéal, et le réel, du côté de la trivialité. Toutefois, Natacha Thiery fait observer que l'émotion suscitée par le film sur le spectateur passe presque moins par la vue que par l'ouïe, et que c'est avant tout le corps du héros qui est montré. Le film visionné n'est pas donné comme supérieur à la réalité, c'est le désir de cinéma qui est placé au centre de la séquence :

> Cette séquence dit que l'obsession majeure, pour Eustache, se cristallise à la fois dans le désir *du* cinéma et dans le désir *de* cinéma. D'un côté, celui de la cinéphilie, en tant qu'appréhension, mais aussi apprentissage du monde, de la vie et des rapports amoureux : dans *La Maman et la Putain*, Léaud faisait le lit tel qu'il l'avait vu faire dans un film (…) En d'autres termes, le cinéma d'Eustache — car cette séquence emblématise ce qui se joue face à l'ensemble de ses films (de « fiction », du moins) — définit le corps du spectateur, pris dans un rapport érotique voire érotomane au cinéma, dans une métamorphose de la sensation en émotion, comme un corps amoureux et, peut-être, le seul corps amoureux possible[520].

Le désir du personnage, qui se mêle à de l'excitation sexuelle, est élargi à un désir « de »/« du » cinéma et au désir « d'apprendre à aimer » par les films. Pour Natacha Thiery, le « corps amoureux » se rapporte, dans ce film (et de nombreux d'Eustache), au corps du spectateur. Cette analyse de séquence, non sans une pointe de lyrisme, rive notre attention sur le corps-spectateur et sa dimension sexuelle/amoureuse, et permet d'ouvrir la question de l'apprentissage de techniques du corps amoureuses et spectaorielles. Le cinéma serait-il un lieu de formation au double sens du terme, c'est-à-dire que les films formeraient aux relations (par

[519] Voir P2, chap.1, 2.2 « La salle de cinéma : un lieu historique de formation amoureuse ».
[520] Natacha Thiery, « Éclipses du corps amoureux. Sur quelques films de Jean Eustache », *op.cit.*

les « corps amoureux » qu'il donnerait à voir), et que la salle serait un lieu où se forment/se créent des couples ?

Une des perspectives qui nous paraît la plus à même d'offrir un cadre théorique pour penser ces questions est celle qu'ouvre l'anthropologie du spectacle développée par le chercheur en études cinématographique Jean-Marc Leveratto. Il entend en effet remettre au centre de la définition du spectacle le plaisir de l'expérience spectatorielle : « Le spectacle désigne la situation de consommation dans laquelle j'éprouve physiquement– au sens à la fois de faire l'expérience et de mesurer – le plaisir procuré par une production artistique déterminée[521] ». Il entend réhabiliter la notion de « spectacle », lui rendre sa dimension humaine, en en faisant justement un lieu d'appréciation, d'évaluation, de plaisir. L'évaluation, « la mesure » de l'œuvre se fait par l'intermédiaire du corps du spectateur, qui est :

> à la fois un matériau, un instrument, et à travers les émotions qu'il ressent, un produit de l'expérience artistique. Il est en ce sens, en même temps qu'un organe de plaisir, un lieu d'observation, pour le spectateur, de ce qui se passe au contact de l'œuvre, et de ce qui résulte de son mélange avec l'œuvre[522].

Le corps des spectateurices lui-même, et de celleux qui les accompagnent, sont des lieux d'observation de l'effet du spectacle. La position de spectateurice demande aussi un travail sur soi, l'acquisition de techniques pour profiter au maximum du spectacle cinématographique.

Le chercheur nous invite en effet chaleureusement à considérer le spectacle, et notamment le spectacle cinématographique comme un apprentissage des techniques du corps, ce qu'il développe dans l'article « Les techniques du corps et le cinéma »[523]. Il s'appuie sur la célèbre anecdote rapportée en conférence par l'anthropologue Marcel Mauss en 1934, que nous rappelons ici :

> Une sorte de révélation me vint à l'hôpital. J'étais malade à New York. Je me demandais où j'avais déjà vu des demoiselles marchant comme mes infirmières. J'avais le temps d'y réfléchir. Je trouvai enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche ; les jeunes filles étaient françaises et elles marchaient aussi de cette façon. En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, arrivaient chez nous. C'était une idée que je pouvais généraliser. La position des bras, celle des mains pendant qu'on marche forme une sorte d'idiosyncrasie sociale

[521] Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, op.cit., p.14.
[522] *Ibid*, p.23.
[523] Jean-Marc Leveratto, « Les techniques du corps et le cinéma. », *Le Portique* [En ligne], 17 | 2006. URL : http://journals.openedition.org/leportique/793

> et non simplement un produit de je ne sais quels agencements et mécaniques purement individuels, presque entièrement psychiques[524].

Pour Leveratto, il ne s'agit pas seulement, *via* cette anecdote, d'affirmer que l'on mime des attitudes et postures vues au cinéma, mais de porter attention à ce que devient le corps des spectateurices lors du spectacle :

> En tant que catégorie d'observation ethnographique, la notion de « techniques du corps » constitue, en effet, un instrument de compréhension de la conduite du spectateur, et du plaisir qu'il retire du cinéma, par la mise en relation du corps de l'individu avec les objets qui composent le spectacle cinématographique[525].

Le travail sur les « techniques du corps » de Marcel Mauss appellerait ainsi à forger une anthropologie du spectacle, où « le plaisir du spectacle est ainsi inséparable d'un savoir du corps et des émotions qu'il nous procure[526] ». Les pratiques artistiques comme sexuelles font partie des « arts d'existence[527] » et des « techniques de soi[528] » dont parle Mauss. Les deux chercheurs insistent sur le caractère technique de ces arts. Alors qu'on aurait tendance à penser que les gestes sexuels viennent « naturellement », que « l'amour » nous les apprend, Mauss avance que « rien n'est plus technique que les positions sexuelles ». De même, le plaisir du spectacle dépendrait de l'apprentissage et de la maitrise de techniques du corps : « Le succès d'un spectacle artistique dépend, en ce sens, de l'implication corporelle du spectateur et de son respect des techniques du corps requises pour que quelque chose esthétiquement se produise »[529]. Le reconnaitre est pour Leveratto synonyme d'une revendication d'un « droit des personnes aux plaisirs », d'une « humanisation du rapport sexuel »[530]. L'apport théorique de Mauss est alors fondamental :

> La reconnaissance par M. Mauss des techniques du plaisir sexuel est, dans cette perspective, une « anthropologie de soi ». Et son geste nous stimule à explorer les autres techniques de plaisir répandues dans la société occidentale[531].

Cet appel ne semble pas avoir été très suivi. Il nous semble pourtant important, comme Jean-Marc Leveratto, de s'intéresser aux pratiques culturelles en tant que pratiques de plaisir, et de

---

[524] Marcel Mauss, « Les Techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1966. Il s'agit d'une conférence faite le 17 mai 1934 au siège de la Société française de psychologie à Paris, à l'invitation d'Ignace Meyerson.
[525] Jean-Marc Levaratto, « Les technique du corps et le cinéma », *op.cit*.
[526] *Ibid.*
[527] Marcel Mauss, « Les Techniques du corps », *op.cit.*
[528] *Ibidem*.
[529] Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle, op.cit.* p.52.
[530] Jean-Marc Levaratto, « Les technique du corps et le cinéma », *op.cit*.
[531] *Ibid.*

contrer l'esprit judéo-chrétien qui rend ce dernier tabou indigne d'être étudié. Il est dommage en effet d'avoir besoin de rappeler, ou de démontrer, après plus d'un siècle, que : « le cinéma n'est pas qu'un lieu de visualisation et un moyen d'imitation des techniques du corps. Il représente lui-même une occasion de "sensations heureuses" [532]». Comment prenons-nous du plaisir en allant au cinéma en couple ? Comment « braconnons-nous » les cinémas et les films pour prendre plus de plaisir ? Quelles « techniques » du corps sont mobilisées à deux pour prendre la mesure du spectacle cinématographique ? Ce sont des questions essentielles dans ce travail de doctorat.

Nous suivrons donc essentiellement cette perspective ouverte par l'anthropologie du spectacle dans nos analyses. Nous devons pourtant signaler la limite de l'article de Jean-Marc Leveratto et de la conférence de Marcel Mauss du point de vue de l'analyse de l'*ethos* de recherche, qui est d'élever l'expérience de recherche masculine à celle d'une recherche universelle. Dans sa lecture du texte de Marcel Mauss[533], Jean-Marc Leveratto s'intéresse à la description de la position (concrète, celle de leur posture, de leur corps) des chercheurs lors de leurs moments de « révélation » scientifique. Galilée a une « révélation » en regardant un pendule alors qu'il est assis lors de la messe, et Marcel Mauss à l'hôpital en regardant les infirmières. Pour Jean-Marc Leveratto, la situation est similaire : ce sont des chercheurs immobiles, qui observent des « objets en mouvement ». Le mérite de son analyse est d'insister sur l'incarnation des chercheurs, et ce faisant — même si ce n'est pas son intention — nous donner à voir de manière évidente leur ancrage masculin. L'on voit bien que ce qui mène Marcel Mauss à une découverte importante, c'est finalement de « mater » les infirmières à l'hôpital parce qu'il s'ennuie[534]. La plupart des exemples que donne Jean-Marc Leveratto dans son article sur les techniques du corps au cinéma reproduisent d'ailleurs cette situation d'observation masculine[535], et le cinéma

---

[532] Jean-Marc Levaratto, « Les technique du corps et le cinéma », *op.cit.*

[533] Jean-Marc Leveratto, « Lire Mauss ». *Le Portique*, n°17, 2006.
URL : http://journals.openedition.org/leportique/778

[534] Je me permets de mettre un terme de langage familier (et anachronique), pour désacraliser à mes propres yeux de grands chercheurs tels que Marcel Mauss, pour pouvoir réussir à les « remettre à leur place », c'est-à-dire à la situation à partir de laquelle iels écrivent. Quand je lis les grands penseurs masculins, qui m'oublient ou me chosifient en ce que je suis une femme, dont les textes ne reflètent pas mon expérience du monde, mais l'exercice d'une domination, j'intériorise le fait que je ne vaux rien par rapport à eux, que je suis un corps à regarder et eux ceux qui me pensent. Je trouve superbe la phrase et la démarche d'Andrea Dworkin, qui écrit : « Je me sers de Tolstoï, Kôbô Abé, James Baldwin, Tennessee Williams, Isaac Bashevis Singer et Flaubert, non comme autorités mais comme exemples [...]. J'adore la littérature que ces hommes ont créée, mais je ne vais pas vivre ma vie comme s'ils étaient réels et moi, non » dans *Coïts*. Paris, Editions Syllepse, 2019 [1983].

[535] Exemples de Griffith et de Lilian Gish qui suivent une femme dans la rue pour garder en mémoire sa démarche et la faire adopter par Dorothy Gish, de Théophile Gautier qui vante la façon dont Gavarni grave « pour le plaisir des spectateurs masculins » la lorette.

est décrit comme un « prolongement de la rue » où l'on regarde passer les jeunes filles. Il relie alors l'influence du cinéma sur la démarche des femmes à l'émancipation féminine :

> L'anecdote de Marcel Mauss nous parle donc de la transformation des corps féminins qu'entraine la Première Guerre mondiale et dont le cinéma devient à la fois le témoin et l'acteur, il popularise le corps féminin en action, que la fiction permet de libérer du regard conservateur[536].

Pour lui, l'expérience cinématographique renverrait à l'expérience vécue de tout un chacun. Il parle d'un : « plaisir sexué, non un plaisir sexuel, personnel partagé par les deux sexes, dès lors que l'individu éprouve la situation sur la base de sa propre démarche ». Cette analyse pose problème dans une perspective féministe, et montre comment le regard masculin, et l'expérience du chercheur influe sur ses conclusions. Il adopte une perspective hétérosexuelle[537] lorsqu'il parle de plaisir « sexué », en somme les « femmes » prennent plaisir à regarder des hommes, et inversement (tous les exemples qu'il donne étant en l'occurrence des hommes qui regardent des femmes). Il invite, de manière cohérente avec son propos qui voit le plaisir et le cinéma comme des lieux d'émancipation (par rapport au conservatisme ou à l'ordre fasciste[538]), à considérer que le cinéma libère le corps féminin. Or, cela est sans doute beaucoup plus complexe et ambigu, puisque la sexualisation enferme aussi « le corps féminin » dans un carcan de conservation de l'ordre hétéro-patriarcal : il n'existe que par et pour le regard masculin. Quand il donne les exemples de chercheurs/cinéastes/graveurs, qui suivent et observent les femmes pour les représenter, il y voit des gestes artistiques/de réflexion « sexués », au sens où ils éprouvent un plaisir, de par leur sexe masculin, à regarder des femmes. Hormis le fait qu'il naturalise les sexes, il ne pointe en fait que l'expérience d'un seul genre, le masculin. En effet, la femme qui se fait suivre dans la rue, l'infirmière qui sent sur elle le regard du patient, et la lorette qui voit un homme l'observer, n'en n'éprouvent pas nécessairement des « sensations heureuses ». Son article est écrit dans un schéma où les hommes profitent des corps des femmes, et c'est seulement en ayant le privilège d'être un homme que l'on peut conclure simplement que le cinéma est facteur d'émancipation féminine. Cette perspective anthropologique doit donc être complétée par les *gender studies* et la sociologie du genre, qui analysent justement les normes et dominations de genre au cinéma, et dans les postures de recherches. Ici, on remarquera par exemple que Virginie Despentes, écrivaine féministe, est loin d'arriver aux

---

[536] Jean-Marc Levaratto, « Les techniques du corps et le cinéma », *op.cit*.
[537] En donnant cours sur les textes de Jean-Marc Leveratto face à des étudiants en situation de handicap moteur, je me suis aussi rendu compte que son regard (et le mien) était clairement validiste, c'est-à-dire concevant le « corps spectatoriel » comme un corps qui n'est pas en situation de handicap.
[538] C'est ainsi qu'il clôt l'article, opposant le corps au cinéma au corps de l'Etat nazi.

mêmes conclusions que Jean-Marc Leveratto à propos d'une quelconque émancipation féminine faite par le cinéma, comme le montre sa réponse provocante à la journaliste Victoire Tuaillon :

> D'un point de vue féministe, le cinéma, on peut quasiment tout mettre à la poubelle, parce que c'est quasiment une industrie qui s'est créée par pour ça, qui immédiatement a servi à créer le genre tel qu'on le connaît, dans ce qu'il a de dérangeant, et c'est une industrie dont on peut faire l'analyse quasiment entièrement dans sa propagande du genre, qu'est-ce qu'elle a inventé comme genre de femme, qu'est-ce qu'elle a inventé pour les hommes[539].

En somme, l'analyse des techniques du corps cinématographiques par Jean-Marc Leveratto, s'appuyant sur Mauss, nous paraît non seulement utile pour envisager le cinéma comme lieu de techniques du corps permettant d'éprouver du plaisir, mais aussi pour nous intéresser aux pratiques de recherche et aux corps des chercheureuses.

Les pratiques amoureuses au cinéma montrent que ces techniques —sexuelles et spectaculaires —ont non seulement une parenté dans leur fonctionnement (acquérir des « techniques de soi » permet d'augmenter le plaisir), mais aussi qu'elles peuvent entrer en combinaison. Tout comme la danse enlacée, le relâchement que permet le spectacle audiovisuel peut inviter aux pratiques amoureuses. Ce n'est pas un hasard si dans le film *La Boum,* consacré en grande partie à l'initiation amoureuse de l'héroïne, le cinéma et le *slow* sont mis à l'honneur comme des pratiques de rapprochement.

Les récits de formation adolescente sont des lieux propices à l'observation de la mise en place de techniques amoureuses, de socialisation à la sexualité. Si l'amour romantique laisse penser que ces dernières laissent place à l'« instinct », les demandes de conseils accompagnent souvent les débuts amoureux et sexuels (et plus globalement toutes les pratiques amoureuses et sexuelles que l'on ne connaît pas). Le « stress » des premiers rendez-vous peut aussi entrainer la volonté de rationnaliser l'expérience à travers des partages d'expériences. Ces apprentissages et partages, qui se cristallisent lorsque l'on est adolescent ou jeune adulte, peuvent avoir lieu tout au long de la vie. Les hommes qui font usage du coaching en séduction peuvent être stigmatisés par d'autres hommes puisqu'ils signalent leur « défaillance » dans leur capacité à séduire. Pourtant, ces espaces de conseils entre hommes sont révélateurs de l'entre-soi masculin couramment à l'œuvre dans la formation à la sexualité, par l'échange de contenus (partages de

[539] « Virginie Despentes : les jolies choses de l'art », in *Les Couilles sur la table*, podcast de Binge audio conçu par Victoire Tuaillon. URL : https://www.binge.audio/virginie-despentes-les-jolies-choses-de-lart/.

références pornographiques par exemple), de techniques, de conseils, quand les femmes et minorités de genre sont dépossédées d'une partie des connaissances sur leur propre corps et sexualité[540], et que leur socialisation amoureuse et sexuelle est subordonnée au désir des hommes cisgenres. Cet entre-soi au sein duquel s'échangent des techniques génèrent une inégalité du rapport femme/homme dans les pratiques sexuelles, dont les rituels de séduction portent aussi la trace. Ils s'ancrent dans des schémas patriarcaux qui délimitent les rôles de genre sur l'axe activité/passivité.

Les sites de coaching en séduction permettent de mettre à jour cette logique genrée, tout en nous offrant un point de vue très singulier sur la sortie au cinéma. Comment la pratique culturelle est-elle alors mise au service de la séduction ?

3.2. De l'initiation amoureuse à la « technique de séduction » : les articles de coaching en séduction au cinéma sur internet

Les premiers rendez-vous au cinéma suscitent l'inspiration de nombreuxes coaches en séduction sur internet, dans des blogs, les tutoriels YouTube, sur le site WikiHow ou dans les « tops » de la presse généraliste en ligne. Le cinéma est notamment montré comme un lieu où l'on peut concrétiser la relation et embrasser l'autre. L'on a étudié plusieurs articles et tutoriels qui abordent la pratique du « *date* » au cinéma, afin de voir comment ils proposaient un « braconnage » de la sortie au cinéma à des fins amoureuses. Dans ce type d'articles, le cinéma est en effet considéré principalement comme une pratique. Comment les articles de conseils en séduction mettent-ils en scène la sortie au cinéma ? À qui s'adressent-ils ? Sur quels aspects de la sortie au cinéma se concentrent-ils ?

Si le contenu de ces sites n'a pas une valeur descriptive (ils ne montrent pas « la réalité » des premiers rendez-vous), leur détournement caricatural de la fonction *a priori* évidente de la sortie au cinéma (aller voir un film) nous permet de mettre en exergue les *possibles autres fonctions de la salle de cinéma.* Comme elles ont été très peu étudiées, les dessiner « à gros traits » sera l'occasion de sortir, à coup de massue intellectuelle, de l'association aller au cinéma

[540] Comme en témoigne la très récente incorporation de la modélisation du clitoris dans un manuel de science et vie de la terre en 2017 (article de L'Express "Le clitoris arrive (en entier) dans un manuel de SVT", Emilie Tôn et Anna Benjamin, le 16/05/2017), voir P1 « Avertissement : le danger sociologique ». Le manque d'éducation sexuelle féministe perpétue un schéma hétérocentré de la sexualité, ancré dans la domination masculine. Cf. « L'excision culturelle » des femmes et minorités de genre et de sexualité, voir Maïa Mazaurette et Damien Mascret, *op.cit*.

= voir un film. Les articles de coaching constituent en effet un objet d'étude particulièrement adapté, puisque le choix du film n'y a pas beaucoup plus d'importance que le choix de la place, de l'horaire, du fait de prendre ou non du pop-corn, d'inviter ou non l'autre, etc. et reste subordonné à l'objectif de séduire.

Ces articles sont aussi des exemples caricaturaux du sexisme qui opère dans la séduction, et introduisent, toujours « à gros traits » les enjeux de genre très présents lorsqu'il s'agit d'« aller au cinéma en couple ». En effet, c'est dans ce qui peut sembler « anecdotique » que l'on peut justement observer des logiques plus profondes, des mécanismes partagés de reproduction des dominations. Mélanie Gourarier, dans *Alpha mâle, séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes*, étudie la « communauté de la séduction », des hommes hétérosexuels qui se coachent entre eux pour séduire le mieux et le plus possible, sur fond d'idéologie masculiniste :

> Pour contrer le déclin du mâle moderne, une résistance s'organise autour d'un nombre de plus en plus important de consultants, conseillers en image et autres coaches qui proposent, à ceux en mal d'estime de soi, de réhabiliter leur « part masculine » en s'appropriant le pouvoir de séduire[541].

Elle souligne le caractère révélateur d'un objet d'étude qui pourrait paraitre justement « anecdotique » :

> S'agit-il de réhabiliter le séducteur d'antan — dans ce cas, le mouvement serait celui, réactionnaire, d'un retour en arrière – ou bien faut-il voir dans la rémanence d'une masculinité déchue l'actualisation d'un modèle prêt à se fondre dans la modernité ? C'est la piste que suivra cet ouvrage en allant voir au plus près d'un phénomène, le coaching en séduction, qui pour anecdotique qu'il paraisse, présente des logiques caractéristiques d'une transformation plus globale de la manière de concevoir et de pallier la « crise des identités »[542].

Notre corpus regroupe les articles les mieux référencés[543] sur la question de la séduction au cinéma. Ils proviennent de différentes sources, mais relèvent tous du conseil/coaching en séduction, et sont relativement similaires. Deux proviennent de sites de médias généralistes, l'Express, « Cinq astuces pour draguer au cinéma »[544], et le HuffingtonPost[545] ; deux d'entre eux sont des articles que l'on trouve sur des sites de comparateurs de sites et applications de

---

[541] Mélanie Gourarier, *Alpha mâle, Séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes*, *op.cit*, p.13.
[542] *Ibid*.
[543] Sur deux moteurs de recherches, Google et Ecosia, au moment où nous avons mené cette recherche en mai 2018.
[544] Nicolas Alamone, « Cinq astuces pour draguer au cinéma », site de l'Express 10 (« magazine lifestyle de L'Express), publié le 08/02/2014. URL : https://www.lexpress.fr/tendances/soin-homme/cinq-astuces-pour-draguer-au-cinema_1321481.html.
[545] Manu C., « Top 10 des approches de séduction à éviter au cinéma », posté le 13/11/12. URL : https://www.huffingtonpost.fr/manu-c/comment-draguer-au-cinema_b_2100868.html

rencontres (commentdragueruneﬁlle.info[546], et Jechope.com[547]) —synthétisés dans l'article de WikiHow.com « Comment embrasser une fille au cinéma [548]? » —et sur le site de rencontre Meetic.fr[549] ; et enfin quatre d'entre eux proviennent directement de sites personnels de coaches en séduction français (ArtdeSeduire.com[550], seduction-positive.fr[551], comprendreleshomme.com[552]), et d'un magazine en ligne (*MagAmour, le premier magazine de l'amour pour les hommes et les femmes*[553]) qui vend des ouvrages et des services de coaching en séduction. Tous ces articles montrent une conception très binaire et stéréotypée des rôles de genre. Il n'est pas toujours aisé de définir s'ils se placent sur la ligne du « séducteur d'antan » (perspective réactionnaire), ou celle de la communauté de la séduction (perspective masculiniste)[554], et d'établir des liens exacts entre les auteurs et la communauté de la séduction française qu'a étudiée Mélanie Gourarier (en font-ils partie ? S'en sont-ils seulement inspiré ?)[555]. Aussi caricaturaux ou ringards qu'ils paraissent, ces articles sont malgré tout à lire dans le cadre plus global de la séduction envisagée comme lieu de cristallisation de la « crise de la masculinité[556] ». Le coaching en séduction est largement hérité de sa popularisation *via* les ouvrages de la communauté de la séduction étasunienne, dont les sites que nous étudions conseillent l'achat, ou ré-emploient les éléments conceptuels (mâle alpha, etc.). Le coach Sélim Niederhoffer ne cache pas son affiliation à la communauté, ni ses références américaines dans

---

[546] Zack, « Technique de drague (quasi)infaillible : premier rendez-vous au cinéma ». URL : https://commentdragueruneﬁlle.info/technique-drague-infaillible-premier-rendez-au-cinema/. Gauthier, « Trois conseils pour l'embrasser au cinéma ». URL : http://commentdragueruneﬁlle.info/3-conseils-pour-lembrasser-au-cinema/

[547] « Comment draguer au cinéma », URL : https://www.jechope.com/draguer-au-cinema/

[548] URL : https://fr.wikihow.com/embrasser-une-fille-au-cin%C3%A9ma#R.C3.A9f.C3.A9rences

[549] « Notre premier rendez-vous au cinéma ». URL : https://www.meetic.fr/p/conseils/notre-premier-rendez-vous-au-cinema/

[550] « Premier rendez-vous au cinéma : tous les conseils pour draguer en une soirée ». URL : https://www.artdeseduire.com/premier-rendez-vous/premiere-sortie-au-cinema

[551] Florent, « Séduire une femme au cinéma : Ce qu'il faut faire pour être intime ». URL : https://seduction-positive.fr/seduire-femme-cinema/. URL : https://seduction-positive.fr/seduire-femme-cinema/

[552] Alexandre Cormont, « Séduire un homme au cinéma, les astuces d'un coach », publié le 04/09/14, URL : https://comprendreleshommes.com/blog/seduire-un-homme-au-cinema-les-astuces-dun-coach/.

[553] Gérald, « Comment draguer une fille au cinéma », le 3 août 2015, URL : http://www.magamour.com/comment-draguer-une-fille-au-cinema/

[554] Mélanie Gourarier fait en effet la différence entre la communauté de la séduction, organisée hiérarchiquement et pour qui la galanterie est « datée » (laissant encore trop d'honneur aux femmes), et ne permet pas de mettre en œuvre leur art de *pick-up artists*. Pour la communauté de la séduction, les femmes détenant le pouvoir, il ne s'agit pas de se montrer galant avec elle (puisque ce sont elles qui, selon eux, dominent).

[555] Elle montre d'ailleurs qu'il est difficile de cerner les contours précis de cette communauté, des membres actifs aux lecteurs des contenus, et montre que son idéologie est largement répandue à travers les médias.

[556] « La séduction est érigée en problème social et devient un enjeu pour la résolution du malaise de l'homme aujourd'hui : comment faire en sorte qu'il retrouve sa place dans les rapports de sexe » p.10, Mélanie Gourarier, *op.cit*.

le domaine[557], et certains journalistes le surnomment le « Neil Strauss français » ; tandis que le site ArtdeSeduire.com[558] se présente comme « une alternative supplémentaire dans la communauté de la séduction française »[559]. Le magazine MagAmour, très proche du coach Alexandre Cormont (qui en est sans doute le détenteur), critique les « PUA américains[560] », tout en employant le terme de « mâle alpha » véhiculant l'idée qu'il faille « retrouver » sa masculinité[561]. Les articles de ces coaches/rédacteurs ne vont pas sans susciter des polémiques lorsqu'ils font la promotion de l'absence de consentement. C'est le cas de Nicolas Alamone, le rédacteur de l'Express,dont l'article « Trois astuces pour draguer dans un ascenseur »[562] a été fortement critiqué sur les réseaux sociaux et même sur le site lesinrocks.com[563] ; ou encore de Sélim Niederhoffer, qui a retiré une des vidéos de sa chaîne YouTube dans laquelle « il proposait d'apprendre à faire un baiser de cinéma. Après deux minutes de mise en situation, il expliquait : "Vous vous rapprochez d'elle et vous ne lui demandez pas son avis : vous l'embrassez" »[564]. Si Jean-Marc Leveratto parlait du cinéma comme « prolongement de la rue »,

---

[557] Il a traduit des ouvrages de la communauté de la séduction américaine et vante sa rencontre avec Neil Strauss, l'auteur de *The Game*, un des ouvrages phares de la communauté de la séduction, vendu dans le monde entier.

[558] Dontil est le principal coach.

[559]« Le forum ADS n'a pas pour seule ambition d'être une alternative supplémentaire dans la communauté de séduction française, il a également pour ambition d'être une référence autant sur le plan qualitatif que sur l'ambiance amenée par ses membres », dans le sujet « A lire : Règlement ADS », publié le 08/05/2008. URL : https://forum-seduction.artdeseduire.com/reglement-et-f-a-q/5-lire-reglement-ads.html.

[560]PUA signifie Pick-up Artist, iels sont en haut du système hiérarchique de la communauté de la séduction (experts en séduction) : « Ainsi, les PUA américains oublient d'assimiler la séduction au développement personnel, et si leur capacité à séduire et à enseigner leur méthode reste formidable, l'état d'esprit l'est moins. Ils évaluent la relation Homme/Femme comme un rapport de force, ce qui ne leur permet pas de vivre une relation de couple stable. Difficile également de se fixer des objectifs lorsque l'unique but final est de séduire toujours plus de femmes ».

[561] Le site abrite aussi des articles d'autres coaches de la communauté de la séduction, comme Fabrice Julien (auteur du blog et de la chaine Youtube « *Diary of a pickup artist* »), comme celui intitulé « La peur d'aborder une femme », qui commence par « il se développe actuellement beaucoup de méfiance entre les hommes et les femmes, un fossé se creuse. A cause de tout le battage médiatique autour du harcèlement de rue, vous ne pourrez même plus en vouloir à un homme qui vous plaît de ne pas venir vous parler ». URL : http://www.magamour.com/peur-daborder-femme/

[562] Nicolas Alomone, « Trois astuces pour draguer dans un ascenseur », publier sur le site *L'Express Dix* le 27/04/2014.URL :https://www.lexpress.fr/tendances/soin-homme/quatre-astuces-pour-draguer-dans-un-ascenseur_1511305.html. On retrouve la même topique sur le site ArtdeSeduire.com, « Comment draguer dans un ascenseur », écrit par le coach Sélim Niederhoffer. Le choix de cette thématique est intéressant, car, comme le mentionne d'ailleurs les articles, elle est elle aussi souvent représentée dans les films, alors même qu'il s'agit d'un lieu étroit et fermé, et donc très contraignant voire très anxiogène pour la personne qui s'y fait aborder.

[563] « Les très mauvais conseils de L'Express pour draguer dans un ascenseur », catégorie « Les Flux » site lesinrocks.com. URL : https://www.lesinrocks.com/2014/04/news/mauvais-conseils-lexpress-draguer-ascenseur/. L'auteur de l'Express –et/ou la rédaction du site- a retiré les parties les plus problématiques de l'article dès le lendemain suite aux réactions sur les réseaux, avec ce message : *«* A la suite de réactions tout à fait compréhensibles, nous avons décidé de modifier cet article qui avait pour objectif d'être léger. En pleine prise de conscience sur le harcèlement de rue*,* il y a des sujets sur lesquels la légèreté n'est pas de mise. Toutes nos excuses à nos lecteurs ».

[564] Juliette Campion, « Les coaches en séduction ont-ilschangé leurs méthodes après #meetoo et #balancetonporc ? », site de France Télévisions, publié le17/01/2019.

on pourrait se demander s'il n'est pas un prolongement du « harcèlement de rue », en tant qu'espace semi-public où les limites du consentement peuvent être aisément franchies. Les « techniques » employées sont alors à prendre au sens propre de celles de stratégies des séducteurs qui cherchent à « choper ».

A ce corpus d'article s'adjoindra également de références à des émissions de radio et de télévision populaires qui ont abordé le sujet[565]. Nous étudierons notamment une émission de Funradio[566], et un extrait de l'émission « Touche pas à mon poste »[567]. Que ce soit précisément ces médias qui parlent du rendez-vous de séduction au cinéma n'est pas anodin, car Funradio ne ménage pas ses auditeurices en propos sexistes, et Cyril Hanouna, le présentateur de *Touche pas à mon poste*, est un grand contributeur de l'idéologie masculiniste dont est imprégnée la communauté de la séduction.

Enfin, nous utiliserons deux autres sources pour compléter l'approche de ce corpus, qui offrent aussi des conseils sur la sortie au cinéma, mais d'un point de vue différent (adressés aux femmes et aux hommes, écrits par des femmes) : la vidéo « Comment pécho au cinéma[568] ? » sur la chaine YouTube d'« Ambr'Ouille[569] » et l'article « Top 10 des petits conseils pour pécho au cinéma (ou en tout cas essayer[570]) » du magazine de divertissement en ligne Topito.

Pour étudier ce corpus, l'on se focalisera essentiellement sur deux axes :

- La façon dont la sortie en salle est détournée de son usage convenu (regarder un film). On sera attentif au braconnage de la salle, qui devient un outil pour parvenir à ses fins de séduction.
- Ces conseils en séduction sont essentiellement donnés et partagés par des hommes. Ils nous renseignent sur une séduction connotée « adolescente », galante, ou « *looser* ». Ils sont révélateurs des normes de genre et de la violence masculine dans la culture de la séduction « à la française ».

---

https://www.francetvinfo.fr/societe/harcelement-sexuel/les-coachs-en-seduction-ont-ils-change-leurs-methodes-apres-metoo-et-balancetonporc_2567795.html.

[565] L'émission de Fun Radio vient aussi apporter un regard une culture adolescente de la sexualité, nous mentionnerons aussi forums de discussions qui vont dans le même sens de témoignages adolescent·es d'initiation à la sexualité.

[566] « Samuel veut des conseils pour embrasser une fille », émission du 20/01/14, posté sur le site le 22/01/2014. URL : https://www.funradio.fr/buzz/10-astuces-imparables-pour-embrasser-7770714386

[567] « Comment draguer au cinéma ?», posté le 13 décembre 2018 sur la chaine Youtube de l'émission « Touche pas à mon poste ». URL : https://www.youtube.com/watch?v=rWaK_vNUFIw

[568] Publiée le 8 novembre 2017. URL :https://www.youtube.com/watch?v=QC18cNGIAks

[569] Youtubeuse qui traite notamment de relations amoureuses et de sexualité, à cette époque principalement à destination des adolescent·es.

[570] Emma, publié le 23/04/2015, URL : http://www.topito.com/top-conseils-pecho-cinema-ouh-les-amoureux.

3.2.1.Des articles adressés aux hommes hétérosexuels

Les articles de coaching en séduction sur ce sujet s'adressent en immense majorité à des hommes hétérosexuels. Les titres des articles le montrent explicitement : « séduire **une femme** au cinéma », « comment embrasser **une fille** au cinéma », « comment **draguer une fille** au cinéma ». Les coaches et les rédacteurs des articles sont pour la majorité des hommes[571]. En effet, l'homme est représenté comme celui qui doit agir, séduire et embrasser, ce qui peut être dit explicitement : « En général, c'est l'homme qui fait le premier pas, alors ne lui demandez surtout pas de vous embrasser[572] ». Le seul article qui s'adresse aux femmes (« Séduire un homme au cinéma, les astuces d'un coach[573] ! ») ré-entérine l'idée que c'est l'homme qui doit séduire : « Votre but est de lui envoyer des signes pour le pousser à venir vers vous et ainsi à faire le premier pas ».

La majorité des articles s'adresse donc aux hommes hétérosexuels : quel public est visé plus précisément ? Les hommes hétérosexuels sont-ils les seuls à pratiquer la sortie au cinéma dans un objectif de séduction ? Dans les clichés, la sortie au cinéma vue comme le lieu où l'on embrasse est associée à l'adolescence. Dans de nombreux forums, ce sont effectivement des jeunes garçons qui demandent quels films choisir pour leurs premières sorties au cinéma ou comment faire pour embrasser leur partenaire comme ici Madgbr33, treize ans :

> Bonjour,
> je me suis inscri sur ce forum, car j'ai un petit problème. Comment dire.....En fait je sort avec un fille depuis 3mois et j'aimerai savoir comment l'embrasser lorsque l'on va au cinéma ??[574]

Ou encore Date49ev, qui a dix-neuf ans :

> Salut tout le monde !!
> Pourriez vous me dire comment l'on peut bien embrasser une fille au cinéma...
> (comment s'y prendre, à quel moment, quels arguments ??...)
> PS : une fille avec l'on ne sort pas encore evidement...lol[575]

Dans une séquence de Funradio, l'émission reçoit l'appel de Simon, un adolescent de quinze ans, qui demande conseil aux animateurs·trices :

---

[571] Ce que j'ai déduit par les prénoms dans la signature des articles et dans la présentation des équipes des sites.
[572]« Trois conseils pour l'embrasser au cinéma », commentdragueruneﬁlle.info, *op.cit.*
[573] Alexandre Cormont, « Séduire un homme au cinéma, les astuces d'un coach ! », *comprendreleshommes.com, op.cit.*
[574] « Comment embrasser une fille au cinéma », commentçamarche.net., sujet posté le 24/02/2012 sur URL : https://www.commentcamarche.net/forum/affich-24542647-comment-embrasser-une-fille-au-cinema
[575] « Comment bien embrasser au cinéma ? » Posté le 29/11/2008.
URL : https://www.commentcamarche.net/forum/affich-24542647-comment-embrasser-une-fille-au-cinema

> En fait, je l'invite au cinéma jeudi et j'aimerais avoir des astuces pour l'embrasser au cinéma et j'aimerais surtout avoir des conseils de Karima, comme t'es une fille[576] ?

La sortie au cinéma renvoie alors pour ce public à l'initiation amoureuse et aux techniques du baiser, à des premiers rendez-vous au cinéma qui sont aussi des premiers rendez-vous dans le parcours amoureux. Hervé Glévarec a mis en valeur ce « moment radiophonique » adolescent où ce type d'émission peut constituer un « rite de passage[577] ».

Néanmoins, les articles de coaching en séduction ne semblent quant à eux pas s'adresser spécialement aux adolescents, mais aux hommes célibataires qui souhaitent avoir des conseils. Le site CommentdragueruneFille.com propose surtout des comparateurs de sites de rencontre, et plusieurs articles partent du principe que les hommes ne connaissent pas la femme qu'ils rencontrent. Les premiers rendez-vous au cinéma seraient donc ceux donnés sur des sites de rencontre. Dans l'*Express*, l'adresse est faite aux hommes timides :

> Pour les plus timides ou ceux qui ont peur de ne pas savoir quoi dire lors d'un premier rendez-vous, le cinéma est une bonne solution. Mais attention aux erreurs, la drague au cinéma comporte des risques[578].

Le site ArtdeSeduire.com, sur lequel on trouve l'article « Premier rendez-vous au cinéma : tous les conseils pour draguer en une soirée », vise à « aider les hommes à être plus séduisants », à trouver un « rapport plus sain à leur masculinité », leur « meilleur soi »[579]. Si ces termes peuvent paraître génériques, associés à des notions de développement personnel, ils sont en fait codifiés. Le site parle de la « communauté très active d'ArtdeSéduire », ce qui réfère à la communauté de la séduction. L'article sur le cinéma fait explicitement mention des catégories hiérarchiques au sein de cette communauté : « Sachez qu'un séducteur débutant, dans cette situation, n'agira peut-être pas de la même façon qu'un *Pick-up Artist,* mais voici quelques conseils qui peuvent s'appliquer à tous et qui sont toujours utiles ». Les destinataires de ces articles sont donc les hommes qui font partie de ces communautés françaises de la séduction (ou qui en connaissent le principe), mais les articles étant relativement bien référencés, n'importe quelle personne en demande de conseils à ce sujet peut s'en retrouver lae lecteurice.

---

[576]« Samuel veut des conseils pour embrasser une fille », émission FunRadio, *op.cit.*

[577] Hervé Glévarec. « Le moment radiophonique des adolescents. Rites de passage et nouveaux agents de socialisation », *Réseaux*, vol. nº 119, no. 3, 2003, pp. 27-61.

[578]« Cinq astuces pour draguer au cinéma », L'Epress Dix, *op.cit.* La figure de l'homme timide, peu sûr de lui, est courante dans l'esprit « communauté de la séduction », il s'agit d'aider, pour les plus avancés, ceux qui sont moins sûrs d'eux à devenir des « mâles alpha » en reprenant confiance grâce à leurs succès dans le domaine de la séduction.

[579] Lu dans la présentation de la « mission » du site, signée par « Maxx », le « fondateur » de celui-ci. URL : https://www.artdeseduire.com/la-mission

Seul le site Topito propose des conseils qui s'adressent à la fois aux hommes et aux femmes : « il y a quelques bases à suivre si vous ne voulez pas faire fuir l'homme ou la femme de votre vie »[580]. Dans l'article, les pronoms personnels sont déclinés (« il ou elle ») et les conseils sont beaucoup plus détachés des stéréotypes de genre. Contrairement à la majorité des articles, celui-ci n'est pas structuré en fonction du genre, et n'assigne de la même façon pas une sexualité nécessairement hétérosexuelle aux lecteurices. Il s'adresse à tou·te·s.

3.2.2. Le cinéma comme premier rendez-vous

La sortie au cinéma est présentée dans ces articles d'un point de vue pragmatique (comme un lieu où il est plus ou moins facile de séduire), et sous l'aspect du romantisme et de la galanterie. Dans l'article de Topito.com, la rédactrice insiste davantage sur le caractère commun du cinéma, le lieu intergénérationnel qu'il représente :

> Le septième art, cet art qui est en si grande osmose avec la nouvelle et l'ancienne génération. En effet, tout le monde a au moins été une fois dans sa vie au cinéma. C'est un lieu très intéressant, car on peut y voir des films, ça vous vous en doutez, mais on peut également rire avec des amis ou même charmer une fille[581].

Pour les sites qui s'adressent aux « séducteurs », la salle de cinéma se situe entre cliché et originalité, « valeur sûre »[582] et risque, choix tactique et romantique :

> Le cinéma est un endroit mythique pour un rendez-vous galant. C'est à la fois simple et efficace, mais ça peut aussi être un peu stressant. Eh oui, car s'il y a dans un premier temps l'angoisse du choix du film, c'est surtout un lieu où l'on ne peut pas beaucoup discuter, et donc où la gestuelle va prendre le dessus[583].

Si certains articles incitent à choisir le cinéma comme rendez-vous : « choisir le cinéma (ou le laisser choisir) ne serait pas une erreur, car les salles obscures sont vraiment propices à la séduction[584] », tous invitent à se méfier des « risques » que la sortie comporte, voire le déconseille dans le cadre d'un tout premier rendez-vous :

> Avant toute chose nous déconseillons d'inviter une fille au cinéma pour le 1er rdv. En effet, vous ne la connaissez pas encore : il va être difficile de faire connaissance avec elle devant un film et essayer de l'emballer au cinémasans la connaitre vous fera passer pour un goujat. Donc choisissez la séance ciné pour un 2e ou 3e rdv[585].

---

[580] « Top 10 des petits conseils pour pécho au cinéma (ou en tout cas essayer) », topito.com, *op.cit*
[581] « Comment draguer une fille au cinéma », magamour.com, *op.cit*.
[582] « En matière de rendez-vous galant, le cinéma reste une valeur sûre », *idem.*
[583]« Séduire une femme au cinéma : ce qu'il faut faire pour être intime », séduc-positive.fr.
[584] Alexandre Cormont, « Séduire un homme au cinéma, les astuces d'un coach ! », comprendreleshommes.com, *op.cit.*
[585] « Trois conseils pour l'embrasser au cinéma », commentdragueruneﬁlle.info, *op.cit*.

Les articles insistent sur le fait que le cinéma, s'il invite au rapprochement, empêche la discussion. Ce n'est donc pas nécessairement un choix « tactique », et dans tous les cas c'est un choix « risqué ». Les articles vont alors déployer de nombreux conseils pour mener le rendez-vous à bien, suivant les étapes de la sortie au cinéma (du choix du film à la sortie de la salle), et mettent particulièrement en relief certains aspects de la pratique. Le film est clairement relayé au second plan par rapport à l'enjeu de la séduction, comme on peut le lire explicitement dans ces deux extraits :

> Vous savez qu'au fond, le film a très peu d'importance. Ce qui compte vraiment pour vous, c'est votre rendez-vous[586].

> Je pense que le film ne vous intéresse pas réellement. Vous souhaitez avant tout passer du temps avec lui et le cinéma n'était qu'un simple moyen pour y arriver. Votre futur copain pense comme vous, il vous porte plus d'intérêt qu'il n'en porte au film[587].

Ainsi, ces articles vont couper la sortie au cinéma de l'enjeu qui préside à l'analyse de la réception, c'est-à-dire le visionnage du film, pour s'occuper de tous les aspects « para-filmiques » de la sortie au cinéma. Il est plus question de savoir comment organiser la sortie (qui peut être comprise dans une sortie plus large avec le restaurant et le verre), comment se placer dans la salle, comment interpréter les gestes de l'autre que de réfléchir en termes cinéphiliques. Le choix du film est lui-même pensé en fonction de l'objectif de séduction.

3.3.3. Le choix du film

Tous les articles comportent une partie sur le choix du film, enjeu important du bon déroulement du rendez-vous. Cette question concentre les problématiques de représentation de genre à un double niveau : celui de la personne qui choisit le film (*l'homme* doit-il choisir ou laisser le choix à *la femme* ?) et celui du genre de film que l'on choisit (genres codés comme féminins ou masculins).

En ce qui concerne l'attribution du choix du film, les auteurs des articles sont partagés. Néanmoins, étant donné qu'ils s'adressent aux hommes, c'est à ces derniers qu'il revient de prendre la décision de choisir ou de laisser le choix, puisque repose sur eux toute l'entreprise de séduction. La majorité des articles indiquent qu'il faut à la fois choisir le film et laisser en

[586] « Comment draguer une fille au cinéma », Magamour.com, *op.cit.*
[587] « Séduire un homme au cinéma, les astuces d'un coach ! », *op.cit.*

partie le choix. Ce paradoxe est visible dans l'article WikiHow[588] :

> **Considérez le genre du film** Choisissez une comédie, une comédie romantique ou un film d'horreur, plutôt qu'un film sérieux, car ce genre de films n'est pas approprié pour cette circonstance.
> **Demandez-lui son avis.** Il est préférable que vous suiviez des trailers ensemble, afin de décider du choix du film que vous souhaitez regarder. S'il y a un film que vous souhaitez regarder, proposez-le-lui, mais ne le lui imposez pas. Vous devez décider ensemble[589].

Il serait ainsi préférable d'orienter le choix sur le genre du film, mais tout en « n'imposant pas » le choix. Un site donne une astuce pour pouvoir choisir tout en laissant le choix :

> Faites des propositions concrètes afin de lui faciliter le choix. Ce sera aussi l'opportunité de glisser dans la liste des films qui seront de nature à faciliter « vos projets »[590].

L'idée est de concilier la galanterie, perçue comme le fait de laisser le choix à la femme, tout en restant dans une perspective stratégique. La galanterie n'est absolument pas une façon d'établir un rapport égalitaire, puisqu'elle ré-assigne les hommes et les femmes dans leur rôle de genre (c'est parce qu'elles sont « inférieures » qu'elles ont le droit à ces « faveurs »). En outre, dans l'esprit de la communauté de la séduction, la galanterie est critiquée, car elle est un principe de générosité envers les femmes, alors que pour les séducteurs de la communauté ce sont les femmes qui ont le pouvoir (il n'y aurait donc pas lieu d'être galant à leur égard[591]). La galanterie a dans les articles un but stratégique : « Soyez un *gentleman* » peut-on lire, ne serait-ce que le temps du rendez-vous pour parvenir à l'objectif : « Soyez galant *pour une fois* ». La galanterie est un moment, associé aux étapes de séduction ou aux mondanités, qui demande aux hommes de feindre de l'attention pour les femmes par des attitudes conventionnelles : elle ne menace pas la virilité de l'homme. Elle pare au contraire sa virilité : l'homme viril sait aussi jouer des codes pour savoir « faire plaisir » et séduire. Les articles invitent justement à la vigilance quant à ce qui pourrait mettre en péril la virilité du séducteur, dont la galanterie ne doit pas être assimilée à une faiblesse de caractère :

> Le plus important est de se concerter avec elle pour le choix du film ! Soyez ouvert d'esprit sur le choix du film cela lui fera plaisir et montrera que vous êtes galant. Ne dites pas oui non plus à n'importe quel film cela montrera un manque de caractère qui risquerait de lui déplaire[592].

Dans ces romans de chevalerie où le héros doit affronter plusieurs épreuves pour séduire « sa

---

[588] « Comment embrasser une fille au cinéma », wikihow.com, *op.cit*.
[589] *Ibidem*.
[590] « Trois conseils pour l'embrasser au cinéma », commentdragueruneﬁlle.info, *op.cit*.
[591] Mélanie Gourarier, *Alpha mâle : séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes, op.cit.*, p.47
[592] « Comment draguer au cinéma », jechope.com, *op.cit*.

belle », le choix du film est un moment où il doit montrer sa vaillance. Il faut donc être attentif à ce que l'injonction de virilité ne soit pas atteinte par le fait de laisser le choix, ce que ce site exprime plus explicitement encore lorsqu'il s'agit d'offrir ou non les pop-corns :

> Ne versez pas trop non plus dans trop de gentillesses, les femmes ne veulent pas d'un toutou, mais d'un mec qui sait faire plaisir à sa petite amie[593].

Ce type de conseil relève des stratégies de séduction qui visent à ne pas « rester dans la *friendzone* », concept sexiste, qui sous-tend que les femmes doivent du sexe aux hommes, et qu'elles ont tendance à « friendzoner » les hommes gentils (à qui elles devraient d'autant plus de sexe qu'ils sont gentils). Le site artdeséduire.com donne ainsi, dans un article consacré à la *friendzone*, quasiment mot pour mot le même conseil :

> Ne soyez pas non plus trop gentil, les filles ne veulent pas d'un esclave, mais d'un homme qui sait faire plaisir à sa petite amie[594].

Appliquées au cinéma, ces règles pourraient prêter à sourire, si ce n'était pas désespérant : il s'agit de ne « pas trop » laisser le choix du film et de ne « pas trop » offrir des pop-corns afin de maintenir sa puissance virile et séductrice intacte[595].

Après avoir fait ces précisions sur la manière de laisser ou non le choix, intervient la question du choix du genre de film adapté au rendez-vous. Certains films ne s'accorderaient pas avec l'objectif de séduction :

> Pour commencer, le choix du film est très important pour **charmer une fille au cinéma**, alors étudiez bien le programme, messieurs ! N'emmenez pas votre rendez-vous d'un soir voir une tragédie ou un film qui la rendrait vraiment triste[596].

Ne pas aller voir un film « sérieux » est un conseil qui revient régulièrement. Le drame est déconseillé, n'étant pas jugé approprié aux circonstances de séduction. En ce qui concerne les

---

[593] « Technique de drague (quasi)infaillible : premier rendez-vous au cinéma », commentdraguerunefille.info, *op.cit*.

[594] « Sortez de la *friendzone* en évitant ces erreurs grossières », artdeséduire.com.
URL : https://www.artdeseduire.com/drague/comment-sortir-de-la-friend-zone. Pour donner un aperçu de l' « esprit » de l'article, celui-ci a pour règle principale « ne restez pas au téléphone avec elle (ou en chat) tant que vous n'avez pas couché ensemble ».

[595] Cette perception des rapports de séduction est encore ancrée. Dans l'émission grand public « Mariés au premier regard », mon amie chercheuse Maureen Lepers, a attiré mon attention sur une scène où le garçon se trompe de prénom (Charlène au lieu de Charline) en discutant au petit-déjeuner avec son épouse (qu'il a rencontré la veille, comme le veut le principe de l'émission). Celle-ci répond « attention, on pourrait divorcer » alors qu'il présente ses excuses. L'« experte » en séduction explique alors que Charlène le « teste » et qu'il n'aurait pas dû s'excuser, qu'il a fait preuve de faiblesse là où elle attendait de la force. Le fait de présenter ses excuses parce qu'il s'est trompé de prénom est décrit comme un acte non viril, qui ne serait pas attirant.

[596] « Comment draguer une fille au cinéma », magamour.com, *op.cit.*

autres genres de films (comédie, romance, horreur, action), les conseils vont découler de leur essentialisation, c'est-à-dire que chaque genre va être codé comme féminin ou masculin. S'il s'agit de choisir ou d'orienter le choix, cela n'est pas dans l'objectif de choisir un film qui plait au « séducteur », mais dans le but que le rendez-vous soit réussi :

> Même si vous mourrez d'envie d'aller voir le dernier Bruce Willis, faites un effort pour faire plaisir à votre accompagnatrice d'un soir et prenez deux places pour le dernier Disney, le film avec Bradley Cooper ou une comédie romantique dont vous connaissez déjà le scénario par cœur. Soyez galant pour une fois[597].

Les hommes sont cantonnés aux films d'action (qu'ils aiment nécessairement), quand pour les femmes, il faudrait : « opte[r] plutôt pour une comédie romantique ou un dessin animé »[598]. L'on voit qu'elles sont rapportées à un genre qui parle d'amour (la comédie romantique) ou à un genre rapporté à l'enfance. Certains articles précisent d'ailleurs de ne pas se rendre voir le dessin animé le mercredi ou le samedi après-midi afin de ne pas se retrouver dans une salle remplie d'enfants. Un site prend le contrepied des autres sur la question du choix du film, alléguant une évolution des mœurs :

> Aujourd'hui, la majorité des filles ne supporte plus les films romantiques. Si vous choisissez une romance sans lui en parler, elle pourrait même voir cela comme un geste de séduction bateau, que vous utilisez pour tous vos rendez-vous, et elle risque de se sentir dévalorisée. Inutile aussi de jouer sur les films d'horreur, en espérant la voir se cacher dans vos bras : c'est rarement le cas, et elle risque plutôt de sortir de la salle légèrement chamboulée. Cherchez plutôt à savoir quel type de films elle aime voir, et même s'il y en a un en particulier qui la tente actuellement. Elle sera ravie de savoir que son avis vous importe[599].

Dans cet extrait, le conseil ne prend plus en charge le genre du film, mais simplement l'acte de galanterie. Il n'est pas rare, dans ce type d'articles, que des pratiques soient considérées comme clichées ou non-opérantes, afin d'en mettre d'autres en valeur.

On peut comparer l'ensemble de ces conseils à celui donné par Topito.com, site qui marque le moins le genre en sortant du paradigme de la galanterie :

> 1— Choisir le film avec minutie.
> À titre d'exemple, vous vouliez avoir l'air intelligent(e) et vous vous êtes dit « Oh tiens, *La pianiste* de Michael Haneke, en voilà une idée qu'elle est bonne », mais en vrai vous êtes tous les deux très très mal devant cette scène où Isabelle Huppert se scarifie le pissou, et vous êtes désormais à peu près sûr de ne jamais conclure. Un drame qui aurait pu être facilement évité si vous aviez pris le temps de faire un tout petit tour sur Allociné[600].

---

[597] « Cinq astuces pour draguer au cinéma », lexpress.fr, *op.cit*.
[598] « Comment draguer au cinéma », jechope.com, *op.cit*.
[599] « Séduire une femme au cinéma : Ce qu'il faut faire pour être intime », seduction-positive.fr, *op.cit*.
[600]« Top 10 des petits conseils pour pécho au cinéma (ou en tout cas essayer)».

Le site aborde avec humour la question du choix du film en rapport avec la situation du rendez-vous. Les deux protagonistes sont mis à égalité devant le film « vous êtes **tous les deux** très très mal » et le conseil consiste simplement à se renseigner sur le film, sans mettre en jeu un principe de galanterie ou conseiller un genre selon le genre de la personne.

3.3.4. Les autres choix : horaire, invitation, placement et nourriture

L'on remarque qu'au-delà de ces stéréotypes de genre, les articles abordent tous la question du choix du film en lien avec la situation de rendez-vous amoureux. Il s'agit moins de choisir un film que l'on aimerait voir que de choisir un film que l'on imagine propice au bon déroulement d'un premier rendez-vous. L'accompagnement oriente le choix, mais également les circonstances de la sortie. Le choix de l'horaire est par exemple commenté, à déterminer en fonction à la fois des types de séances (plus ou moins bondées) et de circonstances extérieures (moments de la semaine par rapport au travail) :

> Il est également très important de choisir de façon judicieuse **l'heure de votre séance**. Oui, car sortir du cinéma un dimanche à 13 h n'aura forcément pas la même incidence que si vous choisissez la séance de 21 h. De même, renseignez-vous auprès d'elle si elle travaille tôt la semaine, auquel cas il est plus judicieux de choisir une séance le week-end ou plus tôt dans la soirée[601].

La durée du film est également à prendre en compte dans cette perspective :

> *Pour faire simple*, pour séduire une femme au cinéma, optez pour un film d'une heure et demie environ, entre comédie et romance, projeté aux alentours de 21 h. Cela vous permettra de ne pas sortir trop tard du cinéma, et éventuellement de poursuivre votre soirée[602].

Ensuite, après avoir choisi le film et l'horaire, la question se concentre dans la plupart des articles sur le paiement de la place. La majorité des articles s'accordent sur le fait que c'est à l'homme de payer la place de cinéma :

> Une fois arrivé, le premier geste que vous pouvez faire pour séduire une femme au cinéma, non obligatoire, mais qui fait son petit effet, est de payer le ticket de la personne qui vous accompagne. Pour les audacieux, vous pouvez même glisser une petite blague au passage : « Un ticket moins de 25 ans pour la demoiselle », qui selon l'âge peut faire sourire[603].

---

[601] « Séduire une femme au cinéma : Ce qu'il faut faire pour être intime », seduction-positive.fr, *op.cit.*
[602] *Ibidem.*
[603] « Séduire une femme au cinéma : Ce qu'il faut faire pour être intime », seduction-positive.fr, *op.cit.*

Un site évoque cette pratique comme une convention qu'il faut respecter :

> Technique 2 : Je sais que tu es pour l'égalité des sexes, mais laisser payer la demoiselle pour elle ou pour vous deux ne se veut peut-être pas la meilleure attitude qui soit. *#pasclasse*[604].

L'auteur présente ici sa perspective comme pragmatique. Même s'il reconnaît que le fait que l'homme paye dans les premiers rendez-vous est associé à une convention sexiste, il préconise de suivre la convention de peur que cela soit mal perçu. Le moment du paiement peut susciter une gêne dans la mesure où cette convention étant connue, elle va demander aux personnes de directement la respecter ou s'en écarter. Dans sa vidéo « Les premiers rendez-vous », le Youtubeur Norman[605], très populaire, ne remet absolument pas en cause le fait que le garçon doive payer le restaurant, et conseille simplement de regarder le prix de manière discrète. Seule la Youtubeuse Ambr'Ouille dans notre corpus évoque un autre possibilité :

> Même une fille, elle peut déjà acheter les places, acheter le popcorn, ça fait quand même classe, ça montre que vous avez déjà anticipé, que vous êtes déjà prête, que la personne elle arrive, voilà c'est déjà tout prêt, moi je trouve que c'est la classe[606].

Suite à l'achat de la place se pose la question de l'achat de friandises. L'article de WikiHow recommande pour « préparer la séance » d'« offrir des rafraichissements ». Les autres articles recommandent tous également l'achat de boissons ou de popcorn, y compris si l'autre refuse :

> Il y a de grandes chances que cette dernière vous réponde que non, par politesse.
> Dans ce cas, n'hésitez pas à prendre un petit quelque chose quand même, au cas où. Il est toujours agréable de partager un sachet de pop-corn à deux, et aucune fille ne résistera longtemps à quelques sucreries une fois devant un film. Pour séduire une femme au cinéma, évitez par contre les aliments qui risquent de se coincer dans les dents, les snacks trop bruyants (chips) ou encore les biscuits aromatisés au fromage ou à l'ail[607].

L'on remarque que les articles partent du principe que l'invitation est donnée dans des multiplexes où l'on vend du pop-corn, ce qui n'est pas le cas dans de nombreuses salles de cinémas indépendantes. À cette étape encore, les articles accumulent les clichés sexistes, ici en associant les femmes aux sucreries. Plusieurs articles infantilisent aussi leur lecteur en employant de nombreuses tournures impératives, et « interdisent » de prendre des aliments pouvant donner une mauvaise haleine, conseillent d'être propre et à l'heure pour le rendez-vous :

---

[604] Manu C., « Top 10 des approches de séduction à éviter au cinéma », huffingtonpost.fr, *op.cit.*
[605] Qui a également réalisé une vidéo sur la drague au cinéma mais quia été supprimée.
[606] « Comment pécho au cinéma ? », chaîne Youtube d'Ambr'Ouille, *op.cit.*
[607] « Séduire une femme au cinéma : Ce qu'il faut faire pour être intime », seduction-positive.fr, *op.cit.*

> D'accord pour un petit pot de popcorn ou une glace, mais on évite le sandwich au fromage ou le paquet XXL de bonbons. Et prévoyez un paquet de chewing-gum[608].

La sortie au cinéma comporte bien des « risques » au sens où elle multiplie les moments de décisions : choix du film, du paiement de la place, de l'achat de sucreries. Cela ne s'arrête pas une fois rentré dans la salle, puisqu'il faut encore choisir la place. Les articles conseillent d'éviter les autres spectateur·trices, notamment celleux qu'ils considèrent potentiellement bruyants, et de se placer au fond, dans l'idée de ne pas être gêné dans la tentative de rapprochement à opérer :

> **Choisissez vos sièges.** Choisissez des sièges plus éloignés. Par exemple, dans la dernière rangée ou dans un coin. L'idée est de ne pas s'assoir tout près d'autres spectateurs[609].

Néanmoins, certains articles invitent à se méfier de la tactique qui consisterait à se placer tout au fond pour profiter de l'obscurité. Celle-ci pourrait trahir l'intention de séduction ou mettre mal à l'aise, renvoyer à une attitude adolescente ou clichée, comme le montrent ces deux extraits :

> Pour séduire une femme au cinéma, choisissez vos places avec soin : s'il n'y a pas trop de monde, essayez de vous placer au fond, plutôt à part des autres spectateurs. Vous serez plus au calme et plus à l'aise. Ne cherchez pas non plus la zone la plus sombre et à l'abri des regards, sous peine d'effrayer quelque peu la femme qui vous accompagne[610].

> On évite de choisir les deux places disponibles entre un groupe de jeunes adolescentes bavardes et un couple de retraités. On ne file pas non plus directement au fond de la salle comme quand on avait 15 ans[611].

Le choix de la place doit ainsi à la fois permettre d'arriver à ses fins tout en ne dévoilant pas l'intention de séduction. S'élabore alors une tactique où il s'agit de préserver son aura de séducteur, tout en ne passant pas pour un homme trop brusque ou pervers[612]. La ligne de « *gentleman* » que définit ces sites se situe entre l'homme « trop gentil » de la « *friendzone* », et le maladroit empressé, la brute, voir l'agresseur. Cela devient très clair lorsqu'il s'agit de « passer à l'action », au moment du rapprochement.

---

[608] « Cinq astuces pour draguer au cinéma », lexpress.fr, *op.cit.*
[609] « Comment embrasser une fille au cinéma », wikihow.fr
[610] « Séduire une femme au cinéma : Ce qu'il faut faire pour être intime », seduction-positive.fr, *op.cit.*
[611]« Cinq astuces pour draguer au cinéma », *Ibidem.*
[612]Ne pas passer pour un pervers est un sujet qui revient fréquemment, comme sur le site artdeseduire.com où l'on donne des conseils pour séduire des femmes plus jeunes que soi sans passer pour un « pervers ».

3.3.5. L'étape du rapprochement, ou du « premier pas »

Suite à cette « épreuve » du placement, le moment du film est pour les coaches en séduction celui du rapprochement physique. Pour une partie des articles, le climax de ce rapprochement est le baiser, pour d'autres, celui-ci peut consister simplement à se tenir la main :

> Le choix du film effectué, le « planning » défini, n'oubliez pas que vous vous rendez au cinéma pour… séduire ! Eh oui… Pendant le film, lancez à votre partenaire quelques regards complices, les yeux dans les yeux. Essayez d'instaurer une complicité entre vous, effleurez-lui les doigts « par inadvertance », puis prenez-lui la main et serrez… Gardez à l'esprit que tout contact physique crée un lien entre vous. En revanche, sauf si votre partenaire ne vous y incite, ne tentez pas de l'embrasser pendant le film, soyez patient[613].

Plusieurs articles invitent en effet à la « patience ». Essayer d'embrasser trop rapidement pourrait dévoiler trop vite les intentions du « séducteur » et irait à l'encontre du « jeu » de séduction qui doit prendre en compte le temps de la séance. On trouve alors des indications sur la temporalité, souvent précises :

> **Patientez jusqu'au commencement du film.** Ne faites aucune tentative avant le commencement du film en question. Patientez au moins 20 minutes après le début du film. La scène idéale au cours de laquelle vous devrez faire le pas devrait être lente[614].

Le « séducteur » doit prendre en compte une double temporalité : celle de la séance et celle qui découle du rythme du film. Toutes les scènes ne se prêtent pas à une tentative de rapprochement. Les coaches déconseillent notamment de faire une tentative pendant la scène d'action principale du film, et de profiter d'un moment plus lent ; certains invitent à se synchroniser avec le *happy end* d'une comédie romantique. Le conseil de ne pas se précipiter sur l'autre une fois les lumières éteintes, les rappels de consentements élémentaires (« n'insistez pas », « ne forcez rien »), n'ont pas pour but de montrer effectivement du respect envers l'autre (et la loi), mais d'arriver à l'objectif de séduction, de conserver une image de « *gentleman* viril ». En effet, certains coaches, comme Sélim Neiderhoffer, n'hésitent pas à conseiller de passer outre le consentement, toujours dans l'objectif de prouver sa virilité, comme le montrent ces propos imprégnés de culture du viol :

> La première erreur messieurs c'est la pire, ne lui demandez pas son avis, les filles rêvent de Prince, rêvent d'être collées contre un mur, n'allez pas lui demander « est-ce que je peux t'embrasser », n'allez pas lui dire « oh, j'ai vraiment envie de t'embrasser », elles

[613] « Notre premier rendez-vous au cinéma », meetic.fr, *op.cit.*
[614] « Comment embrasser une fille au cinéma », wikihow.com, *op.cit.*

> veulent des hommes pas des enfants qui demandent une autorisation, soyez des hommes, soyez virils et embrassez-la[615].

Ainsi, l'appel à ne pas paraître « brut », ne pas « toucher directement les seins », peut se faire dans un cadre plus global où l'homme doit imposer ses visées.

Selon les articles, les intentions de la femme (la « cible » du rendez-vous) sont plus ou moins prises en compte. Si les articles considèrent que c'est l'homme qui est amené à faire le premier pas, ils peuvent conseiller de mener une phase préalable d'interprétation de celles-ci. Le séducteur doit, pour ne pas avoir de comportements déplacés, interpréter les signes que lui renvoie sa partenaire, dans une semi-obscurité :

> Pour attirer une femme au cinéma, il n'est pas nécessaire d'agir dès le début, prenez votre temps. Après une vingtaine de minutes, vous pouvez essayer de passer votre bras au-dessus de ses épaules, ou plus simplement de lui prendre la main. Cependant, n'insistez pas si vous la sentez mal à l'aise. En tous les cas, n'oubliez pas de lui sourire, car même dans le noir elle le verra. Comprenez bien : si elle souhaite être tactile, elle saura vous le faire comprendre. Elle bougera sur son siège, se rapprochera de vous, mettra sa main ou son bras en évidence… Si vous la sentez éloignée, elle n'est peut-être simplement pas prête, et insister ne servirait qu'à l'éloigner un peu plus. Par contre, si elle vient vers vous, qu'elle vous prend la main ou même pose sa tête sur votre épaule, c'est qu'elle est intéressée, et vous pouvez même tenter de vous rapprocher un peu plus d'elle au cours de la séance[616].

La concentration se focalise sur le corps de l'autre. Le coach qui s'adresse aux femmes ne fait qu'inverser la proposition, puisqu'il s'agit alors pour les femmes de « donner » des signes. Mais attention, « la femme » ne doit pas être trop avenante de peur de ne plus être une princesse à conquérir, mais une « fille facile » :

> En lui donnant trop de signes positifs il va peut-être vous considérer comme trop « facile », alors que vous devez rester un défi pour lui ! N'oubliez pas que les hommes sont des adeptes du concept « suis-moi je te fuis, fuis-moi je te suis ». N'hésitez donc pas à tout de même conserver de la distance, en ne le collant pas pendant toute la séance, il doit vous considérer comme inaccessible au début de la séance, mais par la suite vous lui montrerez que vous n'êtes finalement pas tant désintéressée[617].

La femme ne doit « tout de même » pas avoir l'air trop accessible, cela remettrait en cause les rôles de genre dans cette parade de séduction. Son « rôle » est de donner des signes subtils pour que le mâle dominant puisse faire « le premier pas », et ce dans une forme de gradation, puisqu'il faut d'abord paraître inaccessible puis « pas tant désintéressée ». L'inhibition à faire « le premier pas » pour les femmes, très ancrée dans la culture française, vient des convenances

---

[615] « Les astuces à suivre pour un premier baiser au cinéma », posté le 21 Avril 2013, sur la chaine YouTube « Minute Sexy ». URL : https://www.youtube.com/watch?v=SpwxBhkkVTc (j'ai signalé la vidéo).
[616] « Séduire une femme au cinéma : Ce qu'il faut faire pour être intime », seduction-positive.fr, *op.cit.*
[617] https://comprendreleshommes.com/blog/seduire-un-homme-au-cinema-les-astuces-dun-coach/

apprises, héritée de cette vision sexiste des rôles de séduction. Non seulement ces articles écartent l'idée selon laquelle des femmes pourraient prendre l'initiative du rapprochement, mais sous-entend aussi que c'est le « rôle de l'homme » de le faire :

> Messieurs, petit conseil pour vous, c'est à vous de faire le premier pas, il est très rare qu'une femme décide de le faire, ce sera rarement elle qui prendra la décision de venir vous embrasser, prenez les devant, c'est à vous de mener la danse, c'est à vous de l'embrasser »[618].

Ils sont donc performatifs, ré-assignent les rôles de genre, en le justifiant implicitement soit par les conventions sociales (répartition traditionnelle des rôles de genre), soit par les devoirs du séducteur (qui doit s'épanouir et trouver sa virilité dans la séduction)[619].

Les articles conseillent dans l'ensemble de commencer par échanger des regards, puis d'effleurer l'autre et d'observer les réactions, et si celles-ci sont positives, l'embrasser. Ces étapes peuvent être scénarisées comme un « parcours du combattant » jusqu'à l'objectif, avec un haut niveau de détails :

> Commencez par créer des points de contact que cela soit au niveau du regard ou une main qui touche brièvement son bras. Puis augmentez progressivement le contact en mettant votre main sur son bras, puis descendez tout doucement vers sa main pour la lui attraper. Ce moment est essentiel, car il doit créer votre 1er moment d'intimité et une fois que vous avez pu attraper sa main, si elle garde la position vous avez fait l'essentiel du chemin [620]!

La séance crée un espace-temps défini avec un objectif précis, avec des étapes à parcourir. Les conseils se font ainsi très pratiques. « Gardez les mains sur l'accoudoir [621]», conseille Ambr'Ouille, celui-ci devenant une zone ambiguë où les corps peuvent se toucher. De nombreux articles déconseillent avec vigueur la tactique de l'enlacement après étirement ou bâillement, qui serait « ringarde ». Ces articles, eux-mêmes clichés, trouvent un exutoire en condamnant certaines pratiques qui seraient jugées « trop clichées », comme pour prouver par ailleurs la subtilité de leurs conseils. La technique de l'enlacement est rapportée aux séries télévisées, comme on le voit dans ces deux extraits :

---

[618] « Les astuces à suivre pour un premier baiser au cinéma », posté le 21 Avril 2013, sur la chaine Youtube « Minute Sexy ».

[619] Tout en étant aussi sujets de plaintes dans l'idéologie de la communauté de la séduction. Les femmes laisseraient aux hommes faire tout le travail d'approche, tout en se plaignant de leur comportement, dénonçant le harcèlement de rue par exemple. Les hommes seraient ainsi toujours victimes des femmes. Faire le premier pas est un moyen de reprendre le pouvoir sur la séduction (dominée par les femmes), d'affirmer sa virilité non tant en reprenant un rôle galant traditionnel mais en maitrisant le « *game* », en assujettissant les femmes à leur pouvoir séducteur.

[620]« Comment draguer au cinéma », jechope.com, *op.cit*.

[621]« Comment pécho au cinéma », chaine Youtube d'Ambr'Ouille, *op.cit.*

> Ne tentez pas les approches que l'on peut voir dans les séries TV américaines, où le jeune homme passe son bras autour du cou de la demoiselle dans le cinéma. Si vous voyez que les choses se passent plutôt bien entre vous durant la séance, essayez plutôt d'attraper délicatement sa main, ou de poser la vôtre sur la sienne. N'oubliez pas de sourire à votre partenaire à ce moment-là. C'est une technique très débutante, mais qui porte ses fruits[622].

> Ne tentez pas les approches que l'on peut voir dans les séries TV *made in* USA, où le *teenager* passe son bras autour du cou de la miss. Si vous vous apercevez que les choses se passent plutôt agréablement entre vous pendant le film, tentez plutôt de saisir sa main avec délicatesse, ou de mettre la vôtre sur la sienne[623].

Cette technique est associée à la ringardise dans l'émission « Touche pas à mon poste » et sur « Fun Radio ». Dans les deux cas sont mis en scène un chroniqueur en faveur de cette pratique et d'autres chroniqueureuses plus jeunes qui affirment que cette pratique est démodée. Dans l'émission de Fun Radio, le jeune auditeur, Samuel se renseigne sur celle-ci :

> – (chroniqueuse) On évite le coup hyper ringard du je bâille et je passe mon bras autour de ton cou.
> – (chroniqueur) Oh, c'est rigolo.
> – (chroniqueuse) C'est ringard.
> – (Simon) Je voulais te demander s'il fallait le faire ou pas.
> – (chroniqueuse) Tu as l'air tellement mignon que je vais te dire la vérité : c'est ringard[624].

Une scène similaire a lieu dans l'émission « Touche pas à mon poste », un invité imite la technique du bâillement-enlacement, et se fait reprendre par Cyril Hanouna et tou·tes les autres invitée·s. Quasiment tous les articles mettent en garde leurs lecteurices contre cette pratique.
L'art du rendez-vous au cinéma selon ces articles consiste donc, pour les coaches, à suivre des techniques de rapprochement tout en évitant celles jugées trop stéréotypées. Le séducteur ne doit passer ni pour une brute harceleuse, ni pour un ringard, en imposant ses volontés de manières stratégiques et viriles.
Dans les articles de coaching en séduction, et plus largement les médias qui conseillent la sortie en premier rendez-vous, la salle de cinéma et le film sont considérés d'un point de vue utilitaire. Sortie risquée, qui demande d'opérer de nombreux choix, et ne permet pas de discuter, elle n'est d'ailleurs pas toujours recommandée. Cependant son capital « romantique » et l'obscurité de la salle en font un terrain de séduction qui peut sembler très propice aux coaches en séduction : elle constitue d'ailleurs un *topos* parmi ces derniers. Du choix de la séance, du film

[622]« Premier rendez-vous au cinéma : tous les conseils pour draguer en une soirée », Artdeseduire, *op.cit.*
[623]« Technique de drague (quasi)infaillible : premier rendez-vous au cinéma », commentdraguerunefille.info, *op.cit.*
[624] « Samuel veut des conseils pour embrasser une fille », *op.cit.*

au paiement de la place, ce sont des logiques tactiques qui président : il faut paraître galant « pour une fois », influencer le choix sans en avoir l'air, payer les places et les friandises, sans avoir l'air toutefois d'être trop prévenant. Arrivé dans la salle, le placement est pensé en fonction du rapprochement, qui « doit » être initié par le séducteur. Il doit alors interpréter les « signes » des femmes, mais il lui est enjoint de faire le premier pas, pour ne pas voir menacée sa virilité. Il doit alors bien calculer le moment de l'approche, en fonction du déroulement du film et de ce qui est représenté à l'écran. Mais tout cela « n'est pas une affaire de technique », nous dit l'un des coaches, « si vous êtes sur la même longueur d'onde (…) la magie du premier baiser devrait être au rendez-vous »[625]. Le noir de la salle de cinéma permet de cacher l'objectivation des femmes faites par les séducteurs (révélatrice pour certains d'une idéologie masculiniste) et 'ce faisant, de recouvrir d'un tissu romantique les rôles de genre stéréotypés à l'œuvre dans la séduction, voire la culture du viol. La « technique » dans le cas de ces articles de coaching, est très clairement mise au service d'une appropriation des corps féminins par les hommes : cela est explicite dans le terme de « *pick-up artist* »[626].

La situation de premier rendez-vous mise en scène dans les articles nous permet en parallèle de mettre en avant tous les éléments extra-filmiques (horaire de la séance, placement, nourriture, genre du film et sensations procurées, etc.) qui sont en jeu dans la sortie au cinéma. Ces derniers nous donnent la situation des spectateurices en salle, tous les facteurs qui conditionnent la sortie. Cette situation conditionne le visionnement du film, et nous paraît importante pour penser les émotions et les corps lors du spectacle cinématographique, les « techniques de soi » que chacun use pour retirer du plaisir. Ces techniques dépendent d'une culture qui pense les corps, encadre leurs plaisirs. La séance éprouvée à deux, dans une situation de séduction ou de couple hétérosexuels, peut alors mettre en jeu des rapports différents à l'« auto-contrôle » du corps et aussi au « contrôle du corps » de l'autre.

Nous avons souhaité envisager ces deux questions (comment la situation de séduction affecte-t-elle la sortie au cinéma ? Que dit-elle des normes de genre en premier rendez-vous ?), non plus à partir de sources médiatiques, mais dans des entretiens approfondis avec deux enquêtés masculins ayant élaboré une technique de séduction. En effet, ils permettront d'un côté de voir dans quelle mesure la cinéphilie des enquêtés passe par une appropriation charnelle de la salle de cinéma, et de l'autre l'influence d'une culture sexiste sur leur technique de séduction, et le rapport qu'ils ont à celle-ci. Les enquêtés n'ayant pas été *a priori* lecteurs de ces sites de

[625]« Les astuces à suivre pour un premier baiser au cinéma », chaine YouTube « Minute Sexy », *op.cit.*
[626] Dont la culture imprègne la plupart des coaches en séduction rédacteurs des articles.

coaching, mais ayant partagé des conseils de séduction dans leur groupe d'amis, cela nous permet d'envisager la question de l'entre-soi cinéphile masculin sous un angle qui est moins celui de la cinéphilie, que des pratiques en salle et de la socialisation amoureuse.

4. La « technique du petit doigt » avant et après #metoo[627] : histoire de partage amical d'une technique d'approche au cinéma.

4.1 Introduction

« L'objectif principal quand tu vas au cinéma avec une meuf, c'est pas le film ! », David, lors du premier entretien.

Précisions :

La **« technique du petit doigt »** est une technique de séduction au cinéma qui consiste à effleurer du doigt pendant la séance la main de la personne qui nous accompagne lorsque celle-ci se trouve sur l'accoudoir, afin d'initier avec elle un rapprochement tactile, pouvant conduire à un baiser.

Deux entretiens ont été menés à cinq ans d'intervalle.
Quand il peut y avoir confusion entre les deux entretiens :

Les propos du premier entretien sont suivis de la mention **(1)**
Les propos du second entretien sont suivis de la mention **(2).**

[627] Ce titre paraphrase l'un des enquêtés, David, juste avant que ne commence l'entretien. Par #metoo, nous désignons le mouvement mondial consécutif à l'« affaire Weinstein » (dénonciation des agressions sexuelles perpétrées par le producteur Harvey Weinstein), en octobre 2017, et la reprise de celui-ci en France sous le #balancetonporc, qui visait à dénoncer les agressions sexuelles subies par les femmes. Nous nous permettons de parler « d'après #me too » car la question a été abordée par l'un des enquêtés, et que le mouvement a eu un fort impact sur nos recherches. Toutefois, la temporalité avant/après #metoo peut paraître galvaudée, et il est encore difficile de savoir ce qu'elle traduit réellement en termes de changement dans le rapport à la séduction, y compris sur des questions très concrètes que nous allons nous poser sur la pratique (qui fait le premier pas ? Qui paie les sorties des premiers rendez-vous ?, etc.), et les représentations en jeu (de quoi ai-je l'air si je fais ou non le premier pas ? de quoi ai-je l'air si je paie?). Si le débat médiatique a été important, que les questions des violences faites aux femmes, de la notion de consentement, la question du plaisir féminin, de l'inégalité dans les rapports de séduction et sexuel ont pu être abordées, alors que les réactionnaires et les masculinistes crient à la destruction du monde et des valeurs à cause du féminisme, il est difficile d'évaluer concrètement ce qui a changé dans les pratiques de séduction. La question de l'« après-metoo » semble être un *topos* médiatique en ce qui concerne la séduction, pour faire des états des lieux de la drague, comme on le voit dans l'article de Paris Match, « Après #Metoo, peut-on encore draguer ? » qui met en scène un « serial dragueur » repenti. Article de Popeline Cholet du 04/03/2020. URL : https://www.parismatch.com/Actu/Societe/Apres-MeToo-peut-on-encore-draguer-1676187.

4.1.1 Présentation des enjeux

Un entretien filmé réalisé en master, en 2014, est particulièrement éloquent sur la technicité des approches de séduction, ici dans un cadre amical. Deux amis cinéphiles de vingt-deux ans, David et Samuel, ont en effet forgé une technique qui leur permet d'approcher celles qu'ils convoitent au cours d'une séance de cinéma. Le premier entretien que nous réalisons est particulièrement dense, puisqu'il met en jeu la part d'identité que les deux garçons placent dans le cinéma, leur rapport à la séduction (plus ou moins en tension avec cette identité), et leur amitié[628]. En reprenant l'entretien lors de l'écriture de la thèse en 2019, nous décidons de réaliser un second entretien, afin de discuter avec les enquêtés des hypothèses faites sur le premier.

Alors que Samuel décrit la salle de cinéma comme sacrée, David n'a aucun scrupule à désacraliser l'endroit pour s'y livrer à toutes les pratiques sexuelles et amoureuses. Ils revendiquent pourtant tous les deux un amour profond du cinéma, mais qu'ils envisagent comme plus ou moins compatible avec le fait de se servir de la salle de cinéma en salle de drague/de sexe. L'entretien leur donne l'occasion d'envisager leur cinéphilie au prisme de la pratique amoureuse (et non, par exemple, du point de vue des réalisateurices qu'ils affectionnent). L'ouvrage de Laurent Jullier et de Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et Cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*[629], ouvre la voie à ce type d'étude, rapprochant à la fois plaisir spectatoriel et plaisir sexuel, et insistant sur le plaisir comme voie de légitimation de la cinéphilie. Cette approche de la cinéphilie étant toutefois rare, cela peut expliquer (en plus du goût visible pour la théorisation des deux enquêtés) la longueur de l'entretien et leur forte implication réflexive : il leur a sans doute peu été donné l'occasion de décrire dans un cadre de légitimation académique leur relation au cinéma de cette façon[630].
Si l'entretien permet donc d'accéder à leur cinéphilie sous un angle original, il permet

[628] En effet, l'entretien conjoint est ici placé au service d'une relation amicale. Nous avons proposé en première partie une méthodologie de l'entretien conjoint filmé appliqué au couple amoureux. De nombreux éléments pourraient être repris pour analyser le cadre amical, sans être toutefois « plaqués » sur celui-ci. Il faudrait en effet s'intéresser à la sociologie de l'amitié pour voir comment se modélisent les enjeux identitaires (quelle image de soi construit-on dans le rapport avec son ami·e ? Comment définit-on sa personnalité culturelle par rapport à ellui ?) dans ce type d'entretien.
[629] Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et Cinéphilies : une histoire de la qualité cinématographique*. Arman Colin, Paris, 2010.
[630] Ils m'avaient d'ailleurs remerciée d'avoir réalisé l'entretien car cela avait été une manière d'aborder différemment leur pratique du cinéma.

réciproquement d'accéder de manière privilégiée à des récits sur leur rapport à la séduction[631]. Bien entendu, la situation d'enquête (en co-présence d'une enquêtrice de genre féminin, et d'un ami), crée des effets de défense et de mise en valeur de son modèle de « séduction cinéphile ». Cependant, nous pouvons entrevoir de quelle « masculinité culturalo-séductrice » chacun d'eux se réclame, c'est-à-dire comment s'imbriquent dans leurs récits d'eux-mêmes masculinité, cinéphilie et séduction. Concrètement, ils se distinguent par exemple de ceux qu'ils nomment les « *musicos* », qui « draguent avec leurs guitares ». La drague et le rapport à la séduction a beaucoup été abordée, d'un point de vue théorique, dans les milieux gays, où l'on trouve pléthore d'études[632] : la drague hétérosexuelle, qui constitue la norme, a moins fait couler d'encre. Des recherches abordent le rapport aux relations amoureuses dans des milieux spécifiques, et/ou à l'adolescence, et/ou via les nouveaux médias (sites de rencontre, Tinder), mais il est plus difficile à notre connaissance de trouver des études qualitatives sur les façons de construire leur rapport à la séduction et de séduire des jeunes adultes masculins blancs hétérosexuels[633], hormis la récente étude de Mélanie Gourarier sur la communauté de la séduction française[634]. La construction de la masculinité et les analyses de cette dernière est cependant un thème qui suscite l'attention, que ce soit dans la culture féministe (à travers le podcast réputé *Les Couilles sur la table*[635]), et dans les études de genre (sur les masculinités[636]).

---

[631] Alors que l'on attribue davantage les « récits » sur le rapport à l'amour, la séduction, aux femmes, qui ont une forte socialisation aux discours amoureux (médias, groupe de paires, éducation), et une injonction à être obnubilées par l'amour et la recherche du « prince charmant » (en tous cas pour ce qui est de ma génération, et donc de celles des deux enquêtés).

[632] Mélanie Gourarier l'explique clairement en interview : « Il y a eu beaucoup d'études qui ont été faites sur la drague homosexuelle, notamment au moment des grandes enquêtes qui ont été faites au début de l'épidémie du sida. Il y avait alors une nécessité de comprendre les modes de drague, pour mieux agir sur la prévention, etc. Par exemple en France, les études sur la sexualité se sont développées à ce moment-là, aussi pour des raisons préventives. Ce qui est assez intéressant, c'est que les premières enquêtes sur la séduction ont été faites sur la drague homosexuelle, c'est bien plus tard qu'on s'est mis à travailler sur l'hétérosexualité, aussi parce qu'elle est la norme majoritaire », in *L'humanité*, publié le 16 août 2017, entretien réalisé par Samia Rhalies, https://www.humanite.fr/melanie-gourarier-la-seduction-alpha-male-sinscrit-dans-un-continuum-de-pratiques-violentes-640464. L'on pourrait ajouter que ces travaux sur la drague homosexuelle ne datent pas que des « années sida ». De très nombreuses études récentes prennent encore pour sujet la drague dans les milieux gays (en France et au Maghreb notamment), quand la drague hétérosexuelle reste peu abordée (si ce n'est au détour des agressions sexuelles et du harcèlement).

[633] Question qui est abordée dans le répertoire de la sociologie filmique, avec l'œuvre de Bertrand Blier, *Hitler connaît pas,* 1963.

[634] Mélanie Gourarier, *Alpha mâle, séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes*, *op.cit.*

[635] Podcast *Les Couilles sur la table*, animé par Victoire Tuaillon, sur Binge audio. https://www.binge.audio/category/les-couilles-sur-la-table/. Le podcast connaît une notoriété importante dans les milieux féministes, recevant des personnalités féministes très médiatisées comme Virginie Despentes, Paul B. Preciado ou plus récemment Iris Brey, qui était intervenue sur Médiapart lorsqu'Adèle Haenel avait dénoncé les attouchements du réalisateur Christophe Ruggia. Le podcast reçoit aussi des universitaires qui traitent des questions de genre tel Éric Fassin ou Didier Eribon.

[636] Voir par exemple l'ouvrage de David Welzer-Lang et Chantal Zaouche Gaudron (dir), *Masculinités, état des lieux.* Toulouse, Eres, 2011.

La masculinité est, en cinéma, le plus souvent abordée à travers l'étude des représentations dans les films, les genres ou les époques cinématographiques[637], les personnages, les acteurs et les stars[638], mais plus rarement au travers des pratiques des spectateurices de cinéma[639]. Un travail de thèse retiendra de ce fait particulièrement notre attention. Soutenue à l'Université d'Avignon, la thèse rédigée par Marianne Alex fait le jour sur *Les Interaction(s) entre films et performance de la masculinité*[640]. Dans une enquête par questionnaires et par entretiens auprès d'étudiants, elle montre comment l'identité spectatorielle et l'identité de genre se fondent au sein de l'identité sociale d'un individu, et l'accompagne « dans ce double mouvement qu'est l'appréhension des normes de genre et leur transgression[641] ». Le travail de cette sous-partie sera l'occasion d'envisager cette identité spectatorielle non pas à la lumière des films, des acteurs et des personnages[642], des sorties au cinéma et des pratiques qu'elles occasionnent[643] ; et l'identité de genre[644] sera perçue à la lumière de la séduction, sachant que l'identité masculine est encore largement associée à l'affirmation de l'hétérosexualité[645].

J'ai rencontré les deux garçons grâce à une amie qui, apprenant mon sujet, m'a parlé de la « technique du petit doigt » que partageaient deux de ses amis. Celle-ci consiste à se rapprocher d'une fille subtilement pendant la séance, en lui effleurant la main sur l'accoudoir. Le motif de l'entretien avait clairement été présenté comme celui de parler de cette technique. Celui du second entretien a simplement été de revoir l'entretien cinq ans après, et d'en discuter

---

[637] Du récent ouvrage de Raphaëlle Moine sur les biopics, *Vies héroïques : biopics masculins, biopics féminins*. Paris, Vrin, 2017, à la plus récente encore thèse de Sabrina Bouarour, « Les Masculinités dans les films musicaux et les mélodrames de Jacques Demy et Vincente Minnelli », sous la direction de Laurent Jullier, Université Sorbonne Nouvelle, 2018 ; en passant par l'ouvrage de Charles-Antoine Courcoux, *Des machines et des hommes : masculinité et technologie dans le cinéma américain contemporain*. Chêne-Bourg, George Editeur, 2017.

[638] Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Les Hommes-objets au cinéma.* Paris, Armand Colin, 2009 ; Noëlle De Chambrun (dir.), *Masculinité à Hollywood, de Marlon Brando à Will Smith*. Paris, L'Harmattan, 2011.

[639] Bien que des chercheurs comme Laurent Jullier puisse évoquer de manière autobiographique leur rapport à certains personnages masculins dans la construction de leur cinéphilie.

[640] Marianne Alex, *Les Interaction(s) entre films et performance de la masculinité : le cas des étudiants,* thèse réalisée sous la direction d'Emmanuel Ethis à l'Université d'Avignon, 2016.

[641] Voici les mots de sa conclusion : « Pour répondre clairement à la problématique, l'identité spectatorielle est en lien avec l'identité de genre dans la mesure où elles sont toutes les deux intégrées à l'identité sociale, et dialoguent afin d'accompagner l'individu dans ce double mouvement qu'est l'appréhension des normes de genre et leur transgression », Marianne Alex, *ibid.*

[642] Prismes principaux de l'identité spectatorielles abordés dans l'étude.

[643] Cette dimension n'est pas omise dans la thèse, puisque les sorties au cinéma impriment souvent la mémoire des spectateurices, et leur permettent donc d'élaborer leur « panthéon personnel » de films, pouvant être re-mobilisés en entretiens ; mais elles ne forment pas l'axe principal.

[644] C'est en relisant le premier entretien en dernière année de doctorat que j'ai remarqué à quel point la question du genre et de la masculinité était présente dans l'entretien.

[645] Par les étudiants qui répondent à l'enquête, comme le montre Marianne Alex (*ibid*), qui considère comme n'étant pas masculin les « homosexuels », ou les « homosexuels efféminés ». Un des critères souvent perçu comme relevant de la masculinité hégémonique est en effet celui d'une hétérosexualité démonstrative, d'une capacité à séduire, comme on peut le lire dans l'ouvrage de référence sur le concept de masculinité de Raewin Connell, *Masculinities*. Cambridge, Polity Press, 2011 [1995].

librement[646]. Cela a donné lieu avec les enquêtés à des réflexions plus approfondies sur la construction de soi au travers de sa cinéphilie, du rapport à sa propre masculinité et à la séduction.

De l'amour à l'amour du cinéma, de la pratique culturelle à l'instrument de séduction, que nous dit la « technique du petit doigt » de la sortie au cinéma ? Quel portait de *séducteur-spectateur*[647] se dessine, à travers quel discours sur le genre ? Quel regard ont les enquêtés et l'enquêtrice sur leur entretien cinq ans plus tard, alors que leurs pratiques cinéphiles et amoureuses ont sans doute évolué, à l'aune de questionnements des rapports de « séduction » dans le débat public après le mouvement *#metoo*[648] ?

4.2.2 A propos de la temporalité et du contexte de l'entretien.

Il nous a semblé important de revoir Samuel et David cinq ans après le premier entretien, tant le paradigme de la question de la séduction a évolué ces dernières années. En revoyant l'entretien, nous avons été frappée de pouvoir aussi clairement le dater comme antérieur au mouvement *#metoo*, au sens où le discours sur la séduction ne serait probablement pas tenu de la même façon aujourd'hui par des étudiant·e·s côtoyant des personnes féministes[649] (comme c'était le cas de David, Samuel et moi à l'époque, étant donné qu'ils m'avaient été présentés par une amie féministe[650], que nous évoquons dans l'entretien). Une réflexivité plus forte aurait existé sur le problème que peuvent représenter les techniques de séduction au cinéma, en termes de consentement et de rapports de genre. David plaisante d'ailleurs de lui-même à ce propos au début du second entretien (« la technique du petit doigt, avant et après *#metoo* »), et se dit avoir été profondément affecté par le mouvement, s'être beaucoup remis en cause dans son rapport à la séduction. Pour Samuel, cela a eu beaucoup moins d'impact : il est toujours en couple avec la même personne depuis l'entretien, et il ne s'est pas, selon lui, retrouvé dans des situations de séduction qui auraient pu questionner ses pratiques. De mon côté (celui de l'enquêtrice donc),

[646] Voici la formulation employée dans le mail de contact « Pour ma thèse (que je finis) cette année, ça m'intéresserait si ça vous dit de vous montrer le film avec votre entretien et qu'on en discute, "cinq ans après". Et ce serait sympas de vous revoir ! Qu'est-ce que vous en pensez ? ». Ils ont accepté avec plaisir et l'entretien s'est fait quelques jours après.

[647] La formulation peut prêter à sourire mais elle ne relève pas d'un simple effet de langage. Outre que la situation de spectacle et de séduction s'imbriquent dans un rendez-vous au cinéma, le second entretien mené montre une articulation forte, dans la construction de la masculinité des enquêtés – surtout pour David – entre cinéphilie et rapport à la séduction

[649] C'était le cas de David, Samuel et moi à l'époque, puisque la personne qui nous avait présentés était une étudiante qui se présentait comme féministe.

[650] C'est-à-dire qui se présentait comme féministe dans ce cercle amical.

le mouvement a considérablement affecté ma vie personnelle et les relectures de celle-ci sur le plan des pratiques amoureuses, ainsi que ma compréhension des relations amoureuses en général. La « relecture » est une des façons de changer de paradigme intellectuel : on « relit » son passé et les productions du passé avec d'autres cadres interprétatifs. « Relire » mon mémoire de master m'a semblé nécessaire, puisque celui-ci était particulièrement *genderblind*[651]. En revoyant l'entretien, j'ai eu un « choc » en m'entendant avoir des propos que je considère aujourd'hui comme misogynes. Je me suis demandée comment les deux garçons avaient évolué à la fois dans leur cinéphilie, leur amitié, mais aussi vis-à-vis de leur discours sur la séduction ; comment ils réagiraient à cette image d'eux-mêmes d'il y a cinq ans. David a semblé, comme moi en revoyant l'entretien, être « remué » par des propos qu'il tenait, comme il me l'a écrit après l'entretien par textos. Celui-ci a été douloureux, au moins pour David, qui a trouvé difficile de revoir celui qu'il était cinq ans plus tôt :

> David – C'est très dur de se voir. Ouah…
> Moi – Ah oui, c'est chaud ?
> Samuel – C'est moins dur que je ne le pensais.
> David – Ah ouais ? (…)
> Samuel – J'avais peur de m'entendre. Mais ce qui m'a choqué c'est mes doigts, j'ai les doigts difformes, je fais des trucs avec mes doigts. On dirait un lémurien quoi !
> **Et ça vous fait bizarre de vous revoir avec de la distance ?**
> David – Ouais.
> Samuel – Oui.
> David – Franchement ouais.
> Samuel – Il est beaucoup moins artiste maudit qu'à l'époque.
> David – Oui c'est vrai. C'était une période compliquée de ma vie à ce moment-là. Mais c'est bien. C'est bien de se voir.
> **Ah oui du coup ça te remet dans des trucs un peu…**
> David – ça me remet dans une période précise. Je suis content d'être ce que je suis maintenant.
> **Ah oui tu as l'impression d'avoir changé ?**
> David – Ah complètement. Il y a beaucoup de choses qui ont changé en moi. C'est sûr.

Samuel semble vivre plus sereinement l'expérience, bien qu'il fasse une remarque sur son physique (sur ses doigts). En effet, montrer l'entretien à cinq ans de distance soumet à la double expérience de se voir à l'écran — épreuve qui n'est pas toujours agréable — et d'entrevoir celui ou celle qu'on était, ce qui peut ramener à des questions existentielles sur ce que l'on était/ce que l'on est devenu.

Cette démarche — montrer l'entretien, faire des entretiens avec des temporalités différentes —

[651] Soit peu conscient des problématiques de genre, qu'il analyse à peine, comme me l'avait fait remarquer la chercheuse Raphaëlle Moine, qui faisait partie de mon jury de master 2.

n'est pas toujours possible, mais invite à ne pas enfermer les enquêté·es et les enquêteurices dans les discours réalisés au moment de l'enquête, mais plutôt à voir les discours tenus comme des discours produits en *situation* d'enquête, dans un contexte historique précis, dans un moment précis de la vie des enquêté·es (voire de leur journée !). Ces arrêts sur image sont nécessaires pour élaborer une pensée, mais la réception des enquêté·es et des enquêteurices de leurs propres entretiens permet aussi de montrer qu'iels peuvent en être les spectateurices, plus ou moins critiques (envers elleux-mêmes, le dispositif filmique). Il ne s'agit pas bien sûr de prôner un relativisme (« les discours changent en permanence »), mais d'abandonner la prétention de vérité universaliste (« les enquêtés ont dit ça donc ils pensent que, ce qui signifie objectivement que »), et rappeler l'existence des enquêté·es en-dehors des enquêtes[652].

Dans le cas de Samuel et David, je pense que David était très intéressé par l'expérience de revoir l'enquête, car il a accepté tout de suite ma proposition, avec enthousiasme. Il m'a même proposé de filmer le second entretien[653]. Samuel a semblé davantage se laisser porter par son ami, et être moins impliqué émotionnellement, bien qu'intéressé aussi par l'expérience (et amusé !).

Je me suis sentie presque dépassée par cette générosité des enquêtés envers l'enquête, pourtant miroir de mon envie de recherche à *cet endroit-là*. J'ai eu l'impression que l'enquête a débordé, que ce qui m'était donné l'était sans emballage et que je n'étais plus sûre de savoir quand mettre les formes. On n'est pas sorti de ce second entretien avec la même légèreté que du premier, comme si cette fois-ci on y avait laissé quelque chose. Par moments, l'on est sorti du travail d'enquête pour entrer dans un *échange personnel*, sous l'ombre d'unilatéralité[654] que fait peser la situation d'enquête,en miroir peut-être de celle sur laquelle est fondée… la situation de séduction.

La séduction et l'érotisme dans les rapports enquêté·es enquêtrices

[652] À moins de trouver des moyens puissants de co-production des savoirs, le savoir produit à partir de discours d'enquêté·es se fera toujours dans la violence de la réification de leur discours par la science et leur dépossession, dans l'oubli temporaire de l'infinité de leurs existences en tant que personnes humaines.

[653] J'avais préparé ma caméra au cas où les enquêtés soient dans une disposition à se confier tout en étant filmé, mais je pensais simplement enregistrer l'audio si je percevais une quelconque réticence.

[654] Parfois, quand on va chez lae médecin par exemple, on peut avoir l'impression que quelque chose passe, qui n'est pas strictement de l'ordre du rendez-vous médical, mais de l'échange convivial, amical, entre deux humain·es qui se rencontrent et non simplement entre un·e médecin et un·e patient·e. Toutefois, lae patient·e reste une patient·e et lae médecin un·e médecin tout au long du rendez-vous médical. De même, dès lors que l'enquêté·e sait que l'on est enquêteurice et que l'on enquête, l'entretien n'efface pas le rapport enquêteurice/enquêté·e, il le distend par moment. C'est en ce sens que plane toujours « l'ombre d'unilatéralité » dans la mesure où c'est l'enquêteurice qui aura le dernier mot sur la restitution (ou non) de l'entretien dans le domaine de la recherche.

Alors que je relis cette analyse, au moment de finaliser la thèse, je me rends compte que cette dernière phrase (précédant l'encadré) allusive et hésitante (suspension, modalisateur) essaye de recouvrir un « trouble », celui de la prise en compte de la séduction et de la sexualité dans l'enquête. Je n'avais sans doute pas les outils pour l'analyser, tout en posant le (petit) doigt sur la question.

Pourtant un article encore une fois brillamment synthétique d'Isabelle Clair[655] permet de donner quelques « prises » pour l'analyse de la séduction et de la sexualité dans ces entretiens, bien que je pense qu'il me faudrait encore un peu de recul pour mieux l'appréhender. Nous donnons toutefois un aperçu de nos réflexions sur ce sujet, car la question soulevée par Isabelle Clair dans cet article nous semble importante pour parfaire l'objectif d'incarner les chercheureuses. Elle montre que la sexualité est taboue et largement passée sous silence, sujette à l'autocensure :

> Au moment où l'enquêteur·trice devient auteur·e, la mention de tout élément d'enquête ayant quelque chose à voir avec la sexualité peut apparaître obscène ou hors de propos, en contradiction avec le sérieux et la décence professionnelle du (ou de la) sociologue court le risque de ne pas être comprise d'une communauté savante pour laquelle le corps et la sexualité sont des matières difficiles à intellectualiser et moralement problématiques[656].

Ce tabou pose problème, car le silence perpétue des dominations hétérosexistes, ou crée des impasses. L'auteure donne l'exemple du ponte en sociologie Stéphane Beaud, qui se justifie de n'avoir enquêté qu'auprès de jeunes hommes du quartier de Gercourt, parce qu'il a « eu envie de (se) protéger contre des formes de séduction potentiellement inscrite dans toute relation d'enquête prolongée[657] ». À l'exception de certaines enquêtes — portant généralement sur la sexualité, où l'on trouve des analyses réflexives — elle montre que rares sont les enquêtes qui explicitent clairement la place que la sexualité y a tenu. Pourtant, « le script de la relation d'enquête renvoie à une dramaturgie sexuelle cachée » (rendez-vous suscité par un désir d'enquête, entretien en intimité, etc.), que n' « anticipe généralement pas l'enquêteur·trice[658] ». Qu'en a-t-il été pour ces entretiens avec David et Samuel ? En effet, leurs entretiens sortent du

---

[655]Isabelle Clair, « La sexualité dans la relation d'enquête », *Revue francaise de sociologie* Vol. 57, nº 1, avril 2016.

[656]*Ibid.*

[657]*Ibid*. Isabelle Clair cite et analyse Stéphane Beaud. Citation extraite de Stéphane Beaud, *80 % au bac... et après ? Les enfants de la démocratisation scolaire.* Paris, La Découverte, 2003. Il s'agit par ailleurs du premier livre de sociologie que j'ai lu, et je me souviens encore que cette phrase m'avait intriguée, je l'avais trouvée « étrange ». J'avais le sentiment qu'il rendait érotique sa propre figure d'enquêteur en suggérant ainsi une potentielle relation de séduction ; en faisant « planer » sur toute relation d'enquête avec une jeune fille une relation de séduction. On se demande automatiquement ce qu'il en a été pour les quelques-unes qui apparaissent dans l'ouvrage.

[658]*Ibid.* Pour la notion de script voir John Gagnon dans *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines du désir.* Paris, Payot, 2008 [1991], auquel Isabelle Clair renvoie.

cadre des entretiens conjoints réalisés majoritairement pour la thèse. Je me retrouvais pour ces entretiens dans une configuration triangulaire, certes, mais avec cette fois deux hommes de mon âge, *a priori* hétérosexuels ; pour deux entretiens très longs et très introspectifs menés à cinq ans d'intervalle. Ils sont ceux où analyser le rôle de la sexualité est *a posteriori* pour moi le plus évident, même s'il n'est pas exclu que des scripts se soient glissés dans d'autres entretiens, sans que je m'en aperçoive nécessairement, ou sans que je veuille m'en apercevoir[659].

- **Des stratégies de présentation de l'enquêtrice : se rendre « séduisante » tout en évacuant la séduction.**

Face à deux garçons dans l'entretien (1), je pense que j'ai répondu à des injonctions relevant de l'hétérosexualité et des rôles de genre qui y sont définis[660], ainsi qu'à des stratégies pour affirmer une posture d'enquêtrice allant à l'encontre de ce cadre. Avant toute chose, je suis une enquêtrice qui se sent toujours très gênée de demander des entretiens, qui éprouve une forte culpabilité à s'en servir, comme de nombreuxes enquêteurices (et notamment enquêtrices[661]). En « contrepartie imaginaire » à ces acceptations d'entretien, je peux essayer d'être « aimable », c'est-à-dire bien présenter, valoriser les personnes, faire des compliments, remercier de nombreuses fois.

Dans l'entretien 1 avec Samuel et David, que je rencontrais pour la première fois, je pense même avoir essayé d'être « séduisante », m'être « faite jolie ». J'étais donc prise dans une forme d'injonction à l'hétérosexualité, qui invite à plaire au sexe opposé. Toutefois, toujours dans ce cadre hétérosexuel et pour affirmer ma posture d'enquêtrice, j'ai utilisé d'une stratégie très courante chez les femmes enquêtrices (et les femmes en général dans de nombreuses situations) : je signale très tôt dans l'entretien que je suis en couple[662] (non pas de peur de

[659] Je me souviens notamment d'un enquêté, rencontré dans un cinéma, qui avait un regard et une attitude qui semblait insistante, de l'ordre de la drague. J'ai préféré me dire que je me faisais des idées car il était interrogé avec son amie, avec qui il comptait se marier. J'ai ressenti une gêne, surtout en revoyant l'entretien filmé. Autrement, j'ai parfois senti que des hommes plus âgés faisaient un peu « les beaux » devant la chef opératrice et moi. Cela n'est jamais allé aussi loin que dans les cas de demandes explicites ou de drague frontale mentionnées par Isabelle Clair : ce qui rend la situation d'autant plus difficile à analyser, surtout quand c'est quelque chose qu'on repère difficilement de manière générale.

[660] D'autant plus que je me définissais alors comme hétérosexuelle (et non comme bissexuelle ou lesbienne).

[661] « Dans le cas des enquêtrices, en particulier, il n'est pas tout à fait surprenant que l'expression du « désir de savoir » d'une femme puisse susciter chez certains hommes une exigence (ou un fantasme) de rétribution sexuelle ; ni que certaines femmes, coupables de vouloir quoi que ce soit et ayant intériorisé que leur corps pouvait faire l'objet de transactions, peinent à contrer cette exigence (ou ce fantasme) » Isabelle Clair, *op.cit*.

[662] « Il semble évident à G. Pruvost, au moment du terrain puis dans son récit, de mentionner l'existence d'un conjoint pour couper court à toute tentative d'érotisation de la relation d'enquête (…) Il s'agit là d'une stratégie

recevoir des avances, mais pour limiter l'idée que je puisse être dans une posture de séduction[663], évacuer la séduction de l'enquête), et rejette le groupe des femmes auxquels j'appartiens, comme pour instaurer un climat de « confessions entre hommes ». Ma posture en tant qu'enquêtrice est ainsi « trouble » du fait que se superposent plusieurs injonctions (« plaire » à des garçons, être plaisante pour ne pas culpabiliser de « leur prendre du temps », fermer la porte de la séduction, jouer « le pote », la « fille pas comme les autres », « garçon manqué[664] »).

- **Les désirs de l'enquêtrice : fantasmes et réalités d'une « reconquête » (ou deshétérosexualisation) du terrain**

L'entretien 2 présente une forme de trouble d'un ordre différent. L'entretien « cinq ans après » est fortement désiré, des deux côtés, dès lors que je recontacte Samuel et David. Pour moi, ce désir a pris une forme intense. Lassée de la thèse, j'ai retrouvé une énergie en retranscrivant l'entretien, en me prenant de passion pour son analyse. J'ai fantasmé un nouvel entretien, dans un puissant désir d'enquête, qui s'est manifesté — à ma grande surprise — aussi à travers un fantasme sexuel. De la lecture du premier entretien, sur la séduction, s'est dégagé une charge érotique. A côté du « désir de savoir », j'ai eu le fantasme — beaucoup moins intellectuel — qu'on faisait l'amour tous les trois lors de ce nouvel entretien. Ce fantasme pré-entretien m'a paradoxalement aidée à mettre à distance toute dimension « séductrice » sur le terrain. Je me permets d'en parler car l'article d'Isabelle Clair présente surtout les femmes en situation de devoir répondre à des désirs sexuels masculins quand elles ont, elles, des désirs de savoirs. J'avais en l'occurrence un désir de savoir, mais qui est aussi apparu sous forme de fantasme sexuel. Les femmes ne répondent pas seulement à des désirs, elles ont aussi des désirs et fantasmes sexuels et les chercheuses ne font pas exception. Ce fantasme m'a permis d'apprivoiser l'érotisme de l'enquête pour pouvoir évacuer la séduction du second entretien, ainsi que le rôle de genre auquel le cadre hétérosexuel m'avait la première fois cantonnée. Figure d'enquêtrice « monstrueuse » — femme désirante — j'étais libre d'un certain carcan de bienséance, bien décidée à « assumer » ma libido d'enquête[665].

---

commune que de nombreuses femmes, dès leur jeunesse, mobilisent pour écarter les sollicitations érotiques non souhaitées », Isabelle Clair, *ibid.*

[663] Facilement projetée sur les femmes enquêtrices puisqu'elle « demande » l'enquête et montre un « désir » de savoir cf. Isabelle Clair, *ibid*.

[664] Stratégie aussi identifiée par Isabelle Clair, *ibid*.

[665]Du moins sur le plan intellectuel car je n'ai pas eu l'intention de proposer un plan à trois aux enquêtés.

Finalement, le jour de l'entretien, j'ai simplement acheté des croissants (reste de culpabilité d'enquête, d'une volonté de contre-don), et j'ai sorti, pour m'émanciper du cadre de la séduction hétérosexuelle, la « carte lesbienne[666] », qu'ils ont vite compris, je pense, être une carte lesbienne féministe, même si j'ai caché la verve de mon militantisme afin qu'ils n'aient pas l'impression que l'entretien soit une forme de passage au tribunal de la théorie du petit doigt. Le « charme » a de ce fait moins opéré pour cet entretien, il était moins « agréable », au sens où pour ce second entretien je n'ai pas cherché à *plaire,* mais à confronter les enquêtés — et moi-même — à notre précédent entretien. Il était plus difficile et éprouvant, puisqu'il faisait tomber la « dramaturgie de séduction » du premier entretien.

Ces deux entretiens sont donc intéressants également en raison du script d'enquête qui s'y cache, entre deux amis et une enquêtrice qui tente par différents moyens d'assurer son rôle à distance de ce qu'elle perçoit du rôle assigné aux femmes dans un modèle de séduction hétérosexuelle. Pour les enquêtés, nous le verrons, un des enjeux a surtout été d'affirmer une amitié forte, celle d'un « couple d'ami » dans les limites de ce qu'impose les schémas hétéronormatifs.

4.2. La salle de cinéma : un espace propice à l'« action »

L'entretien de la « technique du petit doigt » nous permet de porter fortement attention à l'inscription corporelle des spectateurices dans la salle de cinéma. Les différents types de sorties culturelles n'impliquent pas notre corps de la même façon. Est-il aussi facile de se rapprocher physiquement de quelqu'un au théâtre, à l'opéra, au musée, lors d'un match de foot ? Sous quel jour les enquêtés nous donnent-ils à voir la salle de cinéma, si elle peut servir de terrain de séduction ?

L'obscurité et le confort des salles et leur isolation (sonore) par rapport au monde environnant, créent selon David un « écrin[667] ». La salle de cinéma délivre une impression d'intimité et de protection vis-à-vis d'un espace extérieur. Cette impression est renforcée pour les deux

[666] Ce qui représente également une stratégie de présentation de soi, « risquée » par ailleurs car elle peut-être stigmatisée ou érotisée. Voir Isabelle Clair, *ibid.*
[667] « C'est l'avantage du cinéma, ça crée un écrin. Après il faut savoir aussi si elle, elle veut bien que la bulle se partage à deux ».

enquêtés du fait de leur cinéphilie et de leur fréquentation assidue des salles. Ils jouent sur « leur terrain », et compensent la gêne que peut occasionner la situation de séduction par la sécurité qu'apporte la salle :

> S. – Ça vient d'autant plus instinctivement pour nous que c'est un lieu qu'on connait, et dans lequel on se sent bien, dans lequel on va aller oser ce genre de choses-là parce **qu'on est dans notre élément.**
> D. – C'est comme tout, comme un mec qu'aime le métal et qui va emmener une fille voir du métal, il se sent bien dans le concert et du coup il tente le truc. L'important c'est d'être à l'aise. Le cinéma en fait ça permet… tu ne parles pas avec la fille parce que tu es attentif au film, malgré le fait qu'il y ait une image à l'écran et qu'il y ait du bruit autour de toi, il y a quand même du silence entre vous deux. Du coup qu'est-ce qu'il reste à faire ? Soit tu regardes le film passivement et tu attends que ça se finisse et tu te retrouves comme un con une fois que vous vous êtes quittés en faisant la bise, soit tu tentes le truc.

David commence par comparer la sortie au cinéma à une autre sortie culturelle (« l'important, c'est d'être à l'aise »), avant de décrire la spécificité de la première, qui, privant de la parole permettrait d'initier un rapprochement. Il va alors différencier le cinéma d'une autre pratique audiovisuelle :

> D. – C'est ça qui est vraiment beau dans l'espace de la salle de cinéma c'est que comme je disais tout à l'heure, t'es un peu dans le ventre de ta mère. Il y a cette dimension fœtale qui fait un peu cocon autour de toi. C'est un espace hors du temps, la salle de cinéma. C'est un peu intouchable. C'est pas mater des films chez toi sur un lecteur DVD, sur une télé aussi grande qu'elle soit. Tu vas dans cette salle, t'es installé, c'est molletonné, t'es au chaud, c'est un peu du silence de velours. Il y a une ambiance, il y a un truc qui se passe, et à partir de là, il y a un autre monde. Ce côté où tu te sens mieux pour essayer de draguer la fille à travers la technique du petit doigt et de la main, c'est difficile de le retrouver dans la réalité. Parce que tu sors de la salle il y a des lumières, il y a du bruit, des gens qui parlent, des gens qui rigolent, les voitures, la circulation et puis le vent, des trucs comme ça, tout devient plus concret, plus dur, etc. et là, là ça devient plus compliqué tu vois.

La description de David représente la salle de cinéma avec des éléments qui relèvent d'un imaginaire psychanalytique[668] (la « dimension fœtale » protectrice), mais aussi des éléments plus concrets relevant du confort (« t'es installé, c'est molletonné, t'es au chaud »). Ce confort des salles accompagne le cinéma en tant que technique de repos, il permet théoriquement aux spectateurices de pouvoir se relâcher (en étant assis, sur des sièges confortables) pour pouvoir profiter du spectacle[669]. Cette « position » d'appréciation du film est « braconnée » par les deux amis puisqu'elle permet certes d'apprécier le film, mais aussi de se rapprocher de celles qu'ils

[668] Dont je laisse l'analyse aux psychanalystes.
[669] Et de pouvoir exercer un auto-contrôle propres aux techniques de détentes, voir Part2,chap1, 3.1.2 « Corps amoureux et "technique du corps" au cinéma, approche théorique ».

convoitent. La salle de cinéma devient alors leur alliée dans cet objectif :

> S. – Le truc avec l'accoudoir c'est que t'es sûr qu'il est là, qu'il va pas bouger.
> D., *sourit* – C'est vrai, il y a cet avantage.

Elle sert d'appui au sens propre et figuré. Contrairement à l'incertitude des sentiments de l'autre personne, ou de la manière de réussir à s'en rapprocher, la salle de cinéma offre un cadre délimité qui permet d'avoir un espace-temps défini et rassurant pour mener à bien une « entreprise risquée ». C'est aussi ce cadrage par l'espace et par le temps de la séance qui permet d'élaborer une technique précise et de concevoir son caractère partageable et reproductible (non sans quelques adaptations), et donc d'en faire une « technique d'approche ». L'auto-contrôle que permet la position spectatorielle, à l'usage du plaisir du film comme le montre Jean-Marc Leveratto, est ici redirigé vers une autre entreprise.

La fin de la séance et la sortie de ce « cocon » marquent en conséquence une étape, un changement d'espace-temps où, par contraste, la technique n'est plus opérante, ce qui met en évidence la délimitation précise du terrain de séduction :

> S. – C'est tout le concept du cinéma, quand tu vas voir un film, tu vas rentrer dans un monde qui n'est pas le tien, tu vas rentrer dans un monde avec des personnages que tu ne connais pas, que tu vas apprendre à connaître, etc.
> **Une fois que le film se finit, tu retournes à la réalité.**
> S. –Tu retournes dans le concret. Le coup du petit doigt…
> D. – Le coup du petit doigt, il n'appartient qu'à la salle de cinéma.
> S. – Il n'appartient qu'à la salle de cinéma….
> D.– À partir du moment où le film est fini, la magie est rompue. Et là, il faut rentrer dans la réalité, pas dans le plus dur, mais dans un moment qui est vachement plus concret.
> S. – C'est ça.
> **Donc il y a quelque chose qui a été gagné, mais…**
> D.– Quelque chose qui a été gagné, mais dans un certain endroit et dans une certaine période.

Ils opposent un espace à la lisière de l'imaginaire (un « monde qui n'est pas le tien », « magique »), à un retour au réel (une réalité plus « concrète »). Cet engourdissement est dû au changement de position (entre assis et debout), au passage à la lumière, aux bruits de la rue, aux changements de température. Entre la séance et la fin de la séance, les corps se retrouvent dans une disposition très différente, avec une injonction tacite à renouer un contact par la parole[670]. En effet, selon les enquêtés, la salle permet un « franchissement » effectif, qu'il peut être difficile de reproduire à l'extérieur de la salle, mais qui abaisse néanmoins des premières

[670] Pour que les enquêtés réfléchissent à ce sujet, je m'étais servie d'une anecdote personnelle : étant allée au cinéma avec un garçon, on s'était embrassés dans le cinéma mais on n'avait pas osé se ré-embrasser une fois sortis de la séance, on était gênés et maladroits, comme si des barrières étaient revenues hors de l'espace du cinéma.

timidités (« à partir de ce moment-là il y a un truc qui est dans la tête qui est que tu peux retenter le coup, dans la vie »). En quoi consiste cette technique qui « n'appartient qu'à la salle de cinéma » ?

4.3. La description de la technique du « petit doigt ».

4.3.1. Une technique « instinctive » ou théorisée ?

L'entretien de Samuel et David met très explicitement en avant une « technique d'approche », partagée au sein de leur groupe d'amis. On pourrait sourire de l'intersection coquasse que cette dernière opère entre « technique du corps » au sens de technique associée à la sexualité[671], et « technique de soi » culturelle, liée à la position de spectateur de cinéma. La technique du petit doigt nous met face à une interprétation littérale du titre de l'article de Jean-Marc Leveratto, « Les techniques du corps et le cinéma[672] ».

Comme le laissent penser les sites de coaching en séduction, les témoignages de David et Samuel, ainsi que divers témoignages reçus dans notre enquête, le cinéma serait encore employé comme lieu de possible « rapprochement », que cela soit le fruit ou non d'une « technique » consciemment utilisée par les spectateurices. Quand je parle de « leur » technique, David me reprend :

> D. – C'est un truc assez instinctif quand on est un gars et qu'on veut draguer une fille, et qu'on l'emmène au cinéma, c'est assez instinctif. Je suis vraiment pas le premier à l'avoir utilisé, je ne pense pas que je serai le dernier non plus (…). C'est-à-dire qu'il n'y a pas trente-six méthodes non plus pour approcher une fille au cinéma. Et le cinéma, pour des personnes qui sont cinéphiles ou pas, ça reste quand même un moyen assez efficace, qu'on le veuille ou non car c'est rentré dans la culture populaire et du coup c'est un peu… On pourrait dire que c'est un peu dépassé ou quoi, mais en fait c'est toujours prisé.

Pour lui, le cinéma étant une sortie populaire, il occasionne nécessairement des rendez-vous, et induit l'idée du rapprochement « instinctivement ». Celui-ci est technicisé à partir du moment où il relève d'un apprentissage, plus ou moins conscient. Outre le confort de la salle, il est possible que des références partagées, l'imaginaire des baisers de cinéma, des films comme *La*

---

[671] Que Marcel Mauss appelle « technique de reproduction », de façon erronée comme le montre Jean-Marc Leveratto, puisque justement la sexualité s'étend bien au-delà d'intentions reproductrices. Jean-Marc Leveratto, « Les Techniques du corps et le cinéma », *op.cit*.
[672] *Ibid.*

Boom, ou même la technique qui consiste à bâiller en regardant un film pour passer sa main autour de l'autre, créent des images et des méthodes suggestives pour se rapprocher au cinéma. Peut-être que plus généralement le cinéma comme réservoir d'histoires d'amour et mise en scène des moments de rapprochements physiques, et donc de « savoirs minuscules[673] », invite à se rapprocher devant des films. La transmission des techniques de séduction s'établit aussi à travers le récit de séduction que l'on entend dans l'entre-soi ici masculin du cadre amical[674]. Dans le cas du groupe d'amis de Samuel et David, la « technicisation » atteint un degré supplémentaire par rapport à l'idée plus commune d'un « rapprochement au cinéma ». Elle s'est en effet partagée et développée au sein de leur groupe. Ainsi, quand je demande à Samuel si c'est David qui lui a donné la technique, il me répond :

> Oui, qu'a dû me la redonner parce qu'à l'époque je tannais un peu tous mes potes sur comment je vais faire avec Virginie au cinéma[675].

C'est bien la question du « comment faire » qui se pose, c'est-à-dire comment se rapprocher de l'autre alors que l'on sait qu'il y a un intérêt mutuel (ou qu'on veut le vérifier). Dans le cas de David, on voit qu'il y a même un perfectionnement personnel de la technique, due à sa systématisation. Il prend davantage la parole à ce sujet car il s'en présente en quelque sorte comme l'expert, puisqu'il a eu l'occasion de la tester de nombreuses fois[676]. Pour lui, le cinéma ne correspond pas au premier *date*, mais intervient bien pour marquer l'entrée dans « la relation, la pseudo-relation ou tout ce que ça peut être » :

> D., *s'avance sur le canapé pour mieux expliquer*– Le cinéma pour moi ça a toujours été le moyen de voir si la fille était intéressée par moi ou pas.
> En général, il y a le café d'abord et très vite, il y a le cinéma. Le café, c'est pour discuter pour voir un peu ce que la fille vaut et ce que tu vaux par rapport à elle et puis une fois que c'est acté, une fois qu'on s'est bien entendus et tout, on demande si elle veut aller voir un film.

Le fait d'aller voir un film est déjà un marqueur d'intérêt, et la séance va « révéler » à David,

---

[673] Dominique Pasquier, *Les « savoirs minuscules » : le rôle des médias dans les identités de sexe, op.cit.* « Les "savoirs minuscules" Le rôle des médias dans l'exploration des identités de sexe ». *Education et société*, vol. 10, n° 2, 2002, pp. 35-44.

[674] Ce partage d'une culture de séduction entre hommes, si elle peut être perçue un pas vers une culture perçue comme « féminine » (associé notamment aux magazines féminins), n'est pas à lire comme un nécessaire progrès social ou une avancée féministe (« c'est super, les hommes apprennent à parler de leurs sentiments »). L'entre-soi masculin peut en effet être source de reproduction d'une culture sexiste, voire masculiniste, comme la communauté de la séduction, étudiée par Mélanie Gourarier dans *Alpha Mâle, séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes, op.cit.*

[675] Nous soulignons.

[676] Les deux enquêtés m'ont confirmé que ce nombre de « fois » n'était pas aussi élevé que peut le laisser supposer les pluriels employés pendant l'interview. Samuel a utilisé cette technique seulement pour se rapprocher de Virginie. David l'a utilisé davantage « en série ».

par la technique du « petit doigt », si « la fille » est ou non intéressée par lui. Tout l'intérêt de la technique est qu'elle peut permettre de « garder la face », du moins dans l'esprit de ceux qui l'utilisent. Il s'agit d'interroger l'autre sur son intention, ses intérêts, mais sans passer par les mots, en remédiant à la timidité de ceux qui la pratiquent. Dans l'obscurité de la salle, elle permet de s'émanciper du « regard de l'autre sur soi » comme l'évoque David dans le second entretien. Pour Samuel, qui se décrit comme grand timide, le plus important dans la technique semble être de pouvoir prétendre qu'il s'agit d'une erreur.

Au cours de l'entretien, la « technique » du petit doigt est parfois qualifiée de « théorie du petit doigt » par les enquêtés ou moi. En effet, l'on pourrait dire que c'est l'approche au cinéma qui est théorisée à travers cette technique, et même peut-être plus généralement le rapprochement dans un cadre de séduction. Cette qualification vient aussi des longs développements auxquels elle donne lieu dans l'entretien, montrant qu'elle est loin d'être « instinctive ». Véhiculant aussi une autre façon de regarder la salle de cinéma, elle ramène les deux théoriciens à la situation de séduction, mettant en jeu leur rapport à celle-ci :

> S.– Comme tu vois, on a des idées très très précises sur la chose. *Rires*. On a toute cette mécanique qui fait qu'on a peut-être un peu moins peur de draguer au cinéma.
> D.– C'est un truc de timide. C'est un truc de timide au fond.
> S.– Au fond, c'est ça. On a plus confiance en nous de draguer au cinéma parce que c'est notre élément, parce qu'on a aussi cette réflexion-là, toute cette réflexion qu'on vient d'avoir. Et pour nous, oui pour nous nous l'aventure ce serait de réussir à pécho en soirée, ou à pécho...

Ainsi concluaient-ils le premier entretien. En revoyant des extraits de ce dernier cinq ans plus tard, la première réaction de Samuel est de dire à David au bout de quelques minutes : « T'as théorisé le truc à fond toi ! », face aux détails qu'apporte ce dernier sur l'utilisation de la technique. Il s'amuse aussi de la théorisation qu'ils opèrent alors que la technique n'a pas été souvent mise en pratique dans le cas de Samuel, quand David relativise l'efficacité de celle-ci :

> D.– Après il ne faut pas croire que ça marche tout le temps.
> S. – Non presque jamais… Après on développe ça comme des fous, mais moi je ne l'ai fait qu'une fois et je suis avec la même meuf depuis neuf ans quasiment !

Le second entretien nous sera ainsi utile pour analyser ces « récits de la sortie au cinéma » avec les enquêtés, à partir de leur autodérision, autocritique et des nouvelles réflexions qu'elles suscitent chez eux, mais aussi pour observer les moments où les deux amis reprennent leurs personnages de théoriciens du petit doigt pour apporter quelques derniers éclairages.

4.3.2. Raconter la technique : une culture sexiste et cinématographique

La description de la « technique du petit doigt » par les deux amis nous permet d'observer de manière flagrante comment la salle de cinéma est « braconnée » pour un usage qui a peu à voir avec le film. Leur récit (ci-dessous) est empli de mentions précises de la situation du spectateur dans la salle, d'allusions au siège ou à l'accoudoir, au type de film et à la temporalité du film. Le rapprochement est pensé très pragmatiquement en fonction de l'espace donné et *en situation de spectateur*. Ce récit situé et incarné met fortement en avant le point de vue *masculin* des enquêtés[677], qui se traduit à la fois par une description de leurs pensées, gênes, sentiments lorsqu'ils utilisent la technique et d'une objectivation de l'autre par son corps. Il sera à la fois analysé du point de vue de l'anthropologie du spectacle ; et en adoptant une perspective genrée et féministe, puisque le récit met bien en valeur non pas un « corps de spectateur universel », mais le corps de spectateurs masculins (opposés, dans le discours des enquêtés, aux corps de spectatrices). Enfin, la description de la technique faite par les deux enquêtés met aussi en avant l'intérêt de l'enquête filmée : ils me parlent, mais il me *montrent* aussi spontanément *comment ils font*. Nous reproduisons ici le récit entier de la technique afin de pouvoir l'analyser du point de vue des trois axes d'analyses que nous venons de discerner :

> D. – Voilà c'est cette façon d'être sur l'accoudoir. *Il commence à lever le bras pour mimer l'action.*
> S., *lui propose son aide, lève la main* – Tu veux une petite…
> D., *accepte en riant et reprend*– On fait comme ça et puis à un moment les mains se touchent. Le truc c'est que si la main de la fille elle ne s'en va pas, en gros ça veut dire qu'on peut tenter, on peut essayer, on peut imaginer que la technique du petit doigt va marcher c'est-à-dire mettre le petit doigt sur son petit doigt à elle, pour commencer. S'il n'y a pas de résistance on passe au deuxième doigt, on passe au troisième doigt…
> S. – Et après tu lui tiens la main.
> D.– Et après tu lui tiens la main. Là, même si l'on est pas sûr, on peut supposer que la fille n'a rien contre. Et après tout le but… C'est-à-dire que la théorie du petit doigt c'est quand même un moyen d'accéder à un truc un peu plus gros, en l'occurrence la cuisse. *Il se tourne vers S.* En l'occurrence la cuisse ?
> S. – Oui. *Il marque une pause.* Mais toi, tu parles de la main, mais moi la technique du petit doigt telle que je l'ai utilisée avec Virginie, c'était sur la cuisse comme ça. *Il commence à mimer l'action.* On était comme ça et puis « hop ».
> D. – Après ça peut se dériver aussi à travers le pied, à travers la jambe…
>
> **Sur la cuisse, c'est plus osé. Si je comprends bien, quand c'est sur la main, s'il n'y a pas de réaction, vous pouvez faire comme si c'était un accident.**

[677] Masculin au sens où il est désigné comme tel par les enquêtés, et dans la mesure où nous l'identifions comme tel, dans la mesure où ils se réfèrent à une socialisation masculine de la séduction, elle-même prise dans une culture galante ou « culture du viol à la française » pour reprendre l'ouvrage de Valérie Rey Robert, *op.cit.*

> D. – Voilà c'est ça. Le but c'est ça, c'est de ne pas se mouiller. Si la fille résiste ou si elle ne veut pas, si elle nous demande on a une échappatoire, on dit « mais j'ai pas fait exprès en fait ».
> S. – Voilà.
> D. – Après c'est aussi une question de quelle attitude on a au cinéma. Moi si je vais au cinéma, si je veux utiliser la technique du petit doigt j'ai besoin d'être bien installé et si je suis bien installé, je n'ai pas la main sur l'accoudoir, c'est pour ça que moi j'ai plutôt tendance à attaquer la cuisse qu'à attaquer la main et d'ailleurs ça m'a joué plusieurs fois des mauvais tours. Le problème est que c'est une technique à l'aveuglette, parce que tu ne vas pas tourner ta tête et regarder si… *Il mime, D. rit*. Le seul problème c'est que quand t'as une fille à côté de toi et qu'elle met son sac à main sur les genoux et que tu touches le sac à main et que tu te dis « ouah elle dit rien c'est peut-être bon » et tu te tournes vers elle et tu t'aperçois que c'est le sac à main que tu touches et pas la cuisse et qu'elle a rien senti, t'as l'air un peu con. Voilà.
> D. – Merci. On peut l'applaudir je pense.
> S. – Ça m'est arrivé plus d'une fois quand même… (…)
> S. – Déjà il faut voir si la meuf de la main… euh la main de la meuf est dessus, sur l'accoudoir. Sinon tu te retrouves avec la main sur l'accoudoir et puis c'est fini.
> D. – Faut travailler sa vision périphérique.

Dans cette première description de la technique, il n'est même plus question du film. Celle-ci est racontée par l'enquêté d'abord de manière théorique, avec l'emploi du pronom indéfini « on », et la désignation « la fille », puis l'on accède à un point de vue plus personnel. Le point de vue adopté est celui des garçons, au sens où ils présentent leurs stratégies pour toucher « la main ». Le rôle de « la fille » consiste à répondre ou non à la sollicitation : soit laisser, soit enlever sa main. « La fille » est d'ailleurs réduite *in fine* à sa main dans ce récit, comme le montre explicitement le lapsus « la meuf de la main », où les tournures qui font de « la main » le sujet des propositions (« si la main s'enlève »). Cela révèle bien sûr une culture sexiste, où les rôles sont bien définis selon le genre, la femme est à conquérir (on « attaque » la cuisse), objectivée, tout en donnant accès à une description minutieuse de l'approche de l'autre par le toucher. L'objectivation est aussi le résultat de la tentative d'approche, qui demande de savoir bien se servir de son corps pour parvenir à toucher l'autre. On peut présumer que Samuel sait que Virginie ne se réduit pas à sa main. Néanmoins, sur le moment, la difficulté de la tentative d'approche fait de la main un enjeu indépendant, qui requiert toute la concentration. En cette situation, l'attention est moins portée sur le film que sur les moindres gestes de l'autre, ainsi que sur son propre corps. La salle apparaît dans sa dimension la plus matérielle : le siège, l'accoudoir. Ce dernier joue par exemple un des rôles principaux, adjuvant fidèle du héros à la conquête de la main (« t'es sûr qu'il est là »).

Un extrait du *Rouge et le noir* de Stendhal nous semble très pertinent pour décrire cette tension. Le positionnement des personnages rappelle celui de la salle de cinéma. Ce n'est alors pas un

film qui défile, mais la conversation :

> On s'assit enfin, Mme de Rênal à côté de Julien, et Mme Derville près de son amie. **Préoccupé de ce qu'il allait tenter**, Julien ne trouvait rien à dire. La conversation languissait[678].

Julien est positionné « à côté » de Madame de Rênal, muet, comme les deux amis le sont auprès des « filles au cinéma ». Les adjectifs qui qualifient les sentiments de Julien sont éloquents, il est « tremblant », « malheureux », plongé dans une « mortelle angoisse », et comme le résume cette phrase : « l'affreux combat que le devoir livrait à la timidité était trop pénible pour qu'il fût en état de rien observer hors lui-même ». Cette dernière pourrait décrire parfaitement le sentiment de combat intérieur qui empêche de porter une pleine attention au film qui se déroule, comme Julien à la conversation qu'il est censé mener. Comme chez nos « héros », la « timidité » du personnage est mise en avant dans la description cette tentative d'approche. Pour s'enhardir, Julien, qui s'est donné le défi de prendre la main de Madame de Rênal, pose alors une échéance : « Au moment précis où dix heures sonneront ». L'heure fonctionne ici comme le déroulement du film : plus celui-ci avance vers sa fin plus l'impératif d'agir devient fort. L'objectif réel — entretenir une relation amoureuse avec la personne — disparaît au profit de cette impression de devoir « exécuter » une tâche avant une certaine heure. Le petit doigt, la main, les lèvres, deviennent les objectifs « en soi » à atteindre :

> Après un dernier moment d'attente et d'anxiété, pendant lequel l'excès de l'émotion mettait Julien comme hors de lui, dix heures sonnèrent à l'horloge qui était au-dessus de sa tête. Chaque coup de cette cloche fatale retentissait dans sa poitrine, et y causait comme un mouvement physique.
> Enfin, comme le dernier coup de dix heures retentissait encore, il étendit la main et prit celle de Mme de Rênal, qui la retira aussitôt. Julien, sans trop savoir ce qu'il faisait, la saisit de nouveau. Quoique bien ému lui-même, il fut frappé de la froideur glaciale de la main qu'il prenait ; il la serrait avec une force convulsive ; on fit un dernier effort pour la lui ôter, mais enfin cette main lui resta.

La force de ce récit est de faire ressentir l'état intérieur du personnage, et donc, par glissement, dans la situation que nous présentons. La concentration sur « la main » : au niveau de l'énonciation, Madame de Rênal disparaît, la main devient, par synecdoque, un élément autonome, avec la tournure impersonnelle « on fit un dernier effort pour la lui ôter », et l'adjectif démonstratif « cette » (« mais enfin cette main lui resta ») achève de dépersonnaliser Madame de Rênal au profit de l'entreprise. Dans cet extrait comme dans notre entretien, le point

[678] Stendhal, *Le Rouge et le Noir : chronique du XIXe siècle*. Garnier, Paris, 2012 [1830].

de vue est celui du héros masculin, concentré sur son objectif [679], qui éclipse la personne « à côté » pour ne plus voir que les éléments de son corps « visés ».

Dans le récit des enquêtés, ce « moment de séduction » s'adapte spécifiquement à la séance de cinéma. La temporalité entre là aussi fortement en compte dans la stratégie de rapprochement employée, mais il ne s'agit pas simplement, comme dans l'extrait du *Rouge et le Noir* de se donner, par la séance du cinéma, un temps limite où l'action serait possible, mais d'orchestrer une stratégie temporelle en accord avec le déroulement de la séance :

> D.– Faut laisser le temps que le film s'installe. On peut revenir à ce concept de Truffaut[680] qui est le quart d'heure de crédibilité.Le film a un quart d'heure pour te convaincre que tu veux aller voir la suite. C'est pareil avec la technique du petit doigt, il faut laisser un quart d'heure, vingt minutes, voire une demi-heure pour un film qui dure deux heures et demie, histoire de bien sentir le truc agir.
>
> **Donc en fait le quart d'heure de crédibilité de Truffaut vous l'appliquez…**
>
> D. – Si tu vas au cinéma avec la fille, que vous laissez passer les bandes-annonces et que tout de suite tu vas essayer de tenter le petit doigt, non, ça va pas marcher parce qu'on est pas dans l'ambiance, on est pas dans le truc. Mais si on se détend un peu à partir du moment où le film commence on suit l'histoire etc. Souvent il y a un petit creux entre le quart d'heure et l'intrigue qui va commencer à monter. A partir de là, le petit creux va permettre que tu puisses tenter ça, que la fille se sente un petit peu moins intéressée par le film tout en restant active visuellement et puis que toi tu puisses tenter le truc sans que ça parasite ton visionnage du film.
>
> Entretien 2, David commente cet extrait :
>
> D. – Non, pas dès les bandes-annonces. Il faut attendre les premiers défauts du film.

L'enquêté montre bien à quel point sa technique de rapprochement est imbriquée avec sa pratique de spectateur par la comparaison qu'il utilise entre la progression scénaristique du film et son avancée dans son objectif. La temporalité se resserre au moment de la tentative d'approche : un autre temps s'ouvre, plus intense, à partir du moment où les enquêtés initient les premiers gestes. C'est à ce moment de la description que l'on trouve le plus de mentions du rôle de celles qui l'accompagnent. Les deux amis ne sont d'ailleurs pas tout à fait en accord sur cette question, Samuel défendant une approche plus « participative » de la technique du petit doigt :

> S. – Ça met dix minutes avant que vous vous teniez la main comme des personnes raisonnables et normales. *Il rit.*

---

[679]Si dans les deux cas, la timidité, la gêne ou le stress inhérents à la situation conduisent à une dépersonnalisation de la « fille de la main » dans le récit, cette dernière pousse à s'interroger sur les rôles de genre qui se cristallisent dans les rituels de séduction.

[680] François Truffaut, cinéaste français.

> D., *se redresse* – Mais oui, c'est ça. C'est les sections de temps que tu vas accorder à chaque mouvement en fait parce qu'un film c'est pas cinq, c'est pas dix, c'est pas quinze minutes. C'est une heure et demie. C'est pour ça le quart d'heure de crédibilité, c'est pour installer la situation, parce que mine de rien, il faut voir combien de temps dure le film, ça te permet de structurer tes avances par rapport à la fille.
> S. – Puis il y a un tempo à respecter, c'est un chou-fleur.
> D., *éclate de rire*– Ça veut dire quoi le chou-fleur ?
> S. – Ben oui, si elle est ok elle te touche le petit doigt, toi tu lui accroches le petit doigt avec son petit doigt, vous avez l'air con, t'as envie de dire bon, j'aimerais bien aussi que elle maintenant qu'on se tient le petit doigt, qu'elle montre aussi son intérêt.
> D. Ah mais non ! Mais bien sûr que non.
> S. – Mais ça se passe aussi comme ça.
> D. – Bien sûr que t'as envie, mais bien sûr qu'elle va jamais le faire.
> S. – Ben moi elle l'a fait. Mine de rien ça a été un petit doigt moi, un petit doigt elle, *il mime*, un petit doigt chacun jusqu'à ce qu'on tienne la main au bout d'une demi-heure.

De la temporalité du film on passe à la question de la temporalité relationnelle, qui met en jeu les limites par rapport au corps de l'autre. L'approche par le « petit doigt » est un premier contact qui ouvre la possibilité de se tenir la main, s'embrasser. Elle met en jeu à la fois des problématiques de consentement (est-ce que tu acceptes que je te touche[681] ?) et des timidités mutuelles ou des volontés de graduer les premiers contacts physiques :

> D.– Tout est une question de discrétion et d'humilité dans ce truc-là, c'est à dire que le petit doigt c'est pour éviter la main direct. *Il mime*… Ou le côté… dire je te respecte, je te respecte *il mime un ralenti* commencer doucement pour voir si j'ai raison de penser ça.

Dans le cas de Samuel, ce n'est pas tant la réciprocité des sentiments dont il est question dans le rendez-vous avec Virginie, mais simplement de leur concrétisation par le toucher. Si le premier pas incombe à Samuel, dans l'idée de ce dernier, la « répartition des tâches » est de mise et défendue (« un petit doigt chacun »). Pour David, l'approche étant plus systématisée, dans des cas où la réciprocité des sentiments est moins claire, la co-élaboration de l'approche n'est pas donnée. Le consentement de l'autre est également moins évident. Comme dans l'extrait du *Rouge et le Noir*, il peut insister. Cette insistance se donne à lire, chez Stendhal comme dans l'extrait qui va suivre, non comme un manque de consentement, mais selon le principe implicite que la belle ne doit pas « céder » trop vite, elle doit se faire désirer, donner du « fil à retordre » :

> D. – Moi je suis persévérant, il y a eu des fois où la fille est trop fière pour accepter que ce soit déjà gagné d'avance. Et en gros, bon si au bout de trois fois, ça marche pas c'est mort en fait, mais faut au moins essayer trois fois pour voir si c'est pas de la fierté mal

[681] Toutefois rapportés à des enjeux stratégiques.

placée.

L'on voit comment de manière discrète les codes de séduction sexistes s'héritent au fil des générations. L'on apprend qu'il faut être mystérieux sur ses intentions, là où l'expression du consentement devrait être très claire puisqu'il s'agit de la façon dont chacun·e décide de disposer de son corps. L'on apprend que les garçons doivent séduire et que les filles doivent se rendre séduisantes, tout en ne se laissant pas séduire trop facilement. On fait donc assimiler la réserve — qu'on somme les femmes d'avoir face aux avances — à une forme de consentement inavoué. Les femmes sont limitées au choix de « résister » ou « ne pas résister » à l'« attaque » :

> S. – Et c'est (le petit doigt) une bataille, c'est pas la guerre. On a quand même un avantage, mais on a pas tout. (…) T'as avancé. Dans la relation, la pseudo-relation, ou tout ce que ça peut être parce qu'il y a une promesse derrière. Elle a pas résisté quand tu lui as pris la main, quand tu lui as caressé la cuisse ou le genou.

Comme on l'a déjà remarqué à propos de l'ouvrage de Jean-Claude Kaufmann *Agacements : Les Petites guerres du couple*[682], le vocabulaire belliqueux est très fréquemment employé par les hommes quand il s'agit de décrire les relations amoureuses, et ici la séduction. Dans cet extrait, on remarque bien que la théorie présente l'objectif de l'approche comme celui d'une conquête, où les avancées sont stratégiques, et le chemin long et difficile :

> D. – Il y a des filles qui sont bien plus *difficiles à convaincre*, genre tu leur mets le petit doigt elles restent comme ça, comme si elles avaient rien vu, alors tu restes comme ça, tu restes dix-quinze minutes, puis après tu mets un autre doigt, elle dit toujours rien, tu sais toujours pas, t'attends et tout…
> S., *rit*– Ça, c'est l'horreur ça, l'attente…
> D. – Tu sais pas, elle résiste pas.
> S., *rit* – À la limite tu préfèrerais qu'elle enlève sa main.
> D. – Tu te dis est-ce qu'elle ressent, elle a des nerfs dans la main ou pas, elle sent que je mets les doigts ou pas et puis…
> S.– C'est le sac à main.
> D. – Et puis au bout d'un moment *tu lui prends quand même la main* et elle dit toujours rien et là… Au bout de la main… *il lève le doigt*. Là c'est bon tu l'as, c'est acquis, *tu l'as,* puis si elle fait toujours rien, parce que moi j'en ai eu des meufs qui faisaient toujours rien pendant que tu leur prenais la main, là tu tournes la tête et puis tu la regardes.
> S. – Elle tourne pas la tête.
> D. – Elle tourne pas la tête. *S. éclate de rire*. Alors tu la regardes encore et puis tu serres un peu plus la main.
> S. – Tu la tires un peu vers toi.
> D. – Non, tu la serres un peu plus vers toi, tu lui fais : « t'as vu je suis là »… Et puis au bout d'un moment, elle se retourne, si elle sourit, c'est bien, tu peux aller un peu plus

[682] Jean-Claude Kaufmann, *Agacements : les petites guerres du couple*, *op.cit.* Voir part1, chap1, 5.1 « Lecture et visionnement *a posteriori.* Réflexion sur l'ethos du sociologue à partir d'une critique d'*Agacements : les petites guerres du couple* de Jean-Claude Kaufmann. »

> loin, *tu peux tenter la cuisse* ! Mais faut pas aller trop loin, première séance, faut pas aller trop loin lui mettre direct un doigt dans la chatte et puis c'est fini.
> *S. éclate de rire, Samuel se tourne vers lui.*
> S. – Non, mais attends, sérieux il faut y aller doucement, tranquille, tu t'arrêtes aux genoux. La première séance tu t'arrêtes aux genoux, tu caresses un peu le genou et c'est fini parce que tu sais qu'à un moment donné elle va dire stop, arrête tes conneries.

On remarque dans l'extrait aussi plaisir qu'il y a pour les enquêtés à mettre en scène cette situation en salle, et la rendre *épique* face à la caméra. Si ce récit est possible à assumer devant la caméra, c'est parce qu'il s'ancre, en toile de fond, dans une trame conventionnelle où le prince charmant conquiert sa belle, où le séducteur réussit à « choper » (de manière plus prosaïque). L'accompagnatrice fait ici figure de pantin désarticulé, et le but ultime serait d'aller le plus « loin » possible à la conquête de son corps. David, tels les coachs en séduction[683], déconseille alors d'aller « trop loin » dans cette conquête par étape. L'on observe ainsi une dissymétrie très forte entre ses intentions et celles qu'il prête à ses accompagnatrices, qui sont perçues plus comme des obstacles à surmonter que comme des personnes avec qui l'on pourrait s'entendre plus clairement sur les pratiques de séduction. Ce n'est évidemment pas propre à David, mais à la culture de séduction de laquelle nous sommes imprégné·es.

Dans la culture masculiniste des incels (les « célibataires involontaires ») ou des « *pick-up* artists », ce vocabulaire belliqueux est très présent et se combine (ce qui n'est pas le cas de nos enquêtés), avec une haine des femmes (et en particulier des féministes), auxquelles on attribue tous les malheurs des hommes (et la déchéance de la société). Ni nos enquêtés ni Kaufmann ne font partie d'aucun groupe masculiniste — à notre connaissance — et utilisent simplement les discours et les paradigmes de lecture dans lesquels nous étions baigné·es avant *#metoo*, et qui sont encore très présents. L'entretien est intéressant à cet égard, d'autant plus que nous avons pu mener un deuxième entretien cinq ans plus tard, l'occasion d'aborder ce changements de paradigmes et d'y réfléchir, à toujours à partir du « petit doigt ».

4.4. Les enquêtés et l'enquêtrice face à leur entretien : théorie du petit doigt et féminisme

Clore le terrain a été difficile, car la rédaction est arrivée alors que nous changions de paradigme

[683] Voir part2, chap1, 3.2 « De l'initiation amoureuse à la technique de séduction » : les articles de coaching en séduction au cinéma et sur internet ».

intellectuel[684]. Reprendre l'entretien de Samuel et David m'a donné l'envie irrépressible de les revoir. Je ne pouvais pas ne pas partager avec eux le choc que j'avais eu en constatant le fond de misogynie de mes propos d'enquêtrice de l'époque. Je n'ai pas pu résister à l'envie de savoir ce qu'étaient devenus les auteurs de la théorie du petit doigt. Leur entretien est précisément à la jonction entre la « moi-chercheuse » du passé et du présent : il fait le lien entre mes préoccupations initiales sur le braconnage de la salle et la cinéphilie et mes préoccupations actuelles sur les normes sexistes et les rôles de genre dans la séduction. Est-il besoin de préciser que si ce désir de reprise/relecture relève de l'« égo » de recherche d'une chercheuse en particulier (moi), les travaux de long terme (thèses, ouvrages) qui ont connu ce changement de paradigme après le mouvement *#metoo* ont dû rencontrer des problématiques similaires[685] ?

Lors de ce second entretien, difficile à mener car je savais que revoir les images d'il y a cinq ans risquait de déstabiliser les enquêtés autant que moi — ce qui n'a pas manqué avec David —je n'ai pas voulu fuir cette difficulté. J'ai donc clairement axé le second entretien sur l'analyse de leurs discours à cinq ans d'intervalle sur ce qui avait changé pour eux dans leur rapport à la séduction et dans leur rapport à leur cinéphilie. Le cinéma est-il toujours aussi central dans leur perception d'eux-mêmes ? Comment perçoivent-ils aujourd'hui la technique du petit doigt ? Quel recul ont-ils sur leur discours sur la séduction ? Pendant le second entretien, j'ai ainsi montré aux enquêtés plusieurs extraits vidéos de leur premier entretien, notamment ceux qui présentaient un discours sur la séduction. Je les ai laissés réagir entre chaque extrait, puis nous avons poursuivi en entretien libre.

En découvrant les vidéos, Samuel et David sont à la fois dans l'autodérision et dans l'auto-condamnation (pour David). Samuel rit notamment de l'ardeur de son ami à décrire la technique du petit doigt, de son côté « bavard ». David rit aussi, mais craint certains extraits : « oh là là, ça sent le discours sur les femmes ». Il condamne les discours ou pratiques sexistes qu'il avait (« gros connard quand même »), face à l'extrait où il raconte qu'il aurait pu profiter de l'état émotionnel d'une fille[686] (lié au film triste visionné) pour l'embrasser.

On abordera trois questions qui découlent des thèmes des extraits vidéos, et de ceux suggérés par les enquêtés en réaction à ces derniers. La première est celle du rejet des « films de filles », caractérisé par le rejet des comédies musicales (comment l'entretien 1 associe-t-il le genre de

---

[684] Voir l'avant-propos « Une thèse n'est pas une thèse ».

[685] Je n'investis pas plus cette problématique dans ma thèse afin de ne pas trop m'éloigner du sujet initial de celle-ci, mais nous essayons de l'investir avec plusieurs doctorantes de l'ED 267. '

[686]Ces « retours »/« relectures » du terrain mériteraient d'être discutés et mis en commun collectivement, ce que nous avons commencé à faire informellement dans le cadre de l'école doctorale, et ce qui doit être fait/en train de se faire dans plusieurs laboratoires et groupes de recherche.

la comédie musicale, alors dévalorisé par les enquêtés et l'enquêtrice, aux filles ?). La seconde, celle du consentement (la technique du petit doigt présentée par les enquêté·es est-elle en opposition avec une approche féministe de la séduction ?). Et la troisième, celle de la caractérisation de la masculinité (comment les enquêtés caractérisent-ils leur masculinité, à cinq ans d'intervalle ?).

4.4.1. Le rejet des « films de filles[687] ».

L'entretien est aussi l'occasion pour les deux amis de discourir sur leur cinéphilie[688]. Quand l'on aborde l'entente sur les films avec leurs copines, les deux amis vont se fédérer sur un point, en définissant leurs goûts en négatif : « s'il y a un domaine sur lequel on peut se prendre la tête avec nos copines respectives, c'est qu'on a horreur des comédies musicales ». Cette différence est reliée directement à la question du genre par les enquêtés : « ça c'est vraiment un truc que les meufs kiffent, surtout Demy ». Ils tiennent particulièrement en horreur les films de ce réalisateur :

> D. – Les couleurs, les personnages, il n'y a aucun moyen d'y croire. C'est vraiment de la romance pour petite fille de neuf ans.
> S. – Bref, toutes les filles adorent *Peau d'Âne.*

Ils insistent sur le caractère « horripilant » des comédies musicales pour eux. La mise en avant de ce « dégoût » peut être rapportée à la dévalorisation globale des produits culturels associés au féminin[689], et se traduit de manière cumulative dans l'entretien, puisque Samuel, pour critiquer les films de Demy, les rapporte à la fois à de la « romance » (genre également dévalorisé) et au dessin animé (associé à l'enfance). Samuel et David disent détester les comédies musicales *et* constatent qu'elles sont aimées par les filles, mais c'est aussi *parce qu'*elles sont aimées par les filles que ces produits deviennent détestables. Dans sa thèse,

---

[687] Tout comme Marianne Alex dans sa thèse de doctorat, j'ai constaté que les enquêtés emploient volontiers les appellations « films de mecs », « films de garçons », « film de gars », « films de filles ». J'ai fait le même choix qu'elle pour nommer certaines parties : « Les appellations utilisées dans ce travail ont été choisies lors de l'enquête préliminaire où les premiers interrogés reformulaient systématiquement « films pour hommes » ou « films masculins » en « films de mecs » et « films de femmes », « films pour femmes » ou « films féminins » en « films de filles ». L'appellation « film de femmes » semble plus évoquer des films réalisés par des femmes », *Interaction(s) entre films et performances de la masculinité,* p.101, *op.cit.*

[688] Et à l'enquêtrice d'exposer aussi les siens, participant à la discussion, non sans affirmer de même une posture cinéphile (et d'exprimer par elle un certain rapport de genre). Mes goûts ont d'ailleurs bien changé par rapport à l'entretien réalisé. J'ai vu *Hunger games* que j'ai adoré et je suis fan de *Peau d'âne*.

[689]Voir par exemple Sylvie Octobre, « La fabrique sexuée des goûts culturels : construire son identité de fille ou de garçon à travers les activités culturelles ». *Développement culturel*, n° 150, 2005. URL : www.culture.gouv.fr/deps ; Dominique Pasquier, « "Chère Hélène". Les usages sociaux des séries collège ». *Réseaux*, 1995, vol.2, n° 70, p. 9-39. URL : https://www.cairn.info/revue-reseaux1-1995-2-page-9.htm.

Marianne Alex montre que les étudiants qu'elle a interrogé catégorisent effectivement des films comme étant des « films de mecs », et d'autres comme étant des « films de filles », et qu'ils n'ont pas le même rapport aux deux :

> S'il est important de se pencher sur la présentation de ce que les interrogés entendent par films « de filles », c'est pour observer le fait suivant : alors que les films « de mecs » ne représentent pas forcément ce que les interrogés aiment dans le cinéma (…), il y a une forte corrélation entre ce qu'ils disent ne pas aimer et ce qu'ils décrivent comme étant des films « de filles »[690].

Dans son étude, elle montre que même quand les enquêtés ont un rapport critique aux appellations « films de fille », « films de mecs », ce qu'ils n'apprécient pas et dévalorisent correspond aux « films de filles ». Les entretiens qu'elle a menés montrent aussi que les interrogés présentent de nombreuses « exceptions », des films de « filles » qu'ils ont aimés, mais dire que l'on aime un « film de fille », voire que l'on aime les « films de filles » demande d'adopter des stratégies (pour ne pas porter le stigmate de l'écart qui serait fait par rapport à la norme du groupe des hommes). Un peu comme on dit « j'adore la télé-réalité, *c'est passionnant sociologiquement* », les enquêtés peuvent défendre « un film de filles », ou défendre aimer les « films de filles », mais vont justifier ce goût, ou l'assumer comme une différence valorisante. Dans l'entretien de David et Samuel, l'on est confronté à la stratégie de « l'exemple qui confirme la règle[691] », puisque David cite deux noms de comédies musicales qu'il apprécie. Quand David évoque son amour pour *West Side Story*, il marque alors un silence et pose alors une main sur son ami Samuel comme pour faire une déclaration solennelle et lui assure qu'il lui « expliquera » pourquoi « plus tard ». Se joue une tension vis-à-vis du maintien de la préservation d'une identité cinéphilo-masculine par rapport au groupe amical (et par extension au groupe des hommes).

Dans l'entretien, je m'exclus (enquêtrice) aussi du groupe désigné des filles[692] en rejetant comme eux les comédies musicales, et contribue à la stigmatisation de cette culture

---

[690] Marianne Alex, *ibid*, p.107.

[691] « D. – Moi j'adore, *il pose la main sur le bras de S.* Il y a en a deux [comédies musicales] que je peux mettre au rang des vrais chefs d'œuvre du cinéma c'est *West Side Story* que je trouve génial – je t'expliquerai plus tard pourquoi et puis *Chantons sous la pluie* qu'est génial ». Ces films, des exceptions, sont aussi soumis à une justification ultérieure.

[692] S'agissait-il de prouver que « toutes les filles » n'aiment pas Demy, de se défendre d'être perçue « comme une fille » ? De défendre maladroitement le « groupe des filles » ? De se donner une crédibilité en se plaçant du côté des goûts du groupe d'amis et de se différencier des autres filles ? Je marque en tous les cas presque autant qu'eux un point d'honneur à affirmer que je n'aime pas les comédies musicales. On peut analyser cela du point de vue de la sexualité : d'un côté, dans un jeu de séduction, se différencier des autres filles, mais surtout, se faire « passer » pour un « des leurs », un copain, du côté des goûts masculins plus valoriser pour la crédibilité de la posture d'enquêtrice.

féminine (« Je trouve que les filles parfois entrent elles-mêmes dans les clichés, c'est vrai qu'Honoré c'est irregardable, même *Les Parapluie de Cherbourg* c'est atroce[693] ») tout en faisant porter la responsabilité aux femmes. Pour Samuel, le goût pour les comédies musicales pourrait décrédibiliser la lutte féministe, la rendre « contre-productive » (« Mais voilà c'est exactement ça, une fille comme Léa qui se revendique féministe adore Jacques Demy »), comme si le féminisme devait passer par le rejet d'une culture « féminine ». Si ce passage montre notre méconnaissance sur ce qu'est le féminisme, il témoigne fortement de cette dévalorisation qui frappe les produits culturels associés aux publics féminins. Celle-ci est à la fois le fruit d'une socialisation masculine, mais aussi de sa reproduction : elle permet ici, de manière performative, de consolider le « groupe des hommes » constitué autour du « masculin » (et d'affaiblir celui des femmes, jusqu'à « taper dans le féminisme »). Si « parler de film » contribue à forger son identité cinéphile, mais aussi son identité de genre, rejeter les comédies musicales en tant que « films de filles » renforce les schémas normatifs[694].

Je me suis servie de cet extrait sur les comédies musicales pour commencer à aborder avec David et Samuel des questions féministes, à entrer dans *le vif* du sujet, ou plutôt dans un sujet *à vif*[695]. Alors qu'ils ont fini de dépeindre l'amour de « toutes les filles » pour les comédies musicales, ils poursuivent avec le rejet de celles-ci pour les films d'action (entretien 1[696]). Je finis par dire en les écoutant « je vais me faire incendier par les féministes » et David répond « ça c'est sûr, on va encore se faire traiter de machos » (entretien 1). Face à ces propos de leur passé, David et Samuel rient, mais David s'exclame « aïe », et ironise (entretien 2). A la fin de la diffusion de l'extrait, une légère crispation est perceptible dans l'entretien, prenant la forme d'un égarement (entretien 2) :

> David. - Je comprends pas de quoi on parle.
> Samuel - On était lourds.
> David - Tu pars là, t'es parti.
> Samuel - Ouais… je suis parti *(il rit)* je devais être fatigué.
> (…) *L'extrait se termine*.
> **Je voulais vous en reparler parce que…**
> David – Ben cinq ans ont passé, on est post hashtag *metoo* quoi.
> Samuel – Peut-être ouais.

---

[693] C'est cette partie de l'entretien qui m'a fait particulièrement bondir cinq ans après, et je suis sincèrement désolée d'avoir dit cela à l'époque. Revoir cette partie d'entretien a été cependant instructif pour mon militantisme féministe : alors que j'ai tendance à me scandaliser rapidement de propos de ce type depuis que je suis militante féministe, cela m'a aidé à me souvenir que ce dernier est le fruit d'un cheminement.

[694] Telle que le prescrit « l'idéologie de la différence des sexes » comme la nomme Christine Delphy, in *L'ennemi principal* Paris, Éditions Syllepse, 2013.

[695] Au sens où le féminisme constitue un enjeu de polémiques médiatiques, mais aussi que, relié aux questions de séduction, il ouvre des béances et des plaies personnelles.

[696] Pour rappel, afin que lae lecteurice s'y retrouve, je mettrai (1) pour désigner le premier entretien réalisé, et (2) celui réalisé cinq ans plus tard.

David relie l'extrait et les propos tenus sur le genre avec un enjeu féministe, Samuel semble davantage perdu. Afin de les inviter à développer l'autocritique qu'ils ont commencé à faire en regardant l'extrait, je partage la réaction que j'ai eue en le revoyant face à mes propos, j'explique en quoi ils me semblent misogynes. Samuel déplace alors la question vers une question théorique (« Jacques Demy est-il un cinéaste féministe ? »), plus qu'il n'interroge son discours. Je redirige alors l'entretien vers la question de la séduction.

4.4.2 Petit doigt et consentement

En effet, pour éviter de prolonger une discussion qui deviendrait simplement théorique sur un cinéaste, nous recentrons l'entretien sur la question de la séduction et du féminisme de manière plus explicite :

> (entretien 2) **Comme tu as dit, cinq ans après #*metoo*, je me demandais si… vous, comment vous avez été touchés ou non par le féminisme ? Et est-ce que vous pensez que cette technique de drague, du petit doigt, c'est un truc qui est machiste ou misogyne ?**
> Samuel – Non, je pense que c'est juste une façon de draguer.
> David – Une façon de draguer, oui.
> Samuel – Une façon d'aborder la relation en te donnant une sécurité pour pas avoir l'air ridicule à faire le premier bisou.
> David – Est-ce que tu veux dire, est-ce qu'aujourd'hui on considèrerait ça comme un…
> Samuel – T'as pas envie de te faire jeter.
> David – C'est pas un attouchement ?
> *Je ris.*
> **Je me suis posée la question…**
> David – Non, mais on peut se poser la question.
> Samuel – Pour le coup, le petit doigt donne une sécurité, un « je n'ai pas fait exprès » si pour le coup la meuf le prend mal.
> David – *il rit*, oui, mais attends, ce que Sarah veut dire, et je vois où on va aller avec ça, c'est… Maintenant… Il y a des gens qui pourraient te dire qu'on prône une certaine idée d'une drague à la française et aussi d'un attouchement. Dans le genre : qui t'a demandé de me toucher ? En gros.
> Samuel – Oui.
> David – En gros, tu peux aussi séduire en utilisant tes mots, t'es pas obligé de toucher la personne. Après bon… faut avancer aussi dans la démarche. Si elle, elle veut pas, elle enlève son doigt et c'est tout.
> Samuel – Oui, voilà.
> David – Après, c'est toi si t'es con ou quoi pour insister.
> Samuel – Ah oui, si t'insistes…
> David – Mais après, tu touches un petit doigt, c'est pas non plus… Je sais pas si on peut se faire gueuler dessus pour ça.

Samuel reste dans une perspective utilitaire de la technique de drague, proche de celle de l'entretien précédent. Dans ses propos, la technique évite que « la fille » puisse la percevoir

comme un attouchement, puisqu'elle permet de prétendre que l'on a « pas fait exprès » (la question du manque de consentement est perçue simplement comme un élément que « la fille » pourrait « prendre mal »). David utilise une grille de lecture plus féministe, *via* la question de la thématique du consentement[697]. Les enquêtés soulignent la limite de la technique qui serait celle de « l'insistance »[698]. La question des « limites » revient aussi régulièrement chez les coaches en séduction : établir une ligne claire entre ce qui serait de la drague et ce qui serait du harcèlement ou un comportement déplacé est un topique des articles[699]. Cela est une façon de défendre un modèle de séduction (où la femme est l'objet soumis aux tentatives de l'homme) et la fameuse « liberté d'importuner ».

Mais les enquêtés ne s'inscrivent pas dans cette perspective. David, évoquant ce modèle de séduction à la française, entrevoit d'autres manières de faire : il met en avant la possibilité du dialogue pour exposer ses sentiments, qui pourraient précéder le toucher[700]. Le « jeu de séduction » intériorisé invite en effet plutôt à se confronter à l'incertitude et à l'interprétation des signes renvoyés et avoir la confirmation par le toucher. Dans le film *Les Poupées Russes*[701], une séquence met en scène un moment de « consentement corporel » entre Xavier, le personnage principal interprété par Romain Duris et celle qu'il convoite, Néus. Alors qu'iels vont traverser la rue, la main de Néus le frôle, la sienne la frôle en retour, et ils finissent par se tenir la main. La voix off — qui est celle du personnage principal — commente « j'ai senti que sa main a dit oui, la mienne a dit oui ». Il paraît cohérent que le cinéma, qui doit souvent faire passer par le corps des personnages leurs pensées, ait tendance à ne pas verbaliser cette étape de consentement[702], l'effleurement des mains fait office de consentement mutuel. Ce qui est intéressant dans la voix off ici, c'est qu'elle permet de faire « parler les mains ». Cela invite à réfléchir à la verbalisation de ses sentiments ou de son intérêt pour être certain·e que l'autre nous autorise à toucher ne serait-ce que son petit doigt.

Les enquêtés ne déconstruisent pas immédiatement le point de vue sexiste dans lequel est

---

[697]Si l'effleurement du petit doigt ne remet pas en cause *a priori* l'intégrité corporelle de la personne, des femmes rencontrées au cours de l'enquête ont décrit le fait que des garçons aient profité de l'obscurité de la salle pour se rapprocher d'elles sans qu'elles le désirent. D'autres ont décrit une « pression » à l'intérieur de la salle, venant de la peur que la personne à côté d'elles ne saisisse l'opportunité de la séance pour les toucher.

[698]Celle-ci était pourtant bien de mise quand il s'agissait de contrer la « fierté » de la fille, ou de faire en sorte qu'elle réagisse (1).

[699] Un Youtubeur de la communauté de la séduction, Fabrice Julien, a même rédigé un tableau en deux colonnes pour différencier la drague du harcèlement.

[700] Et éviter à des personnes par exemple de ressentir le malaise d'avoir quelqu'un qui essaye de leur effleurer le petit doigt au cinéma alors qu'on aimerait simplement suivre le film.

[701] Cédric Klapisch, *Les Poupées russes*, 2005.

[702] Il en va autrement pour les scènes de sexe dans les *teen movies*, où la demande de consentement (de l'homme envers la femme) est systématisée avant « la première fois ». Cf. Célia Sauvage et Adrienne Boutang, *Les « teen Movies »*. Paris, Vrin, 2011.

imbriquée la technique dans le premier entretien : n'étant envisagée que du point de vue masculin (n'étant pas remis en cause que « l'homme » doit faire le premier pas), elle représente donc une technique utile aux hommes (et plus précisément aux hommes timides) pour accéder aux corps des femmes. En revanche, David pose immédiatement la question du consentement, qu'il explique à Samuel, évoquant le cadre de « la séduction à la française ». C'est en effet dans cette perspective globale où l'homme séduit la femme, et où elle est réduite à ce qu'il faut « obtenir », mis en avant dans notre analyse du coaching en séduction, que les techniques de drague au cinéma posent problème.

Les réactions différentes de David et Samuel à la question sur le féminisme est à mettre en lien avec leur rapport différent au mouvement *#metoo*, ainsi qu'à la séduction. Samuel ne s'est pas senti remis en question par celui-ci, étant avec la même compagne depuis neuf ans. David, quant à lui, s'est fortement remis en cause sur ses pratiques en ce qui concerne le rapport aux femmes et à la séduction, notamment suite à *#metoo* et dans la relation de couple qu'il mène depuis quelques années :

> **Après, dans l'entretien, il y a des passages que j'identifie, moi, qui sont… Qui sont pas dans le consentement. Il y a quand même des moments où tu vas dire que t'as insisté, que t'es revenu à la charge, il y a cette idée, qui peut se vérifier dans les pratiques, ça ne veut rien dire, mais que la fille elle veut pas et qu'en fait elle veut bien, il y a des trucs comme ça.**
> Samuel – Ah moi, aujourd'hui je pense pas du tout comme ça, c'est un truc… de David.
> David – C'est un truc de David d'avant… On peut en parler parce que moi c'est un truc, c'est un des trucs qui a un peu bouleversé ma vie justement… ma vie, intellectuelle… le… tout *#metoo*, tout *balancetonporc* tout ça, j'ai vraiment fait un travail sur moi. Au travers du fait que Lucia, ma nana, qui est sans doute la meuf la plus féministe que je connaisse sans jamais se proclamer féministe, la fille avec qui t'as toujours envie d'être à égalité, et que s'il y a un truc qui pêche elle va me le dire et puis elle va pas hésiter, et pas dans le sens où elle va le revendiquer comme tel, mais par un pur besoin d'être égaux. Mais moi, quand j'ai vu tout ce qui se passait, ce genre de pensées, que t'as quand t'es un mec et que t'es pas éduqué… Parce que tu pourrais te dire il y a pas de violence, il y a pas tout ça, faut aussi faire le premier pas pour voir si ça répond ou pas, si ça répond pas on peut réessayer etc., la vérité c'est que, si la nana elle est intéressée, elle fait aussi le pas vers toi au bout d'un moment. Elle te le montre, tu peux le savoir assez vite. T'as pas forcément besoin de faire tout ça. C'est encore moi qui vais être le bavard des deux. C'est bien, merci Samuel, on peut compter sur toi. Moi ça m'a beaucoup perturbé, *#metoo*…
> Samuel – Moi ça m'a pas perturbé *#metoo*, j'avais pas d'idées pré-faites dessus.

Samuel explique son absence de remise en question par le fait qu'il s'est peu retrouvé en situation de séduction et qu'il n'aurait pas eu l'idée d'insister s'il voyait que la personne en face ne répondait pas, au contraire de David, qui accordait une centralité importante à la séduction,

se serait ainsi beaucoup plus remis en cause (sous-entendu, parce qu'il aurait plus été dans des situations qui mettent en jeu le consentement). Cela expliquerait pourquoi David est plus alerte face à mes questions sur le féminisme : il les a déjà en partie réfléchies. Samuel ne semble avoir perçu *#metoo* que comme un phénomène médiatique (il parle « d'emballement médiatique ») comme un autre, puisqu'il n'avait pas, selon lui, à être remis en cause sur ses pratiques de séduction[703].

David, alors qu'il était le « maitre » des explications de la technique du petit doigt lors du premier entretien, compare désormais les utilisations que Samuel et lui en faisaient pour donner l'avantage à celui-ci. La technique aurait davantage pour but d'installer la relation naissante que pour tenter de séduire :

> David – À l'époque, c'était elle, elle me plait, je vais essayer de la séduire, je vais aller dans l'endroit où je me sens le plus en sécurité pour essayer de la séduire.
> Samuel – Moi, c'était pas une question de la séduire ou quoi, c'est l'histoire de conclure quelque chose qui s'était déjà installé. C'est là où t'acquiers la certitude de savoir si la fille est intéressée ou pas.
> (…)
>
> **Est-ce que, aujourd'hui, dans le cas théorique où vous rompiez avec vos copines, vous referiez cette technique ou pas ?**
> David - C'est compliqué à imaginer. Je pense que je la ferais plus tard, si je la faisais.
> Samuel - Comme moi j'ai fait avec Virginie.
> David - Oui. Toi, c'était vraiment… Loin (*ils rient*). Mais c'est pas un truc de premier rendez-vous.
> Samuel - Pas un truc de premier rendez-vous non…
> David - Pas un truc de second rendez-vous non plus… tu tapes sur le troisième quand t'es à l'aise, un restau, un ciné, dans ce sens-là, un restau puis un ciné…
> Et puis de toute façon je pense qu'on a une autre philosophie.
> Samuel - Oui. On est plus vieux aussi. On peut être plus honnêtes avec nous-mêmes. On a peut-être plus besoin de ça ?
> David – Je pense qu'on se leurre moins en fait. Si, si t'as déjà un peu, comment dire, installé une relation avec la fille avant de conclure, et que la fille accepte d'aller au cinéma, on sait qu'il y a déjà une forme de consentement.

Après avoir « revisité la technique » avec l'idée d'une forme de consentement pré-sortie au cinéma, ils s'en émancipent, non tant parce que la technique serait sexiste, mais parce qu'ils auraient dépassé un rapport complexé à eux-mêmes (elle est rapportée au manque d'assurance de la jeunesse, à la « post-adolescence »). Ils marquent ainsi une forte distance avec le premier

[703] *#metoo* a plus affecté David parce qu'il aurait eu des comportements problématiques, alors que Samuel n'a pas été « perturbé ». Le mouvement ayant été centré sur les agressions sexuelles, il semble avoir pu être détaché d'un questionnement féministe plus global sur les instances patriarcales, la masculinité, le sexisme dans les pratiques domestiques, au travail, etc. C'est par identification avec une figure de prédateur, peut-on supposer, que David pense s'être questionné à ce moment-là sur la séduction. Il serait intéressant de savoir, dans les deux cas, si le mouvement féministe a remis en cause d'autre pans de leurs pratiques (ménagères, intérêts, rapport à leur masculinité).

entretien relativement à la « technique du petit doigt », mais à certains moments de l'entretien, ils continuent à la théoriser, à reprendre le ton de coach de séduction (« un restau puis un ciné, dans ce sens-là »), comme ils auraient pu le faire cinq ans auparavant. Dans ces nouveaux efforts de théorisation, apparaît comme centrale la question de la timidité comme justification de la pratique :

> **Il y a toute une réflexion sur comment approcher l'autre.**
> David – Oui, c'est un truc sur comment arrêter d'être timide (…)
> Samuel – C'est pour ça qu'on a la salle de cinéma.
> David – T'es dans le noir en fait.
> Samuel – T'as le petit doigt qui limite l'intrusion.
> David – Oui finalement.
> Samuel – Si la nana…
> David – C'est un sas de sécurité en fait.

Le « noir » de la salle permettrait de passer au-delà de la timidité, d'échapper au regard de l'autre sur soi, mais aussi de vivre moins violemment le « rejet » de l'autre. La mention de l'obscurité revient plusieurs fois dans cet entretien. Mais ce « noir » qui permet d'ôter la timidité n'est-il pas aussi celui qui est utilisé pour voler un baiser ou une caresse, et se dérober au consentement verbal ou au regard ? L'obscurité de la salle est simultanément un facteur permissif (pour celui qui « ose », « tente ») et potentiellement oppressif (pour celle qui ne désire pas être touché·e·). Quelles masculinités, spectatrices et séductrices, se dessinent dans le « noir » des salles de cinéma à travers ces entretiens ? Comment les enquêtés l'analysent ? Quelles techniques de séduction « justifieraient-elles » ?

4.5. Masculinités spectatrices, masculinités séductrices.

L'on présentera d'abord la façon dont les enquêtés définissent leur masculinité — en tant que cinéphiles — dans leur premier entretien, c'est-à-dire de quel groupe d'autres garçons ils se distinguent, avant de montrer comment ils relient, cinq ans plus tard, l'imbrication profonde entre leur cinéphilie (en tant que passion entrant en jeu dans leur identité, vision, définition d'eux-mêmes) et leur rapport aux « filles ». La question de la technique de séduction conduit les enquêtés à parler de leur masculinité. La technique, échangée dans le groupe amical masculin et se basant sur une différence fille/garçon (objet/sujet), conduit les deux enquêtés à définir leur masculinité, la différencier à l'intérieur du « groupe des hommes ».

4.5.1. Beaux gosses, musicos, et cinéphiles : définir sa masculinité par rapport aux autres dans le rapport à la séduction.

Samuel et David expliquent, au fil de leur premier entretien, le recours à la technique du petit doigt par le type de masculinité à laquelle ils appartiendraient : introvertie et éloignée des canons de beauté hégémonique (du « beau gosse » pour le dire simplement). Elle est présentée comme un instrument de garçons timides pour approcher les filles. Son élaboration serait une réaction à la difficulté d'obtenir « des filles » face aux beaux garçons :

> **(1)… Mais il y a des filles qui prennent l'initiative, parce que là c'est un peu genré [la façon dont vous décrivez] la tactique de séduction ?**
> S. - C'est beaucoup plus rare.
> D. - Ah ouais, c'est vachement plus rare. Surtout des gars comme nous qui ont pas des gueules de Brad Pitt. *S. éclate de rire.* C'est vachement plus rare, non, mais sérieux.
> S. - C'est sûr.
> D. - Faut l'admettre. Si pour nous, il y a toutes ces théories, c'est que ça été plus dur que pour des gars qui ressemblent à George Clooney.
> S. - Surtout que c'est un peu notre qualité. Notre qualité en tant que passionnés du cinéma, c'est un peu de pouvoir parler intelligemment d'un sujet, *il se tourne vers son ami qui acquiesce,* et peut-être accrocher aussi quelqu'un là-dessus.
> D. - Moi je pense que le critère de beauté, il compte vachement mine de rien.

Le cinéma est un moyen de se mettre en valeur sur ce « marché » de la séduction. La séduction est perçue comme une compétition où, perdant sur le critère le plus valorisé (la beauté), ils doivent miser sur l'exploitation de leur cinéphilie (potentiellement valorisable), et sur la salle de cinéma pour « choper » :

> (1) S. - Un gars qu'est vraiment beau…
> D. - C'est ça, il va pas aller au cinéma pour pécho, il a pas besoin.
> S. – Il a pas besoin, il suffit d'une soirée… Non, mais attends, le pire, le pire, c'est quand le mec a besoin de cinq minutes quoi. J'avais un pote, toute la soirée j'avais tenté de dragouiller la nana, c'est horrible t'es là, tu t'empêtres dans tes trucs et finalement tu pars cinq minutes pour te chercher un verre ou quoi et cinq minutes après tu reviens, il est en train de pécho la nana et tu sais pas comment il a fait, parce qu'il a pas passé une minute avec elle de toute la soirée, sauf ces cinq minutes.
> D. – C'est rageant.
> S. – J'avais un pote comme ça, hyper beau gosse. Lui il avait pas besoin d'aller au cinéma.
> D. - Ce sont souvent des gars qui font de la guitare en général.
> S. - Alors ça, ça marche super bien (…) Nous on a trouvé la solution du cinéma pour pécho, il y en a qui ont trouvé la solution de la guitare pour pécho. Je connaissais des zicos qui avaient une tronche… une tronche comme nous… *Samuel tape dans ses mains, éclate de rire*. Comme toi et moi. Une fille qui le voit dans la rue, elle fait pas « oh, qu'est-ce qu'il est beau ».

Il y aurait donc deux clans dans leur perception, les « beaux » qui plaisent aux filles et se passeraient de techniques, et les autres qui doivent s'appuyer sur leur passion (musique, cinéma) pour plaire. Cinq ans plus tard, ils rient beaucoup en revoyant ce passage, notamment quand Samuel avance que les « beaux » n'ont « pas besoin » d'aller au cinéma et souligne le privilège que constitue la beauté dans ce moment où l'enjeu majeur est de réussir à séduire des filles :

> (2) David – Il y a une très grande vérité là-dedans, je pense, il n'a pas besoin d'aller au cinéma, nous on a besoin en fait.
> Samuel – Nous, on a besoin du cinéma.
> David – Peut-être que l'attrait du cinéma, c'est uniquement sexuel en fait !
> Samuel – Non, je pense… je pense que c'est le seul lieu où on se sent assez à l'aise, dans le noir t'oublie.
> David – Il y a quelque chose de très vrai.

Lors de ce nouvel entretien, ils relient un peu différemment passion (du cinéma) et séduction (des filles). En effet, ils sortent du schéma du premier entretien qui les met, un peu comme dans un *teen movie,* en conflit avec un autre groupe de garçons mieux dotés en « capital beauté ». Samuel analyse avant tout l'extrait comme marqué par la « post-adolescence », une volonté de se différencier d'un autre groupe de garçons, de se ressentir en compétition avec eux. Le deuxième entretien prendrait place dans une plus grande assurance ou maturité :

> (2) David – Là, il y a le côté post-ado aussi qui n'ont pas accepté qu'ils peuvent avoir leur propre assurance, notre propre vie physique normale à nous. On est encore dans le système de « on aurait pu être des gens beaux, et en fait on l'est pas ». Et maintenant, je m'en fous. Enfin moi, je m'en fous. On a eu des relations où on s'est acceptés.
> Samuel – Oui, c'est ça. On est dans des relations longues. Après, peut-être que si on était célibataires, on s'en foutrait moins, on se poserait toujours cette question-là. Je pense ce j'ai dit sur nous, on a besoin du cinéma.
> David – Oui, je pense qu'on est les mecs qui peuvent dire on a ça, ce domaine, et qui peuvent impressionner par ce qu'ils connaissent ça.

4.5.2. Le romantique et le tombeur : définir sa masculinité au sein du groupe amical.

Cette mise en scène située de leur masculinité par rapport à d'autres révèle aussi une scénarisation de leurs propres différences. S'ils se mettent dans le « même bateau » que ceux qui ont « besoin » d'utiliser des techniques de dragues, ils se donnent à voir différemment l'un de l'autre. David semble « dominer » le premier entretien, au sens où il prend plus la parole que son ami, où Samuel le regarde régulièrement quand il parle comme pour avoir confirmation, qu'il s'avance plus vers la caméra. Le motif de l'entretien ayant été celui de la « technique du petit doigt », il s'en désigne comme l'expert puisque l'on comprend qu'il l'a plus utilisée que

son ami[704]. Tous les deux sont assez flous dans ce premier entretien sur le nombre de fois où ils ont effectivement utilisé la technique et qu'elle a « fonctionné [705] ». On comprend que Samuel n'y a eu recours qu'une ou deux fois, dont une avec sa copine actuelle, mais la théorisation de la technique donne l'impression qu'il l'a utilisée beaucoup plus fréquemment. Dans l'entretien 2, il confirme volontiers qu'il ne l'a utilisée que deux fois (dont une « avec le sac à main »). David, lui, semble l'avoir utilisée de nombreuses fois, et avoir rencontré des succès avec celle-ci. En revoyant l'entretien 1, David parait ainsi plus assuré, promeut le fait qu'il arrive à beaucoup « choper », quand Samuel tente alors de mettre en valeur une sensibilité plus « romantique », par opposition :

> (1) S. – Après, faut trouver le bon cinéma pour avoir le bon spot où l'embrasser après. *Il regarde D.*
> D. Ben, on s'en fout de ça.
> S. - On s'en fout, oui et non.
> D.- Tu sors du ciné, tu l'embrasses et puis c'est fini !
> S. - C'est parce que toi, t'es un peu extraverti, etc.
> D. - Mais je suis pas du tout extraverti, je me chie dessus. *S. éclate de rire.*
> S. – Moi, après le cinéma, j'ai besoin de me retrouver dans un endroit qui soit confortable pour moi pour être dans les bonnes conditions pour embrasser.
> D. - C'est pas moi qui suis extraverti, c'est moi qui suis timide et toi qu'es une vraie lopette[706]. *Il lui met la main sur l'épaule.*
> S. - C'est peut-être ça. Donc nous, avec Virginie on était à la cinémathèque, j'ai attendu d'être sur le pont Simone de Beauvoir que j'adore, que je connais par cœur, pour l'embrasser dans un moment romantique absolument magnifique. *Il fait de grands gestes.*

Selon David, l'entretien donne l'impression qu'il est plus à l'aise, mais il affirme, cinq ans après, avoir feint cette assurance. Il explique qu'à cette époque il avait « clairement un souci avec sa virilité », qu'il se montrait assuré car il avait « compris que c'était ça [montrer de l'assurance] qui marchait [707] » auprès des filles, alors que la technique aboutissait en réalité souvent à des échecs :

> **Tu parais assez assuré, assez à l'aise… Alors que tu étais peut-être… dans des trucs compliqué.**
> David – Non non, oui c'était plus ça… Avant Noémie, j'avais eu une période de sécheresse monumentale où pendant trois ans et demi j'ai pas baisé quoi.
> Samuel – C'est son côté grande gueule que j'ai pas (*il rit*)

[704] Il est aussi implicitement plus mis en valeur dans le système compétitif que la séduction induit, quand il s'agit de multiplier les « conquêtes ».
[705] Ces « mensonges par omission » ou « flous » montrent que l'entretien (filmé et mené par une enquêtrice de leur âge) exerce une pression normative, qui consiste à ne pas trop s'éloigner de la figure du « mec qui chope », tout en se présentant comme timides.
[706] L'expression homophobe montre encore une fois comment le fait de ne pas être entreprenant (et ici de se montrer « trop romantique »), de manquer de « virilité », est associé à l'homosexualité ; voire fait planer la « menace » de l'homosexualité.

> David – C'est mon côté grande gueule et que j'ai aussi une facilité à prétendre que j'arrive à faire beaucoup de choses que j'arrive pas à faire en fait.
> Samuel – Oui c'est vrai.
> David – Mais pour le coup, ça c'est un vrai masque social hein, c'est un truc où... En vrai, ça se passe pas comme ça, je suis plutôt comment dire… Jean-Claude Dusse[708] qu'autre chose, enfin…

L'importance que prend l'objectif de la séduction aurait pris le pas sur l'entièreté de sa personnalité, et se rejouerait dans différentes situations, qui mettent directement en jeu la séduction ou non (il est donc logique que ce rôle soit rejoué au moment de l'entretien filmé). Le second entretien « post *#metoo* », demande alors sans doute un autre type de performance, celui de « faire tomber le masque » du séducteur. L'enquêté médiatise alors son image par celle d'un personnage de fiction[709], Jean-Claude Dusse, figure de célibataire comique et repoussoir. À travers la technique du petit doigt se raconte tout un rapport à soi, sa masculinité, à sa propre assurance et à la séduction dans l'entretien, sur lequel il est intéressant de revenir avec les enquêtés grâce à la réflexivité que leur permet le temps qui s'est écoulé depuis.

4.5.3. La cinéphilie et « les filles » : la passion face aux épreuves de la séduction.

Aussi, le sujet du second entretien se déplace sur l'intérêt sexuel qu'aurait pu avoir le cinéma (« peut-être que l'attrait du cinéma, c'est uniquement sexuel en fait ») et celui de la construction de leur masculinité séductrice-cinéphile à l'adolescence. Tout comme la salle de cinéma est décrite comme une « soupape de sécurité » aux yeux du timide qui essaye de concrétiser la relation, la passion du cinéma fonctionnerait comme un pilier face au désarroi dans cette quête des filles à l'adolescence. Au moment de l'adolescence, se raccrocher à cette part d'identité est à la fois envisagé comme un instrument de séduction (comme cela est évoqué dans l'entretien 1), mais aussi comme une consolation[710]. Quand je leur fais remarquer qu'ils présentent dans le premier entretien une forme d'assurance sur leur capacité à séduire — assez d'assurance pour pouvoir se situer sur l'« échelle de la beauté », accepter d'être filmés, etc. — ils reviennent sur leur parcours de sexualité qu'ils croisent alors avec leur parcours de cinéphiles :

---

[708]Personnage de dragueur lourd, comique, maladroit incarné par Michel blanc dans le film de Patrice Leconte *Les Bronzés font du ski*, 1979.
[709] Cela entre encore une fois en résonnance avec la thèse de Marianne Alex, qui montre comment la construction de la masculinité et la perception de sa masculinité passe par le rapport aux personnages de fiction.
[710] Cela suppose que les filles « doivent » quelque chose aux garçons.

> David – (…) Ça a été extrêmement compliqué pour nous. Le mec qu'est un canon, qui ramène tout le temps des filles, il va se poser cent fois moins de questions sur sa capacité à séduire des filles, ou à avoir une relation stable ou non.
> Samuel - Là où ce genre de mecs-là va se poser des questions… Le mec que je connaissais, qu'était comme ça, après quand il a été dans une relation sentimentale, la question c'était est-ce que je reste, est-ce que je pars.
> David – Parce que nous… Lui, il a un choix en fait.
> Samuel – C'est pas faux.
> David – Quand tu passes ta première année de ta vie sexuelle, quand tu commences à avoir des envies et des désirs par rapport à des filles, etc. T'es nous, tu en chies. T'es complètement maladroit, t'as tes hormones qui pètent des câbles tout le temps et au final ce que tu reçois en échange, parce que t'es maladroit, parce que personne t'apprend, c'est que… Moi je l'ai vécu, quoi, c'est dur. À un moment, une fille qui te plaisait, t'étais à peu près certain de pas l'avoir quoi.
> Samuel – Ah non, je suis d'accord, c'était dur.
> David – Et d'être certain de ça, ça fait que tu passes ta vie à te poser des questions. Tu passes ta vie à te poser des questions sur.... À te demander qui tu es en tant qu'homme, si tu en es un, quel genre de mec tu peux être, pourquoi, qu'est-ce qui va pas chez toi, parce que moi c'était mon quotidien, parce que les filles c'était mon centre d'intérêt principal.
> ***A Samuel*, Toi, t'étais plus décentré ou c'était aussi une forme de souffrance ?**
> Samuel – Si, ça a été une forme de souffrance, mais j'ai eu la chance de rencontrer ma copine assez tôt et de ne plus y penser par la suite.
> David – Mais attends, souviens-toi ce qu'on était au lycée.
> Samuel – Ah ben ouais…
> David – Comment on arrivait à tomber amoureux toutes les trois semaines d'une nana et que, à chaque fois, on attendait juste de se faire rejeter pour passer à l'autre. Il y avait quand même un truc où on était complètement paumés dans nos corps, dans nos têtes, on attendait juste de se faire recaler. La seule certitude, c'était ça.
> Samuel – Moi c'est là… Là où on trouvait une forme de stabilité c'était dans notre certitude d'aimer le cinéma. Une passion, ça sert aussi à ça, à se raccrocher à un truc. Les mecs qu'ont aucune idée de quoi faire de leur vie et qu'ont aucune idée de quoi que ce soit, qui savent pas en fait, ils ont une forme de stabilité en moins qui font que c'est encore plus compliqué pour eux. Moi, j'avais cette forme de stabilité, le cinéma. Ça marche pas pour les meufs, ça me fait du mal, mais j'ai cette ligne directrice-là.
> David – C'est le côté rassurant des films. C'est pareil si t'aimes la musique ou les bouquins. Ça te permet de t'extirper des misères quotidiennes de ta vie. Il y a un truc comme ça c'est sûr, surtout quand t'es ado.

Cet extrait synthétise l'enchevêtrement entre séduction (au sens global de « relations avec les filles » ici), perception de soi et cinéphilie, qui se donne à lire à travers la pratique de la « technique du petit doigt » par les deux enquêtés. En recontextualisant leur premier entretien, ils remontent à l'adolescence pour montrer d'où vient ce « besoin du cinéma », ce « besoin » de la technique du petit doigt, et également leur capacité à apprécier leur propre masculinité. Tout tirerait son origine dans un parcours de « souffrance » amoureuse, que le cinéma vient en partie combler. Si Samuel postule au début de l'entretien « l'attrait sexuel du cinéma » (au sens où le cinéma fournirait un terrain d'approche au sens propre et figuré), David refuse quand je lui demande de considérer la passion du cinéma comme naissant d'un rejet à l'adolescence :

> Moi, je pense que c'est l'inverse, car le cinéma est venu bien avant les filles (…). Les filles sont venues, mais ont pris une place de plus en plus importante, c'est un peu comme si je lâchais mon pote d'enfance pour être avec une fille. Il y avait un truc un peu comme ça. Mon centre d'intérêt se décalait petit à petit. Il y avait une préférence pour la vie de tous les jours parce que t'es pas tout le temps dans une salle de cinéma en train de regarder des films, par contre t'es toujours en contact des filles.

La cinéphilie perd de sa centralité dans la perception de ses propres intérêts, mais reste un appui solide face aux échecs de séduction/amoureux. La salle de cinéma garde un potentiel symbolique « rassurant », ayant été un appui existentiel face aux difficultés, aux remises en cause de sa capacité à séduire. Elle est un lieu commun pour les deux amis, où ils partagent leur cinéphilie, mais où s'est aussi partagée leur « méthode » pour remédier au problème de la « quête des filles ». À travers la manière différente de l'utiliser, de la raconter, de la critiquer, ils nous donnent accès à leur rapport à la séduction et à la perception qu'ils ont d'eux-mêmes dans ce domaine, à l'intersection avec leur cinéphilie. Le cinéma, comme l'accoudoir, « est là » face à l'incertitude de la quête amoureuse. Le fait de pouvoir, pour David, renouer avec un « rapport d'enfant » au cinéma, lui permet de ne pas regarder le cinéma seulement comme un appui face aux échecs amoureux et aux déceptions de la vie professionnelle, mais de garder une vision positive, originelle, de l'émerveillement face aux films. Pour Samuel, le parcours ayant été moins tumultueux et douloureux, le cinéma est une passion qui l'accompagne, mais qui laisse désormais place à d'autres avenirs possibles que celui d'y exercer (la vie de famille, les perspectives politiques, la vie à la campagne). Il semble aussi, pour chacun d'eux, un ressort important de leur amitié.

4.5.4. Un « couple de cinéma » : de l'introspection à la déclaration d'amitié

Les entretiens réalisés à propos de la « théorie du petit doigt » sont assez éloquents des imbrications entre enquête, cinéma, et réalités. En effet, les enquêtés entrent dans le film d'enquête, parce qu'ils ont développé une technique de séduction au cinéma. La pratique est alors élevée au rang d'objet à étudier, et d'objet cinématographique, puisqu'il rentre dans le film documentaire. La plage de réflexivité offerte aux enquêtés (plus de deux heures d'entretien sur une technique de drague), et cette mise en valeur crée par l'entretien filmé ancre le moment dans leur mémoire. En effet, non seulement quand je les contacte ils acceptent immédiatement ma proposition, mais ils m'avouent aussi avoir très souvent reparlé de l'entretien. Celui-ci est devenu un souvenir à part entière dans leur amitié. Ils en ont gardé une mémoire précise, puisque quand je montre les extraits, Samuel anticipe : « là c'est le moment où tu vas comparer le cinéma à une église… ». Dans le premier entretien, il y a des moments — notamment à propos des pratiques sexuelles — où Samuel semble apprendre des choses sur son ami, par le récit est suscité par l'entretien. Ce dernier représente un moment d'inter-connaissance, puisqu'il pousse les deux enquêtés à avoir un regard réflexif sur eux-mêmes, notamment dans le second entretien.

Outre cet affect personnel pour ces entretiens, ils forment aussi dans la thèse et dans le documentaire de master une sorte de hors-sujet qui vient interroger le sujet même de la thèse, ce dont je me suis rendue compte en reprenant leurs entretiens. Je les avais en effet spontanément inclus dans le documentaire en master parce qu'ils parlaient d'une technique de drague au cinéma, et que je pensais que cela viendrait bien compléter les entretiens de couples qui parlent de leur expérience. Lors du montage du documentaire de master, cet entretien avait pris une place importante (elle représentait la plus longue interview que j'avais menée). En effet, les deux amis jouent parmi les couples un rôle de théoriciens de la salle, ils viennent ponctuer de commentaires péremptoires le documentaire. Ces enquêtés qui témoignent seuls ou entre amis permettent de « couper » avec le dispositif principal des couples « conjugaux ». Cette singularité amuse d'ailleurs les enquêtés, une première fois quand je leur expose le dispositif lors du premier entretien :

> Non, parce que dans les autres interviews c'est que des couples.
> *David pose la main sur Samuel.*
> D.- Oh ben on est un peu un couple.
> S. - J'ai bien essayé de lui faire des bisous de temps en temps…
> D. - Ça pas marché. Je suis trop résistant.
> S. - La technique du petit doigt n'a pas marché. Il la connaît trop pour que je puisse la faire sur lui.

Lors du second entretien, le dispositif les frappe tout de suite :

> Samuel – C'est marrant parce qu'il y a que des couples sauf nous.
> David – On est un couple en fait c'est pour ça.

Cette dernière affirmation, faite sur le ton de l'humour, peut être prise au sérieux. En effet, lorsque j'ai évoqué le titre de ma thèse, l'on m'a parfois demandé de quel type de couple il s'agissait, si je pouvais parler de couple mère-fille ou père-fils, ou d'amis, en somme, de tout « couples de cinémas ». Une façon de rendre cette thèse moins normative aurait pu être de déconnecter le terme de couple de sa connotation amoureuse/conjugale, et de l'étendre. Les entretiens de David et Samuel rappelle en creux cette dimension cinématographico-couplesque amicale. L'amitié de Samuel et David entretient en effet ce rapport cinéphile, qui s'est retrouvé « à la post adolescence » le lieu commun d'un détournement de la salle à des fins amoureuses. Elle est le lieu d'une passion, mais aussi un lieu de rendez-vous concret, qui actualise la relation amicale autant que la relation aux films. Ainsi, le second entretien se termine par une forme de déclaration d'amitié, où ce qui est décrit de la pratique à deux ne diffère pas de ce que pourrait vivre un couple vivant à distance par exemple, puisque Samuel vit désormais à l'étranger. Lorsqu'il revient en week-end à Paris, ils ne manquent jamais de se voir et vont quasi-systématiquement au cinéma :

> David – Quoique là on l'a pas fait ce week-end. On y est pas allé ce week-end ?
> Samuel – Non, on y est pas allés ce week-end.
> David, *à moi* - Mais c'est souvent ce qu'on fait, dès qu'il est à Paris. Ou alors on dit « attends-moi pour ce film, on ira le voir ensemble ».

Le plaisir de visionnement de certains films attendus doit être concrétisé par la sortie au cinéma commune. C'est bien une relation au cinéma qui s'est construit entre eux tout au long de leur amitié par les échanges fréquents qu'ils ont à ce sujet, ainsi que dans leur groupe d'amis. Ils ont aussi tous les deux expérimenté le milieu du cinéma, Samuel travaillant en régie et David ayant fait l'expérience du monde du court-métrage. Leur rapport au cinéma a changé, selon eux, alors qu'ils sortaient des études plein d'espoir et qu'ils ont dû affronter les difficultés du monde du travail. Ils ont commencé à détacher leur passion du cinéma de l'idée de faire carrière dans ce domaine. Alors qu'ils disaient que le cinéma était au-dessus de tout, et qu'ils choisiraient le cinéma plus que l'amour, Samuel aujourd'hui insiste sur le fait qu'il va « fonder une famille » et qu'il a revu ses priorités, qu'il pourrait même arrêter de travailler dans le cinéma. Pour David, il s'agit, plus que d'y travailler, de retrouver un rapport « de gamin », passionné, au cinéma. Ils

ont toutefois des projets « en suspens » de « peut-être écrire ensemble ». Ils ont aussi un autre rapport aux films : Samuel s'attache davantage à regarder comment le film a été produit, quelles ont été les conditions matérielles de réalisation, comment était composée l'équipe du film. Alors qu'il ne voyait les films que d'un horizon « esthétique » à l'époque de l'entretien, ces nouveaux critères entrent en compte. L'entretien devient le lieu d'un bilan et d'une présentation de l'évolution de leur cinéphilie. À la fin de celui-ci, c'est surtout le lien amical qui est désigné. Je sors ainsi de la thématique du couple amoureux et du petit doigt pour aborder plus frontalement la question de l'amitié :

> **C'est marrant de vous voir cinq ans après… Ce qui est quand même durable même s'il a évolué c'est votre rapport au cinéma assez fort et votre amitié aussi. Mais du coup vous vous connaissez depuis le lycée ?**
> David - Oui on s'est rencontrés en seconde.
> **Donc ça fait ?**
> David - Ça fait douze, treize ans.
> Samuel - Il y a une année ou on s'est très peu vus quand je suis rentré d'Afrique du Sud et après on a recommencé à se voir puis…
> David - Puis c'est l'amour.
> Samuel - C'est l'amour. Moi il se passe pas…
> David - Qu'est-ce que tu vas dire (*il rit*).
> Samuel - Il ya des potes que je peux ne pas voir quand je repasse à Paris, mais si je ne vois pas David quand je reviens à Paris…
> David - Ça n'a pas de sens !
> Samuel - Ça n'a pas de sens. ça n'a aucun sens. Alors que j'ai des potes que j'apprécie beaucoup, mais c'est pas pareil. Si je reviens à Paris et que je ne vois pas David ça n'a aucun sens.
> **C'est une belle amitié. J'ai vu ma meilleure amie hier, on se dit « je t'aime ».**
> Samuel – Moi je l'ai déjà dit à David, bourré…
> David – Moi il sait que je le pense, mais… je n'ai aucun problème pour le dire à mes copines, mais… Le côté masculin pour le coup… J'ai un peu cette pudeur virile intériorisée… C'est des trucs forts, intériorisés.

L'entretien se clôt sur ces déclarations amicales à demi-mots, car « pudeur » oblige dans la sociabilité masculine. L'homophobie intériorisée et ordinaire conduit à ne pouvoir envisager sa relation avec un autre homme que comme une boutade (« on se fait des petits bisous ») et le partage des sentiments suscite une réserve, ce dont David a bien conscience. L'entretien met pourtant en valeur cette amitié forte. Peut-être que, tout comme l'entretien conjoint suscite des moments de « solidarité conjugale », l'entretien avec deux amis produit cette mise en valeur du lien amical. Les propos de Samuel sont assez emphatiques : difficile de savoir si ce type de déclaration est souvent faite dans leur code amical ou si la caméra et la situation d'enquête la font exister dans le présent de l'enquête et du film. Savoir que l'entretien est filmé peut susciter la volonté d'y inscrire quelque chose de soi de « fort ».

Je trouve cette amitié émouvante à travers les années et je suis assez touchée par les deux garçons et la façon dont ils se complètent et fonctionnent ensemble. Toutefois, en se détachant de ce rapport de sympathie que j'ai à leur égard et prenant du recul sur la place que je leur accorde dans l'enquête, l'on pourrait regretter que l'amitié valorisée et présentée soit une amitié d'hommes cinéphiles. En effet, la figure « du » cinéphile est déjà suffisamment associée aux hommes, et à des chercheurs hommes (Antoine de Baecque, Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto). Il faut aussi signaler que les amitiés masculines et lieux d'entre-soi masculins sont de plus des endroits de reproduction des dominations masculines[711], par le partage de passions, de techniques, de solidarités entre hommes. Espérons qu'elles puissent être, au contact des amies féministes, des lieux de critique de la masculinité (comme cela affleure dans l'entretien[712]).

4.5.5. Les biais sexistes de l'analyse du rapport à la séduction

Derrière la sympathie de cette histoire amicale entre films, timidité, rendez-vous en salle, apparaît aussi clairement ce qui pose problème dans les constructions de la masculinité et dans les sociabilités masculines au travers d'une culture sexiste basée sur la différenciation des sexes. En effet, si les deux amis sont amenés à partager une technique de séduction genrée dans son utilisation (« le garçon » l'utilise pour séduire « la fille »), ce n'est pas seulement parce qu'ils sont timides ou cinéphiles, mais parce qu'ils sont des garçons, éduqués et sociabilisés comme tels. La lecture de leur propre souffrance amoureuse à l'adolescence est enfermée dans un schéma sexiste à l'intérieur duquel les filles sont perçues comme inaccessibles, se refusant, et qui auraient donc un devoir sous-entendu de rendre quelque chose face aux sentiments éprouvés des garçons (ou leur désir de sexe, poussé par les hormones[713]), comme le synthétise cette phrase de David : « t'as tes hormones qui pètent des câbles tout le temps, et au final, ce que tu

[711]« L'amitié masculine garantit surtout la proximité affective et la promiscuité physique nécessaires à l'engendrement du masculin », Mélanie Gourarier, *Alpha mâle : séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes*, *op.cit.* p.210.

[712] L'adhésion ou la conversion d'hommes à des valeurs féministes ou des pratiques plus égalitaires ne garantit toutefois pas un horizon fabuleux ou les discriminations s'effacent. Pour un regard critique sur le devenir des « nice guy » (au sens cette fois de « convertis à l'égalité »), et de « nouvelles masculinités » voir Laurence Bachmann, « Du "jerk" au "nice guy". Transformation du genre dans la baie de San Francisco » ; *LIVES Working Paper*, n°32, 2014.

[713] Selon l'idée intériorisée que seuls les hommes ont des hormones et du désir sexuel, légitimant le fait que les femmes doivent les aider à les assouvir, et sont potentiellement fautives de ne pas le faire.

reçois en échange, parce que t'es maladroit parce que personne t'apprend, c'est que… Moi je l'ai vécu, quoi, c'est dur. À un moment, une fille qui te plaisait, t'étais à peu près certain de pas l'avoir quoi » (2). Il ne s'agit pas de remettre en cause la souffrance ressentie, mais de souligner le fait que ce ne sont pas « les filles » qui causent cette souffrance, mais l'injonction à « obtenir des filles/du sexe » comme si c'était un dû, naturalisant le « besoin de sexe » des hommes. Les masculinistes instrumentalisent ces ressentis pour bâtir une haine des femmes fondée sur leur domination d'autant plus cruelle que ces dernières « refusent » d'accorder leurs faveurs aux *nice guy,* ou *shy boy*, pour les donner à de plus charismatiques[714]. La figure de l'homme timide et gentil qui n' « obtient pas » la fille dont il est amoureux au profit du beau-parleur est courante dans la culture populaire et les « films de campus », et relève ainsi d'une culture sexiste intériorisée, visible ici dans le discours des deux garçons. David pointe ainsi qu'on n'« apprend pas », ce qui permet également de souligner aussi le manque d'éducation sexuelle qui contribue à perpétuer cette culture du « désir des hommes[715] ».

Récit : Les filles ont des hormones

Une de nos relectrices, suite à la lecture du chapitre, nous a envoyé spontanément son témoignage, pour dit-elle « subvertir le patriarcat » et autorisé à le reproduire ici :

> Quand j'avais 15 ans je suis « sortie » pendant quelques semaines avec un mec de mon lycée qui était un petit blond du nom de Thomas, je l'avais vu fumer des clopes devant le bahut et j'étais obsédée par lui pour une raison obscure, du coup j'avais réussi à entrer en contact avec lui et on avait commencé à sortir ensemble. Au bout de quelques temps, on avait décidé d'aller au ciné. Moi j'étais complètement possédée par mes hormones à l'époque, je pensais au cul tout le temps et j'attendais trop la séance au ciné pour qu'on se tripote, je m'étais fait plein de fantasmes sur comment j'allais toucher sa bite discrètement et tout. On est allés voir Zodiac de David Fincher (qui maintenant est un de mes réalisateurs préférés) qui est un film TRES long et quand même assez chiant quand t'es ado. On s'installe, le film commence, je sens la tension monter, et là, au bout de genre 10 minutes de film, le mec se penche et me murmure à l'oreille : « je t'aime ». J'étais totalement pétrifiée, j'étais évidemment pas amoureuse de lui et je trouvais ça complètement ridicule de dire je t'aime à quelqu'un au bout de genre 2 semaines de relation, du coup j'ai rien répondu et le reste du film m'a semblé d'une longueur insoutenable. Je l'ai largué quelques jours après.

En somme, si nous reprenons les deux axes d'étude principaux que nous avions déterminés (l'anthropologie du spectacle et la sociologie du genre), l'étude des techniques cinémato-

[714] Voir Tanguy Grannis, « Ces hommes qui détestent les femmes ». *Revue du Crieur* n°12, 2019, pp. 4-21.
[715] Voir à ce sujet le récent ouvrage de Florian Vörös, *Désirer comme un homme: enquête sur les fantasmes et les masculinités*. Paris, Éditions la Découverte, 2020.

séductrices nous permettent d'aboutir à deux ensembles de conclusion.

1) Elles montrent que les salles ont d'autres fonctions que le visionnement du film, et peuvent en l'occurrence être appropriées comme terrain de séduction pour se rapprocher physiquement de la personne convoitée. Le visionnement du film perd alors de sa centralité, et n'est pas beaucoup plus important que l'horaire de la séance, le placement, l'accoudoir. Ces récits sur l'approche en salle nous permettent de mettre au premier plan les éléments qui entourent le visionnement du film, de porter notre attention sur *la situation en salle*. Ils incarnent les spectateurs, insistant sur des détails qui mettent en jeu le corps (fait de se sentir à l'aise, manger, porter attention au corps de l'autre, etc.).

2) Elles nous permettent de voir comment agissent les principes sexistes d'une culture de la séduction :

- Premièrement, s'opère une distinction entre « films de mecs » et « films de filles », dans les discours tenus par les enquêtés et l'enquêtrice (que j'étais), qui se fait en faveur des genres associés aux publics masculins.
- Deuxièmement, au niveau de la description de la technique elle-même, qui suppose que le garçon doit faire le « premier pas », et qui structure la technique en deux formes d'activités réparties par sexe (prendre l'initiative du geste pour le garçon, envoyer des signes d'acceptation ou de refus pour la fille). La fille est perçue comme « à conquérir », ses résistances sont perçus comme des appels à l'insistance, ce qui peut entraver le consentement.
- Troisièmement, dans la façon dont l'utilisation de la technique est justifiée (elle de la difficulté à « obtenir » des filles à l'adolescence— surtout quand on est « timide » — alors que les garçons auraient des « besoins »).

La « technique du petit doigt », élaborée et partagée au sein d'un groupe d'amis cinéphiles, à la jonction entre deux centres d'intérêt très marqués à l'adolescence/post-adolescence (le cinéma venant en renfort de la séduction[716]) rejoint sur ces points une technique qui relève du coaching de séduction sur internet, qui perpétue une culture de la séduction misogyne.

La sortie au cinéma des premiers rendez-vous ne se restreint pas toutefois à l'utilisation de techniques conçues dans un entre-soi masculin, comme le montre l'article de *topito.com*, qui

[716] Il est à la fois un appui face aux échecs de la séduction, et en même temps une passion qui est utile pour draguer (donne de l'assurance, de la contenance), et qui fournit même des techniques de drague (invitation au cinéma, technique du petit doigt).

ne se fonde pas sur une différence homme/femme. Lieu courant de premiers rendez-vous (sur les applications de rencontre également), il donne lieu à une variété d'utilisations dans un cadre de séduction : il s'agit aussi de confronter ses goûts, donner matière à discussion, etc. Nous nous sommes concentrées sur *une* des façons de se servir du cinéma en premier rendez-vous, et sur *un seul* type de public (masculin, hétérosexuel). Reste donc à envisager la variété des usages faits, ainsi que les différents publics qui se l'approprient.

Sans pouvoir couvrir l'étendue des pratiques et des publics, nous proposons de nous intéresser aux premiers rendez-vous des personnes en couple que nous rencontrons dans les cinémas : celles qui ont donc donné lieu à une relation. Nombreuses en effet sont les personnes en couple que nous rencontrons au cinéma qui sont allées au cinéma dans les premiers rendez-vous. Nous allons ainsi étudier non plus le premier rendez-vous utilisé comme technique *pour draguer* (utilisable pour de futurs rendez-vous), mais les premiers rendez-vous en tant que sorties *en début de relation* (pratiquées dans les premiers rendez-vous). Ils ne seront donc pas seulement envisagés du point de vue de la séduction, mais au regard de la future relation de couple (mobilisant ainsi la sociologie du couple), nous permettant ainsi de poser les jalons de la seconde partie de cette thèse, consacrée à la sortie dans le cadre de la relation conjugale. Quels souvenirs laissent ces rendez-vous ? Quels rôles jouent-ils dans la future relation ? Ces questions nous permettrons de faire la transition entre la situation de personnes allant au cinéma « en premiers rendez-vous » et y allant « en couple ».

5. Les premiers rendez-vous au cinéma : fonctions de la sortie culturelle en début de relation.

Après avoir envisagé les premiers rendez-vous comme lieu de séduction ou de formation amoureuse et avant d'étudier les caractéristiques d'une pratique du cinéma à deux (partie 2), il faut s'interroger sur leur fonction dans la construction d'une relation « conjugalo-cinéphile[717] ». Quels socles offrent-ils à l'élaboration d'une pratique commune ? Les logiques de séduction permettent-elles aux habitudes de cinéma du couple de se mettre en place dès les premiers rendez-vous ? Comment et quand vont s'affirmer les « *habitus* cinématographiques » de l'un·e et de l'autre ?

Si les premiers rendez-vous peuvent être compris à la lumière des logiques individuelles de séduction, ils sont aussi de possibles premiers moments communs — quand la relation est amenée à perdurer — où commencent à se confronter les habitudes de chacun·e. En effet, les

[717] C'est-à-dire une relation de couple dans laquelle la sortie au cinéma est pratiquée en couple.

rendez-vous au cinéma font rarement office de tout premier rendez-vous[718], et semblent plutôt servir à installer la future relation, à la fois comme possible signe que l'on veut s'engager, et comme première confrontation des pratiques (nécessité d'opérer des choix ensemble, du choix du film en passant par celui de la place dans la salle).

Les premiers rendez-vous représentent ainsi un objet d'étude particulièrement intéressant pour observer les mécanismes de conjugalisation. Toutefois, il faut les manier avec précaution, dans la mesure où ils font jouer des représentations liées à l'imaginaire. Ils puisent non seulement dans un imaginaire collectif, mais aussi dans un « imaginaire conjugal », celui des histoires que les couples se racontent :

> Le couple aussi se raconte des histoires, même quand l'amour n'y est plus que reliquat discret. Il se met en scène dans un récit qui fait sens, avec un début bien net, la rencontre, puis des épisodes qui s'inscrivent dans une suite logique (…)[719].

Les couples construisent en effet leur « roman conjugal », non sans être influencés par les normes sociales, les fictions, les récits de leurs proches, ainsi que par les évolutions de leur relation. Ce roman peut connaître différentes versions, écrites et réécrites sans cesse par les deux membres du couple, qui se racontent chacun leur propre histoire de la relation, et s'accordent plus ou moins avec la « version officielle » du roman conjugal, celle dite en public. Cette tendance forte à la « mise en fiction » des débuts de la relation est au cœur de l'ouvrage *Le Premier matin* de Jean-Claude Kaufmann[720] et de la critique qu'a reçue l'ouvrage. Emmanuel Ethis reproche à J-C Kaufmann d'avoir pris pour objet d'étude le « premier matin », en argumentant que le premier matin constitue un objet de représentation « plus cinématographique que sociologique[721] ». En somme, « l'erreur de Kaufmann » serait de prétendre saisir « la réalité du premier matin », au lieu d'assumer de réaliser une étude sur l'« arlequinisation du monde[722] » faite par les couples. En tenant compte de cette critique, comment situer l'objet d'étude des « premières sorties au cinéma » par rapport à celui du « premier matin » ? Faut-il chercher la « réalité » de cette pratique, ne peut-on en attendre qu'une mise en fiction « romancée » ?

---

[718] Charles et Flore (22 et 23, E), nous explique, quand on les interroge sur leur premier rendez-vous : « C.- On était déjà ensemble en fait. Depuis peu. On a très peu fait de cinéma où on était pas / F.- Oui on est pas allé·es au cinéma alors qu'on était pas encore ensemble ». Ce récit correspond à ce que l'on a plus largement constaté : les premiers rendez-vous au cinéma ont souvent lieu en début de relation plus qu'avant que celle-ci ne commence pour se rapprocher (comme le voudraient les coachs en séduction).

[719] Jean-Claude Kaufmann, *Le Premier Matin*. Paris, Armand Colin, 2002, p.7.

[720] Jean-Claude Kaufmann, *ibid.*

[721] Emmanuel Ethis, *Pour une po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture : le spectateur imaginé. Paris,* L'Harmattan, 2004.

[722] Bruno Péquignot, *La Relation amoureuse : analyse sociologique du roman sentimental moderne*, *op.cit.*

Les films fournissent à foison des scènes de coup de foudre et de première rencontre éblouissantes. Pourtant, la salle de cinéma est rarement le lieu, dans la fiction, de la « scène de première vue » (pour reprendre l'expression des études littéraires). Elle semble davantage venir raconter le premier ou le second rendez-vous, une fois que les personnages ont noué connaissance. Dans *La La Land*[723], le rendez-vous au cinéma suit par exemple le rendez-vous au concert de jazz, et amorce le premier baiser, arrêté par la pellicule qui brûle ; dans de nombreuses comédies romantiques, comme *500 jours ensemble* ou *Coup de foudre à Notting Hill*, il raconte les débuts heureux de la relation. Les films véhiculent certes des clichés romantiques dans les salles de cinéma, mais témoignent aussi de la fonction conjugalisante de la sortie. En montrant que les deux protagonistes commencent à « sortir ensemble », qu'ils « deviennent » un couple par la mise en scène de la sortie au cinéma, ils renforcent la connotation « couplesque » de la sortie.

L'on se place en effet dans un contexte où, depuis la rupture des années soixante, la « formation du couple » n'est plus définie par un passage à l'âge adulte immédiatement concrétisé par le mariage[724], mais où l'union libre et les ruptures sont courantes, où le temps entre la rencontre et la cohabitation s'est allongé, où les formes d'unions amoureuses et sexuelles sont multiples et sont plus ou moins identifiées par celleux qui les vivent comme relevant du « couple[725] ». Se construire et se reconnaître comme couple est un défi de « l'amour réaliste » décrit par Christophe Giraud[726]. Dans cette perspective, quel rôle jouent les premières sorties culturelles dans le « devenir-couple » ?

---

[723] Damien Chazelle, *La La Land*, 2016.

[724] Le mariage qui « fondait le couple » désormais le « parachève » pour reprendre la formule de Jean-Claude Kaufmann dans son ouvrage de synthèse *Sociologie du couple*, *op.cit*. Il ne faut pas oublier en effet que le mariage reste un horizon pour les plus jeunes (cf. Maillochon Florence, «"Entrer en couple" ou "sortir ensemble", *op.cit.* »), et que la pratique du mariage dès l'entrée dans la vie adulte est encore courante dans certains milieux, notamment populaires (cf. Michel Bozon et François Héran, *La Formation du couple: textes essentiels pour la sociologie de la famille*. *op.cit*.

[725] Michel Bozon et François Héran, *ibid.*

[726] Christophe Giraud, *L'Amour réaliste: la nouvelle expérience amoureuse des jeunes femmes*. Malakoff, Armand Colin, 2017. C'est intéressant cette lignée de professeurs en sociologie qui vouent une passion à étudier les relations amoureuses par le prisme des femmes : les *Fortunes et infortunes de la femme mariée* (François de Singly, Paris, PUF,1987), la « nouvelle expérience amoureuse des jeunes femmes », *La Femme seule et le Prince Charmant* (Jean-Claude Kaufmann. Paris, Armand Colin, 2015 [1998]). Si l'on comprend que des femmes s'intéressent à déconstruire la masculinité (afin de remédier au fait que la norme soit si peu interrogée et/ou de mettre en avant les caractéristiques de l'hégémonie), il est plus douteux que des hommes se passionnent pour l'étude des comportements des femmes. Je me vois contrainte, pour la forme académique, de citer Christophe Giraud, alors que sa population d'étude correspond à ma propre expérience et à celle mon entourage : je n'apprends donc rien dans ce qu'il écrit, même si sa description est juste et que ce que raconte les enquêtées est intéressant, mais je me *regarde le citer*, parce qu'il me permet d'apposer sur ce que je souhaite dire le sceau de la légitimité académique. Je n'ai pas encore l'aplomb, la dextérité, les connaissances suffisantes en sociologie, pour retrouver les mêmes idées chez des femmes sociologues, et me fait donc complice de *tout ça*.

Deux axes guideront notre analyse des récits de premiers rendez-vous faits par les couples[727] :

- Le souvenir et l'évocation du premier rendez-vous dans l'entretien. Comment la première sortie au cinéma rappelle les débuts amoureux ? Quelles émotions suscitent-ils dans l'entretien ?
- La description des pratiques des premiers rendez-vous. Comment la conjugalisation opère-t-elle à l'occasion de ces rendez-vous ? Se heurte-t-elle avec d'éventuels objectifs de séduction ? Quelle rencontre des habitudes culturelles des membres du couple y est menée ?

En somme, les particularités de la sortie au cinéma en font-elle une sortie « encouplante » à l'époque d'un « couple incertain » ?

5.1. Le souvenir des premiers rendez-vous

5.1.1. La rencontre au cinéma, rencontre mémorable

La mise en récit des débuts par les couples, plus que « le premier matin », ou « la première sortie au cinéma », comprend très fréquemment la « scène de rencontre », tout simplement, car il n'est pas rare que la question « comment vous êtes-vous rencontré·es ? » soit posée. Le mythe de la rencontre et du coup de foudre invitent à « romancer » la première rencontre (ou à ironiser sur son caractère anti-romantique). Prenant le contre-pied du manque de romantisme que pourrait constituer la rencontre sur internet, *Meetic* a fait récemment une campagne pour désacraliser la rencontre dans la réalité[728], désignant l'ennui d'une rencontre au travail ou lors d'un diner entre ami·es. Ce n'est pas étonnant que le site de rencontre ait précisément ciblé le récit de la rencontre, car l'on entend régulièrement des personnes hésiter à s'inscrire sur ce type de site car elles veulent rencontrer quelqu'un·e « en vrai », grâce « aux hasards de la vie », pouvoir « raconter la rencontre », etc. La première rencontre est un lieu narratif qui relie nos existences aux fictions. Il s'agit d'un véritable *topos* romanesque, étudié par Jean Rousset dans *Leurs yeux se rencontrèrent*[729]. S'il étudie surtout le *topos* dans la littérature classique, la littérature

[727] Ils correspondent aux réponses aux questions « êtes-vous allé·es au cinéma dans les premiers rendez-vous / au début de votre relation ? », « vous souvenez-vous du film que vous étiez allé·es voir ? ».
[728] Exemple donné par Marie Bergström dans son article « (Se) correspondre en ligne. L'homogamie à l'épreuve des sites de rencontres ». *Sociétés contemporaines*, 2016, vol.4, n°104, pp. 13-40. DOI : 10.3917/soco.104.0013.
[729]Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*. Paris, José Corti, 1998 [1981].

populaire n'est pas exempte de ces scènes de « première vue » (il n'y a qu'à lire la scène où Bella aperçoit le vampire Edward pour la première fois dans *Twilight*[730]) ; le cinéma foisonne également de ces scènes où les personnages se rencontrent/se regardent/s'entendent pour la première fois. Ces fictions forment autant de modèles pour l'arlequinisation du monde des couples qui adhèrent à un « scénario romantique[731] » de la relation. Moment « initiant » la relation, il est celui sur lequel on revient et l'on est interrogé, celui qui marque la mémoire. Qu'en est-il des rencontres au cinéma ? La salle offre-t-elle une scène particulièrement adaptée aux récits de rencontre ?

Peu d'enquêté·es se sont rencontré·es à proprement parler dans un cinéma, bien que plusieurs se soient rencontré·es « autour de films », que ce soient les professionnels du cinéma qui se rencontrent lors de projections privées ou sur les tournages, les étudiant·es en cinéma à l'université ou en école. La conversation autour du cinéma permet aussi de créer des liens, que ce soit au travail ou dans les premiers échanges noués sur les sites de rencontre. Sur ces derniers, il n'est pas rare qu'après la prise de contact écrite soit donné un rendez-vous au cinéma, qui devient alors le lieu de la première rencontre. Des rencontres peuvent se faire aussi dans les cinémas parmi les employé·es. Lorsque je travaillais au cinéma Saint-André des Arts, une de mes collègues y avait rencontré son conjoint réalisateur alors que celui-ci était venu proposer son film pour les séquences « découvertes ». Les lieux virtuels de cinéma peuvent aussi susciter des amours cinéphiles, et des effets de scénarisation d'autant plus forts que les internautes apprécieront passer de la mise en scène des films à celle de leur réalité. Ainsi, une personne rencontrée au cours de l'enquête, Lucille, étudiante en cinéma, rencontre son futur copain[732], Janis, sur un forum consacré à Tarantino qu'elle administrait. Iels s'envoient des messages, des lettres pendant plusieurs années, elle vivant à Paris et lui en Lettonie, à Riga. Quand ils se rencontrent enfin, ils planifient tout à l'avance, font « tout le storytelling » comme me dit Lucille, et se rendent voir *Taxi Driver*[733] (car iels ont un débat sur ce qui serait le meilleur film de Scorsese). Les « rencontres cinématographiques[734] » parsèmeront la relation, jusqu'après la

[730]Stephenie Meyer, *Twilight*. New York, Little, Brown and Co., 2005.
[731] Denis Hippert, « L'amour naissant : les ressorts dramaturgiques d'un élan sentimental ». *SociologieS*, Premiers textes, 15/11/12. URL : http://journals.openedition.org/sociologies/4071
[732] Lucille me précise qu'elle est bisexuelle.
[733] Scorcese, *Taxi Driver*, 1976.
[734] A la fois au sens de cinéphile, c'est-à-dire qui mettent en jeu des références et connaissances cinématographiques, et aussi au sens de mise en scène : le cinéma et le film sont prévus à l'avance minutieusement, pour rentrer en cohérence avec la relation qu'on peut allègrement qualifier de « conjugalo-cinéphile » ici, au sens où amour de cinéma et de l'autre s'imbriquent.

rupture, puisque Lucille met aussi en avant dans son récit une séance mémorable ayant eu lieu dans le cinéma préféré d'Art et Essai de Janis en Lettonie, après qu'iels se soient séparé·es.

Les « rencontres » ayant directement pris place dans les cinémas qui nous ont été racontées au cours de l'enquête sont toutes issues de séances « spéciales » ou de séances de festivals. Cela confirme d'une part l'hypothèse qu'il est rare de se rencontrer au cinéma lors de séances ordinaires (il n'est pas dans les usages de se parler entre spectateurices inconnu·es[735]), d'autre part que les festivals sont des lieux de socialisation importants[736].

L'une de ces rencontres a eu lieu au festival Cineffable, festival international du film lesbien et féministe de Paris[737]. Il s'agit d'un des très rares espaces consacrés à la culture lesbienne[738] et qui se déroule en mixité choisie de femmes, comme l'évoquent Anne et Marine Rambach dans *La Culture gaie et lesbienne* :

> Le grand moment de rassemblement et de visibilité du mouvement lesbien non-mixte est le festival Cineffable, qui a lieu tous les automnes à Paris depuis 1989. Ce festival est un modèle de réussite d'autant plus impressionnant que la structure qui l'organise est très peu hiérarchisée, entièrement bénévole et non-subventionnée, et qu'il repose sur un travail préparatoire énorme : programmation, sous-titrage de films étrangers, récupération des copies de films, communication, compatibilité, gestion de la restauration, organisation de soirées festives, d'expositions et de débats. Il présente sur quatre jours plusieurs dizaines de films (plus de soixante-dix en 2002), dont beaucoup de nouveautés[739].

Le festival offre en effet de nombreuses occasions de parler et de se rencontrer (des débats, rencontres, repas, jeux collectifs) et regroupe des lesbiennes d'âge, d'apparence, de métiers, de styles, de parcours de genres différents[740]. Une enquêtée évoque la rencontre avec son ex-copine au festival : « elle était bénévole, moi j'étais beaucoup au bar, et voilà ! » me résume-t-elle. Depuis, elles y reviennent tous les ans, malgré leur séparation[741]. Nous avons aussi rencontré

---

[735] Une étudiante m'avait toutefois parlé de ses pratiques : allant seule au cinéma, elle aborde souvent des spectateurices à la fin du film pour avoir leur avis, et s'est déjà fait des ami·es de cette façon.

[736] Voir par exemple Emmanuel Ethis, *Aux marches du palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales.* Ministère de la Culture - DEPS, 2001.

[737] Enquête réalisée lors de l'édition 2019 du festival.

[738] La plupart des festivals LGBT sont en effet dominés par la culture gay, comme le montrent Anne et Marine Rambach dans leur ouvrage *La Culture gaie et lesbienne*. Paris, Fayard, 2003. Le festival est aussi né, comme elles l'expliquent, d'une scission avec le Festival des Femmes de Créteil, qui ne laissaient selon les créatrices de Cineffable pas assez de place aux films lesbiens malgré la demande du public, voir pages 184-185.

[739] Anne et Marine Rambach, *ibid.,* p.184.

[740] Comme l'écrivent d'une plume enjouée les deux autrices : « le plus frappant reste bien entendu que l'assemblée, ces milliers de personnes, est strictement féminine. Culture lesbienne oblige, on y croise un nombre considérable de femmes aux cheveux courts, plus quelques punks et beaucoup de butchs. Lesbiennes BCBG, lesbiennes avec enfants, lesbiennes de ferme, jeunes bimbos, grands-mères lesbiennes, lesbiennes à petits chiens, lesbienne vigiles, lesbiennes transsexuelles », p.186.

[741] Contrairement à la norme hétérosexuelle en la matière, les lesbiennes ont tendance à garder des relations amicales et affectives avec leurs ex, comme le montre Natacha Chetcuti-Osorovitz *dans Se dire lesbienne : vie de couple, sexualité, représentation de soi*. Paris, Payot, 2010.

des groupes d'amies qui se sont rencontrées au festival. Les lieux de rencontre lesbiens festifs et culturels étant rares (on compte peu de bars lesbiens), le festival Cineffable est un lieu de sociabilisation lesbienne privilégié.

Afin d'observer plus précisément à quel récit de rencontre peut donner lieu une rencontre au cinéma, nous proposons d'analyser un entretien réalisé en 2014 qui y était spécifiquement consacré. Fodge, slammer, m'avait dit avoir rencontré sa compagne au cinéma, avec qui il venait d'avoir un enfant : je lui avais alors immédiatement proposé un entretien filmé[742]. Ensemble depuis deux ans lorsque je les interroge, Fodge et Anaëlle se partagent le récit de la rencontre (« Tu commences ou je commence ? »), formulant chacun à leur tour le récit de « leur » point de vue, de leur situation dans la salle. Après s'être entrevu·es lors d'un concert de slam, iels s'abordent à la sortie d'une séance de cinéma suivie d'un concert à l'Institut du Monde Arabe :

> F.- (…) Moi je me dirigeais vers la sortie et je vois une personne qui me sourit comme ça, gratuitement, très chaleureusement. *Il regarde Anaëlle en souriant, qui semble réfléchir*. Et donc je m'avançais, et là je me suis rendu compte que cette personne je la connaissais, et que je l'avais déjà vue (...). Donc je suis allé la voir à la fin de la projection et voilà, *il la regarde*, et je pense que tu peux…
> A. —Moi, en fait, à ce moment-là je faisais une recherche sur le slam à Paris et j'étais allée le soir d'avant à une soirée où il y avait une personne dont je parlais la majorité du temps dans le mémoire, Afro-original, et à son concert, c'était un peu sa soirée à lui, j'avais filmé une partie du concert et dans mon écran il y avait un chapeau qui dansait, et quand le lendemain je suis allée au cinéma, là où j'ai rencontré Fodge, j'ai vu ce même chapeau assis au premier rang, donc j'ai trouvé ça très très drôle parce que dans le concert déjà il était au premier rang, super enthousiaste. Donc là, je me suis dit « oh c'est drôle le chapeau il se met toujours au premier rang ». Donc là, au concert quand j'ai vu la personne qui montait, ça m'a surtout fait rire, de « ah, deux fois la même personne », enfin le même chapeau.
> F. —Et en particulier deux fois la même personne.
> A. *rit.*
> F. —Et du coup, si j'avais pas mis ce chapeau, elle ne m'aurait jamais souri. *Ils sourient*. On serait peut-être passé·es à côté d'une histoire d'amour…

La rencontre est décrite sous le signe du hasard, de la coïncidence, ce qui est très fréquent dans les récits des débuts : la poésie de la rencontre vient de sa contingence, du fait qu'elle « devait arriver » précisément parce qu'elle aurait pu « ne pas arriver ». Elle donne lieu à un récit partagé réflexif sur l'histoire d'amour, qui met lui-même en scène un « film dans le film » avec la caméra qui médiatise la « scène de première vue ». La rencontre en plus d'avoir lieu à une projection, est en partie filmée. La dimension romanesque de la rencontre se concrétise aussi par la série d'obstacles que les futur·es conjoint·es doivent affronter, Fodge posant d'abord « un

[742] Cet entretien figure dans le documentaire associé au master 2.

lapin[743] » à Anaëlle. Iels se recroisent alors à nouveau par hasard à une séance de cinéma autour du slam. Ce nouveau « rendez-vous qui n'en n'est pas un » redouble les premières rencontres : après la scène de première vue, le dialogue a lieu ainsi que le « franchissement », moment où les corps se touchent. La position en salle de cinéma va créer ainsi la tension d'un premier rendez-vous. Lors de l'entretien, la mémoire des enquêté·es semblent particulièrement remobilisée pour décrire cette séance-là, les enquêté·es face à la caméra miment leurs gestes, leurs postures, se reprennent :

> F. —Ok. Et là en l'occurrence, à cette séance de cinéma, là… C'est fou… On a échangé sans mot, pratiquement. On s'est dit… On a échangé pratiquement aucune parole, pratiquement de toute la soirée ensemble. Donc on a… On s'est dit bonjour, naturellement. Après on est allé·es dans la salle ensemble, on s'est assis·es à côté… On est sorti·es ensemble, on était vraiment côte à côte, et on s'est échangé pratiquement pas un mot… *Il la regarde*… Enfin si, mais…
> A.- On a dit certaines choses, mais…
> F. —On a dit certaines choses, mais on était un peu gêné·es, un peu stressé·es, comme tous les premiers rendez-vous…
> A. —C'était pas un rendez-vous.
> F. —Oui, mais ça y ressemblait.
> A. —Oui, *sourit.*
> F. – Et du coup, oui, cette deuxième projection elle était un peu spéciale… Parce que voilà… *Il la regarde, mime avec les mains*, il y avait beaucoup de tensions de… *Iels se regardent.*
> A. —Oui et c'est fou, on a vu toute la séance. Fodge était ici, enfin on était inversés. Mais on était comme ça. *Elle mime la scène.* Et donc il y avait quand même les bras qui se touchaient enfin… Moi je le sentais. *Elle regarde Fodge.*
> F. —Oui, moi aussi. *Il la regarde. Elle sourit. Il la regarde à nouveau et sourit.* C'est sûr.
> (…) A. —On avait quand même un peu parlé, c'est pas comme si… On avait dit bonjour, donc on avait quand même un peu rigolé sur le fait que Fodge m'avait toujours pas rappelée. *Elle lui donne un petit coup de coude en rigolant, il sourit*. Après on était rentré·es dans la salle on s'était mis·es côte à côte. Ensuite on avait parlé un peu avec des gens autour de nous, on avait quand même aussi parlé de gros projets.
> F. — Oui.

Iels construisent ici le récit à deux, Anaëlle se souvenant même de la façon dont iels étaient situé·es l'un par rapport à l'autre, l'entretien filmé et la position côte à côte sur le canapé lui permettant de remettre en scène la rencontre. Fodge ouvre le récit de cette seconde séquence en évoquant un « silence » de tension, celui d'un « rendez-vous » romantique, quand Anaëlle vient

[743] Anaëlle le décrit ainsi : « On devait aller ensemble… Parce qu'il y avait la coupe du monde de slam la semaine d'après et du coup on s'était dit on va peut-être aller un peu… y aller ensemble. Et… à ce moment-là je lui avais envoyé un texto. Donc à ce moment-là, il avait tous les contacts et on avait pris rendez-vous, sauf Fodge… il n'était pas venu. *Il rit.* **Donc, il m'avait posé un lapin**. Donc bon, à ce moment-là j'ai oublié un petit peu l'histoire. Et Fodge, quelques jours après, il m'a envoyé un texto pour s'excuser, c'est la moindre des choses, et je lui ai dit :« bon la prochaine fois c'est à ton tour de proposer le rendez-vous si tu veux qu'on se voit ». Et là… Il a rien proposé. *Il rit*. Et on s'est revus à une autre séance cinéma, autour du slam encore ».

rappeler que « ce n'en n'était pas un » et qu'iels avaient quand même « un peu parlé ». La présence de l'autre permet ici d'ajuster le récit en le faisant plus « coller » au souvenir de ce qui a été vécu. Anaëlle et Fodge me disent, une fois la caméra coupée, avoir parfois « mieux raconté l'histoire ». L'on comprend que cette « histoire » fait bien partie des « récits de rencontre », qui ont une portée romanesque ou cinématographique, et que « mieux la raconter » signifie sans doute avoir voulu la rendre « plus belle », y mettre plus de « tension », d'émotion. L'enquête filmée n'a donc pas forcément exacerbé cette dimension narrative, à la fois parce qu'elle mettait peut-être moins en confiance qu'un groupe d'ami·es par exemple, mais aussi parce que mes questions concrètes venaient interroger des détails, que les précédents récits de l'histoire n'avaient pas forcement pris en compte. Elle a toutefois rendu présente cette séance passée par la mémoire des gestes que la séance de cinéma a imprimés.

5.1.2. Les premiers rendez-vous au cinéma, après la rencontre

Les débuts d'histoire d'amour, les rencontres et les premiers rendez-vous, souvent racontés, peuvent être pour les couples des endroits où voir des « signes » de leur future relation, ils sont ainsi de forts lieux de projection, comme le constate J-C Kaufmann par l'étude des « premiers matins ». Les premières sorties au cinéma, comme ces derniers, ne sont pas toujours thématisées dans les récits de premières rencontres/premiers baisers/premières fois, et ne font pas nécessairement l'objet d'un récit « mille fois raconté ». L'enquête fait ainsi revenir à la mémoire des personnes ayant participé à l'enquête une première sortie, un premier film vu. Ce souvenir suscite ainsi plus ou moins d'émotions chez elles ; et fait fonctionner « en direct » la « fabrique narrative[744] » du couple, encore faut-il que les deux narrateurices se souviennent de la sortie et s'accordent sur celle-ci. La question pouvant prendre de court, il s'agit généralement moins de réussir à mettre en récit qu'à rassembler les informations qui reviennent à la mémoire, à faire équipe pour compléter les souvenirs des débuts de la relation. Il n'est pas impossible que, suite à l'entretien, ce premier rendez-vous au cinéma vienne d'ailleurs s'inscrire dans les futurs récits de formation du couple[745].

Les deux membres du couple ne gardent pas toujours le même souvenir de l'événement. Quand nous avons posé la question « avez-vous été au cinéma pour vos premiers rendez-vous », il est

[744] La capacité à mettre en récit son histoire commune.

[745] Si ces récits contiennent des éléments centraux sur lesquels est fondé le « mythe amoureux du couple », ils peuvent se modifier au fil du temps, de la mémoire que l'on en a, des traits que l'on va ou non valoriser dans la relation.

fréquemment arrivé que l'un des membres du couple se souvienne avant l'autre, quand l'autre n'admet tout simplement pas avoir oublié complètement la séance :

> Sylvie (66,R) —Je me souviens même du premier film qu'on est allé·es voir !
> Léonard (68,R) *rit* – C'est vrai ? Qu'est-ce qu'on est allé·es voir ?
> S. —*Le Bal* d'Ettore Scola.
> *Il la regarde, elle le pointe du doigt.*
> L. —Je ne m'en souviens absolument pas, j'ai honte. *Iels rient*.
> S. —Et moi je m'en souviens, c'était *Le Bal*. *Elle hausse les épaules et rit*.
> L. — Non, mais on aime bien le cinéma.
> **Vous vous souvenez où c'était ?**
> S. —Dans un cinéma, à Paris…
> L. —Aucun souvenir. *Iels rient.*

Ces défauts de mémoire suscitent plutôt le rire et des petites taquineries permettant de garder la face : l'un·e joue à celui qui accorde plus d'importance à la relation, et l'autre à celui qui ne s'est pas arrêté à ce détail. Plus souvent, quand l'un·e des membres du couple rappelle des éléments de la sortie (le nom du film, du cinéma), l'autre se souvient, et participe alors la reconstitution du rendez-vous. On observe que lae conjointe est aussi dépositaire des moments vécus de la relation, entretient la mémoire du couple, quand iel ne vient pas rappeler à l'autre ses propres goûts ou habitudes.

À notre propre étonnement, la question de la première sortie au cinéma a fait mouche chez de nombreuxes enquêté·es, qui ont été particulièrement réceptif·ves à ce moment de l'entretien. Le film que nous avons réalisé restitue des moments où le présent de l'entretien se double d'un passé redevenu présent (au sens d'une présence à l'esprit) des premiers rendez-vous. L'évocation des débuts de relation — temps que l'on peut supposer « heureux » ou du moins où l'entente est de mise — modifie le rythme de l'entretien. Plusieurs couples se mettent à décrire à deux leurs premières sorties, parfois de manière allusive, en se regardant, en faisant des sous-entendus.

L'intensité des premiers rendez-vous au cinéma tient souvent à ce qui se jouait dans la relation plus qu'aux films. Ainsi, deux couples d'enquêté·es admettent que le film de leur premier rendez-vous était « mauvais », mais que le rendez-vous en lui-même était réussi, comme pour ce jeune couple rencontré au cinéma CGR d'Epinay-sur-Seine :

> Cyril (27,OE) - Oui, bien sûr, dans les premiers rendez-vous…
> Esma (26,OE) - Oui, oui oui… Pour le deuxième rendez-vous, je crois qu'on est parti au cinéma. *Elle le regarde.*
> C.- Oui, oui oui…
> E. - On est venu ici en plus.
> C.- C'est vrai. Le film était mauvais.
> E., *hausse les sourcils* – C'est vrai !

> *Iels sourient.*
> **Vous vous souvenez de ce que c'était** ?
> C.- C'était *White House Down.* C'était la Maison-Blanche qui se faisait attaquer par des ennemis, t'avais un héros qui venait sauver la Maison-Blanche. *Iels échangent un regard.* C'était affreux.
> **Malgré le fait que le film ait été mauvais, ça a pas empêché votre relation.**
> E.- Voilà exactement. Si ça tenait qu'au film… On serait pas sortis je pense. *Iels rient*.

Ou encore ce couple rencontré au cinéma Pathé Alésia : « le film était nul, le moment était génial. C'était le moment qui nous attirait plus que le film […] On a commencé à suivre le film, puis au fur et à mesure non » résume Charles (23, E).

L'entretien *in situ* peut permettre de favoriser ces mouvements de remémoration, en étant dans ou à proximité des cinémas, et se déroulant pendant (avant ou après une sortie), puisque les enquêté·es sont dans les conditions d'une sortie au cinéma, voire dans le cinéma où s'est déroulée la sortie. De nombreux couples ont pu ainsi nous citer le nom du film, ou des souvenirs du déroulement de la séance, comme le lieu, la tenue que portait l'un ou l'autre[746], si l'autre s'est endormi·e[747], si la sortie a été précédée ou suivie d'un verre, d'un restaurant. Souvent, cette évocation est un moment qui fédère, comme nous l'avions vu en première partie dans l'entretien d'Ingrid et Christian, où l'évocation de la première sortie au cinéma suscite un moment d'apaisement dans l'entretien[748]. Elle semble faire affleurer un instant les émotions des premiers rendez-vous, où l'idée qu'on s'en est faite. Un moment de réminiscence nous semble assez frappant dans le film, au sens où les enquêté·es — un couple de personne retraité·es rencontrées au cinéma — sont particulièrement réceptifs à la question :

> **Est-ce que vous y êtes allé·es, je pose souvent cette question, dans les premiers rendez-vous ? (…)**
> Jeanne (71,R), *elle s'approche de lui et le regarde* — Ah oui, oui oui.
> Pierre (72,R) — Ah quand on était… ?
> J., *la regarde et me regarde, sourit* — Certainement !
> P., *me regarde malicieusement* – Mais là, on ne regardait pas les films ! P. rit.
> J. —*Se tourne vers lui*. Pas vrai monsieur ? *Il rit.*
> P. —Tandis que maintenant, on voit les films. *Elle se plie en deux de rire.*
> **Vous y alliez pour vous embrasser ?**
> P., *peut-être un peu gêné, riant* – Je ne sais plus.
> J. —Ben oui ! Les cinémas, les voitures… Hein…
> P., *la regarde* – C'était déjà ici.

[746] À ma question « êtes-vous allés au cinéma dans les premiers rendez-vous ? », Charles répond avec des étoiles dans les yeux en désignant son amie, Flore « Oui avec une robe rayée noire et blanche, terrible, c'était terrible ».
[747] Quand je demande à Marie-Anne et Bertrand (64 et 66, R), croisé·es devant Beaubourg, s'iels se souviennent du premier film qu'ils ont vu, ils me citent immédiatement le nom du film. Bertrand ajoute que sa femme a « dormi un petit peu » mais que c'est un « très bon souvenir », un sourire aux lèvres.
[748] Part 1, Chap1, 4.3.2 « Laisser place à l'intimité du couple ».

> J., *le regarde* — Peut-être, à Odéon…
> *Elle se tourne vers moi.*
> **Vous êtes ensemble depuis combien de temps ?**
> J. —Attendez il faut que je compte sur mes doigts, trois, quatre, cinq, six, sept : quarante-quatre ans !

Dans cet extrait d'entretien, la gestuelle montre une forte connivence entre les deux enquêté·es, qui ne cessent de se regarder, compléter leurs phrases, faire des sous-entendus l'un·e à l'autre. Là encore, le lieu du cinéma, ancré dans le quartier de leur jeunesse, est mentionné dans l'évocation des premiers rendez-vous. Plus qu'un récit linéaire d'un rendez-vous précis, le couple donne ici accès, par le rire et l'émotion, à un ensemble de rendez-vous de jeunesse où les « cinémas, les voitures » permettaient de se rapprocher de l'autre. L'économie du récit participe alors à lui donner de la force : celui-ci est d'autant plus intime qu'il n'est pas tout à fait dit.

Le souvenir passé donne force au présent, la « dramaturgie[749] » du couple se rédige « en direct[750] ».La mémoire du premier rendez-vous au cinéma, à peine revenue, devient emblématique de la future relation, comme le suggère avec humour Elvire (56, écrivaine) :

> **Est-ce que dans vos premiers rendez-vous il y avait des sorties au cinéma ?**
> Elvire - Ah bas oui, *elle lui tape sur le torse,* la première sortie au cinéma, c'est ce film japonais. *Elle rit.*
> Léon (58, musicien) —*se passe la main sur le front* — Oh là là oui. Elle m'a emmené voir un truc de dingue. *Tokyo décadence*[751].
> E.- *Tokyo décadence*. C'était à l'Espace Saint-Michel. Et… J'ai jamais autant rit de ma vie. C'était un film érotico-porno-japonais. Je sais pas trop…
> L.- Érotique et comique un peu. Complètement dingue.
> E.- A la fois art et essai, érotico, ouais, érotico-art-et-essai japonais.
> L.- Je la connaissais pas très bien. Et puis elle m'a invité à un truc comme ça. Il y avait une fille qui était à quatre pattes à poil avec un vibrateur scotché sur le derrière. *Elle rit*. Et puis quelqu'un qui la regardait et puis… Elle rigolait et moi…
> E.- Je conseille d'aller voir[752]*Tokyo decadence* c'est… à la fois un film comique et bien… Et… Non mais n'empêche qu'il est très bien.
> **C'était un peu surprenant peut-être pour un premier rendez-vous.**
> *Il la regarde. Elle rit.*
> L.- Elle m'avait donné rendez-vous à l'aquarium la première fois. C'était beaucoup plus tranquille.
> E.- Quel aquarium ? A Porte Dorée ? Et on est allé·es voir une exposition… C'était…
> *Elvire lui met une main sur l'épaule de Léon*, une exposition sur les reliques !
> L.- Sur les premiers peuples ! Avant le Quai Branly, c'était là-bas, les premiers peuples…
> E.- Et après c'était le rendez-vous au cinéma, *Tokyo Décadence*.
> **Ça faisait un bon cocktail, l'exposition sur les reliques, puis *Tokyo Décadence*…**

---

[749]Denis Hippert, « L'amour naissant : les ressorts dramaturgiques d'un élan sentimental », *op.cit.*
[750] Allusion aux négociations « en direct » de l'entretien conjoint, voir Isabelle Clair (2005), *op.cit*. et plus généralement la partie 1.
[751]Ryū Murakami, *Tokyo décadence*, 1992.
[752] On note ici la conscience de la caméra, l'adresse possible à un public plus large que l'équipe de tournage.

E. *rit.*- C'était bien parti.

Ce couple de musiciens et d'écrivains, qui sort d'une séance, passe l'entretien à décrire de fortes différences de goûts dans une grande complicité. Ce récit de premier « rendez-vous » est ainsi en harmonie avec le reste de l'entretien, et insiste sur la personnalité culturelle originale du couple, et son entente joueuse : « c'était bien parti ». On voit très bien ici comme les sorties culturelles, pour ce couple d'artistes, servent à l'élaboration d'un « portrait conjugal » haut en couleur.

Si ces récits faits au moment de l'entretien servent la logique de ce dernier - présenter un récit cohérent et harmonieux, potentiellement valorisant de son couple ; montrer une complicité au sein d'un entretien qui présente des dissonances - ils sont aussi l'exemple du talent dramaturgique des couples pour se raconter (même si le faire à deux n'est pas toujours simple, le récit des débuts peut inviter à se solidariser pour créer un moment complice). Ces rendez-vous, outre l'émotion que suscite leur narration rétrospective, ont-ils un rôle à jouer concret en début de relation[753] ? Si l'émotion affleure, qu'est-ce que mettent particulièrement en jeu les premières sorties culturelles, et plus spécifiquement les sorties au cinéma ? En quoi serait-elle « conjugalisante » ?

5.2. Les premiers rendez-vous au cinéma : un pas vers la formation du couple ?

Alors qu'on pourrait associer les débuts amoureux à l'intimité des espaces intérieurs et aux pratiques amoureuses, l'expression « sortir ensemble[754] » qui a émergé au vingtième siècle (et qui correspond à *to go out with someone* en anglais) signifie avoir une relation amoureuse avec quelqu'un. Le terme pour désigner la relation est celui-là même qui désigne le fait de « sortir », se montrer ensemble, faire des activités à deux hors de chez soi. Si cette expression est associée aux adolescent·es et aux jeunes adultes, les sorties peuvent être pratiquées, à tout âge, en début de relation. Quel peut être le rôle de la sortie au cinéma dans la formation d'un couple ?

[753] C'est-à-dire si l'on essaye de les regarder dans une perspective synchronique en se demandant quels rapprochements, partages, mises en commun ils permettent en début de relation.

[754] Sur le site linternaute.fr on trouve comme définition pour sortir avec quelqu'un « Fréquenter quelqu'un, former un couple. L'origine de cette expression, apparue au cours du vingtième siècle, s'appuie sur le fait que lorsqu'on entretient une relation amoureuse avec une personne on organise des sorties au restaurant, cinéma, etc. Elle s'emploie dans le langage courant ».

La formation des couples contemporains, les « nouveaux couples », s'apprécie généralement en fonction des étapes de formation des couples traditionnels et de leur subversion : la sexualité, la cohabitation, le mariage, mais elle est bien plus rarement envisagée sous l'angle des pratiques culturelles[755]. Les bouleversements du couple contemporain agissent en faveur d'un allongement de la période entre les premiers rapports sexuels et la première cohabitation[756]. Autant de facteurs qui font durer le moment de « danse » du couple où chacun·e garde la possibilité de se retirer sans conséquences trop importantes du point de vue social[757] ; et complique la reconnaissance du « registre relationnel[758]» (est-ce un flirt, un couple en devenir ?). À quel point la sortie au cinéma est-elle « engageante » (est-elle le signe d'une mise en couple pour les partenaires) ? Est-elle un moyen pour les couples récents de se reconnaître ou s'affirmer en tant que couple ?

La sortie au cinéma étant également fréquente en premier rendez-vous sur les sites de rencontre (90 % des premiers rendez-vous selon Emmanuel Ethis[759]), elle semble pouvoir être simplement un lieu pour se donner rendez-vous, partager une première activité pour se connaître. La sortie au cinéma permet-elle aussi d'évaluer l'autre ? A-t-elle un rôle dans le choix des conjoint·es ?

L'étude de la formation des couples, chère à la sociologie du couple, se fera donc ici au niveau de la pratique culturelle qu'est la sortie au cinéma.

5.2.1. « Un couple ira forcément au cinéma »

Si l'on ne peut mesurer l'étendue du rôle des pratiques culturelles et de divertissement audiovisuel en début de relation, l'on peut, à travers quelques exemples observés durant l'enquête, montrer comment la sortie au cinéma peut être un des lieux où le couple se construit en tant que couple. La sortie au cinéma semble en effet constituer de manière récurrente un des moments d'installation de la relation. Plusieurs enquêté·es voient même la sortie comme un « passage obligé ». David et Samuel, qui on l'a vu, envisagent la sortie au cinéma comme lieu

[755] Quand commence-t-on à sortir ensemble à deux dans l'espace public ? A aller au cinéma ? Au centre commercial ?

[756] On parle de précohabitation, de couples « précohabitants ». L'ouvrage l'*Amour réaliste* de Christophe Giraud (*op.cit*) porte sur cette période, où les jeunes connaissent plusieurs « histoires ». Les connaissances sur cette période de précohabitation sont selon lui « lacunaires », p.18.

[757] Michel Bozon et François Héran, « La découverte du conjoint. I. Évolution et morphologie des scènes de rencontre ». *Population*, vol.42, nº 6, 1987. URL : https://doi.org/10.2307/1532737.

[758] Christophe Giraud, *ibid.*

[759] Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *op.cit*.

pour se rapprocher, conçoivent également celle-ci comme un lieu incontournable des débuts de la relation :

> D – Le cinéma, c'est quelque chose de quasiment obligé dans l'histoire d'un couple. Que ce soit au premier, au deuxième ou au cinquantième rendez-vous ou moment d'intimité entre les deux, il y aura forcément un moment où ils vont aller au cinéma.
> S —Un couple ira forcément au cinéma. N'importe où en France, parce que c'est une épreuve, mine de rien, c'est une sorte d'étape obligée où tu vois la configuration du couple, comment il s'est construit ou comment il va se construire et comment il en est arrivé là, qu'est-ce que ça va donner par la suite. C'est extrêmement important le cinéma dans un couple parce que ça montre aussi la construction du couple.

Adrien (26, C+), en termes plus littéraires, avance la même idée d'un cinéma comme « lieu commun » des couples, mais le relie cette fois avec l'importante présence des scènes de cinéma en couple de la fiction :

> **Et au début, quand tu étais avec Julie, vous êtes allé·es au cinéma, vous étiez ami·es avant ?**
> Oui, on y est allé·es quelquefois. Et puis aller au cinéma, c'est quand même romantique pour des amoureux donc… *Il sourit.*
> (…) **Tu trouves ? Parce que les films à l'affiche sont pas forcément très romantiques, par exemple *Hunger Games*…**
> Oui, mais là, ça faisait longtemps qu'on était ensemble. *Il rit.*
> **Ah, au début vous seriez pas allé·es voir…**
> Ben t'es pas obligé d'aller voir un film romantique, mais rien que le fait d'aller au cinéma… Je sais pas c'est… Dans les films, il y a toujours une sortie au cinéma. Je me demande si dans *La Vie d'Adèle* il n'y en a pas…
> **Si.**
> Tu vois, c'est un peu le *topos*. *Il rit*. Des amoureux.
> **C'est un passage obligatoire.**
> Oui c'est ça, une scène à faire. *Il sourit.*

La sortie au cinéma porte en effet certaines connotations qu'il est dur de caractériser de manière exacte, puisqu'elles ne sont pas les mêmes pour les individus selon leur génération, provenances géographiques, leur cinéphilie, etc. Toutefois, via l'enquête et nos observations de ces dernières, l'on peut établir des associations d'idées entre le couple et le cinéma, qui feraient de la sortie au cinéma un lieu/étape de conjugalisation courant. « Au début, ça soude », nous dit Caroline (44,PI), envisageant alors le cinéma comme un moyen de se réunir autour d'un produit culturel, de créer des souvenirs, des moments vécus ensemble.

Tout·es les enquêté·es n'accordent pas toutefois la même centralité aux sorties culturelles en début de relation. Certain·es répondent simplement qu'ils ne sont pas allé·es au cinéma dans leurs premiers rendez-vous, mais d'autres suggèrent qu'iels avaient mieux à faire : « on avait autre chose à faire », nous dit en souriant un homme ingénieur d'une trentaine d'années, à la sortie du MK2 Beaubourg. Un autre couple s'était aussi servi de cette question pour sous-entendre qu'en début de relation, c'est la sexualité qui était centrale :

> **Au début de votre relation, vous êtes allé.e.s voir des films ?**
> Bastien (C+) —Oui, on est allé.e.s voir quelques films, oui. C'était pas le truc principal.
> Maëlle (E) *explose de rire* — Ah non !
> B. — On préférait aller au restaurant, manger, mais…
> M. — C'était pas le truc principal, voilà !
> *B., sourit* — Oui, on y est allé·es plusieurs fois.
> M. *qui rit encore* – C'était pas le truc principal, quoi ! C'était bien dit ça, *elle pose la main sur la sienne et rit*, c'était bien trouvé !

L'on remarque alors que la sortie au cinéma peut avoir une connotation « plan-plan » de couples installés, et ne pas paraître assez excitante en début de relation. Elle intervient alors pour ces couples dans un second temps, quand la passion sexuelle des débuts s'estompe et laisse place aux pratiques culturelles.

5.2.2. Choix du film, choix du conjoint ?

La sortie au cinéma peut-elle avoir un rôle dans le choix du conjoint ? On peut se demander dans quelle mesure la sortie au cinéma pourrait permettre d'évaluer — dans des calculs plus ou moins conscients, la possibilité de la relation. En effet, si le cinéma n'est pas un lieu de formation des couples au sens d'un lieu de rencontre, elle demeure une sortie courante des premiers rendez-vous : l'on peut donc légitimement s'interroger sur le rôle de cette pratique en début de relation. Or, s'il est bien un sujet inévitable lorsque l'on aborde la sociologie du couple, c'est celui du choix du conjoint. L'étude de ces choix, sous la plume des sociologues, s'étend sur un spectre qui va du romantisme au cynisme, si bien que J-C Kaufmann, dans *Premier matin*, se situe par rapport à l'image des « méchants sociologues » qui désacraliseraient « l'amour » :

> Mon but n'était pas (comme l'accusation en est souvent faite au sociologue) de dévoiler les illusions de l'amour pour le pur plaisir méchant de dévoiler les illusions, et encore moins de briser ses enchantements[760].

Les études sur l'homogamie entrent en effet *a priori* en contradiction avec le « mythe » du coup de foudre, et la conception de l'amour comme débarrassée de tous calculs ; d'où la perception d'un ton cynique chez les sociologues. Toutefois, il serait faux de mettre d'un côté des sociologues cyniques et de l'autre des amoureux·es romantiques. Les récits de rencontre[761]mêlent souvent, dans une narration plus ou moins romancée sur le caractère

[760] Jean-Claude Kaufmann, *Premier matin, op.cit.,*p.8.
[761] Denis Hippert qui s'intéresse au « ressort dramaturgique » de l'amour naissant (*op.cit*.), montre que la question de l'engagement est fréquemment réduite en sociologie a celle du choix du conjoint dans la perspective de l'homogamie sociale, alors qu'il envisage de son côté aux récits que se font les personnes, les idéaux qu'elles

beau/hasardeux de celle-ci, des éléments factuels et prosaïques, non sans une teinte de cynisme. Ann Swilder montre en effet, que « parler d'amour[762] » se fait dans une dualité culturelle où se mêle à la fois une culture de l'amour hollywoodien et un scepticisme par rapport à celle-ci, donnant lieu à un idéal « prosaïque », « réaliste » de l'amour, où le discours change selon le « cadre de l'expérience[763] ». Dans les entretiens, coexistent à des degrés différents selon les couples des lectures de la relation liées à l'amour et au hasard et d'autres liées à des facteurs explicatifs (économique, psychologique, sociologique, etc.)[764]. La sociologie a ainsi le rôle de repérer ces différentes visions du couple dans les discours et représentations sociales, et non celui d'« expliquer l'amour », ou encore de « créer » des couples. Des sites de rencontre proposent en effet des « tests de compatibilité amoureuse », qui auraient une valeur « scientifique ». L'émission de télé-réalité *Mariés au premier regard* joue même pleinement de l'enchâssement d'un double lexique : celui du romantisme et celui de la « science[765] » (ce sont des « experts » qui partant de méthodes « scientifiques » forment des couples, dont les deux membres se rencontrent le jour de leur propre mariage).

Dès lors que les unions ne reposent plus sur des conventions traditionnelles qui imposent lae conjoint·e, la question du choix de lae conjoint·e devient centrale. Le principal paradoxe de ce choix, *a priori* libre, est qu'il montre une forte homogamie sociale, et donc qu'il reste contraint par une multiplicité de facteurs (lieux de rencontre, cadres sociaux de contrôle du choix du/de la conjoint·e, catégories pour effectuer le choix[766]) qui contribuent à l'homogamie sociale. Comment une sortie culturelle peut-elle permettre de voir à l'œuvre ces mécanismes d'attirance homogamique ? Le supposer impliquerait que la sortie au cinéma peut dans les premiers rendez-vous orienter le choix du conjoint, permettre de définir s'il faut continuer ou non la relation. Nous allons ainsi nous intéresser à quelques cas où la sortie au cinéma a consciemment servi de « test » pour évaluer l'autre ; puis initier une réflexion sur la recherche d'une « cinégamie »,

---

portent, personnages qu'elles construisent. Nous ne percevons pas les deux comme antithétiques mais il existe différents plans d'analyse et ce qui nous intéresse particulièrement, quant à nous, est le récit des histoires d'amour / de couple données en entretien.

[762] Ann Swidler, *Talk of love : how culture matters*. Chicago, University of Chicago Press, 2001.

[763] Voir Erving Goffman et al., *Les cadres de l'expérience*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

[764] Michel Bozon et François Héran font déjà le constat dans leurs entretiens que le « cynisme des agents » (soit la reconnaissance d'une stratégie explicite) « peut-être réactivé ou laissé en sommeil selon la nature des questions posées » *in* « La découverte du conjoint », *op.cit.*

[765] Si Jean-Claude Kaufmann s'est justement insurgé contre un des « coaches » de cette émission (ce qui lui a d'ailleurs valu un procès en diffamation), c'est que celui-ci, sous couvert d'être « expert » en sociologie défendait des thèses masculinistes. Le sociologue interpelle la communauté académique autour de cette plainte qui a été déposée contre lui, dans un post « le monde à l'envers » de son blog : http://www.jckaufmann.fr/le-monde-a-lenvers/

[766] Éléments d'explication synthétisés par Jean-Claude Kaufmann dans son ouvrage *Sociologie du couple*, *op.cit.*

c'est-à-dire une attirance homogamique fondée sur des critères culturels, et en l'occurrence un partage de cinéphilie.

Lorsque la sortie au cinéma est donnée en premier rendez-vous sur les sites de rencontre, les personnes s'évaluent d'abord physiquement et dans les premières interactions. Rémi (38 ans, courtier en assurance), nous raconte qu'il donnait systématiquement rendez-vous au cinéma sur *Grinder* : si la personne et/ou le film lui plaisait, il restait, sinon, il lui arrivait de sortir de la salle en prétextant se rendre aux toilettes, abandonnant là son *date*[767]. Le cinéma était pour lui perçu comme « un gain de temps » selon sa propre expression : même si la personne ne lui plaisait pas, cela lui permettait de voir un film. Dans cet exemple, le cinéma n'a pas une fonction évaluative, mais une fonction d'échappatoire : Rémi juge — principalement sur le physique — la personne qu'il rencontre, et décide de rester ou non. Dans une configuration inverse (où la logique est d'être choisi·e plus que de choisir), Yasmine (31 ans) a peur de risquer se retrouver sans rien dire après le film : elle a donc emmené ses *dates* de site de rencontre voir un film qu'elle a déjà vu et apprécié. La sortie au cinéma ne sert donc pas tant ici à évaluer le potentiel conjoint qu'à maitriser l'environnement de la sortie, et pouvoir se mettre en valeur.

La technique de rencontre au cinéma peut porter de manière spécifique sur le choix du conjoint : la séance fonctionne alors comme un test pour évaluer l'autre. Dans le film *Burn After Reading,* le personnage emmène plusieurs hommes qu'elle rencontre sur internet voir le même film, afin de voir s'ils rient au même moment qu'elle. Le film lui permet de tester la capacité de ses prétendants à réagir de la même façon qu'elle, et donc de partager ses émotions. La similarité des réactions face au film serait garante d'une entente plus large. Dans la réalité, peu d'enquêté·es prêtent consciemment au cinéma la capacité à leur indiquer qui iels doivent choisir ou non en tant que conjoint·e. Un homme d'une quarantaine d'années rencontré à Beaubourg (photographe) répète toutefois à plusieurs reprises que le cinéma est un « bon test », et qu'il a pu aller lui aussi revoir des films afin de pouvoir évaluer la personne qu'il rencontre. Pour lui, cela serait même l'une des utilités de la sortie au cinéma, ce qu'il théorise ici :

> C'est un bon test de couple. Si vous voulez rencontrer quelqu'un, et qu'elle vous plait bien la personne, emmenez-la au cinéma, et puis vous posez des questions après, vous saurez à qui vous aurez affaire. Moi, c'est imparable. C'est un super test, c'est mieux que le sexe. Vous allez au cinéma, si vous êtes compatibles cinématographiquement, vous serez compatibles ailleurs.
> (…) C'est un très très bon test. Plutôt qu'aller faire des conneries, boire des coups, etc., qu'ils aillent au cinéma ensemble, parce que là, on voit tout de suite à qui on a affaire. C'est pas possible d'aller au cinéma avec quelqu'un qu'a pas d'avis. C'est terrible.

[767] Vocabulaire appartenant à la culture du *dating* via les applications de rencontre. Le *date*, qui désigne le rendez-vous donné, peut par extension désigner la personne elle-même. Exemple : « mon *date* m'a posé un lapin », « mon *date* était un abruti ».

Le tout réside moins pour lui dans le fait que l'autre aime ou non le film, mais qu'iel réussisse à argumenter après la séance, qu'iel apprécie parler du film, et aussi des sujets sociaux et politiques que le film aborde (« le cinéma, il est en rapport avec le monde »). Pour lui, quand certains « amènent les filles à la piscine pour voir si elles sont bien foutues », lui les amène au cinéma pour voir si elles sont « bien foutue[s] intellectuellement ». On peut douter que beaucoup de premier rendez-vous soient donnés à la piscine[768], mais l'on comprend que l'enquêté souhaite surtout évaluer ses partenaires en tant que partenaires culturelles, capable de déployer un argumentaire sur le film et de partager ses goûts. Cela s'étend pour lui au-delà des premiers rendez-vous, le cinéma permettant de « tester » en permanence la relation.

Si cette pratique de test assumé est très rare, l'on peut se demander si la sortie au cinéma peut contribuer à choisir son/sa potentiel·le conjoint·e : les affinités cinématographiques sont-elles le miroir d'attirances homogamiques ?

En amont, sur les sites de rencontre ou dans les conversations, le cinéma donne l'occasion de faire part de ses goûts : la façon de parler des films peut donner des indices d'appartenance à un milieu social ou professionnel, permet de parler de soi indirectement. Pour une sortie au cinéma, le choix du film, l'avis sur ce dernier peuvent aussi donner à l'autre des indications sur sa « personnalité culturelle » ; bien que le cinéma puisse être justement choisi afin de ne pas trop en dire tout de suite sur ses préférences culturelles (ne pas tout de suite avouer à la personne sa passion pour le chant lyrique/le roller derby/les poupées de cire) et que dans la même logique, le film choisi soit relativement *mainstream* et consensuel (afin de ne pas révéler tout de suite sa passion pour les films russes expérimentaux). Les logiques de choix des premiers rendez-vous (notamment sur les réseaux sociaux) activent en même temps une volonté de plaire, de présentation de soi sous un jour avantageux, et des logiques évaluatives de l'autre personne.

La logique de « plaire » peut inciter à choisir des films qui pourraient correspondre à l'autre. Ainsi Marianne Alex pose dans sa thèse[769] une question très originale à ses enquêtés, des garçons étudiants : « On vous demande de parler d'un film que vous avez beaucoup aimé, lequel choisissez-vous lors d'un rendez-vous galant ? » Ils donnent des noms de films perçus comme

[768] Nous n'avons en tous les cas jamais eu vent de cette pratique.

[769] Marianne Alex, *Interaction(s) entre films et performance de la masculinité : le cas des étudiants*. Thèse, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2016.

des films de « filles[770] », des films qu'ils ne classent pas eux-mêmes individuellement comme « films » de fille, mais que l'ensemble du groupe classe comme tels :

> Dans le cadre d'un rendez-vous galant, il est important de noter que ces films font directement appel à ce qu'imaginent les interrogés du public, c'est-à-dire au stéréotype du féminin[771].

En les citant l'objectif serait, selon Marianne Alex, à la fois celui, goffmanien, de préserver la « face » de chacun (en « réhabilitant » un film de culture féminine dévalorisée), tout en montrant qu'ils ne se réclament pas d'une culture machiste. Les propos de ses enquêtés ont attiré notre attention à deux niveaux : d'une part, l'un choisit de citer un film qui lui a été montré par son ex-copine, on voit donc qu'une première socialisation conjugale lui permet de réinvestir l'apprentissage culturel d'une « culture féminine [772] ». D'autre part, le film choisi peut être aussi une façon de parler de soi de manière intime[773], non sansperspective stratégique : Marianne Alex montre, en lien avec de récentes études sur la masculinité, que la reconfiguration de celle-ci passe par une capacité à montrer — de manière maitrisée — son émotion.

Le premier rendez-vous demande aussi d'« être choisi », et suscite les performances de genre mobilisées en fonction. Le choix du film pour le rendez-vous peut entrainer toutefois des réflexions différentes que celles des films dont on va choisir ou non de parler de ses films « préférés ». La sortie met en effet en jeu des films que l'un et l'autre peuvent apprécier, qui ne mettent pas mal à l'aise : en somme, les circonstances concrètes et matérielles de la sortie comptent pour beaucoup. Aller au cinéma en rendez-vous ne contraint en effet pas nécessairement à dévoiler immédiatement sa cinéphilie. C'est une autre épreuve de montrer ses films « préférés » à l'autre.

---

[770] « La première remarque à faire, au vu des films proposés par les interrogés, est également valable pour tout le corpus de films fourni : beaucoup de ces films apparaissent dans la liste des films « de filles », p.321. Marianne Alex, *ibid*.

[771] *Ibid*., p.322.

[772] A la fois cette culture est ré-investie stratégiquement dans la séduction (« je sais ce qu'aiment « les filles » parce que j'ai été avec une fille), à la fois la socialisation conjugale peut inviter à regarder des films « de filles », et découvrir justement qu'ils ne leurs sont pas réservés « par nature », et qu'eux, « garçons », peuvent les apprécier.

[773] Comme le montre le témoignage de Jean : « R ? — Mais je peux aussi sortir *Mummy* pour expliquer mon vécu et mon analyse et je pourrai paraître assez intelligent vis-à-vis de la demoiselle. Mais je pense que c'est inconscient… Au final, je vais me dévoiler, mais parce que j'aurai envie, pour moi c'est bénéfique (Jean, 20 ans, L3) », Marianne Alex, *Interaction(s) entre films et performance de la masculinité : op.cit*., p.339.

5.3. Aller au cinéma, aller vers la relation de couple ?

L'entrée en couple « à petits pas[774] » des « nouveaux couples[775] » peut constituer, en l'absence d'étapes clairement définies[776], une interrogation sur « ce qu'est » la relation, sur sa potentialité à durer. Le terme de « couple » n'est d'ailleurs pas celui qui convient toujours le mieux. Les dénominations autour des relations sont variées : sortir ensemble, être avec, se fréquenter, être un « plan cul régulier », « *dater* » quelqu'un, « se voir », ne sont plus uniquement un fait de l'adolescence, comme le montre Christophe Giraud par l'étude des relations et des « histoires » des jeunes femmes :

> Ces histoires enfin sont désignées avec des termes d'une grande diversité qui viennent concurrencer celui, classique, de « couple » : amitiés améliorées, plan cul, voir quelqu'un, avoir un mec, être ensemble, sortir ensemble, sex friend, fuck friend[777].

La multiplicité de ces formes relationnelles peut rendre difficile l'interprétation pour les partenaires de la « nature du lien[778] » qui les unit. Si bien qu'être « en couple » peut relever autant de ce que l'on va faire pour « performer » le couple à deux (verbaliser la relation, ses sentiments, présenter ses ami·es, sa famille) que de ce qu'un des membres en relation interprète comme pouvant être de la part de l'autre, des signes d'encouplement (offrir un cadeau, proposer des vacances communes, etc.). Selon les âges, le milieu social, la façon de se rencontrer, certaines pratiques seront plus ou moins associées directement au fait de se représenter « en couple[779] ». Sur les applications ou sites de rencontre, le type de relation désiré peut être clairement affiché (« *hookup*[780] », « one shot », coup d'un soir, « relation sérieuse »), mais les premiers rendez-vous peuvent susciter des moments d'incertitude sur la caractérisation de la relation.

La sortie au cinéma peut ainsi être perçue comme synonyme de « débuts de relation », de moment où le couple s'installe. La sortie au cinéma peut alors même être consciemment un moyen d'« encoupler » lae partenaire, de transformer le flirt en relation plus durable. Nous

---

[774] Jean-Claude Kaufmann, *Sociologie du couple*, *op.cit*.
[775] Michel Bozon et François Héran, *La Formation du couple*, *op.cit*.
[776] Par exemple, dans le moment qui précède une éventuelle cohabitation.
[777] Christophe Giraud, *L'Amour réaliste*, *op.cit.*, p.12.
[778] *Ibid.*, p.12.
[779] Ou, au contraire, de douter du terme : quand j'interroge les personnes dans les cinémas, un couple récent de personnes à la retraite me répète plusieurs fois qu'iels ne sont pas marié·es et ne vivent pas ensemble.
[780] Sur l'origine de cette pratique et ses évolutions, étudiée d'abord dans les campus américains, avec différentes perspectives : Norval D Glenn et al., *Hooking up, Hanging out, and Hoping for Mr. Right : College Women on Dating and Mating Today*. New York, Institute for American Values, 2001., Kathleen A. Bogle, *Hooking up: sex, dating, and relationships on campus*, New York, New York University Press, 2008.; Lisa Wade, *American hookup: the new culture of sex on campus*, New York, W.W. Norton & Company, 2017.

avons observé ce phénomène dans des pratiques de *dating* sur les sites de rencontre, où il peut être difficile de connaître les intentions des individus, et de passer du *date* à la relation, voir du *hook up* à la relation. Si la sortie au cinéma a plus été envisagée comme un lieu de *dating* en premier rendez-vous sur les sites de rencontre, nous souhaiterions évoquer une autre utilisation de celle-ci lorsque les personnes se rencontrent sur un site ou une application. En effet, si l'on peut penser que le rendez-vous au cinéma précède le rapprochement physique ou la relation sexuelle, il n'est pas rare que celle-ci ait lieu justement suite à celui-ci. Christophe Giraud remarque d'ailleurs que les pratiques type « plan cul », « supplantent les rendez-vous ritualisés autour d'un rendez-vous pour flirter (le *dating*)[781] ». Or le cinéma (rendez-vous plus ritualisé) peut servir à conjugaliser son « plan cul » initial. Nous ne savons pas dans quelle mesure cette pratique est répandue : nous l'avons observée à plusieurs reprises chez des femmes trentenaires parisiennes de classes « moyennes-supérieures[782] » ; mais elle nous semble significative de la connotation de « mise en couple » du cinéma.

La sortie peut en effet avoir très consciemment un rôle d'étape lorsque les personnes se rencontrent sur des sites de rencontres, et qu'elles veulent tester la possibilité d'une relation de couple. Deux amies, Laura et Luce, 29 ans (respectivement commerciale et urbaniste) perçoivent le rendez-vous au cinéma comme un moyen de vérifier si l'autre est prêt·e à construire une relation de couple (et ne considère pas juste la relation comme un « plan cul »). Laura, après avoir rencontré un garçon qui lui plaisait sur un site de rencontre, qu'iels se soient embrassé·es (deuxième rendez-vous) et aient couché ensemble (troisième rendez-vous), lui a proposé d'aller voir le film de Cédric Klapisch *Deux moi* [783](au quatrième rendez-vous) : « je trouve ça bien de sortir, de faire une activité pour un couple, de pas juste aller chez l'un, chez l'autre ». Elle a donc organisé la sortie, et choisi le film, qui traite justement de deux personnes qui se rencontrent sur… un site de rencontre ! Le film ne leur a pas plu, mais cela a permis de marquer pour elle une étape, où « ils font des choses ensemble ». Luce, son amie, a même perçu la sortie au cinéma comme un « test » pour savoir si la relation pouvait devenir sérieuse, et propose ainsi, au bout de quelques rendez-vous et après avoir couché ensemble, l'alternative entre un cinéma et un verre : « si elle m'avait répondu encore un verre, j'aurais su qu'elle ne voulait pas tout de suite quelque chose de sérieux. Si la personne veut bien faire une expo, aller au ciné, ça veut dire qu'elle est prête à partager plus avec toi, que ça peut être plus qu'un plan

[781] Christophe Giraud, *l'Amour réaliste, op.cit*.
[782] Les enquêté·es de l'*Amour réaliste* de Christophe Giraud (*ibid*.) sont un peu plus jeunes (18-25 ans), mais ont le même profil sociologique : habitant·es de la région parisienne, de classes « moyennes-supérieures » (*ibid.,* p.23).
[783] Cédric Klapisch, *Deux moi*, 2018. Avec François Civil et Ana Girardot.

cul ». La sortie au cinéma est à la fois pour les deux amies un moyen de montrer leur intérêt, signe qu'elles veulent partager « plus », ou « autre chose » que du sexe, une vérification des intentions de l'autre, et un moyen de construire un début de relation.

Si cet exemple est spécifique aux sites de rencontre dans un certain milieu, il peut refléter la fonction « d'installation » du couple de la sortie au cinéma. Elle accompagne souvent les débuts des couples, en tant que sortie culturelle à deux, demandant de se risquer en public avec la personne rencontrée, d'accepter de dépenser de l'argent, de mettre à l'épreuve ses choix et ses goûts, de ressentir des émotions ensemble côte à côte, de confronter ses opinions, de discuter ; de passer un bon moment qui installe la relation :

> Si la sortie au cinéma reste la première pratique de sortie au début de leur relation amoureuse, cela tient précisément au fait que le partage d'un film offre à chaque partenaire une manière rapide de mettre à l'épreuve le soi intime de l'autre[784].

C'est effectivement le cas si le film choisi invite à dire beaucoup de soi. Mais nous pouvons ajouter que le fait même d'aller au cinéma peut être perçu comme un moyen de construire la relation, et que la « conjugalisation » passe aussi par une première confrontation d'habitudes, plus ou moins hasardeuse. Le « soi intime » n'est pas seulement celui de l'avis et du ressenti culturel, mais la mise à l'épreuve de son *habitus* cinématographique.

5.3.1. Les « erreurs du début » : les couples et leurs premières sorties au cinéma, entre incongruité et découvertes des pratiques de l'autre

Les premiers rendez-vous constituent un moment de tâtonnement en ce qui concerne la pratique culturelle. Jean-Claude Kaufmann, dans le livre *Le Premier Matin*[785], propose quelques pages amusantes sur les « petits déjeuners » après la première nuit passée ensemble. Il met en évidence l'écart de ces « p'tits dej' » avec l'image de l'amour idéal, puisque les acteurices du « premier matin » peuvent connaître le stress des stratégies à adopter pour plaire :

> L'amour réel est très loin du monde imaginaire souvent dépeint. S'engager dans une trajectoire conjugale nécessite un travail et une compétence. Pour les deux partenaires qui sortent du lit, la complicité de l'intimité sexuelle-sensible pèse soudain moins lourd face aux enjeux qui commandent de manœuvrer serré[786].

[784] Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *op.cit*.
[785] Jean-Claude Kaufmann, *Op.cit.*
[786] Jean-Claude Kaufmann, *Le Premier matin*, *op.cit*.

Les petits déjeuners peuvent sortir complètement de l'habitude des deux personnes (on mange soudainement dans la cuisine plutôt que dans le salon, des tartines avec des œufs alors qu'on ne mange habituellement que du sucré). Il montre que ces petits déjeuners seront uniques dans le cadre de la relation, où chacun·e reviendra à ses habitudes par la suite. Il en va de même pour les premières sorties au cinéma. En effet, des logiques stratégiques sont mises en place par les acteurices pour agencer le réel dans l'objectif de plaire : comme on l'a vu dans les articles de coaching en séduction, le cinéma met en jeu de nombreux choix. Si la sortie au cinéma peut paraître romantique et constitue une pratique de détente, sa matérialité demande d'effectuer un nombre important de démarches très concrètes : payer, choisir le film, choisir une place, parler ou non pendant les publicités. En début de relation, on peut ainsi accepter d'aller voir des films que l'on n'irait pas voir par soi-même, et d'adopter des pratiques différentes (changement de cinéma, consommation de nourriture) ; si bien que les pratiques des premières séances peuvent ne correspondre ni vraiment à l'un, ni vraiment à l'autre, et que les séances qui auront lieu une fois que le couple sera plus installé ne ressembleront pas à celles des débuts.

L'incongruité des premières séances peut en effet apparaitre dans le fait que le film choisi ne correspond ni vraiment aux goûts de l'un ni vraiment aux goûts de l'autre. J'en ai moi-même fait l'expérience récemment. Je me permets d'en livrer ici le récit [787]:

> Nos premières sorties au cinéma ont été une vraie catastrophe en termes de choix avec mon amie, parce que j'ai choisi en fonction de ce qu'elle serait le plus susceptible d'aimer, tout en laissant penser que c'était mon choix « naturel ». Résultat, on s'est retrouvées devant *Le Grand Bain*[788], qu'on a su qu'on détestait toutes les deux au bout de cinq minutes. La séance a été interminable, car je pensais qu'elle ne voudrait plus me revoir après que je lui ai imposé ça. Le pire est que j'ai récidivé. Quelques semaines plus tard, je lui propose d'aller voir *Les Crevettes pailletées*[789], film que je n'aurais jamais choisi en y allant seule, encore sur la natation synchronisée. On trouve le film hyper cliché sur les lesbiennes, on se sent presque mal pendant la séance et je me sentais d'autant plus mal que j'étais responsable du choix. Maintenant c'est une blague entre nous et un argument fort pour que ce soit elle qui choisisse les films.

Les « erreurs du début » ne portent pas seulement sur le choix du film, mais aussi sur le choix du cinéma, le fait de prendre ou non de la nourriture, de se placer dans la salle, de parler ou non pendant la séance. Lucas (33 ans, ingénieur) me parle de son premier rendez-vous avec Marie (26 ans, institutrice) :

---

[787] Récit qui confirme l'adage qui fait du cordonnier le plus « mal chaussé », au sens où travailler sur la sortie en couple ne m'aide pas dans mes propres choix en situation de séduction, au contraire. Ce n'est d'ailleurs pas restreint aux situations de séduction puisque mes conjoint·es m'ont toujours dit que je choisissais mal les films, et finissent par s'emparer du choix.

[788] Gilles Lellouche, *Le Grand Bain*, 2018.

[789] Cédric le Galo, Maxime Govare, *Les Crevettes Pailletées*, 2019.

> L. – Pop-corn ? Non, nous on déteste... ah si au début, au début ! Au début, on en avait pris, les cons ! Je voulais faire le type généreux, j'en sais rien, et toi t'as dit oui, super… *elle rit*. Parce qu'elle pensait que j'en voulais en fait. Et voilà, comme ça, pendant deux, trois séances, on s'est retrouvés comme des cons avec nos pop-corns, et plus jamais. *Iels rient.*
> M. – Maintenant, on critique ceux qu'en prennent.
> L. – Ouais, voilà, on critique.

Les situations d'incertitude des premiers rendez-vous, marquées par des conventions, la politesse, la volonté de satisfaire l'autre, d'être « tactique », peuvent conduire à des choix incongrus au sens où ils ne correspondent pas aux goûts des personnes du couple, et relèvent davantage d'un manque de communication et de connaissance mutuelle. Comme personne n'ose exprimer clairement son avis, voire feint d'aimer autre chose que ce qu'iel aime par prévenance, chacun·e adopte une tierce pratique dont ielle n'a pas l'habitude.

Les premiers temps de la relation sont aussi le moment où l'on commence à découvrir les pratiques de l'autre et ses goûts, ce qui peut pousser à adopter ceux-ci, les remettre en question, ou au contraire affirmer ou imposer les siens.

5.3.2. Confrontations des goûts et des pratiques en début de relation

Si les premiers rendez-vous dans un but de séduction peuvent se faire avec un but stratégique qui met moins en jeu l'affirmation de ses goûts que la « réussite » de la sortie selon l'objectif de séduction, les tous premiers rendez-vous sont donc le lieu de changements d'habitudes et de confrontation d'habitudes, qui vont servir progressivement à l'élaboration d'une pratique à deux.

Certaines pratiques incongrues sont le résultat d'une gêne mutuelle. La situation de choix peut aussi inciter l'une des deux personnes à s'imposer, ou au contraire à ne pas imposer les siennes. En effet, si l'une des deux personnes est plus directive, qu'elle a plus l'habitude du cinéma, qu'elle est à l'initiative des sorties ou souhaite éviter de prolonger d'éventuelles hésitations, elle peut prendre en charge l'organisation de la sortie et assumer, voire imposer ses pratiques. L'un·e des membres du couple suit alors ses préférences habituelles tandis que l'autre suit et s'adapte. C'est le cas dans le récit de cette personne rencontrée au cours de l'enquête (Léonie, 27 ans, employée en librairie) :

> Ma copine commente tout, parle hyper fort… Comme son frère. Quand on est allés au ciné la première fois, je me suis dit c'est qui cette meuf, elle riait super fort, limite applaudissait, on aurait dit qu'elle chauffait la salle ! Et le pire, elle faisait des commentaires en me demandant mon avis ! Sur le moment, j'étais contente d'être avec elle alors j'ai rien dit, je répondais, j'avais très peur de déranger les autres spectateurices. J'ai pas osé lui faire la remarque tout de suite, maintenant on en rit, elle

> sait que ça me dérange et elle essaye de se limiter, ou alors elle va au cinéma avec son frère, et moi j'y vais seule quand je veux être au calme.

L'une se conforme ici aux manières de faire de l'autre pour ne pas perturber le rendez-vous. L'« aveu » sur le vécu des premières séances n'aura lieu que plus tard. Une fois que la relation est installée, après la période estimée de la séduction, les membres du couple peuvent « avouer » leurs préférences, reparler de leurs premiers rendez-vous et révéler leurs émotions. Cela explique que les habitudes « à deux » changent par rapport aux premiers rendez-vous. Caroline (44,PI) explique que « pour faire bien » par rapport à son compagnon Damien (33,PI), elle a accepté d'aller voir des films d'horreur lors des premiers mois de la relation, même si elle en ressortait « traumatisée » :

> **Et donc, qui choisissait au début ?**
> Caroline — C'est… mon chéri.
> Damien - C'est moi.
> C. — Je l'ai laissé choisir surtout… Voilà comme ça au début… La séduction… Je le laissais choisir.
> (…)
> **Et toi, t'osais pas dire que les films, ils te plaisaient pas ?**
> C. — C'est pas que j'osais pas dire, c'est qu'au début de la relation on est conciliant. Au début, on veut faire plaisir à l'autre surtout, donc…
> **Donc au début, tu laissais Damien choisir les films, et après ?**
> D.- On a pas fait les trois d'affilée non plus ! *Il regarde C.*
> C. — Rapidement. Et après, rapidement j'ai dit « oh tiens, il y a une petite comédie qui passe », ou un petit film un peu plus sympa, ou faits divers, j'aime bien les faits divers. J'ai glissé dans la conversation et après on est allé·es voir énormément de comédies. Hein ?
> D.- *Le Diable s'habille en Prada*[790]. *Ils se regardent en souriant.*

Caroline a ensuite affirmé ses goûts et orienté le choix dans un premier temps vers un compromis, celui des comédies, puis progressivement vers des films à son goût. Les « efforts » du début montreraient une volonté de séduction ou d'attention portée à l'autre, qui se caractériserait par une acceptation des goûts de l'autre ou l'acceptation de faire des compromis. Au moment de l'entretien, ces stratégies peuvent être complètement mises à nu, et participent alors au jeu de taquinerie dans la relation ; on passe du romantisme au cynisme[791] qui dévoile les intentions, les rapports de force. Ces exemples pourraient alimenter un discours populaire humoristique, qui viserait à laisser entendre qu'on se montre d'abord sous un meilleur jour,

[790] David Frankel, *Le Diable s'habille en Prada*, 2006.

[791] Bozon et Héran montrent comment dans les entretiens qui traitent de la rencontre amoureuse, les circonstances de la rencontre sont, selon les moments de l'entretien, attribuées à la magie du hasard, et à d'autres moments, reliées à des stratégies beaucoup plus conscientes de choix du conjoint. Ces moments « cyniques » sont aussi courants dans les entretiens conjugaux, dès qu'il s'agit de parler des débuts, parfois depuis longtemps démystifiés.

pour la « joie des débuts », et qu'ensuite « le naturel revient au galop ». Toutefois, on peut remarquer qu'en ce qui concerne la sortie au cinéma, laisser le choix à l'autre en début de relation peut relever autant de la stratégie, de la timidité, que de l'envie de découvrir les pratiques de l'autre, et que les changements qui opèrent par la suite correspondent à une réaffirmation de ses goûts personnels. Il ne s'agit pas forcément d'un « relâchement », mais d'une volonté d'affirmer à son tour ses préférences. Ces changements de la manière de choisir et des pratiques adoptées peuvent d'ailleurs être un moment d'affirmation de soi lors des entretiens, plus ou moins pacifiques. Ils montrent une dynamique des choix culturels dans le couple plus qu'une courbe descendante allant des efforts au relâchement.

6. Conclusion

Alors, faire un premier rendez-vous au cinéma, « classique » ou « ringard [792] *» ?*

6.1. Ringard

Il est vrai que lorsque la chercheuse Raphaëlle Moine m'avait posé cette question en conférence (savoir si faire un premier rendez-vous au cinéma n'était pas ringard, démodé parmi les jeunes), je m'étais dit qu'une des forces du sujet du cinéma en couple était de susciter des réactions spontanées, y compris dans des milieux académiques. Toutefois, cette question qui m'avait, je dois l'avouer, un peu prise de court, a fini par prendre tout son sens quand je me suis attelée de nouveau à l'étude des premiers rendez-vous. En effet, elle pourrait être la problématique informelle de cette partie, dont la chanson désuète de Claude Nougaro a donné le *la* d'une culture de la séduction misogyne. Et si la sortie au cinéma était devenue de très mauvais goût ? Une étudiante à qui je parlais de mon sujet dernièrement, me demande, surprise, si ce n'est pas une pratique « en voie d'extinction ». Si dès le début du siècle, des mémoires de spectateurs laissent des traces de l'initiation amoureuse dans les « salles obscures », le film *La Boum* a sans doute marqué l'acmé moderne de cette pratique de rendez-vous adolescent au cinéma, utile pour concrétiser le premier baiser. Cette pratique de séduction au cinéma est certainement moins populaire de nos jours[793], pourtant l'on ne peut douter que le cinéma occasionne toujours

[792] Nous imitons volontairement les titres d'articles de coaching en séduction.

[793] Le cinéma est plus généralement de moins en moins l'apanage des « jeunes ». Enquête 2018.

des premiers rendez-vous et rapprochements d'adolescent·es et jeunes adultes. Le noir des salles, l'impression d'intimité, la chaleur du lieu, le confort relatif qu'il offre en dehors du domicile parental continuent de fournir des occasions de se voir, de s'embrasser. Le côté daté de la pratique, en plus de la dématérialisation de l'accès à l'audiovisuel, pourrait provenir de son association avec une galanterie et des techniques de séductions *ringardes.*

Derrière le « romantisme » de la salle de cinéma, se cachent des techniques de séduction « ringardisées », marquées par le sexisme. En effet, la salle de cinéma est l'apanage de coachs en séduction, qui prodiguent de nombreux conseils aux hommes pour réussir à y draguer ou embrasser « une fille ». De l'achat des places et du pop-corn, au passage à l'action pendant le film, ils doivent prouver leur vaillance face aux épreuves de la salle. La vision caricaturale des rapports de séduction qu'ils donnent (où la femme n'est qu'un objet à conquérir) et l'idéologie masculiniste[794] que certains véhiculent (où la notion de consentement n'existe guère) donnent à réfléchir plus largement sur les techniques de séduction qui s'échangent dans l'entre-soi masculin.

En effet, selon la socialisation masculine et la codification genrée des rôles de séduction (l'homme « doit » faire le premier pas), l'homme peut solliciter des conseils entre amis pour « choper » une ou des « filles ». Nous nous sommes intéressées justement à une technique de séduction partagée entre deux amis cinéphiles : « la technique du petit doigt ». Elle consiste à effleurer du petit doigt la main de « la fille » pendant la séance, et si elle se montre réceptive, lui prendre la main, et dans le cas inverse, prétendre n'avoir pas fait exprès. Interrogés à cinq ans d'intervalle, les deux amis relient la construction de leur cinéphilie à celle de leur masculinité, à travers leur rapport aux filles et à la séduction. Le mouvement #metoo qui s'est déroulé entre les deux entretiens permet aux enquêtés comme à l'enquêtrice de voir pointer au bout du petit doigt une culture misogyne de la séduction. En effet l'utilisation d'une « technique » est développée pour deux raisons : d'une part, en raison d'une « timidité », d'une maladresse, qui ferait que les filles ne se rendraient disponibles que pour les « beaux gosses » ssous-entendu elles refusent aux « nice guys » l'attention qui leur serait due alors qu'ils ont eux aussi — en tant qu'hommes — des « besoins » à assouvir) ; d'autre part, parce que l'injonction à faire le premier pas, bien que consciente, est aussi associée à une certaine perception de la masculinité (celle d'une « hétérosexualité entreprenante »).

[794] En effet, certains de ces coachs s'inscrivent dans le paradigme de la galanterie, ils s'inspirent d'une communauté de la séduction qui pensent que les hommes, victimes des femmes, doivent retrouver leur masculinité en récupérant le pouvoir de séduction. Si ces articles de coaching peuvent ainsi paraître à première vue démodés, ou *loser*, ils ne sont en fait pas étrangers aux discours sur la crise de la masculinité.

Les techniques de séduction au cinéma nous donnent ainsi indéniablement à voir la salle de cinéma comme « braconnée », devenue « terrain de séduction ». Elles nous permettent de porter notre attention sur tous les éléments para-filmiques de la sortie au cinéma, sur les éléments matériels (l'accoudoir, les sièges), la nourriture, le paiement des places. Le film est quant à lui évalué en fonction de son efficacité relative à l'objectif, à travers les émotions qu'il suscite (propices ou non à l'action), et sa durée (qui rythme « les avancées » du prétendant). Les techniques de séduction nous invitent à considérer des « techniques du corps » au sens le plus littéral, à la jonction entre techniques amoureuses et spectatorielles.

Cette étude pourrait ressembler à une parodie d'anthropologie du spectacle, puisque celle-ci vise à redonner sa dignité au contrôle de soi qu'exerce le spectateur, pour jouir du spectacle. En effet, par les techniques de séduction, il s'agit surtout dans les exemples étudiés pour des hommes de réussir à « contrôler le *game* », pour pouvoir prendre du plaisir en séduisant « les filles ». Toutefois, cette étude suscite une interrogation très sérieuse : comment incarner « le spectateur » sans faire une anthropologie du spectacle qui ne considère que le corps du spectateur masculin mais bien les corps « des spectateurices » dans leurs diversité (féminin, masculin, transgenre, valide, invalide, racisé·e ou non) ? Il ne nous semble plus possible d'envisager les « techniques du corps » sans prendre en compte les rapports de domination et les hiérarchies construites culturellement entre les corps.

La dimension potentiellement parodique de notre étude réside également dans l'utilisation du concept de « braconnage » de Michel de Certeau, par l'usage quasi-littéral qu'elle en fait[795]. En effet, les spectateurs détournent la salle de cinéma de son usage convenu (regarder un film) pour en faire leur *terrain de chasse.* Or le terme de braconnage contient une référence à la chasse (il s'agit de chasser sur un terrain interdit, avec des outils interdits), mais il a aussi été utilisé par extension pour parler de la séduction (il a pu vouloir dire séduire/coucher avec la femme d'un autre[796]).

Notre étude aura permis de démontrer comment le *corps des chercheurs,* leur masculinité et leur sexualité influencent autant leurs théories (qui projettent dans le spectateur un corps au « masculin singulier » blanc hétérosexuel) que leurs réseaux métaphoriques (virilistes). Notre expérience de la thèse a été celle d'un détachement qui s'est effectué face à une adhésion aveugle à ces théories/concepts, d'une remise en cause d'une « autorité » de ces auteurs

[795] Cette dimension « parodique » m'est apparue alors que je reprenais ma conclusion, je n'avais alors pas remarqué qu'un concept que j'utilisais très souvent comportait une analogie à la chasse. Je suis étonnée que mon *éthos* végétarien n'ait pas été plus vite alerté.

[796] Aujourd'hui cela donnerait : « si tu essayes de braconner ma copine, tu auras affaire à moi ».

masculins pour penser par nous-mêmes depuis l'expérience de notre propre corps et de celles de nos sœurs[797]. Il s'agit désormais de trouver les ressources, dans des recherches faites par d'*autres corps de chercheureuses*[798], pour relire, renommer, repenser ; la force de mettre à la poubelle et de recycler ce qui peut l'être.

6.2 Classique

La sortie au cinéma dans les premiers rendez-vous, quand elle n'est pas associée à l'adolescence ou à des techniques de drague, est aussi un « classique ». Nous aurions pu dire qu'elle est « banale », mais cette banalité, dans l'histoire des couples, peut prendre des dimensions « cinématographiques », au sens où elle vient compléter un récit romancé des débuts.

Afin de clore notre propos sur les premiers rendez-vous au cinéma, nous proposons en effet de sortir du contexte français pour faire appel à Michelle et Barack Obama. À l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du film *Do The Right Thing*[799] au musée des Arts de Los Angeles, le couple présidentiel a réalisé une vidéo[800] félicitant son réalisateur Spike Lee et le remerciant pour ce film de leur premier rendez-vous « officiel » (information reprise par de nombreux médias français[801]). Ils reviennent en effet sur leur premier rendez-vous (qui a fait l'objet d'un film d'ailleurs intitulé *First date*[802]). Dans la vidéo, iels témoignent l'un·e près de l'autre :

> Barack Obama —Nous avons d'abord été dîner à l'Institut d'art de Chicago, puis nous nous sommes promenés et je l'ai emmenée voir ce film dont tout le monde parlait, réalisé par quelqu'un que personne ne connaissait, mais qui avait l'air très bon.
> Michelle Obama – Il a essayé de me montrer son côté sophistiqué en choisissant un réalisateur indépendant. Et ça s'est avéré être un bon film, vraiment génial.
> Barack Obama — Spike, merci de m'avoir aidé à impressionner Michelle et merci d'avoir raconté une histoire puissante.

---

[797] À comprendre comme une sororité élargie à tous les corps qui ne correspondrait pas à la norme majoritaire de la recherche (corps masculins blanc valide).
[798] Ayant traversé une expérience du monde non-hégémonique.
[799] Spike Lee, *Do The Right Thing*, 1989. Comédie dramatique avec Spike Lee, Danny Aiello, John Turturro.
[800] Voir le lien dans les mails.
[801] Par exemple, sur rtl.fr « Barack et Michelle Obama racontent leur premier rendez-vous, 25 ans après », sur le.point.fr « Michelle et Obama racontent leur premier rendez-vous », marieclaire.fr « Barack et Michelle Obama nous racontent leur première fois », lefigaro.fr « Le premier rendez-vous de Barack et Michelle Obama au cinéma », elle.fr « Barack et Michelle Obama racontent leur première soirée », etc. Les articles prennent quasiment tous le parti de dire que c'est Barack Obama qui avait le devoir de séduire Michelle Obama (« Barack Obama sait y faire en drague, en tout cas, il a su séduire sa femme, il y a 25 ans », rtl.fr, « Comme réussir son premier rencard ? Demandez à Michelle Obama » marieclaire.fr), et y voient une formule très « classique » de séduction : « comme quoi, la simplicité paye toujours » termine l'article de Marieclaire.fr. Très peu mentionnent la portée politique du film.
[802] Richard Tranne, *First date*, 2016.

Ils précisent qu'il s'agit de leur premier rendez-vous officiel, c'est-à-dire celui qui concrétise le moment de séduction. La façon de raconter l'histoire est bien entendu mise en scène (avec des objectifs propres à leur figure politique), et montre comment le récit intègre la portée stratégique du choix de cinéma. Opter pour un « film indépendant » réussi est une façon d'« impressionner », de montrer son « tact culturel » et sa personnalité culturelle ; l'on comprend malgré tout que ce choix n'était pas si « risqué » puisque « tout le monde en parlait ». Révélée par la suite, la « stratégie de séduction » mise en place (ou montrer qu'on voyait clair dans le jeu de l'autre) est ensuite un jeu fréquent des récits de première rencontre. Le film aide ainsi au processus de séduction, il permet de se rencontrer dans un espace extérieur, autour d'un partage culturel (initié par le déjeuner dans un premier lieu culturel). Le souvenir du rendez-vous est quant à lui exploité pour donner de la cohérence à la relation : iels se rendent voir le film d'un réalisateur qui va devenir célèbre, dont l'engagement pour la communauté noire est connu, et ce film en particulier devenu un emblème. Ils ne mentionnent cette dimension que par allusion, en soulignant l'« importance » du film, mais ancrent ainsi par le récit de ce rendez-vous leur *persona* politique de couple ; à la fois proche des citoyens *lambdas* (la sortie au cinéma étant un « classique » du point de vue des médias qui relatent l'anecdote), et à la fois en cohérence avec leur parcours conjugalo-politique (ils se rendent voir « le film » d'un réalisateur qui va connaître un grand succès, engagé politiquement). Le rendez-vous au cinéma permet ainsi de « se raconter » en tant que couple.

Les récits de nos enquêtes, moins préparées, montre aussi de nombreuses aspérités : des détails reviennent, les membres des couples se contredisent, s'en souviennent plus ou moins. Moins galvaudé que la question de la rencontre, la sortie au cinéma permet de parler des débuts amoureux *via* la sortie culturelle, qui montre en direct, au moment de l'entretien, une tendance à l'arlequinisation, mais aussi le cynisme des couples ou l'autodérision des couples vis-à-vis de leurs débuts, que ce soit en rappelant des détails triviaux ou en se mettant à distance de ces premières attitudes de séduction ou de « jeunes amoureuxes ».

6.3. Un lieu d'encouplement

Aller au cinéma constitue un lieu courant de premiers rendez-vous pour « sortir ensemble », mais il est aussi et surtout un lieu culturel approprié pour s'« encoupler ». « Faire couple » peut en effet, en début de relation, passer par des sorties culturelles communes ; voire marquer l'officialisation de la relation.

La sortie au cinéma en début de relation peut ainsi avoir plusieurs fonctions pour le futur couple, même quand celui-ci n'est pas amené à diriger les États-Unis. Il peut participer à son « mythe fondateur », notamment, comme on l'a vu, quand le cinéma a été le lieu de la rencontre, ou quand la première sortie au cinéma a été particulièrement marquante. Dans la majorité des cas, celle-ci ne semble toutefois pas faire partie des récits de rencontre et de début de relation des couples, mais être redécouverte au moment de l'entretien. Bien qu'elle ne fasse pas partie du récit conjugal, on remarque toutefois qu'elle imprime souvent les mémoires, et que les membres du couple peuvent la revivre au moment de l'enquête, parfois en la réintégrant immédiatement dans un récit de « début », d'autres fois en se souriant simplement de manière complice.

Si les rendez-vous au cinéma permettent de cette façon de se remémorer les débuts amoureux, et pourraient participer à la lecture romantique de la relation, ils semblent surtout avoir une fonction « conjugalisante », à plusieurs niveaux. Tout d'abord, ils permettent de proposer un premier rendez-vous « officiel » comme le disent Michelle et Barack Obama, c'est-à-dire d'accepter, avec l'autre, d'aller en public, de partager une expérience culturelle, de divertissement. Ils offrent des premiers moments pour tester des mécanismes de choix « à deux », prendre du plaisir à deux et exposer sa personnalité culturelle. Les pratiques de ces premiers rendez-vous, quand ils sont guidés par le « manœuvrer serrer » de la séduction, peuvent toutefois susciter des pratiques étranges, qui ne seront pas celles adoptées dans la future relation (choix d'un genre spécifique de film, de consommation de nourriture, de paiement de la place). Les premiers rendez-vous au cinéma forment toutefois une première base pour établir les futurs rituels des sorties au cinéma en couple.

Nous allons ainsi étudier comment, après les premiers rendez-vous se ritualise la pratique, entre ce qui se fige dans une pratique à deux et la dynamique qu'implique les redéfinitions de la pratique à l'intérieur de la relation de couple.

Chapitre 2. Une sortie dans la vie de couple

1. Introduction

Des courbatures et une forte fièvre. Rendez-vous pris sur internet : au plus près, au plus tôt. Le médecin, un homme d'une quarantaine d'années, m'annonce sans surprise que j'ai la grippe. Il me demande s'il me fait un arrêt de travail et je réponds que non, ce n'est pas la peine, que je suis en thèse. Il m'interroge rapidement sur mon sujet, et paraît contrarié quand je lui annonce que je travaille sur « aller au cinéma en couple ». « Mais c'est pour les jeunes ça ! ça ne se fait plus, adulte » s'écrie-t-il. Grippée, mais toujours doctorante, je lui demande : « Vous croyez ? Je rencontre pourtant beaucoup de couples d'adultes lors de mes enquêtes ». Il s'explique : « Au début, on peut y aller ensemble. Mais au bout d'un moment, on arrête, on en a marre d'aller voir les films qu'on n'a pas envie de voir. Nous avec ma femme, on n'y va plus, on y va chacun de son côté avec des ami·es. Ou alors dans deux salles différentes ». Pour le médecin, il semble évident qu'après les efforts et les compromis du début, aller au cinéma en couple ne peut représenter qu'une corvée, et qu'iels ne peuvent donc s'entendre sur le choix du film[803].

Sans céder aux caricatures, les goûts et pratiques culturelles sont toutefois bien à envisager dans leurs temporalités. C'est-à-dire à la fois dans une temporalité personnelle, celle de l'évolution de ses goûts suite à différents processus de socialisation, et une temporalité conjugale, qui représente l'une de ses socialisations. L'exemple de la sortie au cinéma peut nous donner quelques prises sur ces phénomènes de partages culturels au sein des couples. L'on peut apprendre à connaître les goûts et les pratiques de l'autre et les adopter, ériger une culture commune, mais aussi redéfinir ses goûts au contact de l'autre. Nous nous appuierons fortement dans cette partie sur la sociologie du couple contemporain et de la famille contemporaine. Est-ce que le couple permet d'affirmer ses goûts et ses pratiques personnels en matière de cinéma, et/ou plutôt de construire des goûts et pratiques culturelles communes ? Nous proposons deux axes problématiques principaux pour répondre à ces questions, et éviter de simplement « plaquer » les analyses sur le couple contemporain sur la sortie au cinéma. D'une part, la sortie au cinéma, mettant en jeu une sortie de l'espace domestique, peut nous renseigner sur la façon

[803] Nous comprenons dans la discussion qu'il naturalise les goûts des hommes et des femmes, qu'il voit comme nécessairement différents.

dont la tension individualité/couple se manifeste en public. D'autre part, le spectacle audiovisuel est à prendre en compte dans ses spécificités (comment mobilise-t-il les critères d'évaluation, les processus décisionnels et les corps des spectateurices ?) pour comprendre les mécanismes d'une pratique culturelle « à deux » qu'il permet. Aussi, on suppose que ces mécanismes ne sont pas identiques à ceux des pratiques sexuelles ou domestiques, ni à ceux d'autres pratiques culturelles (lecture, théâtre, musée), mais qu'ils peuvent entrer en résonnance, et que leur étude peut être un apport pour l'étude des pratiques communes des couples.

Nous essayerons de comprendre comment la sortie au cinéma est-elle connotée du point de vue des personnes en couple, c'est-à-dire s'il est comporte une dimension « romantique », si elle sert à parfaire la *persona culturelle* du couple à faire valoir en société, si elle renvoie au dynamisme du couple à l'inverse de soirées séries ou télévision, ou au contraire à un côté « plan-plan », relativement à d'autres sorties culturelles, activités. Dans la saison 3 de la série *The Wire*[804] (épisode 3), trois membres des stups, alors qu'ils vont au cinéma en couple, croisent la bande de dealers qu'ils cherchent à tout prix à arrêter (depuis deux saison), eux-mêmes accompagnés de leurs copines : les jeunes dealers se moquent ouvertement d'eux, leur disant en substance « ah oui vous êtes du genre à faire des petites sorties au cinéma en couple, on se revoit dans la rue ». Quelle est le « genre » de la sortie au cinéma en couple ? A quoi renvoie-t-elle socialement ? Est-elle associée à une certaine image normative du couple (notamment hétérosexuel) ?

Pour répondre à ces questions nous partirons de questions élémentaires (pourquoi va-t-on au cinéma en couple (et non seul·e ou avec des ami·es) ? Quand va-t-on au cinéma (dans l'année, la semaine, au cours de sa vie et de sa relation de couple ? Comment se déroule la sortie, du choix du film au « debriefing de l'après-séance » ? Seront mises en jeu tant la sociologie du couple que les études cinématographiques, mettant sur le devant de la scène les comportements des spectateurices de cinéma, rarement décrits avec attention.

2. Le temps d'un cinéma : Désir, assiduité, fréquentation des salles par les couples.

Le désir – d'aller voir un film en particulier, d'aller au cinéma, d'aller au cinéma avec quelqu'un en particulier – semble présider à la pratique du cinéma, qu'on soit – pour reprendre

[804] Ecrite par David Simon et Ed Burnes, *The Wire* est une série qui a été diffusée à partir de 2002 sur la chaîne américaine HBO.

les catégories élaborées par le CNC, spectateur occasionnel, régulier ou assidu. Il invite au rapprochement entre amour et cinéma, qui, effectivement, possèdent de nombreux points communs si l'on se fie à nos tournures langagières : on dit qu'un film « rencontre » ou non son public ; on parle de « rendez-vous ». Emmanuel Ethis fait l'état des liens dans son article « Le Cinéma, art subtil du rendez-vous » : « la pratique du cinéma a beaucoup à voir avec la fréquentation amoureuse (…) On se retrouve pour aller au cinéma dans la vraie vie et *Second life* aussi oblige à se fixer un rendez-vous si l'on veut voir un film[805] ». Il dresse un historique de cette relation au cinéma : l'histoire du cinéma populaire commence quand celui-ci se met, avec Georges Méliès, à raconter des histoires, puis se développe avec la création de la Société du Film d'Art en 1908 par les frères Lafitte qui « inventent les éléments qui entourent la projection d'un film : l'information, le promotion, les annonces, les reportages sur les lieux de tournage », pour devenir le plus grand rendez-vous culturel populaire à la fin des années cinquante[806]. Il propose de s'intéresser, au-delà des chiffres de la fréquentation à la façon dont les spectateurs considèrent leur relation au cinéma. Lorsque l'on tire le fil des désirs, deux mouvements d'analyse contradictoires opèrent : celui qui nous pousse à en rechercher les lois et les invariants et celui qui nous entraîne à les ressaisir dans leur instabilité, leur volatilité. Aller au cinéma en couple superpose et entremêle l'enjeu des désirs, désir de voir un bon film, désir d'aller au cinéma et d'y aller avec l'autre.

2.1 Couples, accompagnement et fréquentation

2.1.1 Aller au cinéma en couple : la façon la plus commune d'aller au cinéma

Aller au cinéma en couple est le mode d'accompagnement le plus fréquent. Rappelons les chiffres du CNC pour 2018 : 38,1 % des spectateurices déclarent s'être rendues au cinéma en couple lors de la dernière séance, 24,3 % en famille, 19,3 % entre amies ou collègues, et enfin, 18,3 % seules[807]. Pourquoi se rendre au cinéma en couple ? Répondre à la question demande de considérer comme central le rapport à l'accompagnement concernant cette sortie culturelle. En effet, pour de nombreuses personnes, aller au cinéma signifie y aller avec quelqu'un :

[805] Emmanuel Ethis, « le cinéma, un art subtil du rendez-vous », *op.cit,* p.11.
[806] Données recueillies dans l'historique donné par Emmanuel Ethis, *ibidem,* p.15.
[807] Lors de la dernière fréquentation. *In* « Le public du cinéma en 2018 », Centre National du Cinéma et de l'image animée, 2019, p.33. Consultable sur le site www.cnc.fr. Source indiquée : CNC-Vertigo, CinExpert, spectateurs 7 derniers jours, 15 ans et plus.

statistiquement, c'est le cas de plus de 80 % des spectateurices[808]. Aller au cinéma seul·e n'est pour beaucoup même pas envisagé comme une possibilité, cela n'entre pas ou peu dans leurs pratiques, à l'instar de la sortie seul·e au restaurant.

Quelques personnes ont toutefois mis spontanément en avant leur pratique solitaire en réaction à mon sujet de thèse : « moi, je préfère y aller seul·e ». Plus rare que la sortie accompagnée, la sortie seul·e est aussi pratiquée par beaucoup de spectateurices assidues, et n'est pas négligeable dans les comptes des entrées : tous les rapports récents du CNC constatent que les « assidus se démarquent », iels sont en 2019 35 % à se rendre seules au cinéma (contre 18 % en moyenne[809]).

Que l'on préfère se rendre au cinéma seul·e ou accompagné·e, comment la sortie en couple est-elle envisagée ? Nous nous sommes en effet demandées comment les couples rencontrés percevaient à la fois la sortie solitaire et l'accompagnement lorsqu'iels sont en couple. Pour quelqu'un qui préfère aller seul·e au cinéma, quelles concessions impliquent la sortie à deux ? Comment les conjoint·es perçoivent-iels les sorties solitaires de l'autre[810] ? Si l'on ne se rend qu'accompagné·e au cinéma, pourquoi s'y rendre avec saon conjointe plutôt qu'avec de la famille, des ami·es ? La sortie en couple est-elle pratiquée de manière exclusive (l'on ne s'y rend qu'en couple, sans autres personnes), ou accompagnées d'autres personnes (des ami·es, collègues) ?

2.1.2. Aller au cinéma seul : une pratique stigmatisée

C'est comme aller au restaurant tout seul !

Aller seul au cinéma ne correspond pas à la norme majoritaire au niveau statistique, et semble être une pratique étrangère à de nombreuxes enquêté·es, voire stigmatisée. Une grande partie de nos enquêté·es répondent n'y être jamais allé·es seul·es. Quand j'interroge sur la pratique solitaire, des réactions très vives peuvent se manifester, en plus d'une réponse négative, comme celle de Dominique (photographe, 40 ans), rencontré sur le parvis de Beaubourg :

> Aller au cinéma seul, c'est terrible, vous allez au cinéma seul ? C'est terrible, moi ça m'angoisse, cinéma et restaurant seul. C'est juste option suicide quoi. Si vous partagez pas dans la vie c'est horrible. Faut être un poisson.

[808] *Ibid*.
[809] *Ibid.*
[810] Comme l'expose François de Singly dans de nombreux ouvrages et articles (à commencer par *Libres Ensemble, op.cit*), les activités effectuées sans l'autre peuvent permettre l'individualisation mais ne doivent pas être perçues comme un « affront » à la vie commune. Pour reprendre l'un de ses principaux exemples : si l'autre a du travail à terminer à la maison, cela peut-être mieux perçu qu'iel passe un long coup de téléphone à un·e ami·e.

Il n'est pas le seul à rejeter totalement cette pratique devant la caméra. Deux types de justifications, parfois combinées, confortent la pratique majoritaire de l'accompagnement. La première en appelle à la norme sociale que représenterait l'accompagnement lors de la sortie (« ça ne se fait pas »), la seconde relève d'une « essence sociale » attribuée à la sortie (le cinéma comme « art du partage »).

Une comparaison a été faite avec le restaurant de manière récurrente, afin de montrer le caractère inapproprié de la sortie solitaire. On peut se représenter alors le film comme le plat consommé au restaurant : s'il est important et que l'on va *a priori* au restaurant pour profiter d'un plat spécifique, il n'est pourtant la seule condition *sine qua non* de la sortie. Pour profiter du plat, il faut être avec quelqu'un·e dans la perspective de ces enquêtées. Si voir un film seul chez soi paraît normal (ou commander à emporter), se déplacer seul dans un lieu public pour profiter d'un film (ou aller au restaurant) est vu comme étrange ou inenvisageable. On peut observer cette stigmatisation de la pratique dans cet extrait d'entretien :

> Oriane (22,PI) - Ça m'est pas encore arrivé[d'aller seul au cinéma].
> Souleymane (22,PI) - Ça fait de la peine.
> O.- Après si un jour j'ai envie de regarder un…
> S. - Ça fait de la peine, tu te vois aller au cinéma tout seul ?
> O.- *Why not*, pourquoi pas.
> S.- Ça fait miskine ah non.
> O.- C'est un peu spécial.
> S.- C'est spécial.
> O.- S'il y a vraiment un film que j'ai envie de regarder et qu'il y a personne avec qui je peux y aller.
> S.- Ben non moi je vais attendre le DVD je vais pas y aller.

Souleymane semble plus ouvert à la possibilité d'y aller seul que sa compagne, mais il faut prendre en compte ici l'effet de l'entretien conjoint et le « jeu » conjugal : les taquineries et contestations sont continuelles dans celui-ci. Iels n'ont jamais pratiqué le cinéma seul, cela n'entre pas dans leurs mœurs.

La question sur l'accompagnement génère plus souvent un moment « solidaire » dans l'entretien conjoint[811],où les deux conjoint·es s'accordent pour stigmatiser la pratique solitaire, ou bien montrer les bienfaits de la sortie accompagnée. « Ah non, le cinéma… jamais » commence Alban (62,C+) rencontré au cinéma Pathé Wepler, et sa femme Bertille (48,C+) poursuit : « le cinéma, en couple ou avec les enfants, c'est quelque chose qu'on partage ». Sandra et Florent (25,PI) apportent une justification supplémentaire à la pratique accompagnée, celle de la discussion après-séance :

[811] Moment où les enquêté·es font front commun face à l'enquêtrice, voir première partie.

> Et ça vous arrive d'aller au cinéma seul·e ?
> F.- Euh non jamais.
> S., *F. la regarde* — Moi ça m'est arrivé une fois. J'aime bien aller au cinéma avec quelqu'un. C'est un moment à partager, j'aime bien en sortant de la séance pouvoir débattre et discuter de ce qu'on a vu. Donc je retenterais pas l'expérience je pense.
> F.- C'était une fois unique.
> M.- Voilà, *elle rit*. Je m'emmerdais (*F. rit*) donc je me suis dit bon bah aller, c'est parti…

Dans les entretiens peuvent ainsi apparaître la mention d'une sortie au cinéma solitaire qui fait figure d'exception. Elle est souvent soit présentée comme un fait exceptionnel que les enquêté·es justifient (« j'y suis allé·e une fois seul·e parce que »), soit comme une pratique jamais réalisée et rejetée.

L'entretien qui suit est celui que j'avais réalisé avec ma mère et son conjoint à l'occasion du documentaire de master, à l'occasion duquel nous avions mutuellement découvert que je pratiquais le cinéma seule (depuis que j'étais en études de cinéma[812]), et qu'iels n'y étaient jamais allé·es seule :

> **Et vous allez au cinéma seule parfois ?**
> Caroline - Jamais. Ça ne m'est jamais arrivée de ma vie.
> Damien - Jamais.
> **Jamais ?**
> D.- Tout seul, jamais.
> C. - Jamais une fois dans ma vie. *Elle regarde D.*
> D.- Jamais, tout seul, jamais.
>
> **Vous pensez pas qu'on puisse aller au cinéma tout seul ?**
> C. —Si, ma copine Catherine elle allait au cinéma toute seule ! Elle y allait souvent, très souvent. Et Isabelle aussi ma meilleure amie elle va au cinéma seule. Elle y va actuellement seule. Ça lui change les idées, elle y va.
> D.- Mon frère aussi y va tout seul.
> C.- Ah bas tu vois !
> **Et vous pourquoi vous n'y allez pas seuls ?**
> *D. fait une moue désapprobatrice.*
> C.- Pas du tout ! Moi je trouve que c'est un endroit où on va à deux. C'est une sortie à deux. En couple c'est vraiment bien. Je trouve ça bien. *Elle regarde Damien*. Non ?
> D.- Ah ouais. Tout seul j'ai jamais été. *Il hausse les sourcils et secoue la tête,C. rit.*
> **Pourquoi ça vous plairait pas non plus ?**
> D.- Je pense pas.
> C. —Non.
> D.- Aller tout seul voir un film.
> C. —Bas… non. *Elle se tourne vers D.* Puis tu peux partager quand même un peu.
> D.- Voilà, tu discutes avec quelqu'un. Du film qu'on a été voir quoi. *Il regarde C., elle rit.*

[812] L'on voit ainsi que la socialisation à l'université peut générer des pratiques du cinéma étrangères à celle des parents, acteurices de la socialisation primaire ; mais aussi, nous le verrons, que les parents peuvent être socialisés par leurs enfants à de nouvelles pratiques.

Iels mentionnent bien des exemples de personnes proches qui se rendent au cinéma seules (ma mère ne se doute pas encore que sa propre fille, qui mène l'entretien, entre dans cette catégorie), mais les mettent à distance : la pratique solitaire des ami·es et membres de la famille cité·es sont perçues comme des curiosités. Se combinent ici l'idée normative qu'on ne va pas voir un film tout·e seul·e, et l'argument du cinéma comme moment de partage, perçu concrètement comme l'échange sur le film après la séance.

La sortie seule peut être acceptée par l'un·e des membres du couple, mais seulement par défaut si « personne n'est disponible » ou si personne ne souhaite aller voir le film choisi. Des justifications peuvent être alléguées pour justifier la sortie solitaire, comme Thimothée (30,C+) qui invoque celle de la carte illimitée « qu'il faut bien rentabiliser (*rire*) ». Il se dit également contraint d'y aller seul, car Susie (23,E), son amie, vit en Angleterre depuis quelques mois, mais il juge que cela est « triste, ennuyeux ».

La stigmatisation de cette pratique se manifestement également dans le ressenti et le comportement de spectateurices solitaires. Julie (25, journaliste) a par exemple conscience du fait que la sortie solitaire n'est pas toujours ben perçue :

> Même toute seule, ça me pose pas de problème d'aller au cinéma. Il y a des gens pour qui c'est inconcevable, c'est l'image même de la déchéance sociale, c'est vraiment qu'on a pas d'amies sur terre quoi !

Si l'on en croit l'étude de Claude Forest sur la manière de choisir sa place au cinéma, les spectateurices seules se différencient par leur manière de sortir de la salle : « seul, en couple ou en groupe, si la sortie cinématographique est majoritairement collective, elle n'induit pas les mêmes comportements[813] ». Il remarque que les spectateurices solitaires sont à la fois « les premiers à se lever », et, inversement, « les derniers à sortir de la salle ». Venus seul·es ou placé·es à l'écart, ces spectateurices sont selon lui moins sujets à la logique mimétique, iels peuvent initier le premier mouvement de départ, ou sortir après les autres. Si Claude Forest y voit des déterminations anthropologiques primitives[814], on peut faire l'hypothèse que les spectateurices seules cherche à vouloir échapper au mouvement de foule afin de ne pas ressentir la gêne éventuelle qui consisterait à être seul·e au milieu de gens accompagnés. Linda (19) craint ainsi le regard des autres :

---

[813]Claude Forest, « Qui s'assoit où ? Stratégie d'occupation des sièges dans la salle de cinéma », *op .cit.*

[814]Il utilise une métaphore filée du cinéma comme caverne, où se révèleraient les comportements ancestraux des hommes.

> Je vais souvent au cinéma seule car j'ai un abonnement illimité, je suis extrêmement cinéphile (…). Mais j'ai toujours un peu peur de rencontrer des gens que je connais, qui seraient venus ensemble… J'aurais peur qu'ils me pensent associable[815].

Amélie (27) constate quant à elle des pratiques différentes lorsqu'elle est seule ou accompagnée :

> Quand je vais au cinéma avec Adrien, je regarde le générique, mais quand j'y vais seule, surtout si je suis en bout de rangée, j'ai peur de déranger les autres, je pars directement. Et, dès que le film est fini, que les lumières se rallument pendant le générique, j'ai comme l'impression d'être une intruse, je me rends compte que je suis là toute seule et que je n'ai plus le film avec moi comme allié, j'ai envie de sortir vite de la salle et d'aller marcher, pour repenser au film sans être enfermée avec les autres[816].

Ainsi, la stigmatisation sociale de la pratique solitaire peut être connue des spectateurices[817] et agir sur leurs comportements en salle, qui seront différents en fonction de l'accompagnement.
La sortie en cinéma en couple est à replacer dans la conception d'une sortie qui, pour beaucoup, n'existe qu'accompagnée. Bien que l'argument qui justifie l'accompagnement soit surtout celui de la norme, des mœurs, celui du plaisir de la sortie rentre aussi en compte : partager le film, en discuter ensuite fait pour elleux pleinement partie de la sortie au cinéma, qu'iels ne conçoivent pas sans.
La stigmatisation de la pratique peut ainsi être ressentie par des spectateurices : agit-elle également sur des spectateurices en couple qui se rendent au cinéma seul·es, contrairement à leurs conjoint·es ? Est-elle au contraire assumée, voire montrée comme un signe d'indépendance ? Les enquêté·es profitent de l'entretien conjointpour mettre en valeur leur propre pratique accompagnée ou solitaire du cinéma.

2.1.2.1 Sortie seul·e ou accompagné·e : des pratiques différentes au sein des couples

La question de la sortie seul·e peut susciter de vifs débats. Ainsi un groupe d'étudiant·es de L3 —assistant à notre cours sur les spectateurices de cinéma— avait rendu pour devoir un débat filmé où iels s'affrontaient sur la question« le cinéma, seul ou accompagné ? ». L'idée de la forme « débat » était née lors d'un premier débat en cours, après que certain·es aient manifesté une réticence profonde à y aller seul·e, et d'autres, au contraire, à y aller accompagné·es. L'une

[815] M2, p.61.
[816] *Ibid.*
[817] Ces réticences envers la sortie au cinéma seul·e a fortement fait réagir les spectateurices de la Fémis, pour qui la sortie au cinéma solitaire est souvent une habitude bien ancrée, dont iels ont oublié la potentielle stigmatisation.

des étudiantes défendait que les autres personnes gâchaient son intimité avec le film : elle apprécie sortir du cinéma en pensant au film, sans être interrompue dans ses réflexions. Pour d'autres, tout le plaisir de la sortie réside justement dans le fait de pouvoir vivre l'expérience à plusieurs et en parler ensuite.

Ce débat peut prendre place au sein des couples, ou simplement exister sous la forme de pratiques différenciées. L'un·e peut aller au cinéma uniquement avec saon conjointe, quand l'autre s'y rend également seul·e. Ces différences de pratiques sont alors sources de taquineries. Laura (35,C+) se moque ainsi gentiment de son conjoint Christian (40, C+) : « lui, il y va tout seul… quand il a rien à faire ». Ce dernier rit, mais reprend immédiatement « j'aime beaucoup le cinéma » : la cinéphilie « justifiant » la sortie seule pour de nombreuxes enquêté·es (elle en serait même un gage pour certain·es).

Ces différences d'accompagnement ont pu être rapprochées d'un discours plus général sur la solitude ou le célibat. Une enquêtée, Maëlle (22,E) précise en effet qu'elle se rend au cinéma accompagnée mais qu'elle « n'aime pas être toute seule » et met tout en œuvre pour ne jamais se retrouver seule. La pratique seul·e (du cinéma ou du restaurant) peut aussi être une façon de parler de son indépendance d'esprit : « à un moment, j'ai arrêté d'attendre les gens pour faire ce que j'avais envie, j'ai commencé par voyager seule, aller au restaurant seule » (Louna, clair de notaire, 29 ans[818]), « Je préfère aller (au cinéma) seul, je n'aime pas devoir attendre les autres, choisir un horaire qui leur convienne dépendre des autres » (Rayan, coach sportif, 33 ans[819]). Cela peut-être un moyen de discourir sur le célibat et le couple, ainsi Maïa Mazaurette vante-t-elle, en faisant la promotion de son ouvrage l'*Art du célibat*[820], sa capacité à faire des activités seule et en profiter pleinement[821] ; et justement aller seule au cinéma plutôt que de se voir imposer les goûts de l'autre. Dans son ouvrage sur la Saint-Valentin[822], Jean-Claude Kaufmann montre que la pression au couple qui s'exerce le 14 février peut tout bonnement décourager de sortir lorsqu'on est célibataire, de peur de croiser des hordes de couples et de se voir renvoyer à cette norme conjugale.

La question de l'accompagnement hors de l'espace domestique relaie ainsi un ensemble de perceptions sociales autour des comportements de sociabilité.

---

[818] Personne rencontrée au cours de l'enquête (amie de ma conjointe).
[819] *Idem* (ami du frère de ma conjointe).
[820] Maïa Mazaurette, *L'Art du célibat. Ils vécurent seuls et n'eurent aucun enfant*. Paris, Jungle !, 2016.
[821] « Maïa Mazaurette L'Art du Célibat : Apprendre à être célibataire, Bridget Jones 3 ». Posté par « Les bridgets », le 17 janvier 2016. URL :https://www.youtube.com/watch?v=qtmRSyDPkNg
[822] Jean-Claude Kaufmann, *Saint-Valentin, mon amour !* Paris, Les liens qui libèrent, 2017.

2.1.2.2 La sortie seule comme étendard cinéphile : le dilemme de la sortie en couple

En exposant mon sujet de thèse, j'ai reçu quelques plaidoiries pour la sortie au cinéma seul·e. Aller au cinéma seul·e peut signifier pour certain·es enquêté·es être dans un « vrai » rapport cinéphile. Nous avons regroupé des témoignages d'enquêté·es qui se présentent comme cinéphiles (ou qui déclarent avoir une « passion » ou de « l'amour » pour le cinéma), ou que nous avons reconnu comme tel par un critère quantitatif (celui des assidu·es ou hyperassidu·es[823], qui sont nombreuxes à pratiquer le cinéma seul·es). La sortie accompagnée peut alors être dévalorisée, être simplement rapportée à des fins moins nobles aux regards des enquêté·es (par exemple, à l'usage de la séduction).

« J'ai explicitement dit à Judith que j'irai le voir seul » déclare David en parlant de *La Vie d'Adèle.* Pour lui et son ami Samuel, la question d'aller au cinéma seul ou à deux se pose régulièrement : étant donné qu'ils y vont plusieurs fois par semaine au cinéma, ils ne peuvent s'y rendre toujours avec leur copine pour des raisons pratiques d'emplois du temps différents. La sortie au cinéma seul n'est pas dévalorisée dans la mesure où le cinéma fait l'objet d'une passion, elle exprime au contraire la force de leur passion cinéphile. Ils la privilégient même dans certains cas à la sortie à deux, pas seulement pour des raisons pratiques, mais aussi « qualitatives ». Ainsi David voulait-il voir *La Vie d'Adèle* seul pour le « recevoir pleinement », ne pas avoir à parler à la sortie du film, vivre le film intérieurement et ne pas s'occuper des réactions de l'autre. L'entretien d'Emeline va dans le même sens :

> Il y a certains films que je préfère aller voir seul, des films que j'ai envie d'apprécier pour leur qualité esthétique, des films que je sens que je vais aimer, comme *Amour* de Haneke. Je ne veux pas les voir avec mon ami, car j'ai peur qu'il n'apprécie pas et qu'il gâche mon plaisir (…). En somme, je dissocie ma passion pour le cinéma, et les sorties au cinéma avec mon amoureux[824].

La sortie au cinéma seul permettrait de privilégier le lien avec le film. Samuel pense quant à lui que les deux amours sont conciliables, il montre qu'il est justement allé voir *La Vie d'Adèle* avec sa copine parce qu'il s'agissait de la Palme d'or et qu'il voulait partager ce moment de cinéma avec elle. Il cherche à lui faire découvrir des films qui ont de la valeur pour lui. Les films qu'il désire aller voir seul sont plutôt des films qu'il juge « manquer complètement de romantisme », il cite par exemple *Nymphomaniac* de Lars Von trier. Pour Sacha, les deux amours sont aussi conciliables, mais vont se répartir sur des temporalités différentes, quitte à retourner voir un film pour profiter des effets de la sortie seul puis accompagné (ou l'inverse) :

> L.- C'est pas lié au film, c'est lié à l'état dans lequel je me sens. En fait moi j'adore aller au cinéma seul, j'adore aller au cinéma avec Corentin(…). Mais parfois j'ai très envie

[823] Qui s'y rendent quasiment tous les jours voir plusieurs fois par jour.
[824] *M2*, p.64

> de les partager avec C. J'ai un souvenir très… Quand on est allés voir *Barbara*, *il sourit*. En fait c'était trop bien. Et si j'y avais été seul ça n'aurait pas du tout été pareil. On a trop vécu le film ensemble, *Corentin opine*. On a tout commenté. C'était trop bien. Et si j'avais été seul ça aurait pas été bien. Mais après je peux voir les films ou avec Clément ou avec un ami et j'y retourne seul.

Cinéphilie ne rime pas nécessairement avec sortie solitaire. Si la pratique assidue du cinéma favorise cette pratique du cinéma seul·e, les « couples de cinéphiles » ou les personnes cinéphiles ne laprivéligient pas systématiquement (voire ne la pratique pas). Ainsi Nathanaël et Salomé (23 et 22,E) préfèrent se rendre au cinéma ensemble et ne s'y rendent seul·e que si l'autre n'est pas disponible (ou pour voir des films que l'autre n'aime pas). Dominique (45,C+), enquêté très hostile à la sortie seul, défend de manière forte une pratique cinéphile accompagnée, et conjugale.

On peut donc penser que si la pratique assidue du cinéma favorise la sortie seule, qui permet d'aller au cinéma quand l'autre est indisponible ou de développer sa cinéphilie personnelle, elle n'est toutefois pas systématique, et que de nombreux hyperassidus (notamment des couples de retraité·es rencontrés) envisagent le cinéma comme une activité conjugale avant tout.

2.1.2.3 Seul·e·s et ensemble

Tou·tes les enquêté·es ne hiérarchisent pas leurs pratiques d'accompagnement, avec une sortie solitaire qui serait une sortie par dépit quand l'autre n'est pas disponible, ou à l'inverse le signe du parangon de la cinéphilie.

Les couples de spectateurices assidu·es alternent généralement les séances en couple, seul·es ou avec d'autre ami·es, collègues, membres de la famille, cinéphiles ou non. Iels apprécient une séance au cinéma solitaire, comme Christelle et Philippe (40 ans, professeur·es de lettres et de mathématiques) :

> Nous avons des périodes de cinéma très fusionnelles, quand nous partons en festival notamment. Mais pendant l'année, il arrive sur certaines semaines que l'on aille voir séparément plusieurs films, parfois sans même inviter l'autre à venir avec nous. On aime aussi apprécier les films seul·es[825].

Même si l'on note une préférence globale pour la sortie accompagnée, cela n'implique pas pour autant une dévalorisation de la sortie au cinéma seul·e. « Je peux accueillir un film seul sur mon

[825] *M2*, p.64.

fauteuil, ça ne me pose pas de problème » indique Julie (35,C+), et Baptiste (38,C+) confirme que « ce n'est pas grave » d'y aller seul, car on peut vivre le film « intérieurement ».Par un paradoxe qui n'est qu'apparent, la pratique du cinéma en couple peut entraîner une pratique du cinéma solitaire, par exemple quand, après avoir pris un abonnement illimité, l'autre part en déplacement. L'habitude d'aller au cinéma en salle peut aussi tout simplement se transmettre d'un membre à l'autre du couple, et faire évoluer ses pratiques. Susie (23,E) explique qu'elle va beaucoup plus au cinéma depuis qu'elle est avec Thimothée (27,C+), et qu'aller au cinéma en couple lui a donné le réflexe d'aller au cinéma, voire d'y aller seule (ce qu'elle n'aurait pas eu l'idée de faire avant).

La pratique du cinéma seul·e et avec d'autres ami·es peut être justifiée par les enquêté·es par des besoins en cinéma inégaux, ou un intérêt pour le cinéma inégal chez les deux membres du couple, et celui qui ressent davantage un manque en matière de cinéma peut s'y rendre sans saon conjoint·e. Ainsi, l'un des membres du couple peut ne jamais y aller seul·e et considérer cette pratique comme un des « terrains personnels » de l'autre : la « passion » de l'autre, ou son domaine d'étude/professionnel permet d'autant plus de ne pas prendre « contre soi » les sorties seules de son partenaire, mais comme un investissement temporel légitime. En dehors de ces désirs inégaux en termes de cinéma, une raison alléguée pour se rendre au cinéma sans l'autre est la différence de goûts, comme ici pour Eric (47) :

> Elle a horreur des petits films français, qui quant à moi me plaisent bien ! Si je peux, je trouve un ami pour m'accompagner, mais si je ne trouve personne, j'y vais malgré tout et je savoure mon film tout seul ! Je peux même aller voir des comédies seul[826].

La sortie au cinéma peut être utilisée par l'un des membres du couple pour construire sa propre identité en affirmant des goûts et des pratiques différentes de l'autre. Cela est souvent le cas pour cellleux qui se considèrent cinéphilesdans le cas où l'autre ne l'est pas, mais également, pour un couple de cinéphiles, si ses membres ont une cinéphilie différente, ou encore si leur cinéphilie les pousse à vouloir aller voir certains films seul·es.

2.1.3 Y aller avec des ami·e·s ou des membres de la famille

2.1.3.1 En couple et avec des ami·e·s

Là encore, Dominique, spectateur du MK2 Beaubourg a son avis bien tranché sur la question, puisqu'il pratique le cinéma uniquement en couple :

[826] *Ibid*., p.63.

> Ah oui, *il lève son doigt et regarde la caméra*, dernier truc, que je supporte pas, c'est les couples d'amis qui vont au cinéma, c'est style (…) j'ai pas envie d'avoir un autre couple, parce que je suis pas sûr de leurs goûts… Et ça va m'emmerder moi. Il y a plein de gens qui font ça. Mais c'est parce que leur couple est un peu merdique. Donc ils vont prendre un autre couple, disant, peut-être, on va être quatre, si je m'emmerde avec ma meuf, je vais être avec mon pote, mais moi, je trouve ça horrible. Je trouve que ça ne se partage pas. Chacun pense ce qu'il… mais moi vraiment je pense que c'est vraiment quelque chose de presque intime. Le cinéma c'est une consommation intime, c'est le cœur même du couple.

Inviter des ami·es à se joindre à la sortie détruirait ainsi l' « essence » de la sortie au cinéma, perçue comme centre névralgique du couple. Sans être aussi radicaux dans leurs propos, plusieurs couples rencontrés ont une pratique exclusivement conjugale du cinéma. On le ressent bien dans les propos de cette enquêtée, qui répugne à l'idée à y aller avec d'autres que son mari :

> **Vous y allez tout seul parfois vous y allez pas toujours tous les deux ?**
> E. —Neuf fois sur dix on y va tous les deux.
> G. —Non, mais il était parti traverser l'Atlantique alors pendant trois semaines je me suis retrouvée toute seule, il fallait que j'y allais toute seule. Généralement on y va ensemble.
> **Et vous y allez parfois avec d'autres gens ? Des amis ?**
> *Iels font non de la tête.*
> E. —Non, non.
> G. —Non.
> E. —Ma sœur qu'à quinze ans de plus que moi aurait voulu que j'aille au cinéma avec elle, mais moi j'ai pas du tout envie. Pas du tout.
> G. —Faut dire qu'on a pas les mêmes goûts qu'elle ! *Il sourit.*

Le « système conjugal » bien rodé, se dispense ici de la présence d'autrui. Le cinéma est complètement perçu comme une activité de couple. La notion d'intimité revient dans de très nombreux entretiens, quand ce n'est pas le romantisme qui est invoqué. La sortie n'est aussi pas considérée comme partageable avec d'autres, puisqu'elle prend place « au cœur du couple », et que tout le plaisir découle de l'appropriation conjugale qui en est faite.

À l'inverse d'autres couples ont une pratique du cinéma conjugale ouverte : iels peuvent accepter des propositions d'ami·es où les inviter. Le primat de la sortie conjugale est alors présenté de manière pragmatique, comme ici par Charlotte et Martin (40, C+) :

> **Vous y allez avec d'autres ami·es ?**
> C.- En fait ça arrive, mais c'est vrai que c'est quand même assez rare et puis la plupart du temps même si on y va avec quelqu'un on va malgré tout être quand même tous les deux donc en fait… On va plutôt emmener des amis à nous, avec nous.
> M.- On y va plutôt tous les deux en fait.
> C.- Oui après ça peut arriver qu'on y aille avec d'autres personnes, mais… c'est vrai que là le cinéma est proche de chez nous et… en fait on va aux séances qui sont très tard le soir et desfois on y va sur un coup de tête donc on ne peut pas forcément prévenir nos ami·es, mais après on est pas réfractaire hein… *Elle rit.*

La cohabitation, ou les habitudes conjugales font que l'organisation de la sortie est facilitée et plus spontannée. Les accompagnant·es peuvent être des ami·es de l'un·e ou de l'autre, faisant parfois varier les styles de sorties : Sacha met en évidence des pratiques différentes (cinéma grand public dans des chaines et films art essai dans des cinémas indépendants), selon qu'il se rend au cinéma avec ses ami·e·s ou celleux de son conjoint. Le choix des accompagnant·es durant les sorties peuvent se faire parfois à la défaveur d'un conjoint. Iris (37ans, avocate), montre sa lassitude face à son conjoint (Emeric 35ans, commerçant), qui n'accepte de se rendre au cinéma qu'avec ses propres amis voir des films « de mecs »[827]. Elle accepte ces conditions, car autrement il « ne veut jamais sortir », mais ne tire visiblement pas un réel plaisir ni du mode d'accompagnement, ni du choix du film vu.

Le mode d'accompagnement que nous avons le plus régulièrement croisé est celui de la sortie de couple avec un autre couple, la sortie « à quatre ». Cela permet pour les enquêté·es une sortie plus conviviale, qui mêle à la fois le plaisir d'une sortie conjugale et amicale, d'avoir les points de vue de chacun à la fin du film, éventuellement de s'organiser de manière pratique pour les transports.

Cet accompagnement peut se faire à plus de quatre. On a constaté aussi une pratique de couples en groupes, en « grouple » pourrait-on dire, qui peuvent mêler groupes de couples et d'ami·es. Elle semble fréquente chez les adolescentes. Nous avons aussi remarqué cette pratique en « grouples » chez des enqueté·es lesbiennes au festival Cineffable, des retraité·es féministes, anciennes du MLF, qui s'organisent des sorties au cinéma en groupe de couples et célibataires, notamment pour aller voir des films faits par des femmes. Une autre enquêtée trentenaire du festival nous a parlé aussi de pratiques similaires dans le cadre d'un ciné-club féministes d'ami·es et couples, qui se rendent parfois en salle ensemble. Ces pratiques sont appropriées de manière féministe, à la fois en raison du choix des films vus, des débats qui le suivent, et aussi de la non-mixité du groupe de sortie.

2.3.1.2 Un membre du couple y va seul·e, avec ses ami·es ou des membres de sa famille.

Les personnes assidues mêlent souvent plusieurs types d'accompagnement, et comme Marie peuvent y aller en couple, seules ou entre amies : selon ses propres termes elle fait des « infidélités cinématographiques » à son conjoint. Cette notion d'« infidélité cinématographique », mêlant le relationnel et le culturel, semble surtout utilisée pour décrire

[827] Couple de connaissances de la famille de ma conjointe, avec qui nous avons déjeuné et dont la mésentente cinématographique – entre autres - m'a frappée.

les situations où un·e spectateurice allait voir un film dont iel avait parlé avec saon conjointe sans lui : seul·e ou avec des ami·es[828].

Le choix d'un·e autre partenaire cinématographique peut se faire en fonction du film : Sacha indique par exemple que son conjoint n'aimant pas les films d'horreur, il se rend au séance seul·e ou avec d'autres ami·e·s, Maëlle (22,E)se rend voir avec sa sœur les films « MK2 rambuteau » que son conjoint n'apprécie pas. Ces sorties avec les ami·es peuvent avoir lieu à un moment où l'on renforce une partie de son identité (à travers le film choisi, ou l'accompagnant·e choisie), ou la relation avec l'accompagnant·e choisi·e. Julie (25,C+) montre d'ailleurs que la sortie conjugale favorise l'attention sur le film, car la sortie avec des ami·es, qu'elle voit moins souvent, est aussi un moment de sociabilité privilégié avec ces ami·es : la discussion après le film, réel moment de débat quand elle s'y rend avec son conjoint, peut alors être consacrée à un échanges de nouvelles. Ces sorties « hors couples » peuvent donc à la fois servir à l'entretien de nouvelles sociabilité (le film était secondaire), et/ou peuvent justement faire exister une cinéphilie impossible à développer dans le couple (Julie précise aussi qu'elle se rend voir avec les ami·e·s les films qui ne tentent pas son conjoint).

Ces accompagnements individualisés peuvent être perçus par le conjoint comme la défense d'un territoire individuel, et une potentielle menace, comme le montre François de Singly à propos des coups de fil passer au domicile[829]. Mais ils sont aussi et surtout à comprendre au prisme du genre : soit que le genre « genré » de films de l'un·e ne corresponde pas à l'autre, soit que la pratique s'inscrive dans un mécanisme de domination. Ainsi l'un·e des conjoint·e·s se rend au cinéma pour échapper aux contraintes domestiques et conjugales, ce qui peut prendre des sens différents. Dans un schéma de foyer patriarcal, les hommes peuvent utiliser les pratiques culturelles dans un but « d'évitement » du foyer par et pour le loisir (fuite qui se fait à domicile par la pratique de la télévision). Les femmes peuvent aussi prendre un temps « pour elles », pour leur plaisir, refuser la « demande permanente de soin et d'attention[830] » de l'univers domestique. Emmanuelle (38) explicite ainsi de deux manières (argument cinématographique et domestique) la sortie au cinéma « hors couple », seule ou avec son frère « qui partage les mêmes goûts qu'elle » :

> Je suis tout le temps soit au travail, soit à la maison avec les enfants et le mari, alors, oui, je m'organise de petites sorties au cinéma toute seule de temps en temps, ça me fait du bien ! Et mon mari n'aime pas les films à catastrophe alors que j'en raffole. Quand

[828] Cela est très présent également en ce qui concerne le visionnement de série en commun, qui demande de ne pas regarder un épisode sans l'autre ou de commencer une série repérée en couple seul·e.
[829] François de Singly, *Libres ensemble, op.cit*.
[830] Nous reprenons ici les termes d'analyse de Janice Radway

> j'en vois un à l'affiche, je m'échappe, je lui laisse les enfants, il évite « deux heures de souffrance » comme il dit à propos de mes films préférés, et moi je rentre de bonne humeur. On est tous les deux gagnants !

Aller voir un film avec un·e ami·e peut représenter une « déclaration d'indépendance[831] », comme lorsqu'Isabelle affirme qu'elle est allée au cinéma « avec une copine[832] ». Spectatrice qui répond seule à nos questions — son mari attend au chaud dans le cinéma — Eléonore (58,C+) se défend fermement de n'y aller qu'avec ce dernier :

> E.- Je vais au cinéma quatre ou cinq fois par semaine.
> **Et toujours avec votre mari ?**
> E.- Pas du tout ! Je peux y aller seule, avec des copines… Pas du tout. Le week-end avec mon mari.

En conclusion, la sortie au cinéma conjugale est d'abord à replacer vis-à-vis d'une norme d'accompagnement pour les sorties culturelles, sauf dans la population cinématographique des assidu·es, où les habitudes d'accompagnements semblent diverses et variées : sorties seules, en couple, avec un·e ou plusieurs ami·es ou membres de la famille. La norme de l'accompagnement se manifeste au regard des statistiques, qui indiquent 80 % de sorties accompagnées, mais aussi dans les discours des enquêté·es, qui considèrent que c'est étrange de se rendre au cinéma seul·e, et que cette sortie est faite pour « partager ». Ensuite, la conjugalité de la sortie repose à la fois sur l'imaginaire conjugalisée que renvoie celle-ci, et sur des dimensions pragmatiques. C'est-à-dire que d'une part, elle est perçue et appropriée comme un moment « de couple », intime voire « amoureux » ou « romantique », et d'autre part, il est plus simple d'aller au cinéma avec saon conjointe, que l'on habite avec ou que l'on rentre avec chez soi ou chez ellui. Ces habitudes conjugales peuvent comprendre des schémas d'accompagnement d'autres personnes en plus du couple (ami·es, membres de la famille, autre couple), en alternant les sorties à deux et avec ces accompagnant·es, mais pour certain·es le couple est « au cœur » de la sortie au cinéma, et reste un rituel intime qui requiert l'exclusivité. Les pratiques différentes au sein du couple en termes d'accompagnement — qui résultent d'une assiduité différente, de différents parcours de specateurices et socialisations au cinéma — sont bien acceptées, bien que parfois jugées étranges, tant qu'elles n'empiètent pas sur le conjugal (promesses non tenues d'aller voir un film, sorties pour s'échapper du domicile). Les sorties seules ou accompagné·es par d'autres que les conjoint·es peuvent être appropriées comme une façon de montrer que son couple est ouvert aux autres, ou de montrer sa propre indépendance,

---

[831] *Ibid.*
[832] Voir analyse partie 1.

parfois en résistance à un modèle patriarcal. Ces choix de pratiques seules ou accompagnées sont à mettre en relation plus généralement avec les choix et les goûts des films, et leurs logiques de genre. Le sens de l'accompagnement (en couple, seul·e, avec des ami·es) est aussi à envisager dans la temporalité des couples, où tantôt la sortie sera utilisée comme moyen d'affermissement du lien conjugal, tantôt comme une forme d'émancipation par rapport à celui-ci. De cette temporalité découle aussi « l'envie de sortir », et l'envie de le faire (ou non) avec saon conjointe, dont nous allons étudier la dimension contextuelle.

2.2. Pourquoi êtes-vous allez au cinéma aujourd'hui ? Les motivations données pour justifier la sortie.

L'envie de sortir est une dimension peu prise en compte du point de vue des études cinématographiques. L'on suppose en effet que ce ne sont que les films à l'affiche qui suscitent un désir de cinéma. Les chiffres du box-office nous renseignent sur l'envie d'aller voir tel ou tel film, mais n'expliquent pas le désir d'*aller au cinéma* les voir. S'il est vrai que la majorité des spectateurices se rendent au cinéma voir un film en particulier, choisi avant de se rendre au cinéma[833], il faut aussi prendre en compte le fait qu'iels veuillent le voir au cinéma et concrètement *se rendre en salle, sortir de chez elleux*[834]. Le « désir » des spectateurices est souvent convoqué, de manière abstraite, en sociologie ou économie du cinéma, mais l'« envie de sortir » est laissée de côté. On s'en approche davantage du côté du marketing du cinéma — Hélène Laurichesse met par exemple en avant le critère de « l'humeur » dans la décision d'aller au cinéma[835]— et des exploitant·es et distributrices — qui connaissent l'importance du contexte, redoutent le beau temps[836], prennent en compte les vacances scolaires, etc. Pour elleux, les conditions pratiques de la sortie au cinéma, l'accompagnement, ainsi que celles du confort des spectateurices existent bel et bien. Les grandes études statistiques du CNC donnent accès à des pratiques de spectateurices qui donnent des pistes (d'où viennent les spectateurices quand iels se rendent au cinéma, combien de temps mettent-iels pour arriver, par quel moyen de transport), mais les chiffrent ne « parlent pas » : il serait pourtant intéressant de développer les études qualitatives sur ces pratiques, afin d'éclairer ces statistiques. Or en études

[833] Plus de 80% des spectateurices ont choisi le film à l'avance entre 2016 et 2019, CNC, *Le Public du cinéma en 2019*, *op.cit*, p.33.
[834] Iels étaient 83,3% à venir de leur domicile en 2019. *Ibid.*, p.31.
[835] Hélène Laurichesse, *Quel marketing pour le cinéma ?* Paris, CNRS, 2006.
[836] Lors du premier cours avec Roxane Arnold (en licence 3 à la Sorbonne Nouvelle), alors distributrice chez Pyramides, nous a appris : « l'ennemi n°1 des salles de cinéma, c'est le beau temps ».

cinématographiques, il est rare que l'on interroge les sepctateurices directement sur leur désir de sortie au cinéma et leurs motivations à se rendre en salle : celles-ci donnent plutôt lieu à des spéculations ou des assertions générales (« les films n'existent pas sans spectateurs »), non sans lyrisme (surtout s'il s'agit d'aller voir un film projeté en pellicule !).

La réponse évidente à la question de l'« envie d'aller au cinéma » qui serait « aller voir un film » sera ici volontairement écartée. Nous avons pris le parti de nous intéresser à la diversité des réponses des spectateurices rencontrées aux questions « pourquoi êtes-vous allé·es au cinéma aujourd'hui ? » et « pourquoi préférez-vous voir un film au cinéma ? ». Le film d'enquête contient une séquence consacrée à la première question, justement pour mettre en avant les motivations multiples des spectateurices, qui résonnent bien avec l'impression de « hasard quotidien » que renvoie le dispositif de micro-trottoir.

Pour étudier cette « envie de cinéma », nous isolerons d'abord « l'envie de sortir » pour comprendre ce qu'elle signifie et son importance dans le cadre de la vie conjugale. Nous nous demanderons ensuite quelles fonctions aurait spécifiquement la salle de cinéma comparée à d'autre sorties ou activités, pour comprendre la spécificité de l'envie de cinéma (nous serons ainsi attentives aux comparaisons qu'ont donné les enquêté·es, au potentiel « romantique » voire « érotique » qu'iels confèrent à la salle de cinéma).

2.2.1 Les couples et l'envie de sortir.

L'envie d'aller au cinéma peut correspondre à une envie de divertissement — qui sans prendre un sens pascalien (d'une diversion face à notre condition mortelle), peut traduire une volonté d'échapper au foyer, de l'enfermement à deux, de se confronter à l'extériorité ; le cinéma peut aussi représenter un « terrain neutre » en dehors des domiciles respectifs des couples non-cohabitants.

La « sortie » hors de l'espace domestique joue alors un rôle important, celui de pouvoir remonter le moral de personnes en couple, améliorer leur entente, les divertir du poids de leurs soucis quotidiens. Un couple rencontré au cinéma de Saint-Denis parle précisément de ce rôle d'évasion de la sortie au cinéma. « On avait envie de s'enlever un peu le… » nous dit Souleymane (22,PI), mimant un geste signifiant la mauvaise humeur, la pesanteur. La sortie est motivée par l'envie de ne plus « rester chez soi à tourner en rond », pouvoir réalimenter la dynamique conjugale. « On voulait « se changer les idées » me disent d'autres couples, on « avait envie de sortir ». La sortie au cinéma peut constituer une rupture par rapport à une routine installée au domicile :

> La tendance au repli sur soi et sur l'espace domestique est favorable aux pratiques télévisuelles, mais dans le même temps se développe le désir de sortir de ce système routinier et de s'investir, ce qui va dans le sens du spectacle et de la cinéphilie, même redéfinie[837].

Bien que s'accroisse les manières de réinventer le « spectacle et la cinéphilie » à la maison, comme on l'a constaté au cours du confinement[838], la salle de cinéma reste encore un moyen concret de sortir du domicile, ce qui peutêtre recherché pour les couples cohabitants ou non[839]. Pour de nombreuses personnes en couple, la sortie au cinéma, comme la sortie au restaurant ou d'autres sorties culturelles, a d'abord pour fonction de « faire quelque chose », une activité en dehors de chez soi, et de réaffirmer le lien conjugal. Aussi bonnes les conditions de visionnage puissent-elles être « à la maison », elles ne répondent pas aux besoins des couples de se ressourcer à l'extérieur. Le cinéma a cet avantage de reproduire un espace relativement confortable et intime, tout en représentant un espace extérieur au cadre domestique.

Il faut rappeler toutefois que notre enquête s'effectue dans le cadre de cinémas d'Île-de-France, (dont une majorité de cinémas parisiens). Ce « besoin » de sortir n'est bien entendu pas un « besoin naturel » et uniformément réparti, dépend des milieux sociaux et habitudes culturelles des couples : que ce soit dans une culture « populaire traditionnelle » ou dans une nouvelle culture « domestique moderniste » la sortie est peu fréquente et se limite tout au plus à se rendre chez des amies, contrairement à « l'univers de la culture contemporaine cultivée[840] », où les sorties sont plus nombreuses et variées. Les conditions spatiales agissent de manière différentes sur les « besoins », et les « envies » ressentis des couples, non seulement parce que la région parisienne comporte de nombreux établissement cinématographiques (ce qui en rend plus facile l'accès, et peut aussi donner l'envie de s'y rendre simplement en les voyant), mais aussi par les petites surfaces des logements engendrées par les prix du marché immobilier parisien, peuvent donner une sensation d'enfermement voire rendre plus difficile le « huis-clos » domestique. Deux couples que nous rencontrons au Pathé Alésia font état de la petitesse de leur logement[841] pour justifier leur préférence à voir les films au cinéma plutôt que chez eux :

---

[837] Laurent Creton, *Cinéma et marché*. Paris, Armand Colin, 1997.
[838] Séance en lignes proposées par les cinémas, pratiques de visionnages simultannés pour les couples séparés, soirées « films » pour rompre avec la consommation quotidienne de séries etc.
[839] Reste à savoir dans quelle mesure l'attrait du spectacle cinématographique et tout simplement du fait de sortir de chez soi vont perdurer.
[840] Fabienne Gire, Dominique Pasquier, et Fabien Granjon. « Culture et sociabilité. Les pratiques de loisirs des Français », *Réseaux*, vol. 145-146, n°6, 2007, pp. 159-215.
[841] Il parait logique que ce facteur soit souvent mentionné par les spectateurices parisien·nes, le coût élevé des loyers conduisant à vivre dans de petites surfaces.

> (1) Pourquoi vous aimez bien aller au cinéma plutôt que regarder le film chez vous ?
> Charlotte (40,C+) - Bon déjà parce que chez nous… On vit dans un trente mètres carrés à Paris donc chez nous c'est un peu compliqué. *Il rit.*
>
> (2) Matthieu (31,PI) - Parce que c'est plus confortable, *il rit.*
> Nadège (29,PI) —Parce qu'on a débuté, moi j'étais étudiante, toi aussi t'étais étudiant.
> M.- Oui, j'étais étudiant.
> N. - En fin, on était tous les deux étudiants et on avait des petites chambres… Moi une petite chambre de bonne et lui un tout petit studio et c'est vraiment pas agréable de regarder les films comme ça et ça nous permettait de faire une coupure et de sortir de notre petit truc…
> M.- De rester coincés.
> N. - Ouais pour aller dans quelque chose de plus grand pour être plus à l'aise.

Dans ce dernier exemple, l'on voit que la taille de la salle de compte, en plus de la taille de l'écran, du fait de l'étroitesse des logements étudiant·es : l'on voit comment la « culture étudiante » et sa précarité (à travers le logement étroit), a permis d'ancrer une pratique dans les habitudes du couple même une fois installé·es dans des logements plus grands.

Cette volonté de « sortir de chez soi », ne doit par ailleurs pas être comprise comme une hiérarchisation de couples de spectateurices, en ne voyant que d'un côté des couples « cinéphiles » motivé·es par des films en particulier, et de l'autre des couples qui cherchent seulement à se divertir, peu importe le film. Un même couple peut aller au cinéma principalement quand il veut découvrir un film en particulier (quelque soit le type de film), et être déjà allé au cinéma simplement par envie de sortir, et inversement. La sortie au cinéma doit en revanche être comprise à travers un faisceau de justifications données par les couples de l'enquête, qui mettent plus ou moins en avant leur envie de sortir, désir de cinéma et les conditions matérielles de la sortie. Les justifications données à la sortie au cinéma peuvent se combiner. Il faut alors regarder ce qui sous-tend et conditionnel l'« envie de cinéma ». Loin d'être un désir abstrait, nombre d'enquêté·es la mette en relation avec son ancrage matériel, c'est-à-dire les conditions pratiques qui lui permettent d'avoir lieu (habiter près du cinéma, pouvoir s'y rendre à pied) et financières (abonnements, tarif des places, budget consacré aux sorties).

2.2.2 Une diversité de réponses : les conditions matérielles de la sortie.

La variété de raisons invoqué·es par les couples pour justifier la sortie au cinéma nous rend attentive au caractère significatif du poids du contexte dans la décision de sortir (situation géographique, financière, état de santé, humeur, etc.). Par exemple, on remarque que les enquêté·es mettent fréquemment en avant les conditions matérielles de la sortie, la question de

la place et de son coût ; mais donnent à celles-ci une importance plus ou moins forte relativement à la sortie.

2.3.1 Des histoires de couple et des histoires de cartes

> *Andréa (54,OE) - En plus comme on a la carte on peut venir… cinquante fois, cent fois il y a pas de soucis, on peut…*

Les cartes d'abonnement des cinémas sont un bon exemple, notamment les cartes « illimités » des grands cinémas[842], de l'imbrication très fortes entre des habitudes de consommation générées par le néo-libéralisme, et l'appropriation qui en est faite par les personnes. Ces appropriations sont bien entendu prévues par les industries qui mettent en place ce type d'abonnement, qui utilisent d'ailleurs le vocabulaire du désir et de l'envie de cinéma— « découvrez nos trois offres pour répondre à toutes vos envies de cinéma[843] » bonimente UGC — et qui ont proposé de nouvelles formules « à deux » ou « duo », pour « vivre sa passion, avec la personne de [votre] choix[844] ». Il ne s'agit pas toutefois de considérer ces consommations de spectateurices « d'en haut » (du point de vue du bénéfice qu'elles peuvent rapporter), mais de manière horizontale, au niveau des discours des enquêté·es sur leur propre utilisation (des études quantitatives ayant déjà été réalisées par le CNC[845]). Plus spécifiquement, nous nous concentrerons sur l'appropriation « à deux » qui est faite des dispositifs d'abonnement. Les grandes chaines de cinéma ne sont pas ignorantes des modes d'accompagnement (formules « duo »), que les PeC nomment d'ailleurs souvent « cartes couples ». Quels discours les enquêté·es tiennent-iels sur leurs cartes d'abonnement ? Comment expriment-ils leur rapport au cinéma, mais aussi leur rapport à leur conjoint·e accompagnt·e ?

Les PeC sont très nombreuses à faire mention de leur carte (illimité ou CIP[846]), souvent avec le plaisir d'avoir réalisé un bon achat/investissement, et/ou montrer un attachement ou

---

[842] Par cartes « illimitées » nous faisons référence aux cartes d'abonnement qui permettent pour un tarif mensuel précis, de se rendre à un nombre « illimité » de séances de cinéma dans les cinémas du groupe ou des cinémas avec qui le groupe possèdent un partenariat. Pour indication, la première a été lancée par le groupe UGC en 2000, en 2007 l'abonnement « illimité à deux ». Informations disponibles sur le site du CNC ou dans le rapport du Sénat du 24 Août 2020 « l'évolution du secteur de l'exploitation cinématographique » : https://www.senat.fr/rap/r02-308/r02-3089.html

[843] Promotion sur le site d'UGC : https://www.ugc.fr/les-offres-ugc-illimite.html

[844] UGC propose par exemple un abonnement « UGC » illimité 2, « l'abonnement pour vivre votre passion à 2, avec la personne de votre choix ». Une seule personne est titulaire de la carte, et peut choisir de s'y rendre avec la personne qu'elle souhaite (pas forcément une personne en particulier).

[845] *Les Cartes d'abonnement illimité au cinéma*, étude CNC, 2001, réalisée par « advent ». Disponible sur le site du CNC ; *Les possesseurs de cartes à entrée illimité au cinéma*, étude CNC, 2008.

[846] Carte d'abonnement des cinémas indépendants parisiens.

investissement dans le cinéma : « on vient souvent, on a la carte », « on aime le cinéma alors on a pris la carte ». Les études du CNC de 2001 et 2008 confirment la grande satisfaction des spectateurices qui détiennent un abonnement[847]. L'enquête permet de mettre en valeur une dimension qui n'est pas présente dans ces enquêtes quantitatives : celle de la matérialisation du lien avec le cinéma par l'objet « carte ». Plusieurs spectatrices, interrogées sur leur fréquentation du cinéma, ont non seulement mentionné la carte, mais l'ont aussi sortie, montrée à la caméra. La carte « incarne » un rapport au cinéma, ce sentiment de consommation « illimitée », en plus de sa dimension pratique. Elle est souvent mentionnée pour justifier la sortie dans une logique de rentabilisation de celle-ci — avec une forme de fierté quand les couples y parviennent —, ou pour expliquer qu'iels peuvent se permettre d'aller au cinéma presque tous les jours :

> E. —Mais c'est vrai que la carte UGC avec les cinémas types l'Arlequin ben y en a quand même pas mal… rive gauche. Ça offre quand même beaucoup de possibilités, on irait peut-être pas cinq ou sept fois par semaine…

Ce sont les deux motifs principaux de satisfaction de la carte relevés par le CNC : à savoir « l'économie d'argent », et « la possibilité d'aller plus souvent au cinéma[848] ». La consommation du cinéma se trouve directement en prise avec une logique financière de « rentabilisation ». Les couples peuvent faire le calcul devant nous, en n'arrivant pas toujours au même résultat. Marie-Anne (64,R) explique ainsi ses fréquentes sorties au cinéma avec son mari Bertrand (66,R) :

> M.- Et puis grâce à la carte UGC. *Elle rit.* C'est vrai qu'on l'amortit largement. Parce que quand même onze euros… Enfin vingt-euros pour un couple ça fait cher, mais là… Avec la formule carte UGC qui marche aussi bien sur MK2… C'est quand même un gros avantage.

Maëlle (22,E), quant elle, s'est abonnée deux jours avant de réaliser l'interview, mais doute de l'avantage financier que représente réellement cette dernière :

> **Votre carte UGC c'est pour y aller plus en couple ou pour y aller plus avec d'autres gens au cinéma MK2 rambuteau ?**
> M. —Un peu des deux en fait. Si je l'ai fait c'est parce qu'il me proposait souvent et que j'y allais pas et pour aller voir d'autres films aussi.
> B. —Belle liberté, c'est une belle économie aussi à partir du moment où tu décides d'y aller…

---

[847] « Les détenteurs de cartes sont très satisfaits de leur abonnement, particulièrement les grandsconsommateurs de cinéma (les « très assidus »), et leur intention de renouvellement est fortepuisqu'elle concerne près de 84 % des abonnés. Les intentions les plus significatives sontexprimées par les spectateurs parisiens. Les principaux motifs de satisfaction résultent », rapport CNC 2008.
[848] *Ibid.*

> M. —Franchement, moi je payais ma place sept euros donc — comme je suis étudiante — souvent il m'invitait. Donc la carte elle est à 21, il faudrait que j'y aille plus de quatre fois dans le mois pour la rentabliliser, c'est-à-dire plus d'une fois par semaine, je suis pas sûre de la rentabliser en fait. *Elle regarde Baptiste.*
> B. —Oui, mais la liberté c'était pas seulement de payer moins cher c'est de pouvoir…
> M. —Oui je sais, réserver[849]…
> B. —Réserver, puis aller vite quand t'y vas, faire crack (*il fait geste de passer la carte*).
> M. —Je l'aurais pas prise si je n'y trouvais pas un avantage je dis juste qu'en terme de rentabilité financière pure je pense même pas que ce soit le cas.

La carte individuelle permet de « régler » la question du paiement et de la réservation, mais ne représente pas un avantage financier pour l'enquêtée. La carte est alors présentée dans l'entretien comme un moyen de stimuler son désir d'aller au cinéma, afin de pouvoir répondre aux invitations de son conjoint qui la sollicite régulièrement pour y aller.

La carte permet de parler de l'assiduité à la sortie, mais aussi des changements d'assiduité. L'histoire de la relation de couple peut se raconter à travers l'histoire de la carte. Ainsi dans cet extrait d'entretien, on remarque que Thimothée (27,C+) conditionne la sortie au cinéma fréquente à l'utilisation de la carte, quand sa conjointe Susie (23,E) la rapporte à leur mise en couple :

> Vous alliez autant au cinéma avant d'être ensemble ?
> S. – Non.
> T. —Ben non on avait pas de carte UGC.
> S. — Puis même Pfff. Elle le regarde. Moi je crois que j'aurais jamais pensé à la prendre avant d'être avec toi.

Elle agit non seulement sur l'assiduité, mais aussi sur l'accompagnement. La possession de la carte correspond à un public d'assidus qui se rend plus au cinéma seul que l'ensemble de la population[850]. En entretien, elle permet alors de justifier la sortie seule (« il faut rentabiliser »). Ainsi Lucie (27 ans, comédienne et metteuse en scène) me répond-t-elle, quand je lui demande si elle se rend seule au cinéma :

> L.- ça dépend moi j'y allais beaucoup seule, j'avais une carte UGC et du coup j'y allais beaucoup seule l'année dernière. Maintenant que j'ai plus ma carte j'y vais plus tellement seule.

Le type d'abonnement a aussi été mentionné comme une obligation à la sortie en couple : un enquêté nous répond avec humour, « je ne peux pas y aller seul, c'est elle qui a la carte », sa conjointe étant titulaire de l'abonnement « UGC illimité 2 ». Ce système ne convient pas à tous les couples, ne garantissant sans doute pas « l'individualisation » de la pratique de ses membres.

[849] Le fait de pouvoir réserver les places est un argument mis en valeur aussi dans l'enquête du CNC de 2008.
[850] Enquête CNC 2008 et 2005.

Le type d'abonnement donne au couple l'occasion de parler de leurs différentes assiduités, et parfois plus largement de leur rapport à leur individualité. En effet, si les personnes en couple optent pour une carte duo, qui choisir pour en être lae détenteurice ? Dans certains couples, cela est une évidence, car la différence d'assiduité et d'intérêt pour le cinéma étant marquée. Ainsi Julie (23,PI) s'est vue offrir une carte UGC duo pour son anniversaire par sa famille, qui connait son goût prononcé pour le cinéma. Elle y va principalement avec son conjoint, mais celui-ci passant alors l'agrégation, il dispose de peu de temps, en plus de ne pas aimer nécessairement les mêmes films : Julie se rend donc au cinéma avec un·e ami·e, ou offre la seconde place à quelqu'un dans la file d'attente. D'autres couples ont un intérêt égal pour le cinéma, mais préfèrent disposer chacun de leur carte, comme l'exprime ici Thimothée et Susie :

> **Vous n'avez pas pris illimité à deux ?**
> S. — Non parce que parfois il va avec ses amies et moi j'y vais avez mes amies.
> T. — La différence de prix n'était pas énorme donc autant être libre d'y aller quand on veut.

Pour un couple que nous croisons aux Halles, la carte « illimité 2 » n'a pas été satisfaisante : Henri (67,R) nous explique que « ça le gonflait » d'aller voir les films romantiques qu'aimaient sa femme, iels ont donc repris une carte illimitée individuelle. Ainsi, le caractère nominatif de la carte n'est pas toujours un avantage pour des couples qui ont une forte assiduité au cinéma et/ou qui ont d'autres mode d'accompagnement que conjugal ; elle ne respecte pas non plus toujours le désir d'individualisation des conjointes (l'on ne désire pas nécessairement dépendre cinématographiquement de saon conjoint·e), elle demande de plus que le couple soit suffisamment installé pour permettre la gestion de l'abonnement à deux (si répartition du paiement). Toutefois, l'acquisition d'une carte illimité dans un couple (cartes individuellles ou « duo ») peut-être le moyen d'affirmer une passion commune et de renforcer le lien conjugal autour de celle-ci, elle permet de donner presque un cadre, une rigueur à la sortie au cinéma dans l'objectif de la « rentabilisation ».

Son acquisition peut d'ailleurs être un moyen d'essayer de se rapprocher saon conjoint·e. Ainsi, Zazie (26 ans, cheffe de projet en marketing[851]), quand je lui parle de mon sujet me répond immédiatement que justement son copain de vient d'acquérir, comme elle, une carte illimité : « c'est mignon, il l'a pris sinon il ne me voyait pas assez dans la semaine à cause de ses entrainements de rugdby ». Je lui demande si cela ne la dérange pas, qu'il l'accompagne au cinéma alors qu'elle avait pris cette habitude d'y aller seule. Elle reconnait, qu'au départ, elle

[851] Entretien spontannée avec une connaissance de ma conjointe. J'ai rédigé le témoignage à partir d'une prise de note du court entretien, juste après l'avoir mené. Il est donc fidèle à ses propos, bien qu'un peu plus « écrits ».

n'était pas enchantée, mais elle dit désormais apprécier ces sorties qui sont devenus de vrais « temps conjugaux » : « on debrieff, on fait un petit resto, ça devient vraiment une sortie, quelque chose de spécial. On se rejoint aux halles par exemple après le travail ». Elle donne cet exemple pour parler plus globalement de son couple : elle souhaite garder son indépendance (ne pas vivre avec lui), alors qu'il cherche souvent à davantage « conjugaliser » la relation.

La carte d'abonnement « à deux » prend une forme d'engagement, à la fois de soi-même envers le cinéma, mais aussi souvent avec lae conjointe qui nous y accompagne. Elle forme comme un pacte de culture ou de divertissement, tout en représentant une solution « pratique », ou « économique » pour aller au cinéma. Mais elle peut aussi être le signe d'une différence d'assiduité et d'une volonté de mettre en avant sa personnalité culturelle, quand l'un dispose de la carte et non l'autre. Elle peut même permettre de justifier la sortie « hors couple » seul·e ou avec des amies vis-à-vis de l'autre, puisqu'elle doit-être « rentabilisée ». Enfin, elle peut prendre la forme d'une relique d'un amour perdu, ou de démarches de désabonnement particulièrement pénibles quand la sortie au cinéma était associée à la sortie avec lae conjointe.

On retiendra particulièrement la fréquence avec laquelle la possession de la carte illimitée est mentionnée dans les entretiens sans que nous ne posions de question directement sur celle-ci. Cet investissement financier, qui se traduit par un objet matériel — une carte qui prend souvent place dans le portefeuille à côté de la carte d'identité, la carte vitale, la carte de transport —, parle d'un choix d'investissement et d'un lien opéré avec le cinéma. Elle a un réel sens économique et social pour ces usagers·ères, comme le montre avec talent et humour dans son dossier de licence Nathan Bouam[852], projectionniste de formation : ayant mené une enquête d'observation à partir de son expérience à la caisse dans des cinémas indépendants parisiens, il décrit les réactions de gène et de honte des personnes qui possédent une carte UGC illimité par comparaison à celleux qui possèdent une carte CIP (Cinéma Inépendant Parisien) et les stratégies déculpabilisantes de « tickets bonus » qu'iels mettent en place[853].

---

[852] Etudiant à Paris 8 suivant notre cours en 2019-2020.

[853] « L'utilisation des cartes illimités au sein des cinémas indépendants parisiens », dossier de licence 3, Paris 8, Nathan Bouam, 2019. Il décrit et analyse, par une enquête d'observation dans des cinémas indépendants parisiens où il effectuait plusieurs tâches (dont la caisse, l'accueil, la projection),comment des logiques de fierté et de honte se dessinent en fonction de celleux qui possèdent une carte CIP (cinéma indépendant) et celleux qui possèdent une carte UGC. Il montre comment les spectateurices avec carte UGC illimité peuvent paraître gêné·es (attitude corporelle, phrases de justifications) à la caisse quand ils passent derrière quelqu'un qui a la carte CIP, et à l'inverse comment – quand iels sont avec un groupe qui prend des places à l'unité – iels manifestent de la fierté : « pour moi, c'est gratuit ». Il montre que les détenteurices de cartes UGC, par culpabilité, « bonne conscience » ou geste militant, peuvent pratiquer ce que l'étudiant nomme « le ticket bonus » : lorsqu'iels ont une carte duo demander de « compter une place pour le cinéma » (quand iels ne sont pas accompagné·es), ou quand iels passent devant le cinéma en coup de vent, faire passer leur carte pour réaliser une entrée bien qu'iels n'aillent pas voir le film.

2.3.2 Motivation et coût de la sortie

La carte n'est pas le seul motif économique invoqué pour justifier la sortie ou l'assiduité au cinéma. Ainsi un couple de chercheureuses retraitées que nous interrogeons, se montrent très insistants sur le motif économique de la sortie, leurs places, offertes par leur organisme de recherche, expirent à la fin du mois : « de toute façon il n'y avait beaucoup de choix par rapport à ce qui nous intéressait et on devait liquider nos billets avant fin novembre ». Plus que le désir de cinéma, c'est le désir rationnel de ne pas perdre des places qui est affirmé devant la caméra. Les conditions économiques de la sortie sont, au-delà de la carte, mentionnées de façon récurrentes dans l'enquête, souvent pour mettre en avant le fait qu'on ne « paye pas » (places gratuites), qu'on « paye moins », « a une réduction ». Le plaisir de payer sa place moins chère ou d'avoir une impression de gratuité n'est pas négligeable. À l'inverse « dépenser de l'argent » pour une sortie exceptionnelle peut-être valorisé dans certaines circonstances (fêtes, sortie anniversaire, « la » sortie de l'année), comme le montrait une enquête réalisée par des étudiantes[854] au cinéma « First » ouvert par Luc Besson, qui proposait des places à vingt-cinq euros pour un service "de luxe" (siège en cuir, champagne) » ; mais là encore elles montraient que la plupart des personnes qu'elles avaient rencontré avaient bénéficié d'offres promotionnelles (ce qui pouvait donner l'impression d'avoir fait une affaire).

En terme de paiement des places, plusieurs logiques existent au sein des couples : celles de l'invitation dans une logique de genre (perspective galante[855] où « l'homme »invite « la femme »), dans une perspective alternée (je paye cette fois, toi la prochaine/Je paye le restaurant, toi le cinéma), négociée (c'est toi qui veut aller voir ça alors c'est toi qui paye/je t'inflige ce film alors laisse-moi payer/c'est toi qui avait envie de sortir), un accord général (tu gagnes plus donc tu payes les sorties, compte commun). Ces logiques varient au fil du temps : les logiques d'invitation dans le cadre de séduction peuvent donner lieu à d'autres types d'arrangements, plus ou moins ritualisés au fil des séances[856]. Le changement de pratique due au conjoint peut également rompre les habitudes de paiement : Maëlle (22, E), qui se faisait inviter (étudiante alors que son conjoint travaillait), décide de s'investir plus dans les sorties avec celui-ci et paye ainsi son abonnement de cinéma.

La sortie au cinéma est une sortie payante qui n'échappe pas aux logiques d'autres biens de

[854] Marie Grenon, désormais collègue doctorante, et Kani Diatta, en 2016.
[855] Ou perspective « contre-galante », où les personnes inversent volontairement les « normes » d'invitation, avec « la femme » qui invite « l'homme ».

consommations culturelles/de divertissement. Souvent jugée « trop chère[857] », la sortie au cinéma suscite des stratégies de couple pour réussir à « économiser », que ce soit en ce qui concerne la place ou la nourriture[858]. Pour certain·es, elle reste une sortie exceptionnelle, un investissement une fois ou deux dans l'année. L'enquête filmée a montré un fort ancrage de la sortie par les enquêtées dans la perspective pragmatique du prix des places : la sortie est prise dans un calcul entre l'investissement qu'elle demande (temporel, sortie hors du domicile), le coût qu'elle représente, et le désir de s'y rendre. Même figée dans une habitude de sortie, elle est rattachée à la condition matérielle (économique) de son existence. On peut supposer que cette dimension financière discutée devant nous est aussi liée aux entretiens conjugaux : être en couple, c'est aussi faire les comptes, même quand l'on n'a pas un compte commun.

2.3.3 Autres motifs invoqués

La sortie est plus ou moins préparée ou organisée, pour celleux qui ont des enfants, la sortie demande de l'organisation et/ou suggère aussi un certain coût (celui de la garde de l'enfant par un·e baby-sitter[859]). À l'inverse, elle peut être tout à fait improvisée, nous croisons un groupe d'adolescent·es, deux couples, qui ont décidé d'aller au cinéma après avoir constaté la fermeture du bowling face au centre commercial. Le cinéma est alors une activité de substitution de celle initialement prévue. Elle peut également correspondre à la temporalité des sorties du couple, ou à des rituels qu'iels ont instauré. Mon grand-père et ma grand-mère, qui travaillaient dans une banque à Paris, se rendaient tous les samedis voir un ou deux films sur les Grands Boulevards, sans s'informer préalablement de ce qui passait. Un couple à qui nous demandons pourquoi ils vont au cinéma nous répond : « parce que c'est vendredi, le vendredi, on va voir des films nuls ». Enfin, un couple relie avec humour la sortie au cinéma (pour regarder une comédie) avec l'annonce du décès de Johnny Hallyday : « On a pleuré toute la journée, on est vieux, on aimait bien Johnny… On espère qu'on va rigoler ! ».

Ces remarques très diverses sur les motivations de la sortie au cinéma revendiquées par les spectateurices dans l'enquête attire notre attention sur la dimension financière de la sortie, l'organisation qu'elle requiert, la sortie de l'espace domestique qu'elle représente, la volonté d'améliorer son humeur. La liste n'a aucune prétention d'exhaustivité, mais invite à s'intéresser aux discours sur les pratiques pour mieux comprendre les sorties au cinéma. Par ailleurs, cela

---

[857] Sensation de chèreté due à l'impression de gratuité que donne la télévision. Voir Laurent Creton, *L'Economie du cinéma en 50 fiches*. Paris,Armand Colin, 2008 (2e édition). On peut ajouter que cette impression de gratuité est aussi celle des plate-formes.

[858] voir part2. « manger au cinéma »

[859] Voire partie enfants

ouvre des pistes sur les fonctions des sorties culturelles pour les couples (et par extension pour les familles), dans un contexte où elles sont fortement mises en concurrence avec la culture domestique[860].

2.3.4 Comparaisons à d'autres sorties et pratiques

Comment les couples considèrent-ils la sortie au cinéma : se rapproche-t-elle plus d'une sortie au théâtre ou d'une sortie au restaurant ? En quoi diffère-t-elle d'un film regardé à la maison ? Nous allons ici prendre en considération la façon dont les couples rencontrés ont pu comparer la sortie au cinéma avec d'autres sorties, et également avec la télévision ou utiliser le SVOD. Lors de l'enquête de 2008, Olivier Donnat note encore une préférence pour les Français qui continuent à exprimer une très nette préférence pour « les activités de loisir qui les amènent à sortir de chez eux[861] ». Si l'on s'intéresse aux sorties nocturnes, elles sont le plus souvent réalisées en couple (36 %), mais cela varie fortement selon l'âge : la moitié des plus de cinquante-cinq ans y vont en couple, alors que les moins de vingt-cinq ans y vont majoritairement entre ami·es ; selon la catégorie socio-professionnelle : les indépendant·es, les cadres et professions intellectuelles supérieures sortent très majoritairement en couple[862], tandis que les ouvrièr·es sortent plus en famille[863]. La sortie la plus pratiquée le soir est la sortie chez des ami·es (63 % des répondants indiquent la pratiquer), puis la sortie au restaurant (51 %), chez des parents (43 %), et enfin, en quatrième position, la sortie au cinéma (36 %). Cette dernière n'est donc probablement pas la sortie la plus répandues pour les couples si l'on prend l'ensemble des sorties en considérations, mais elle est plus pratiquée que toute autre sortie faite dans le cadre d'un établissement culturel/lieu de divertissement[864]. Si la sortie au cinéma peut sembler plus proche d'une sortie au théâtre (le couple se rend voir une œuvre, assis dans une salle tournée vers la scène/l'écran), ce n'est pourtant pas la comparaison qui revient le plus souvent dans les enquêtes. Bien davantage la sortie au cinéma est-elle comparée à la sortie au restaurant. Le théâtre[865], ou encore l'opéra sont des pratiques de « culture cultivée », moins communes.

---

[860] Et nous écrivions cela avant les confinements et couvre-feu instaurée suite à la propagation de la Covid-19.
[861] Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, Enquête 2008, Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, 2009.
[862] 41% sortent des cadres sortent en couple, contre 22% en famille, *Ibid.*
[863] 32% sortent en couple, 35% en famille, *Ibid.*
[864] Nous ajoutons « lieu de divertissement » car le cinéma n'est pas compté dans l'enquête sur les pratiques culturelles des français (et la plus part des enquêtes sur les publics de la culture) comme un équipement culturel (comme le musée ou le théâtre), mais compté à part.
[865] Dominique Pasquier la qualifie de « socialement très sélective » *in* « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *op.cit*.

La comparaison principale effectuée avec la sortie au restaurant range dans les imaginaires le cinéma parmi les sorties de couples les plus partagées. Elle n'est, par opposition, jamais rapprochée d'une sortie chez des ami·es. Cette dernière ne vient pas directement à l'esprit des enquêté·es lorsqu'iels pensent à leurs sorties en couple tout simplement car se rendre chez des ami·es n'est pas perçu comme un moment intime vécu « à deux » (en outre, bien qu'hors de l'espace domestique du couple, elle reste à l'intérieur d'une habitation). Aussi surprenant que cela puisse paraître, les couples mettent bien davantage le cinéma en parallèle avec les promenades. La balade — qui renvoie sans doute à l'imaginaire des balades d'amoureuxes, faites mains dans la main — plus qu'elle ne pourrait s'opposer au cinéma (lieu extérieur où l'on se tient debout, marche) apparait comme son corollaire, ce que l'on fait à la place du cinéma quand il fait beau. Ainsi cet enquêté d'une cinquantaine d'années, qui va en couple au cinéma toutes les semaines accompagnées de sa femme, explique :

> Andréa (54,OE) — ça nous fait sortir aussi. C'est une bonne sortie. En plus avec le temps… c'est vrai que pour aller se promener dans un parc c'est pas l'idéal donc… C'est l'option…

La pratique du cinéma est associée à une pratique de plaisir et de détente. Ainsi pour Susie (23,E) et Timothée (27,C+), elle représente un divertissement, qui permet de « décompresser après le travail ». Iels la comparent à un ensemble d'autres activités :

> À part le cinéma vous faites d'autres sorties en couple des sorties des choses comme ça ? Ou c'est vraiment plus le cinéma ?
> S. — Je pense plus le cinéma quand même. *Elle regarde Thimothée.*
> T. —Oui.
> S. — Il y a les restaurants aussi. On aime bien manger.
> T. — Les voyages.
>
> **C'est vrai que le cinéma à l'air de vous souder, quand vous en parlez**.
> *S. acquiesce.* — Oui c'est vrai. Voyage aussi, mais c'est pas le même…
> T. —On va se balader juste.
> S. — Des balades.
> T. — On se balade souvent.

Pour elleux, le cinéma est un divertissement (« j'y vais pas pour réfléchir, ça c'est sûr » dit Susie), et il est classé parmi les autres loisirs faits en couple. Timothée va jusqu'à le mettre en parallèle des « voyages ». Ce qui est mis en avant est ce qui permet au couple de partager des moments ensemble et de se délasser, de prendre du plaisir. C'est d'autant plus important peut-être pour ce couple de privilégier des moments à deux lorsqu'iels le peuvent, Susie étudiant en Angleterre. Le cinéma, pour de nombreuxes couples, joue la même fonction que les balades ou sorties au restaurant en couple : elles lui permettent de sortir de l'espace domestique, de se

retrouver à deux, de partager un moment agréable. Dans un quotidien fait de stress, d'impératifs quotidiens dus au travail (domestique et salarié), la sortie au cinéma peut offrir un moment de détente pour l'esprit et pour le corps à partager avec son conjoint. Elle peut être dans cette perspective privilégiée à une sortie au théâtre ou au musée. Les membres d'un couple que nous rencontrons à l'Arlequin, retraité·es, font un retour rétrospectif sur leurs sorties au cinéma et à cette occasion, les comparent au théâtre :

> Roger (71) - On aimait ça ! Beaucoup plus que le théâtre. Parce qu'en fait le cinéma, quand on travaillait qu'on était fatigué on pouvait se (il fait un geste pour mimer l'allongement, la détente). Tandis que quand on va au théâtre on pense toujours aux affaires de la journée. Au cinéma on est beaucoup plus pris. *Elle le regarde et approuve.*

Cette description montre comment le cinéma peut mobiliser des « techniques de repos actif », ici préférées au maintien que demande le théâtre. Plus immersif, le cinéma pourrait, selon ces enquêtés mieux permettre de s'extirper du quotidien. La sortie au théâtre est généralement plus contraignante et demande plus de « tenue », c'est même ce qui la distinguerait aujourd'hui, selon Dominique Pasquier, de la plupart des pratiques culturelles :

> Dans un contexte où la consommation de la culture s'accompagne d'une grande tolérance au relâchement corporel et encourage la participation des publics, les normes de comportement qui sont dictées aux spectateurs de théâtre revêtent un réel caractère d'exceptionnalité. La plupart des pratiques culturelles se sont désacralisées et routinisées. La lecture ou l'écoute musicale accompagne les trajets dans les transports et s'accommode de discontinuité. La culture audiovisuelle s'est repliée sur le foyer où elle est consommée avec décontraction et sans concentration particulière. Le cinéma tolère de plus en plus de convivialité dans ses salles, les concerts de musiques nouvelles encouragent leurs publics à bouger, les arts de la rue s'accommodent d'une audience de passage[866].

Elle exige ainsi un contrôle plus strict des corps pendant la séance. Elle serait aussi, y compris en amont, plus complexe, ainsi Dominique Pasquier montre-t-elle qu'il est plus délicat de donner des conseils en matière de théâtre :

> Il faut dire que conseiller une pièce est bien plus compromettant que de conseiller un livre ou même un film, car la sortie au théâtre est infiniment plus difficile à organiser[867].

Le théâtre, par l'éclairage et par la disposition des salles (moins pour les plus contemporaines), en font espace plus mondain, où l'on peut se regarder, s'évaluer, se reconnaître. L'on a plus tendance à bien s'habiller pour aller au théâtre qu'au cinéma (quoiqu'une étude serait

[866] Dominique Pasquier, « Spectateur de théâtre : l'apprentissage d'un rôle social ». *Sociologie de l'Art*, n°1-2, vol.OPuS 25 & 26, pp.177-192. DOI : 10.3917/soart.025.0177.
[867] Dominique Pasquier, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *op.cit.*

intéressante à faire pour mener une comparaison[868]). Sa dimension mondaine et la disposition dans la salle (qui fait que l'on est plus « repérable »), inhibe davantage les échanges de baisers et les postures de détentes que l'on peut adopter dans une salle de cinéma[869]. Si l'on va moins seul au théâtre qu'au cinéma (4 % des spectateurices de théâtre s'y rendent seuls et 43 % en couple[870]), et que la sortie en couple est aussi le mode d'accompagnement le plus fréquent du théâtre, elle représente une sortie beaucoup moins commune[871] (9 % des françaises sont allées au théâtre en 2018[872]). Il faut enfin relativiser le poids de la sortie en couple au théâtre par un phénomène observé par Dominique Pasquier, qui invite à :

> Reconsidérer le pourcentage très important des hommes qui sortent au théâtre en couple. On pouvait penser que c'était là le mode de sortie qu'ils préféraient, mais il pourrait aussi s'agir de sorties concédées à leur conjointe, sans appétence personnelle pour le théâtre. Le fait que les sorties en couple soient proportionnellement plus fréquentes chez les spectateurs occasionnels que chez les spectateurs assidus va en ce sens[873].

L'envie d'aller au théâtre n'est dans bien des cas pas partagée par les maris, ce qui pousserait les femmes à s'émanciper de ces derniers et à y aller de plus en plus avec des amies ; c'est unesortie de plus en pratiquée par les jeunes femmes entre elles ou seules[874]. L'envie d'aller au

---

[868] Une étudiante a réalisé une enquête sur l'habillement pour les festivals de cinéma, comparant sa propre expérience de cinéma et de Deauville. On avait discuté ensemble du fait de savoir si l'on s'habillait de manière spécifique pour aller au cinéma. De fait, il s'agit d'une sortie en public, qui requiert donc une tenue adéquate, elle peut être plus élaborée pour des circonstances spéciales (saint-valentin, rendez-vous, sortie de fête de l'année) ; mais catalyse moins de questionnement que la tenue pour aller au festival ou à l'opéra. La première fois que j'ai mis les pieds à l'opéra, j'ai interrogée l'amie qui m'y avait invitée pour savoir si je devais me vêtir de manière spécifique. Elle m'a répondu que non, et j'ai découvert que c'était plutôt un signe d'arrivisme que de se mettre trop ostensiblement sur son 31.

[869] Ma conjointe, habituée de la comédie française, m'a prévenu la première fois que je l'ai accompagnée : « ce n'est pas comme au cinéma, on ne s'embrasse pas dans la salle ».

[870] Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, 2008, *op.cit*. Au cinéma, 8,4% des spectateurices en 2007 y sont allé·es seul·e·s lors de leur dernière sortie, contre 40,5% en couple, in *Le public du cinéma 1993-2015*, CNC, étude prospective, 2016. Aujourd'hui, les spectateurices solitaires sont un peu moins de 20% : nous n'avons pas les chiffres en ce qui concerne le théâtre.

[871] Elle est toutefois souvent elle aussi représentée dans les films, il serait intéressant de faire une étude comparative de leurs représentations, elle est *a priori* plus dramatique, servant à l'intrigue entre les amant·es, à dire leurs statut social, ou délivre un discours des réalisateurices sur lae condition de spectratrice (par une mise en abime moins flagrante que la séance de cinéma, et parfois considérée comme plus noble). Il me vient à l'esprit, en vrac ; deux scènes de films historiques qui représentent les amours impossibles / interdits / compliqués de personnages lesbiens : dans *Aimée et Jaguar* (Max Färberböck, 1990), les héroïnes (l'une juive et l'autre épouse d'un officier nazi) se rencontrent au théâtre ; dans le plus récent *Portrait d'une jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019), les héroïnes et ex-amantes se recroisent au théâtre dans une scène de clôture qui a fait vibrer la communauté lesbienne cinéphile ; dans *Match Point* (Woody Allen, 2005), le théâtre représente à la fois la bourgeoisie du nouvel univers social du héros (arriviste), et un lieu de séduction avec la femme de son beau-frère ; dans *Amour* (Haneke, 2012), la scène d'ouverture est un flashback du héros, seule scène hors du huis-clos qui rappelle le temps où le couple, sortait, en bonne santé, la scène est particulièrement originale puisqu'elle filme de manière réaliste la salle sans isoler les personnages principaux, avant que l'espace de leur appartement ne vienne se refermer sur elleux.

[872] Enquête sur les pratiques culturellles des français·es 2018.

[873]Dominique Pasquier, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *op.cit.*

[874] « Pour les femmes de moins de 25 ans, le repli sur les amies est sans doute une manière de pallier le déficit d'accompagnateurs masculins au théâtre : c'est en effet entre 15 et 24 ans que la différence de fréquentation du

cinéma en couple a semblé davantage être partagée dans notre enquête, et la fréquentation est plus homogène entre les femmes et les hommes au niveau des enquêtes nationales que celle du le théâtre (et sans doute que le confort de la salle amorti la désagréabilité de la sortie pour celleux qui n'en sont pas friands !).

Les pratiques audiovisuelles domestiques (regarder un film ou une série ensemble au domicile), si elles permettent quant à elles le relâchement et la détente, et — d'autant plus facilement qu'elles se dérobent au regard — des pratiques amoureuses corporelles (baisers, caresses, etc.), elles ne répondent pas à l'*envie de sortir* des couples. Elles ne permettent pas une rupture assez forte avec la routine, le quotidien, l'univers domestique. Elles mériteraient toutefois une étude consacrée[875], car comme le fait remarquer Julien Duval, la sortie au cinéma reste distinctive[876] : si les classes ouvrières se rendent beaucoup moins au cinéma que les classes supérieures, elles sont néanmoins de grandes consommatrices de films à la télévision.

Pour les PeC, la sortie au cinéma permet de voir les films dans de meilleures conditions qu'à la télévision (nombreuxes sont celleux qui citent dans leurs préférences les conditions de visionnement : grand écran, son, etc.). Elle permet une meilleure concentration du fait justement de pouvoir mieux échapper aux rappels des obligations sociales et domestiques, présentent jusque dans les objets qui entourent le poste de télévision, comme l'expose ici Jeanne (71, R) :

> **Et pourquoi vous pensez que vous aimez bien aller au cinéma plutôt que de voir les films chez vous ?**
> E. —Oh bas parce que je trouve qu'il faut être dans l'ambiance, moi je trouve… on a une petite télé.
> G. —Oui enfin un écran normal… mais enfin pas très grand.
> E. —C'est un pas super grand écran… Puis faut être baigné dedans !
> G. —Y a le téléphone qui sonne… Il y a les trois trucs d'argenterie que j'ai au-dessus de la télé je me dis, mais merde il faudrait que je les nettoie… Je suis pas concentrée. Je suis pas concentrée, c'est vrai hein…
> E. —On regarde jamais de films à la télé.
> G. —Même quand j'étais toute seule !

En somme, la télévision, malgré des dispositifs de plus en plus impliquants (*home cinema*), ne permet pas selon ces spectateurices d'offrir le « cadre spectatoriel[877] » du cinéma, de permettre

---

théâtre est la plus grande entre les hommes et les femmes » dans Olivier Donnat, « La féminisation des pratiques culturelles » *in* Margaret Maruani (dir), *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs.* Paris, La Découverte, 2005, pp. 423-431. DOI : 10.3917/dec.marua.2005.01.0423.

[875] L'on imagine par exemple qu'il y a des façons de « faire évènement » chez soi, dans ses pratiques conjugales quotidiennes, en regardant un film plutôt qu'une série (ou l'inverse).

[876] Julien Duval. « Critique d'une analyse économique du cinéma », *Revue Française de Socio-Économie*, vol. 10, n°2, 2012, pp. 137-153.

[877] Combes Clément, « Figures de la sériphilie. Des traits signifiants de la pratique des séries télévisées contemporaine à une typologie des amateurs », *Terrains & travaux*, vol.31, n°2, pp. 223-243. DOI : 10.3917/tt.031.0223. Il distingue « l'écoute flottante » et cette attention focalisée, dans la suite des études hoggartiennes sur les pratiques. Nous renvoyons aux pratiques de commentaires des films sur petit et grand écran (partie 2, chapitre 4, 4.3.1.2 « commenter le film, discuter pendant le film »). Formater

une « attention focalisée[878]». De nombreuxes couples mentionnent l'« ambiance » de la salle : la réaction des autres fait aussi parti du spectacle. « Aller au cinéma, c'est quand même quelque chose » nous dit un autre couple rencontré à l'Arlequin, ce que l'on peut interpréter de deux façons : la sortie demande « quand même » une organisation (elle implique par exemple des trajets en voitures d'une demi-heure pour certain·es de nos enquêté·es francilien·nes), elle représente « quand même » plus que regarder un film sur petit écran. Les classes populaires se rendent peut-être moins au cinéma, mais pour les PeC de notre enquête qui en proviennent, si elle se fait plus rare elle n'en n'est pas moins un moment privilégié. Au contraire, on peut facilement se représenter que si l'on va au cinéma une fois par an, la sortie n'a pas la même dimension que si l'on s'y rend toutes les semaines. Ainsi la sortie est « distinctive » au niveau conjugal, au sens où elles se distinguent des soirées passées à deux dans le cadre domestique. Elle l'est aussi socialement non seulement statistiquement (pratiquée plus régulièrement par les classes supérieures), mais aussi dans la façon d'envisager la sortie (selon qu'on l'envisage comme une sortie qui doit rester exceptionnelle du fait de son coût, comme une activité qui permet de se tenir au courant de l'actualité culturelle, comme une sortie « sympa »). Elle est de fait moins accessible que la télévision. Des couples pourront privilégier également des pratiques de SVOD ou de streaming (légal ou illégal), qu'iels consommeront de manière gratuite ou payante. Face à l'effort et l'incertitude que représente le fait d'aller au cinéma, un abonnement à une plateforme SVOD, pourra être jugée plus « rentable » qu'un abonnement au cinéma. Toutefois, pour les classes supérieures et plus généralement celleux qui consomment le plus de « culture », ces abonnements seront souvent cumulatifs[879].

En somme, que ce soit la sortie au théâtre ou les pratiques audiovisuelles domestiques, elles ne représentent pas une forme de concurrence très significative pour la sortie au cinéma en couple. En effet, pour schématiser, la sortie ou théâtre (ou à l'opéra) est trop exigeante (peu pratiquée par l'ensemble de la population, demande beaucoup d'organisation, du maintien pendant la pièce), et à l'autre extrême, la consommation audiovisuelle à la maison est trop ancrée dans le quotidien. La sortie au cinéma se rapproche plus pour les couples d'une balade ou d'une sortie

---

[878] *Ibidem.*

[879] Tous les ans dans mes classes, quand le débat s'ouvre sur « Netlfix tue-t-elle la sortie au cinéma ? », je demande de lever la main à ceux qui possèdent une carte d'abonnement au cinéma, puis à ceux qui possèdent un abonnement Netflix : ce sont les mêmes mains qui se lèvent ; à quelques exceptions près. De même, le téléchargement ne fait pas concurrence au cinéma comme on le pense souvent : « La corrélation est encore plus forte quand il s'agit du visionnage sur un odinateur de films ou de vidéos téléchargés, ce qui suggère que le téléchargement s'est jusqu'à présent plutôt développé dans un rapport de complémentarité avec la fréquentation en salles que dans un rapport de concurrence, conformément à la logique du cumul qui gouverne en général les comportements culturels », Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, Enquête 2008, *op.cit*, p.105.

au restaurant, au sens où elle permet de retrouver à deux, partager une intimité hors de chez soi, tout en se livrant à une pratique de détente. Elle peut être par ailleurs valorisante pour le couple, qu'il s'agisse discuter des activités du week-end au travail ou des derniers films à l'affiche, mais aussi de montrer que le couple est « actif », « sort [880] ». Bien entendu, le désir de la sortie est souvent motivé par le désir de voir un film en particulier, mais c'est aussi l'envie de faire une sortie à deux qui s'est manifesté dans les enquêtes[881]. Cela nous permet d'insister sur le fait que même lorsque le désir de cinéma est motivé par un film en particulier, l'accompagnement intervient aussi dans le plaisir/désir de la sortie[882].

2.3 Le cinéma au cours de la vie de couple

L'assiduité des couples au cinéma n'est pas linéaire tout au long de la relation. La courbe qu'elle suit est à la fois celle du rythme de leur relation amoureuse (sortir plus ou moins en début de relation, dans les moments de crise ou d'apaisement), mais aussi celle de l'évolution de la vie familiale et professionnelle. Nous analyserons ainsi les facteurs qui ont été les plus invoqués par les enquêté·es pour parler d'un changement d'assiduité au cours de la vie de couple. L'arrivée des enfants est en tête quand il s'agit de décrire une baisse de fréquentation des salles, à l'inverse le passage à la retraite est invoqué pour justifier un retour en force au cinéma.

Emmanuel Ethis nous invite à distinguer l'assiduité de la fidélité :

> Lorsqu'on décrit un public comme occasionnel, régulier ou assidu, on dépeint, en réalité, une relation particulière au cinéma, plus ou moins distendue, plus ou moins fidèle, plus ou moins soutenue, mais qui nous laisse entrevoir comment est structuré notre désir et par symétrie notre manque de cinéma, la manière dont le cinéma compte dans notre vie et ce qu'on est prêt à faire pour lui[883].

Ainsi, même sans aller au cinéma (étant « spectateur occasionnel » pour le CNC, voire non-comptabilisé dans la population cinématographique de l'année), les spectateurices peuvent témoigner d'un attachement au cinéma, d'un manque de sortie ou de la volonté d'y retourner quand les conditions leur permettront. Toutefois, il faut prendre garde à ne pas détacher ce désir

[880] Cela est surtout présent dans les discours de personnes à la retraite.
[881] Peut-être pour répondre aux thèmes de celle-ci.
[882] Elle peut aussi jouer sur son déplaisir, si par exemple on préfèrerait découvrir un film seul, ou que l'on se rend au cinéma seulement pour « faire plaisir à son conjoint », sans aucun intérêt pour le film. Nous l'aborderons dans la partie 2, sur les goûts et les choix des conjoint·es.
[883] Ethis Emmanuel. « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », *op.cit.*

de sortie de son inscription dans la sociabilité conjugale : la plupart du temps il ne s'agit pas simplement de retourner au cinéma, mais d'y retourner *accompagné·e*.

La relation de couple, sa durée et ses intensités conditionnent la sortie au cinéma. Si nous n'avons pas pu suivre des spectateurices sur la longue durée, nous avons pu noter, ici et là, des changements d'assiduité en fonction du moment de la relation (et des évolutions de pratiques, notamment en ce qui concerne le choix). Pour comprendre cette dimension, nous ne pouvons nous empêcher de restituer l'entretien de Jean-Michel recueilli par le laboratoire d'Avignon[884]. Il ne saurait mieux donner l'exemple du lien entre fréquentation du cinéma et amoureuse :

> Jean-Michel est un spectateur d'Avignon dont nous suivons la pratique en continu depuis cinq ans. Sa pratique en salle qui avait été comptabilisée comme régulière les trois premières années, puis elle est passée d'assidue l'année dernière et à occasionnelle cette année (…) :
>
> *Est-ce que l'année dernière les films sont devenus extrêmement bons et est-ce que cette année les bons films sont devenus rares pour expliquer cette variation ?*
>
> Jean-Michel - Non, non, je n'ai jamais connu dans ma carrière de spectateur de mauvaises années, non, non, c'est juste moi qui ne vois plus les choses de la même manière.
>
> Qu'est-ce que vous voulez dire par là ?
>
> Après quelques minutes d'hésitation, Jean-Michel se livre pour rendre explicable ce que ses courbes de fréquentation personnelles ont trahi : « Bon, je vous jure depuis que je suis adolescent, je suis dingue de cinoche, je voyais tout, je lisais tout, j'avais plus de 3000 VHS à la maison, j'ai renouvelé une à une ces VHS dès que je trouvais ces films en DVD, je télécharge, je pirate, tout... et quand j'ai rencontré ma femme, je suis devenu ce que vous appelez un régulier : c'était un pacte entre nous, je t'accompagne au théâtre une fois tous les trois mois si tu m'accompagnes au cinéma au moins une fois par mois. J'ai adoré devenir ce régulier-là, car plus que tout je pouvais échanger, parler, discuter, mesurer mes goûts avec celle que j'aimais. Pour une tonne de raisons, on s'est quittés l'an dernier et pour me consoler, je me suis remis à retourner en salle trois, quatre fois par semaine, quelquefois j'allais voir trois fois le même film. Mais cela m'a occupé, pas consolé. Chez moi je m'endormais devant mes DVD, je zappais de plus en plus mes films piratés, le plaisir cinématographique s'estompait. Je n'avais plus ma femme pour en parler, pour partager, toutes nos sorties cinéma, toutes nos soirées TV à la maison étaient conçues comme un "rendez-vous". Le "rendez-vous" n'ayant plus de sens, le cinéma a perdu pour moi sa saveur, à regret, j'espère que cela reviendra un jour, je l'espère vraiment [885]! »

Les relations amoureuses peuvent ainsi faire varier notre fréquentation des salles, qui s'entrecroisent alors avec l'histoire même de ces relations. Comme nous avons abordé les

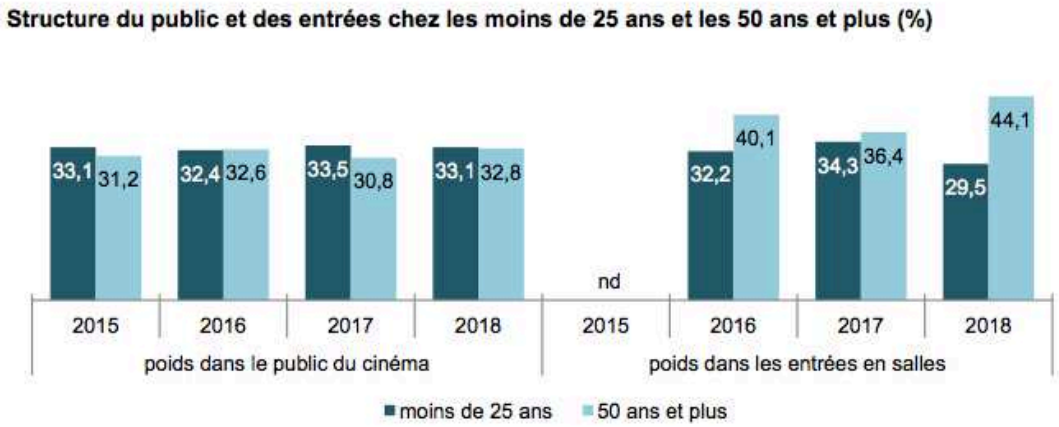
[884] Nous présentons nos excuses pour la longueur de l'extrait. Notre étude présentant peu de récits introspectifs de spectateurices seul·es qui reviennent sur leur parcours amoureux et cinématographique, il nous a semblé important de garder celui-ci pour la dimension qu'il ouvre et que l'on devine aux contours de notre étude.
[885] Emmanuel Ethis, « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous », *op.cit*.

personnes en couple en co-présence des conjoint·es, nous avons peu obtenu de récits similaires à celui de Jean-Michel, qui fassent état de ruptures et de remises en couple. Toutefois, nous avons pu repérer des « moments » de vie où les salles étaient fréquentées ou désertées par les couples, dans les discours de ces derniers. Les grandes études sur les pratiques culturelles montrent comment le facteur de l'âge est important, ainsi que le critère générationnel[886]. Bien que les enquêté·es aient pu s'auto-qualifier de « vieux », faire référence à des éléments de culture générationnels (avoir regardé enfant le cinéma de minuit ; être fan de Johnny), ils ont plutôt tendance, lorsqu'iels envisagent de manière réflexive leur parcours cinématographique, à découper des périodes de vie en fonction des « grandes étapes » qui jalonnent celle-ci. Les critères que nous avons retenus sont plutôt fonctionnalistes, s'attachent au rôle dans la société à trois moments de la vie en particulier. L'analyse n'est donc pas exhaustive, mais donnera un aperçu des pratiques en couple, au moment de la scolarité et des études (en tant que lycéen·ne/étudiant·e), lors de l'arrivée d'un enfant (en tant que parents), et lors du passage à la retraite (en tant que retraité·es).

L'âge des spectateurcices du cinéma — enquêtes nationales

Ce classement « fonctionnel » suit toutefois les grandes classes d'âge défini par le CNC ou dans les études sur les pratiques culturelles. Si nous devions résumer les grandes « tendances » concernant la fréquentation des cinémas, ce que l'on peut remarquer depuis les années 90 est que la part des jeunes gens (en dessous de vingt-cinq ans) allant au cinéma a diminué dans la structure globale du public (passant d'environ 45 % en 1993 à 32 % en 2015[887]), et qu'inversement, la part des personnes de plus de soixante ans a fortement augmenté (passant de 18 % à 32 %[888]).

[886] Enquête sur les pratiques culturelles des français·es 2008, 2018.
[887] Nombres arrondis du tableau « Structure du public selon l'âge » figurant dans le rapport du CNC *Le public du cinéma 1993-2015*.
[888] *Ibidem.* Le tableau représenté ci-dessous est également tiré de la même enquête du CNC.



On voit également dans ce graphique qu'aujourd'hui, le poids des entrées en salle des « 50 ans et plus » est supérieur à celui des moins de vingt-cinq ans. Les jeunes représentent toujours une forte part des spectateurices de cinéma, mais qui reste relativement stable dans son ensemble sur plusieurs générations, quand celle des plus âgées augmente : « alors que les sorties au cinéma étaient longtemps réservées aux plus jeunes, ces pratiques sont maintenant devenues courantes aux âges intermédiaires et surtout plus élevés[889] ». Si l'on regarde l'enquête culturelle de 2018, qui compare les sorties au cinéma des différentes générations, on remarque que la proportion des spectateurices assidues dans la génération des baby-boomers entre 53 et 64 ans a quintuplé par rapport aux plus anciennes[890] : « tendance historique » qui contribue à « progressivement gommer le caractère initialement juvénile de la pratique[891] ».

Ainsi, nous aborderons dans un premier temps l'adolescence et les études, à la fois en tant que moment où la fréquentation des cinémas est importante, mais aussi en tant que moment où l'on commence à s'émanciper d'une culture familiale :

> Lorsqu'à l'adolescence, durant les dernières années de lycée ou les premières années d'université, lorsqu'on pense s'affranchir de l'ascendant familial, le cinéma apparaît, là encore, au premier rang des sorties culturelles. Si l'on s'y rend d'abord pour y trouver des sensations immédiates — la peur, le suspense, la passion sentimentale, etc. — on va également y affirmer une capacité à *être soi culturellement*[892].

---

[889] Philippe Lombardo, Wolff Loup. « Cinquante ans de pratiques culturelles en France », *Culture études*, vol. 2, n°. 2, 2020, pp. 1-92.

[890] Aux âges compris entre 53 et 64 ans, la génération née entre 1925 et 1934 (G1) ne comptait que 3% de spectateurs assidus. Cette proportion passe progressivement à 6% pour la génération née entre 1935 et 1944 (G2), 10% pour celle née entre 1945 et 1954 (G3) et finalement 15% pour la génération née entre 1955 et 1964 (G4) - soit un quintuplement par rapport à la génération plus ancienne », *ibid*.

[891] *Ibid*.

[892] Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *op.cit*, p.6

Les études qualitatives sur les jeunes publics ont tendance à pointer l'influence de l'ascendant familial face aux nouvelles sociabilisations amicales[893], laissant de côté la sociabilisation conjugale. Dans quelle mesure la sociabilisation amoureuse a-t-elle un poids dans les pratiques de la salle des jeunes spectateurices ? De quelle manière s'imbrique-t-elle dans de nouvelles sociabilisations amicales ?

À l'inverse du temps de la jeunesse où l'on se rend au cinéma, nous avons aussi souhaité mettre en lumière un moment où la pratique du cinéma connaît une quasi-disparition. Alors que les jeunes actifves, après leurs études, continuent à trouver du temps pour se rendre au cinéma - nous rencontrons ainsi plusieurs couples entre vingt-cinq et quarante ans, qui ont à la fois les moyens d'effectuer la sortie et des possibilités temporelles de s'y rendre régulièrement[894]- l'arrivée (éventuelle) d'enfants entraîne une quasi-disparition de la sortie. Le temps de loisirs à l'extérieur du domicile diminue drastiquement pour les jeunes parents. Pourquoi l'arrivée d'enfants dans un couple fait disparaître la sortie au cinéma ? Comment se manifeste alors le manque et le désir de cinéma ? Si la sortie se maintient, quelles fonctions acquièrent-elles comparativement aux sorties avant l'arrivée de l'enfant ?

Enfin, la dernière catégorie significative que nous avons choisi d'étudier à part entière est celle de la retraite, à la fois parce que nous avons rencontré de nombreux couples de retraité·es dans les cinémas qui ont spécifiquement mentionné la retraite comme moment d'«eden » cinématographique ; et pour l'intérêt que suscitent les études des pratiques culturelles à la retraite en sociologie de la vieillesse, dans un cadre où les conditions de vie des retraité·es se sont améliorées et les politiques et les médias construisent un « troisième âge » comme « grand âge de la vie[895]». Quel « retour » au cinéma la retraite conjugale permet-elle ?

Bien que nous ne nous soyons concentrées que sur certains moments de la vie, en excluant d'autres[896], cette étude permettra d'avoir un aperçu du cinéma tout au long de la vie de couples de spectateurices en fonction de grandes étapes de leur fréquentation des cinémas.

---

[893] Emmanuel Ethis, *ibidem* ; Damien Malinas et Emmanuel Ethis, *Les Films de campus, l'Université au cinéma*. Paris, Armand Colin, 2012 ; Stéphanie Pourquier Jacquin, « Le Temps des possibles : consolidation et affranchissement des sociabilités cinéphiles à l'université : le cas avignonnais », *op.cit.*

[894] Nous n'avons pas étudié à part cette catégorie, sans doute car elle constitue notre « norme », et apparaît tout au long de l'étude. Il y aurait pourtant une étude spécifique possible sur les pratiques cinématographiques des « trentenaires parisiens » au moment du début de leur vie active, après leurs études supérieures : leur utilisation à la fois « pratique » de la sortie dans un rapport plus serein à l'affirmation de leurs goûts et pratiques, les apports de leurs relations successives et la façon dont leur pratique se « recompose » avec de nouvelles conjoint·es, leur rapport à l'homogamie-hétérogamie cinématographique, etc.

[895]Expression retenue de manière réflexive pour le titre de l'ouvrage de Maurice Godelier et al., *Le Grand âge de la vie*. Paris, Presses universitaires de France, 2005.

[896] Qu'en est-il par exemple des parents qui travaillent, une fois les enfants devenus plus grand et autonomes ? Cela ne peut-il être envisagé que dans une sociologie de la famille, et non du couple ? Qu'en est-il des couples qui n'ont pas d'enfants ? Des personnes âgées qui ne rentrent pas dans le cadre d'une « retraite active », où l'on sort

2.3.1 Adolescence et « temps des études ».

2.3.1.1 La sortie en couple des adolescent·es

Bien que cela semble amené à changer, la jeunesse est statistiquement l'un des temps fort de l'aller au cinéma. Elle constitue un loisir privilégié, un premier loisir autonome : l'on se rend en groupe d'ami·es au cinéma, où l'on se donne rendez-vous pour choisir le film[897]. Nous ne reviendrons pas en détail ici sur la sortie en couple à l'adolescence, pour laquelle nous renvoyons à la première partie. Cependant, l'on peut rappeler quelques faits notables : sans être comme les clichés le voudraient spécifiquement un lieu où l'on « chope », la sortie au cinéma est pour les jeunes couples de notre enquête un lieu où l'on prend du bon temps en groupe ou en couple. À deux reprises (adolescent·es rencontré·es au Pathé Belle Epine et Pathé Alésia), nous avons constaté un phénomène mixte entre ces deux formes d'accompagnement, celle des « groupe de couples ». Si ces derniers existent à l'âge adulte, ils pourraient à l'adolescence constituer justement une forme de sortie intermédiaire, pour des couples dont les liens sont tissés très étroitement avec le groupe amical[898]. On voit par exemple que pour Lisa et Aube (15), toutes les deux en seconde dans le même lycée, la pratique « en groupe de couples » est plus fréquente que la sortie à deux :

> A.- [on va au cinéma]avec nos potes quoi, on est un groupe de filles il y en a beaucoup qui sont bies, du coup y va avec plusieurs couples.
> **Ah oui vous faites des sorties de groupe de couples ?**
>
> Ensemble — Oui voilà.
> **Et vous y allez plus souvent toutes les deux ou avec des amies ?**
> A. —On est tout le temps avec…
> L.- Souvent toutes les deux, mais plus souvent avec des amies.

Lorsqu'iels n'y vont qu'à deux les « bébés couples[899] » peuvent s'y rendre alors pour prendre justement du temps à deux, non sans dimension romantique. C'est le cas pour certains premiers

---

au cinéma ? Dans les premiers cas, nous avons reçu quelques témoignages qui sont disséminés dans la thèse. Dans le dernier, nous n'avons pas pris le temps d'enquêter sur des sorties au cinéma organisées pour des personnes âgées dans des cadres de la « dépendance » ou même dans des cadres plus accessibles. Nous aurions pu nous rendre par exemple à la sortie d'un cinéma communal, ou suivre une sortie au cinéma (ou une projection de cinéma) organisée dans une maison de retraite. Une certaine normativité (due à l'organisation pratique de l'enquête) est donc à l'œuvre dans nos choix.

[897] Stéphanie Marty*, Communication et processus décisionnel : le choix du film des jeunes publics au cinéma*, *op.cit*.

[898] Voir l'article synthétique de Florence Maillochon « "Entrer en couple" ou "sortir ensemble" », *op.cit.*

[899] Expression que l'on trouve dans l'article de FlorenceMaillochon, *ibid*. Elle parle de l'expression médiatique qui désigne les couples d'adolescent·es qui vivent ensemble chez les parents de l'un·e ou de l'autre. Elle réfère

rendez-vous, où s'isoler du groupe d'ami·es est important début de relation, ou pour un moment comme la Saint-Valentin : nous avons rencontré à plusieurs reprises de très jeunes couples allant au cinéma le 14 février. « On voulait faire une petite sortie pour la Saint-Valentin » nous dit Aube, qui ajoute « avant on est allées au Mac Do », afin de montrer qu'elles ont prévu spécialement un restaurant (« avec nos moyens » précise Lisa), et un cinéma pour l'occasion.
En termes de pratiques du cinéma, les jeunes enquêté·es rencontré·es semblent conforter les analyses sur les jeunes publics (cinéma avec le groupe d'ami·es, choix de films grands publics, plutôt américains). Les plus jeunes PeC que nous avons rencontrées consomment de la nourriture, parlent et s'embrassent dans la salle.
Le rendez-vous au cinéma permet ainsi — lorsqu'on ne se rend pas au cinéma en groupe ou en groupe de couple — l'officialisation du couple et des moments d'intimité pour des adolescent·es franciliennes. Plus qu'un rendez-vous qui constituerait un moment de « franchissement » (voir première partie), la pratique aurait déjà une fonction officialisante et une connotation romantique, connotant le couple. Contrairement aux couples plus âgé·es que nous rencontrons le 14 février, iels ne rejettent d'ailleurs pas le symbole romantique de la sortie pour la Saint-Valentin. Mais la différence principale avec les couples plus âgé·es reste l'inscription forte de la pratique dans le groupe amical, à l'image de celle de la relation.

2.3.1.2 « Le temps des études » et l'entrée dans la « vie adulte »

Nous pouvons faire quelques constats également sur la sortie en couple parmi les étudiant·e·s, qui d'une part nombreuxes parmi nos enquêté·es (notamment les étudiant·es en art), et d'autre part représentent la population d'enquête majoritaire des études qualitatives sur les spectateurices de cinéma réalisées en doctorat[900]. Nous retiendrons notamment trois caractéristiques de « l'entrée dans la vie adulte » : – un rapport au temps spécifique (liée à la vie universitaire, ou à un mode de vie qui permet d'échapper encore à certains engagements et responsabilités : habiter chez ses parents, ne pas avoir d'enfants) ; – un moment de construction identitaire culturel privilégié (l'on commence, via la socialisation amicale, du conjoint·e, de l'université, à s'émanciper de la culture familiale) ; – un moment d'expérimentation de la

dans son enquête aux « vrais couples » (nommés ainsi par les adolescent·es), qui présentent des signes d'engagement et de « sérieux ». Nous le réemployons ici, distinguant des pratiques de cinéma où c'est le lien amical plus que conjugal qui prime à ces sorties au cinéma à deux qui comptent dans l'histoire propre du jeune couple. La formule est toutefois infantilisante.
[900] Voir notre Introduction.

relation de couple « sérieuse », avec de premières contraintes matérielles, et un « amour réaliste[901] » plus marqué qu'à l'adolescence (période précohabitante, où l'on se confronte à l'« ingénieurerie de la vie domestique[902] » tout en cherchant à y échapper en « ramenant le linge chez soi le week-end[903] », moment où l'on s'engage surtout pour des raisons pratiques).

2.3.1.2.1 Un rapport au temps spécifique.

Les enquêtes sur les étudiant·es manquent rarement de souligner que l'université représente un « temps spécifique » et ce à double titre. Premièrement, pour la ressource temporelle qu'un petit nombre d'heures de cours offrirait, comparée à la vie active, ce qui ferait de l'université un espace-temps « original », comme le donne à lire la célèbre description de Pierre Bourdieu :

> Sans doute les étudiants vivent et entendent vivre dans un temps et un espace originaux. La parenthèse ouverte par les études les affranchit momentanément des rythmes de la vie familiale et professionnelle. Retranchés dans l'autonomie du temps universitaire, ils échappent plus complètement encore que leur professeur aux horaires de la société globale, ne connaissant d'autre échéance que le *dies irae* de l'examen et d'autre horaire que celui des cours, si peu contraignant[904].

Cela représente bien sûr une vision idéale, alors qu'aujourd'hui les luttes sociales à l'université mettent davantage en avant la précarité voire pauvreté étudiante, les étudiant·es n'étant rarement qu'étudiant·e et combinant avec les études un ou plusieurs travaux salariés, ou réalisant du travail non-déclaré (et en haut de l'échelle, sur les surcharges administratives et *burn out* des personnels administratifs et enseignant[905]). Les étudiant·es peuvent néanmoins connaître encore cet état de disponibilité qu'implique les études universitaires. Même en travaillant, certain·e·s peuvent aussi connaître une forme de disponibilité mentale, d'ouverture et d'énergie culturelle propre à ces années universitaires, associées à une émancipation de la culture familiale, une socialisation avec ses paires étudiant·es et par l'intermédiaire des cours, des activités voire luttes universitaires. En ce qui concerne le cinéma, Stéphanie Pourquier-

---

[901] Allusion à l'ouvrage de Chritophe Giraud, *L'Amour réaliste : la nouvelle expérience amoureuse des jeunes femmes, op.cit*.
[902] Florence Maillochon. "Entrer en couple" ou "sortir ensemble", *op.cit*.
[903] Jean-Claude Kaufmann. *La Trame conjugale : analyse du couple par son linge*, Paris, Pocket, 1997 [1992].
[904] Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers*, *les étudiants et la culture.* Paris, Éditions de Minuit, 1964. Cité par Stéphanie Pourquier Jaquin « Le temps des possibles : consolidation et affranchissement des sociabilités cinéphiles à l'université », p.104.
[905] Voir par exemple sur le site d'Université Ouverte, crée au moment de la lutte contre la hausse des frais d'inscription pour les étudiant·es étrangers·ères (plan « Bienvenue en France »), et qui a trouvé une vaste audience au moment de la lutte contre la « LPPR » https://universiteouverte.org/, ou sur les sites des différents syndicats de l'enseignements supérieur (Snesup-FSU, CGT FERC, Sud Recherche).

Jacquin montre dans sa thèse l'importance des nouvelles sociabilités amicales, tout en montrant l'influence que continue d'avoir la famille sur les pratiques du cinéma[906].

Cette émancipation a aussi un effet sur les pratiques amoureuses. L'université est un temps d'expérimentation à la fois de pratiques sexuelles et d'expériences conjugales : du « hooking-up[907] » à la manière des campus américains, aux expériences précohabitantes, et aux relations « libres-sérieuses[908] », en passant par la découverte et l'appropriation de sa sexualité. Christophe Giraud montre que si l'on associe facilement les années universitaires à une sexualité uniquement récréative, associant encore couple et ménage, les années avant les trente ans peuvent être marquées par une pluralité d'expériences conjugales qu'il ne faut pas exclure[909]. Avoir du temps et/ou être plus émancipé du cadre familial permet d'avoir un rapport privilégié aux conjoint·es, qui peuvent commencer à devenir des « autres significatifs », dans un rapport qui reste fort à la construction de soi.

Parenthèse dans la vie familialo-professionnelle et laboratoire sexualo-conjugal, le tout enserré dans de nouveaux mécanismes de socialisation, le « temps des études » est un temps privilégiés d'apprentissages et d'ouvertures culturelles, en même temps qu'il est un moment d'élaboration de sa « personnalité culturelle », et de construction de soi à travers la culture : « entrer à l'université, c'est tenter de se faire reconnaître avec l'enveloppe sociale qu'on pressent pouvoir endosser pour notre future vie d'adulte[910] » écrivent à ce propos Emmanuel Ethis et Damien Malinas.

2.3.1.2.2 Un rapport passionné à la culture, par laquelle on cherche à se définir.

De nombreuses études portent sur les pratiques et cultures étudiantes, pour l'intérêt que suscitent les études en tant que période de socialisation particulière, et aussi pour le caractère accessible de cette population d'enquête aux chercheureuses (accès direct par le lieu de travail, population d'enquête disposant de temps, ouverte aux expériences, réflexive, relativement familière — ou du moins compatissant — avec le travail de recherche[911]).

---

[906] Stéphanie Pourquier-Jacquin, *Le Temps des possibles : consolidation et affranchissement des sociabilité cinéphiles à l'université, le cas avignonnais*, *op.cit.*

[907] Ou « coup d'un soir ».

[908] Christophe Giraud, *L'Amour réaliste :la nouvelle expérience amoureuse des jeunes femmes*, *op.cit.*

[909] *Ibid.*

[910]Emmanuel Ethis, Damien Malinas, *Les Films de campus, l'université au cinéma*, *op.cit.*

[911] A nuancer selon les filières et les étudiant·es et le type d'enquête menée. Dans tous les cas, cette accessibilité qui peut faciliter le travail est contrebalancée par la difficulté que représente le choix d'un sujet proche de sa propre expérience, l'élaboration en terrain d'enquête d'un lieu et d'une expérience qui ont été sienne, et aussi où l'on travaille, comme l'explique justement Stéphanie Pourquier-Jaquin dans sa thèse *Le Temps des possibles : consolidation et affranchissement des sociabilité cinéphiles à l'université, le cas avignonnais*, *op.cit*. qui a mené son enquête à l'université où elle a fait ses études et où elle enseigne.

Nous allons ainsi résumer succinctement les principaux constats effectués sur le croisement entre individualisation et identité spectatorielle au moment des études avant de les mettre en relation avec notre problématique de la sortie conjugale. Damien Malinas synthétise notamment ces enjeux dans le geste d'élaboration d'une « sociologie cinématographique des étudiant·e·s » :

> L'université n'est pas un espace ordinaire, c'est un espace qui, durant le temps des études investit la pratique cinématographique de son dispositif idéologique qui est à la fois socialisateur et constituant actif d'une identité propre. C'est à partir de cet espace questionné par une enquête que nous construisons notre point de vue sur les capa*cités et* les compétences normales que le spectateur étudiant entretient avec le cinéma, la culture, et finalement, avec autrui[912].

Sociabilité et construction de soi sont stimulées dans un même mouvement par les pratiques culturelles : les « adonaissants[913] » conquièrent leur « autonomie » en construisant « leur monde » de référence, leur « panthéon cinématographique personnel[914] ». La pratique du cinéma peut ainsi représenter à la fois un fort élément de sociabilité (on va au cinéma avec les autres, discutent de cinéma), et un fort appui identitaire (on est « cinéphile », on apprécie tel·les réalisateurices, mouvement cinématographique). « Je ne comprends vraiment pas les autres » vient me dire un étudiant de L3 à la fin d'un de mes cours à Paris : « ils sont en études de cinéma, mais ne regardent que des daubes commerciales, heureusement que j'ai trouvé deux trois autres *vrais cinéphiles* ». Estimant que l'enseignante est nécessairement du côté d'une cinéphilie de la légitimité culturelle, l'étudiant valorise ainsi lui et son groupe : par leur « bon goût » culturels, ils seraient alors bien à leur place en études de cinéma. Parfois, ce sont les études qui sont elles-mêmes remises en cause par l'identification à une figure de créateurice, ainsi un étudiant s'est-il ainsi adressé à moi à la fin de son dossier : « Madame, ne m'en voulez pas j'ai vraiment bâclé ce devoir, car je réalisais un court-métrage et j'ai jugé que c'était plus important que de faire des dossiers, je suis plus réalisateur dans l'âme qu'universitaire ». L'intensité de la vie culturelle à cette période peut être mise en parallèle avec une forte part de l'identité investie dans cette part de représentation culturelle de soi, à travers les goûts, les pratiques, et créations. Cela est particulièrement accentué quand les études portent elles-mêmes

---

[912] Damien Malinas, « Des spectateurs à l'université, éléments pour une sociologie de la culture cinématographique des étudiants », mémoire de DEA préparé sous la direction de Emmanuel Ethis, 2001, p.29 ; nous n'y avons pas eu accès directement et reprenons la citation effectuée par Stéphanie Pourquier Jaquin in *Le Temps des possibles : consolidation et affranchissement des sociabilité cinéphiles à l'université, le cas avignonnais*, *op.cit*.
[913] François de Singly, *Les Adonaissants*. Paris, Armand Colin, 2006.
[914] Marianne Alex, *Interaction entre films et performance de la masculinité : le cas des étudiants, op.cit.*

sur l'art. De quelle manière cette intensité de la pratique, à la fois concrète (sorties fréquentes) et existentielle (part d'identité mise dans celle-ci), va-t-elle jouer dans les relations de couple ?

2.3.1.2.3 Moment d'expérimentation de la relation de couple : l'exemple de couples d'étudiant·es en cinéma.

Si le cinéma peut revêtir une importance dans la construction de soi des étudiant·es et que la personnalité culturelle peut être mise au premier plan, quel impact cela-a-t-il sur les relations sexuelles et amoureuses, qui peuvent elles-mêmes être centrales dans cette période de vie, au sens où elles sont soumises à une forte réflexivité, des interrogations et des expérimentations ? L'on pourrait faire fi de cette question dans la mesure où c'est la sociabilité amicale, entre étudiant·es qui semble alors primer. Le couple ne serait qu'un aspect de cette sociabilité universitaire. Toutefois, si la majorité des couples de jeunes étudiant·es ne sont pas repliés sur eux-mêmes et leur univers domestique, et que tout le monde n'est pas en couple, la question de la relation amoureuse n'en n'est pas moins présente. Dans l'enquête réalisée pour sa thèse, Stéphanie Pourquier-Jaquin recueille à la fois des données sur les pratiques cinématographiques des étudiant·es de l'Université d'Avignon et sur leur rapport possiblement fantasmé à cette pratique, en interrogeant leur mode d'accompagnement habituel et celui de leur « séance idéale ». Si la sortie au cinéma accompagnée de leur conjoint·e n'est que la troisième sur la liste de leur pratique effective, après la sortie en famille et entre ami·es, elle dépasse pourtant tous les autres modes d'accompagnement lorsqu'il s'agit de dépeindre la séance idéale[915] : 39,8 % des 865 répondant·es à l'enquête s'y représentent accompagné·e de leur conjoint·e. Quelque 3 % envisagent aussi une « conjoint·e potentielle », d'autres des acteurices qui leur plaisent. Difficile de comparer ces chiffres à d'autres tranches d'âge. Cependant, il est possible de comprendre ce décalage entre la pratique effective et la pratique idéale comme caractéristique d'un rapport entre réalité et représentation fantasmée : alors que la sortie au cinéma, comme à l'adolescence, est encore très marquée par l'influence familiale et par les ami·es, qu'elle est même tout particulièrement un lieu de forte socialisation amicale, l'accompagnement le plus désiré est l'accompagnement conjoint. Si Stéphanie Pourquier-Jacquin en déduit de manière générale que la sortie au cinéma représente le « rendez-vous amoureux par excellence », on peut aussi faire l'hypothèse qu'à cet âge, l'on est en transition avec l'amour idéal perçu à l'adolescence et l'« amour réaliste », les premières mises en couples qui impliquent des concessions. L'amour est encore fortement idéalisé d'une part, et les premières expériences de

[915] Stéphanie Pourquier-Jacquin, *Le Temps des possibles : consolidation et affranchissement des sociabilité cinéphiles à l'université, le cas avignonnais*, *op.cit.* Sous-partie « La séance de cinéma idéale » pp.234-238.

couple, délestée d'embarras trop matériels, n'ont pas encore toujours le poids qu'iels acquerront ensuite.

Si l'importance des goûts et pratiques culturels semblent se généraliser dans les processus de rencontre, à travers les sites et applications de rencontre, on peut remarquer que pour les étudiant·es que nous avons interrogé, elle ne se limite pas au processus de rencontre, mais s'imbrique fortement dans le vécu de la relation. Cela est notamment le cas quand le cinéma représente une passion ou un centre d'intérêt fort. Cela peut orienter le choix de conjoint·e, dans la recherche plus ou moins consciente de vivre cet intérêt à deux, de le partager de manière intense. La consommation d'œuvres culturelles et les échanges autour de celles-ci vont alors se faire de manière quasi-quotidienne : les relations amoureuses permettent de prolonger dans l'intimité les échanges culturels que l'on a à l'université et dans le milieu amical, tout en nourrissant la relation elle-même. Plusieurs couples que nous avons interrogés ont en effet une activité cinématographique intense : études de cinéma, création de films, consommation de films à domicile, sorties au cinéma. Sans être forcément argenté·es, leurs sociabilités leur permettent de récupérer des films sur disque dur, de trouver des séances moins chères, gratuites ou des invitations, d'avoir connaissance de lieux de consultations de films comme le Forum des images, voire d'investir dans une carte UGC (quitte à manger des pâtes tous les jours). La sortie au cinéma étant la première sortie culturelle des étudiant·es, elle n'est pas pratiquée uniquement par les étudiant·es en art ou en cinéma, mais beaucoup plus largement. Si nous choisissons ici de nous concentrer sur des étudiant·es en cinéma, c'est en premier lieu parce que nous avons rencontré plusieurs couples dont au moins l'un·e étudiait le cinéma, et que leurs entretiens nous ont semblé particulièrement éloquents pour mettre en lumière les pratiques conjugales et cinéphiles. Les étudiant·es en cinéma ont pour particularité d'avoir une possible vocation pour un métier du cinéma, et sont, par leurs études, en prise avec la légitimité académique donné à cet art. Leur culture cinématographique est ainsi à lire au travers de leur culture familiale, leur sociabilisation amicale et conjugale, et aussi au travers de ces dimensions de légitimité/illégitimité données par les études.

Les sorties au cinéma en couple sont prises pour nos enquêté·es étudiant·es dans un faisceau de pratique de la salle, dont la sortie seul·e et entre ami·es. Sacha (étudiant en cinéma) et Clément (étudiant en philosophie) se rendent très régulièrement au cinéma, mais Sacha s'y rend en plus seul et avec des ami·e·s, son conjoint ayant peu de temps (préparant un concours), et appréciant peu la sortie seul. Sacha apprécie autant la sortie seul qu'accompagné, ainsi que des sorties très éclectiques, avec des pratiques qui le seront également (parler fort, rire, manger du pop-corn

pour certaines séances, regarder religieusement le film pour d'autres). Ces différences dépendront des ami·e·s qui les accompagnent, et notamment des couples : quand c'est un couple d'ami·es à elle, le rituel est aux grandes discussions à la sortie du Louxor (2), quand c'est un couple d'ami de son copain, aux séances agitées du Pathé Opéra (1) :

> (1) S.- c'est marrant des fois c'est des amis en commun qui nous proposent d'aller voir un film. Genre là par exemple on est allés voir un film avec Nekfeu et Catherine Deneuve, c'était un enfer, mais on y est allées en sachant que c'était un enfer. On paye pas nos places parce que c'est une amie qui travaille au Gaumont-Opéra et là on sait qu'on va voir un navet, qu'on…
> C., *en même temps* - Oui on serait pas allés le voir de nous-mêmes. On y va à plusieurs.
> S.- On va rigoler pendant la séance. Donc on rigole fort (…)
> (2) S. —Oui quand on va avec Line et Renaud (…) On va au Louxor. Je sais pas pourquoi, c'est un rituel, quand on y va tous les quatre c'est…
> C., à S.- Et on se met pile au milieu.
> S.- Oui voilà.
> (…)
> S. — Avec Line et Renaud on parle longtemps des films. *C. opine.* On a des longs débats devant le Louxor.
> C.- Après avec mes ami·es, [on parle] pas nécessairement [du film après la séance]. C'est variable.
> S.- En même temps après Nekfeu et Catherine Deneuve il n'y a pas énormément… *Il sourit.*

Le couple peut ici se livrer à une diversité de pratiques, tout en partageant un même point de vue réflexif sur cette diversité. La pratique du cinéma étudiante recouvre ainsi de nombreuses dimensions, n'est pas réservée à une pratique exclusive. La pratique en couple est ouverte à la fois sur la sortie seule, et sur la sortie avec d'autres personnes (qui permettent d'explorer d'autres types de rapport au cinéma).

Parfois, comme pour David et Samuel, la relation cinéphile privilégiée n'est pas celle qui est entretenue avec lae conjointe, mais justement celle du cadre amical. Nous allons nous concentrer sur un exemple où la relation cinéphile privilégiée est justement celle qui a lieu dans le couple : elle n'exclue pas les autres relations cinéphiles (amicales, familiales), mais elle est très absorbante du fait que l'autre partage une cinéphilie commune, et un même intérêt pour le cinéma.

La relation de couple n'est pas toujours celle qui est privilégiée à l'intérieur de ce faisceau de pratiques. Par exemple, pour David et Samuel, c'est la sortie amicale qui est privilégiée, voire la sortie seule : ces sorties permettent selon eux mieux d'affermir leur cinéphilie[916]. Un entretien que nous avons réalisé est à l'inverse particulièrement marqué par la cristallisation de la relation autour des goûts et pratiques cinématographiques, non sans caractère passionnel. Nathanaël et

[916] Toutefois dans ce qu'ils affirment dans le cadre particulier de l'entretien.

Salomé montrent effectivement comment leur rencontre et la « drague » sont déjà centrées sur le cinéma :

> S. —Mon système de drague a constitué autour du cinéma, genre « ah, tu as fait un BTS audiovisuel, je fais un film bientôt t'aurais pas envie de m'aider ».
> N. —Voilà ça a été le premier sujet de conversation, et dès le début on a commencé à concevoir des films ensemble, à parler cinéma. Un de nos premiers rendez-vous, le prétexte c'était « oh j'ai chopé des supers objos viens on va les tester ».
> **Des quoi ?**
> S. —Des super objectifs. Il y avait pas mal ça au début. Et puis forcément, on a vu des films assez vite. T., le regarde. Ils me semblent qu'une fois on a vu trois films en une semaine ensemble. *Iels se regardent*.

Pour les couples d'étudiant·es en cinéma que nous avons rencontré la relation est rythmée par les partages de culture cinématographique (information, discussions, débats sur les cinéastes et les films), les sorties au cinéma, et souvent les projets de création filmique. Dans cet entretien, on remarque à quel point l'investissement de « soi » dans ses goûts cinématographiques peut rendre sensible les choix de films, puisqu'on en porte ainsi la responsabilité et qu'on expose aussi de soi en montrant les œuvres qu'on aime. La relation se joue aussi dans les partages de sensibilité autour de réception d'œuvres, qui mettent en même temps en péril le « lien » conjugalo-cinéphile tissé autour des films. Salomé montre de manière significative l'excitation et la difficulté que peut représenter le fait de montrer une œuvre que l'on aime à l'autre, ainsi que l'importance de goûts communs dans la relation :

> S. —J'étais très contente parce qu'à un moment dans le cycle musique et cinéma ils ont passé *Hedwig and the Angry Inch*[917]qui est vraiment un de mes opéra-rock préféré de tous les temps, un de mes films préférés. Et du coup je l'emmène le voir, mais c'était un peu le genre de film limite tu sais que si l'autre n'aime pas le film ça va compromettre la relation. C'est vraiment le film que tu as vu dix fois, que tu as montré à tous les gens que tu aimes… Ce genre de film. Du coup on est allées le voir, il a adoré le film j'ai fait (*elle pousse un soupir de soulagement, il rit*).
> N– Ah c'était un test.
> T. —Le problème c'est qu'il y a des films où je veux bien. Il y a des films où j'ai vraiment vraiment du mal quand les gens aiment pas.
> N.– c'est un peu pareil pour moi.
> (...)
> **Vous sentez une tension parfois quand l'autre adore le film ?**
> S. —Moi j'ai tendance à être extrêmement franche donc… Donc si ça me plait pas je vais dire « ça c'est pas bien, c'est pas bien, c'est pas bien ». Je vais le dire de manière cash.
> N. —C'est pour ça que j'ai peur de voir Truffaut avec toi. Parce que Truffaut est un de mes cinéastes préférés.

On sent une tension dans ce moment de l'entretien : la relation est fortement tissée dans ces jeux d'appréciation et de critique des films. Nathanaël montre parle justement de sa relation précédente sous l'angle du désaccord cinématographique :

---

[917] John Cameron Mitchell, *Hedwig and the Angry Inch*, 2001.

> N. - (…) C'est comme si, *Phantom of the paradise*[918] si ça lui plait pas c'est comme si j'aimais pas *Star Wars*[919]quoi. *Iels se regardent, il rit.*
> S. —Heureusement que… C'est mon ex qui m'a fait ce coup-là j'ai cru que j'allais la tuer. *Elle le regarde.* On a regardé *Star Wars* épisode 4 je lui ai dit t'as jamais vu un *Star Wars* de ta vie il faut corriger ça. On sort de là elle me dit « oui je me suis fait chier c'était long et en plus le film est merdique ». Le film a été fait en 77 et avec un budget de merde !

On pourrait penser, dans le discours de l'enquêté, que la relation a été destabilisée par cet « affront cinématographique » : c'est en tous les cas ce que suggère Nathanaël devant sa nouvelle conjointe et l'enquêtrice.

Le choix de film à voir au cinéma est basé sur la prescription culturelle, l'un·e et l'autre se conseillant des films, mêlant pratique du cinéma seul et à deux :

> **(2) Vous êtes allées voir quoi dernièrement ?**
> A. —*Tel fils.*
> T. —Sans lui j'ai aussi vu *Birdman*[920] parce que pareil il avait pas le temps et j'avais vraiment envie de le voir.
> A. —Il faut que je le vois d'ailleurs.
> T. —Oui il faut vraiment que tu le voies.

L'on retrouve ce phénomène encore plus poussé chez un autre couple d'étudiant·e en cinéma, puisque Sacha peut aller jusqu'à retourner voir un film qu'il a vu une première fois seul pour le faire découvrir à son conjoint. Pour Nathanaël et Salomé, l'enjeu est aussi de se faire découvrir des films qu'iels aiment, quitte à faire dépasser à l'autre ses réticences :

> (1) **Qui c'est qui choisit généralement quand vous allez au cinéma ?**
>
> N. —On choisit ensemble.
> S. —En général, bas par exemple là on a vu *Tel père tels fils*[921] de Kore-eda. Parce que j'adore ce réalisateur, j'ai quasiment vu tous ces films et du coup A. était pas super motivé pour aller voir le film et j'ai dis « allez vas-y vas-y vas-y ». Et du coup il a <u>du admettre</u> que c'est vraiment très chouette.
> N. —Le film <u>m'a pas transcendé,</u> mais c'était bien.

On remarque ici que le « choix ensemble » recouvre en fait des pratiques de prescription culturelle, voire d'enrôlement culturel : l'on incite lae conjointe à découvrir telle ou tel réalisateurice. Cela se fait aussi dans le cadre d'un « jeu » argumentatif, où il faut savoir défendre ses œuvres, et réussir à faire découvrir des choses qu'iel aime : l'enjeu est ici que Nathanaël « admette » que Salomé. avait raison. L'on voit alors comment la séance de cinéma peut se transformer en arène où l'on met en jeu sa cinéphilie, et avec, une partie de soi. Le mécanisme de l'entretien conjoint montre ici, par l'effet de reprise : « il a du admettre que c'était vraiment très chouette »/« ça ne m'a pas pas transcendé, mais c'était bien », une défense de son individualité. On peut penser légitiment qu'il ne s'agit pas que d'un effet purement rhétorique

---

[918] Brian de Palma, *Phantom of the paradise*, 1974.
[919] George Lucas, J. J. Abrams, Irvin Kershner, Rian Johnson, Richard Marquand*Star Wars*, saga initiée en 1977.
[920]Alejandro González Iñárritu, *Birdman*, 2014.
[921] Hirokazu Kore-eda, *Tel père, tel fils*, 2013.

de l'entretien, étant donné la place que prend la présentation des goûts, que l'enjeu du cinéma est fort dans la défense du « moi », à l'heure où l'on s'investit beaucoup dans le domaine cinématographique. L'enjeu est tel que les membres de ces couples « étudiant·e·s cinéphiles » peuvent aussi masquer une partie de leurs jugements des films que l'autre adore (bien que Salomé signale dans l'entretien que chez elle la franchise prime).

La « solidarité conjugale » va alors se manifester dans des effets de solidarité suscités pas les moments de « fusion » cinéphile, c'est-à-dire où l'on adore ou déteste ensemble, où encore où l'on montre une culture commune (le couple présente ainsi sa cinéphilie qu'il qualifie de plus « SF » que « films d'auteur chiants », mais « auteur quand même »). L'entretien devient aussi le lieu où l'on expose sa connaissance des films et son jugement critique de ces derniers, même si les questions sont axées sur la pratique à deux. Les enquêté·es reviennent à plusieurs reprises sur une expérience de réception commune d'un fim, *La Vie d'Adèle*[922] :

> **Vous êtes allées voir *La Vie d'Adèle* ensemble ?**
> A. —On est allées voir *La Vie d'Adèle* ensemble.
> **Vous avez été déçues du film ?**
> A. —Ouais.
> T. —Le début ça allait. C'était le premier film de Kechiche que je voyais et il n'est pas impossible que ce soit mon dernier parce que… J'aime pas sa manière de filmer. Très franchement…
> A., *mime*— Gros plan.
> T. —Je me suis fait chier pendant ce film alors que le sujet m'intéressait, alors c'est qu'il y a un problème. En général quand le sujet t'intéresse...
> (…)
> A., *lève le doigt, T. le regarde* – Il y a un film sur lequel on s'est barrées avant al fin du générique : c'est *La Vie d'Adèle*. J'étais tellement énervé que je suis sorti de la salle.

L'affinité culturelle est au cœur de la relation : il ne s'agit pas simplement de se reconnaître par les goûts dans une logique distinctive (repérer si l'autre vient bien d'une classe sociale similaire ou supérieure), comme dans les milieux bourgeois, mais de pouvoir faire vivre sa passion au quotidien avec l'autre, quitte à se confronter sur les goûts culturels de chacun·e.

Cette centralité de la dimension culturelle peut perdurer après les années universitaires, et semble également forte lorsque les deux conjoint·es font partie du milieu artistique : les goûts et l'activité cinématographique du couple sont alors soumis au jugement de cet entourage artistique. Il s'agit de maintenir conjointement passion et statut social. Toutefois elle peut perdre de sa centralité, ou être moins « à vif » sur la question une fois que l'on expérimente la vie active et/ou la vie de famille. Ainsi Samuel et David, qui affirment à la sortie des études que leur « amour » du cinéma est supérieur à leur amour pour leurs copines, n'envisagent plus les

[922] *La Vie d'Adèle*, Abdellatif Kechiche, 2013.Actrices principales : Adèle Exarchopoulos et Léa Seydoux.

choses ainsi cinq ans plus tard. Samuel notamment montre qu'à cette époque l'envie de faire des films, les rêves de carrière dans le cinéma étaient très prégnants, alors que quelques années plus tard il a aussi d'autres rêves, comme celui de « fonder une famille ». David est plus partagé et garde pour le cinéma et la carrière dans ce domaine un plus grand attachement, mais ne hiérarchise plus les passions de la même façon que lorsqu'il était étudiant. Quand je regarde également mes extraits d'entretien datant de la même époque[923], je me souviens que ma cinéphilie— alors en cours de construction —joue un réel rôle de différenciation par rapport à mon conjoint de l'époque, à qui je n'attribuais pas exactement la même sensibilité :

> On a quand même des goûts relativement communs, mais il y a des petites nuances que je ne saurais pas définir exactement. J'ai l'impression d'avoir des meilleurs goûts évidemment, mais lui aussi je pense de son côté, *je ris*. Enfin pas tellement meilleur, mais parfois j'ai l'impression de tolérer plus de choses en cinéma, pouvoir aller voir des films vraiment auteur et lui j'ai l'impression qu'il va trouver ça chiant. Mais après je le sous-estime parce que par exemple on avait regardé *Le Septième Sceau*[924] de Bergman et moi je m'endors à chaque fois devant ce film et lui il a regardé jusqu'au bout il a beaucoup aimé[…]
> Souvent les films que j'ai le plus apprécié je suis allée [les]voir toute seule. C'est comme un film à moi.

Si ces rapports au cinéma peuvent bien sur perdurer, où coïncider avec des moments de « passion cinématographiques », et que les couples cinéphiles se jugent aussi sur leur réception des films dans la durée, l'on peut penser qu'elles sont d'autant plus à vif lors de ce moment de sociabilisation que représentent les études et les premières « mise en couple ».

Enfin, l'on peut clore cette sous-partie en l'ouvrant à une autre dimension de cette culture passionnelle étudiante, renforçant notre analyse de l'entretien de David et Samuel : celle de la construction de soi, de son genre et de sa sexualité par des modèles fictionnels. Les études sur les films de fictions qui mettent à l'écran l'entrée dans l'âge adulte, « film de campus » ou « teen movie » mettent déjà en exergue ces films comme lieu de « parenthèse » où se réfléchit le genre, le prisme du genre étant alors ce qui « ouvre » le public de ces films à d'autres publics que celui des adolescent·es[925]. Les entretiens avec les spectateurices étudiant·es donnent à voir ces

---

[923] Dans les entretiens réalisés pour le M2, je donne à voir ma « personnalité culturelle » en discutant avec les enquêté·es, mais aussi lorsqu'une des enquêté·es « inverse » les rôles et me posent quelques questions sur ma pratique du cinéma en couple.

[924] Ingmar Bergman, *Le Septième Sceau,* 1957.

[925] « Examinés à travers la focale des récits qui touchent aux fondations de l'identité sexuée de ces étudiants pris entre la fin de l'enfance et l'âge adulte, les films de campus ne sauraient être envisagés seulement comme des films d'initiation ou de mise en scène des contraintes formatrices de la maturité » Emmanuel Ethis, *Le Cinéma près de la vie : Prises de vue sociologiques sur le spectateur du XXIe siècle*, chapitre 11, *op.cit.*. Il s'appuie sur l'ouvrage de Célia Sauvage et d'Adrienne Boutang, *Les « teen movie ».* Paris, J.Vrin, 2011.

constructions de genre et de sexualité par les films « de l'autre côté du miroir ». Ainsi, la piste ouverte par Marianne Alex (sur l'étude de la construction de la masculinité au regard des pratiques étudiantes du cinéma[926]) a semblé très pertinente à plusieurs reprises au cours de notre enquête. Nous avons déjà montré comment Samuel et David associaient au temps des études une masculinité « post-adolescente », où le cinéma est un moyen de se valoriser dans la séduction par rapport à d'autres types de masculinité : la sortie au cinéma est ainsi à la fois un lieu rassurant où séduire et le symbole d'un domaine « à soi », maitrisé. Les études (notamment en art) peuvent être ainsi un moment où l'on se saisit de la culture comme moyen d'identification, de construction, mais aussi comme moyen de séduction, comme « atout sexuel ». On l'intègre comme mode de valorisation sociale en même temps qu'on la vit passionnément. Elle peut aussi commencer à être reçue de manière oppositionnelle[927], notamment pour les lectures de sexualité et de genre minoritaires. Sacha et Corentin montrent ainsi comment iels « pestent » en sortant du Pathé Wepler quand les représentations de genre sont discriminantes ou caricaturales. Salomé compare aussi les scènes de *La Vie d'Adèle* à sa propre expérience de la sexualité lesbienne, ce qui permet d'exprimer une sexualité non strictement hétérosexuelle au cours de l'entretien, et de particulariser sa réception négative du film par rapport à son conjoint :

> S. —Non [*La Vie d'Adèle* est un] mauvais porno lesbien. Parce que quand tu cherches du porno lesbien... *Elle le regarde.* Bon bref, j'ai pas aimé.
> N., *se penche vers moi*— Non mais le truc c'est qu'on sent vraiment que c'est un homme qui a réalisé ce film. Je suis désolée, mais j'ai couché avec des filles et ça se passe pas comme ça ! Pas en mode je te prends comme une chienne. C'est plutôt en mode je passe un bon moment avec toi et, truc sympas quoi. Je trouvais ça vraiment violent et bizarre. Ça faisait très cliché en fait. C'est vraiment un homme qui filme du sexe lesbien. Ça m'a encore plus dérangé que le reste. Même dans une relation hétérosexuelle tu fais pas l'amour comme ça quoi.

Quand son conjoint fait en effet allusion à une connaissance du porno lesbien (consommé davantage par les hommes hétérosexuels que par les lesbiennes), Salomé donne un argument qui passe par sa propre expérience d'une sexualité lesbienne, par la réception sur le « mode privé » comme dirait Roger Odin[928]. Si ces réceptions oppositionnelles sont caractéristiques des

---

[926] Marianne Alex, *Interaction entre films et performance de la masculinité : le cas des étudiants, op.cit.*
[927] Au sens d'un décodage « oppositionnel », Stuart Hall, « Codage / décodage ». *Réseaux*, volume 12, n°68, 1994. Les théories de la réception. pp. 27-39. DOI : https://doi.org/10.3406/reso.1994.2618. « Il est possible qu'un téléspectateur comprenne parfaitement toutes les inflexions littérales et connotatives fournies par un discours, mais décode le message de manière globalement contraire ».
[928] Roger Odin, « La question du public. Approche sémio-pragmatique ». « Cinéma et réception ». *Réseaux*, v.18, n°99, 2000. pp. 49-72. « Mode privé : voir le film en faisant retour sur son vécu et sur celui du groupe auquel on appartient », p.59.

réceptions des minorités à tout âge, il n'est pas insensé, comme l'a fait Marianne Alex pour une sexualité hétérosexuelle[929], de les envisager au moment des études, où elles peuvent prendre une dimension très étroitement liée à la construction sexualo-conjugalo-culturelle qu'entraine la socialisation étudiante.

Ainsi, la jeunesse et le temps des études sont un moment où la pratique du cinéma en couple se fait en prise avec le milieu amical, qu'on aille au cinéma pour se divertir ou pour forger une culture cinématographique. Elle se démarque de l'amitié à la fois dans sa dimension idéalisée (la sortie au cinéma fantasmée est celle où l'on est accompagné d'une conjoint·e) et aussi lorsqu'il s'agit justement de construire le couple, marquer des moments d'intimité, des étapes. La pratique en couple du cinéma peut aussi, notamment chez les étudiant·es en art que nous avons rencontré, être prise dans un rapport passionnel à la culture vécu à deux. La sortie au cinéma est alors l'occasion de saisir un moment de construction du « moi » à la fois à travers la culture et la conjugalité.

2.3.2 Les enfants : « c'est ça qui empêche d'aller au cinéma » ! Impact sur l'assiduité de l'arrive des enfants dans le couple et reconfigurations de la sortie à deux.

Quand vous allez au cinéma vous y allez toujours avec les enfants ?

Amira (52,C) - Oui ouais… Sinon tous les deux on y va pas.

Naël (49,OE) - Si, avant, si. *Iels se regardent.*

A. - Oui avant. *Iels sourient.*

C'est ce qu'on me dit souvent, avant…

Iels rient.

Avant les enfants !

N.-Voilà c'est ça[930].

Au cours de nos enquêtes filmées, les enfants en bas-âges s'immiscent dans les cadres et remplissent l'espace des cinémas, jouent, courent, grimpent où iels peuvent ; presque invitées

[929] Marianne Alex, *op.cit.*
[930] Entretien réalisé au cinéma *Le Figuier blanc* d'Argenteuil.

à le faire par l'architecture et la décoration ludique de certains cinémas[931]. Dans les entretiens à la maison, iels viennent interrompre leurs parents : demandent d'aller aux toilettes, d'avoir un autre épisode de dessin animé, pleurent parce qu'iels n'arrivent pas à dormir, jouent avec le micro et la caméra, veulent participer au film. Iels actualisent ce qu'admettent leurs parents, un sourire aux lèvres : difficile d'avoir du temps pour soi et d'aller au cinéma depuis qu'iels sont là. Lorsqu'iels grandissent, la sortie au cinéma se fait alors souvent en leur présence.

Que devient la sortie au cinéma à l'arrivée d'un enfant dans le couple ? Comment se reconfigure-t-elle ? Quelle est la place du couple quand la sortie au cinéma devient une sortie « en famille » ? Comment la présence des enfants redéfinit-elle la sortie conjugale ?

Nous n'étudierons pas précisément la sortie en famille, qui pourrait faire l'objet d'un autre travail doctoral, mais nous restituerons les aspects saillants de nos enquêtes en ce qui concerne la sortie au cinéma des couples avec enfants. C'est un aspect que j'avais quasiment éludé en master, sans doute parce que je n'avais pas encore emmené mes nièces au « Tout-Petits cinéma[932] », et je ne m'étais pas encore intéressée aux études sur la parentalité, ni aux études féministes, ni aux travaux et documents militants sur les questions de la maternité et de la charge mentale. La question des enfants est pourtant très présente dans les entretiens sans que nous l'évoquions nécessairement : elle touche autant aux conditions matérielles des couples (ressources temporelles et financières disponibles), qu'à leur représentation d'elleux-même (en tant que couple, en tant que parents), qu'à leur sociabilité (intra et extra-conjugale et familiale). Au détour de l'entretien sur leurs couples, les enquêtées évoquent ainsi leurs sociabilités cinématographiques familiales, et les changements d'assiduité qu'iels ont connu tout au long de leur vie familiale.

2.3.2.1 Arrivée des enfants, baisse d'assiduité au cinéma et redéfinition de la sortie

2.3.2.1.1 Des sorties plus rares

De nombreuxes en enquêtées, lorsqu'iels envisagent leur parcours de sortie au cinéma, signalent une baisse de fréquentation à l'arrivée des enfants, dont plusieurs jeunes couples qui

[931] J'ai toujours gardé en souvenir, comme beaucoup d'enfants du cinéma du Pathé Thiais Belle-Epine, l'escalator plongés dans le noir pour accéder aux salles, dont les petites lumières s'apparentaient à des étoiles. Cela a inscrit dans mon esprit d'enfant un lien direct entre le cinéma et la magie. Le plaisir du cinéma était aussi dans le fait de me rendre dans ces espaces feutrés, où le son de l'extérieur est coupé, et où l'on accède par un chemin d'étoiles.

[932] Il s'agit d'un « festival dédié aux enfants de 18 mois à 4 ans » organisé par le Forum des images, composé essentiellement de « ciné-spectacles » comme on peut le lire dans le descriptif du site du Forum des images. www.forumdesimages.fr

ont vécu récemment la transition. La question est souvent soulevée spontanément par ces derniers, comme dans notre citation liminaire, ou ici dans une forme de nostalgie amusée de la période où la sortie au cinéma était possible (soit avant la naissance de leur enfant, trois ans auparavant) :

> Damien (33,OE) - On en a vu beaucoup hein.
> Caroline (44,PI) - C'était avant le petit…
> D.- Avant le petit.
> **Est-ce que vous y allez encore maintenant ?**
> D.- Beaucoup moins, *il rit et regarde C.*[…]
> **Et vous ça vous manque un peu les sorties au cinéma ?**
> C. - Oui beaucoup.
> D.- Oui, un peu…
> C.- Très souvent j'ai vu des bandes-annonces que j'aurais voulu voir. Et je me dis oh bas je le verrais pas, je le verrais pas… Je le verrais quand ça repassera à la télé, mais c'est pas pareil.

L'absence de sortie au cinéma à deux est vécue ici comme un réel manque (« c'était un vrai plaisir d'aller au cinéma », ajoute Caroline). Des couples vont tenter de combler ce manque en organisant une sortie malgré tout, la sortie acquiert alors un caractère exceptionnel, qui rompt avec une ancienne pratique du cinéma plus régulière, moins complexe à organiser. Nous rencontrons ainsi au CGR d'Epinay-sur-Seine un jeune couple qui sort depuis la première fois depuis que leur enfant est né. La sortie a été suscitée par une invitation donnée par la mère de Cyril (27,OE) :

> Esma (26,OE) - Comme ça on a fait garder notre enfant et on va pouvoir y aller tous les deux.
> **Ah oui sinon c'est compliqué avec un enfant.**
> *Ensemble* — Ah oui. *Elle hausse les sourcils.*
> **Vous y allez régulièrement au cinéma, vous arrivez à le faire garder de temps en temps ?**
> C., *la regarde* - C'est la première fois.
> E.- Oui là c'est la première fois qu'on le fait garder.
> **Ah d'accord.**
> E., *sourit* - Oui oui oui.
> C.- C'est vraiment… *Il rit.*
> E. - C'est vrai ! Non, mais avant de l'avoir on y allait souvent. Mais une fois qu'on l'a eu…

Les études auprès de couples ayant eu des enfants confirment cette tendance à la diminution du temps de loisir que l'on retrouve dans plusieurs discours d'enquêté·es, encore plus forte chez

les femmes que chez les hommes[933]. Parmi ces pratiques de loisirs, c'est notamment les sorties qui disparaissent, selon le rapport de l'INSEE sur « le temps des parents après une naissance » :

> C'est la fréquence des sorties qui diminue le plus après la naissance, de 52 % à la fois pour les pères et pour les mères (dans 38 % des cas chez les femmes et 28 % chez les hommes, elle est même réduite à zéro). Il est vrai que l'on sort le plus généralement à deux (dans plus de 60 % des cas), alors que la pratique de couple est plus rare pour les autres activités évoquées dans l'enquête[934].

Le temps libre du couple se réduit drastiquement, et les sorties en font particulièrement les frais, puisqu'il est difficile avec l'enfant de sortir du domicile. Pour les femmes cela a un impact particulier, Sylvie Octobre cite ici la sortie au théâtre, mais l'on peut imaginer qu'il en va de même pour le cinéma :

> La naissance d'enfant(s) a un effet négatif sur l'intensité et la diversité des sorties culturelles des femmes qui ont tendance à se « spécialiser », en liaison au moins partiellement avec le rôle privilégié en matière d'éducation et de transmission qu'elles jouent auprès des enfants : ainsi, par exemple, les bibliothèques sont le seul équipement dont la fréquentation des femmes avec enfants est supérieure à celle des femmes sans enfant. Par contre, dans le cas du théâtre, la mise en couple et surtout la naissance d'enfant(s) se traduisent par une réduction de l'écart hommes/femmes parce que ces événements réduisent la propension globale à sortir le soir tout en augmentant les chances de le faire en couple[935].

La sortie au cinéma a ainsi de fortes chances de ne plus avoir lieu à l'arrivée de l'enfant (la sortie seule au cinéma pour les femmes, encore moins). Le motif du manque de temps est régulièrement invoqué par les couples de l'enquête. Non seulement le temps de loisir « objectif » vient à manquer (remplacé par le fait de s'occuper de l'enfant), d'autre part le temps est repensé, perçu et structuré différemment :

> De même, la disponibilité concédée à l'enfant empiète nécessairement sur le temps consacré à l'entretien des relations duelles au sein du couple, empiète également sur le temps consacré à l'activité professionnelle, aux relations amicales et tout simplement parfois à celui de passer du bon temps. La naissance du premier enfant invite ainsi les jeunes parents à distinguer nettement plusieurs temporalités : celle de la vie professionnelle ; celle du couple ; celle de l'enfant ; celle de la famille et celle des amis. Dorénavant, le temps se pense, se compte et se raconte (…). Ils hiérarchisent leurs

---

[933] « L'arrivée d'un enfant se traduit par ailleurs souvent par une diminution des loisirs, moindre toutefois pour les pères que pour les mères », in « Le temps des parents après une naissance », Etude et Resultats de la DRESS (direction de la recherche des études de l'évaluation et des statistiques), publication dirigée par Mireille Elbaum, imprimé par l'AIT du ministère de la santé et des solidarité, n°483, avril 2006. Disponbile en ligne sur www.epsilon.insee.fr.

[934] *Ibid*.

[935] Sylvie Octobre, « La socialisation culturelle sexuée des enfants au sein de la famille », *Cahiers du Genre* n° 49, n° 2, 2010. p.5.

> activités, énoncent des ordres de priorité, opèrent un découpage du monde social, légitimé et explicité par la surcharge d'activités liées à l'arrivée de l'enfant[936].

Cette hiérarchisation du temps s'opère au détriment du « bon temps » et des activités conjugales de loisir. La sortie au cinéma n'est plus perçue comme une priorité. Cela peut perdurer quand les enfants grandissent, comme le montre cette réponse d'un couple que nous croisons avec leurs trois jeunes enfants au cinéma Pathé-Wepler :

> **Et vous est-ce que vous allez au cinéma tous les deux ?**
> Bertille (48,C+), *se tournant vers J.*- Rarement.
> Alban (62,C+)- On a pas trop le temps. Ils, *désignant les enfants,* nous prennent beaucoup beaucoup de temps et on a pas trop de temps.
> B. - C'est plutôt des sorties oui, familiales. *Elle se tourne vers J qui acquiesce.*

Les personnes croisées avec leurs enfants dans les cinémas mettent en valeur le manque de temps qui pousse à favoriser la sortie familiale à la sortie conjugale. Autrement dit, la sortie conjugale, d'abord annulée (ou extrêmement raréfiée) se dissout dans la sortie familiale : on favorise l'intérêt des enfants et le lien parents-enfants. L'investissement temporel (et le coût, nous y reviendrons) qu'elle représente, est *a priori* peu compatible avec une sortie conjugale dans les « nouvelles hiérarchies » qui suivent l'arrivée d'un enfant.

Quand les enfants sont en bas-âge, c'est tout simplement la sortie hors de l'espace domestique qui est rendue difficile. Elle demande une organisation supplémentaire. Si le narrateur de *Paris est une fête* laisse sans scrupule garder son nourrisson par le chat F.Minet quand il sort avec sa compagne[937] voir des expositions, certain·es enquêté·es refusent catégoriquement de le faire garder par autrui (humain ou félin) :

> Caroline (44,PI) - On laisse jamais à garder notre fils. Donc on y va plus. *Elle regarde D.*
> Damien (33,OE) - C'est nous qui le gardons ! *C. le regarde et rit.*
> C. —Tout le temps ! Donc on y va plus, c'est très triste.

---

[936]Vanessa Manceron, Benoît Lelong, et Zbigniew Smoreda, « La naissance du premier enfant : hiérarchisation des relations sociales et modes de communication », *Reseaux*, vol.115, n°5, 2002, pp.91-120. URL : https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2002-5-page-91.htm

[937] « Il n'y avait pas de baby-sitter alors, et Bumby n'était pas malheureux, enfermé dans son lit-cage, avec son grand chat affectueux, répondant au nom de F.Minet. Certains disaient qu'il était dangereux de laisser un chat avec un bébé. Les plus ignorants et les plus convaincus disaient qu'un chat sucerait le souffle du bébé et le tuerait. D'autres disaient que le chat se coucherait sur le bébé et l'étoufferait. F.Minet s'étendait à côté de Bumby dans le haut lit-cage et surveillait la porte, avec ses grands yeux jaunes, et ne laissait personne approcher, quand nous étions sortis et que Marie, la *femme de ménage*, devait s'absenter. Il n'était pas besoin de baby-sitter. F.Minet était notre baby-sitter ». Ernest Hemingway, *Paris est une fête.* Paris, Gallimard, 2012 [1954].

Pour celleux qui envisagent la garde de leur enfant, il faut avoir dans son entourage les personnes disposées à garder l'enfant pour que le couple se divertisse (ces « ressources », souvent familiales de garde d'enfant peuvent être réservées à des besoins urgents), et/ou avoir les moyens financiers (et accepter de les dépenser pour une sortie) pour employer un·e baby-sitter. Outre le prix du baby-sitting, il faut en outre contacter lae baby-sitter, choisir un film dont la durée est adaptée à la garde (en prenant en considération le temps de transport). Même s'il s'agit d'un membre de la famille ou un·e ami·e qui effectue la garde gracieusement, il faut donner les horaires à cellui-ci, déposer l'enfant à son domicile ou lui demander de venir, préparer les affaires et donner les indications nécessaires. Ce coût et ces modalités d'organisation ne facilitent pas la sortie au cinéma, d'autant plus dans le contexte de la naissance d'un enfant où le repli sur l'univers domestique est important :

> La venue du premier enfant coïncide en effet avec un renfermement sur l'unité du couple (unité sociale) en même temps que sur l'unité spatiale (intérieur de la maison), sous l'effet toujours rappelé du temps qui vient à manquer[938]. (…) Ce autour de quoi le couple avait construit sa vie, le rythme qui lui était propre, ponctué par exemple de sorties inopinées, est nécessairement appelé à prendre en compte la présence de ce nouveau membre. (…) Le constat est éloquent : les gens « sortent » moins — sortir étant ici à prendre au double sens, figuré (avoir une vie sociale ouverte) et propre (être au-dehors de l'espace reclus de l'appartement). Être reçu chez les autres fait dorénavant partie, pour beaucoup d'interviewés, des sorties les plus appréciées. Elles permettent de passer du temps en compagnie d'amis, tout en étant avec l'enfant, sans trop craindre d'être interrompue au milieu du repas par une crise de larme sonnant l'heure du biberon ou d'un changement de couche. Se rendre au restaurant avec l'enfant apparaît à l'inverse un exercice périlleux, assez peu commode et sans aucun doute « mal vu ».

L'exemple pris est ici celui de la sortie au restaurant, mais on pourrait le remplacer par la sortie au cinéma. Celle-ci serait à la fois « mal vue » par les parents qui s'ancrent dans l'unité sociale de leur couple et l'unité spatiale de leur domicile, mais aussi possiblement par les client·es du restaurants ou les spectateurices. Une enquêtée alors enceinte envisage l'avenir de la sortie au cinéma quand l'enfant sera né :

> Maëlle (22,E) - Je testerais bien de le ramener dans la salle. Et puis s'il commence à chouiner je le mets au sein (…) Si le mien pleure pas beaucoup, il y a pas de raison que les gens s'en rendent compte.

[938]Manceron Vanessa, Lelong Benoît, Smoreda Zbigniew, « La naissance du premier enfant. Hiérarchisation des relations sociales et modes de communication », *op.cit.*

Cette pratique semble assez rare[939]— et n'a finalement pas été réalisée par l'enquêtée en question, pour qui les sorties au cinéma ont presque totalement pris fin. Emmener le nouveau-né dans la salle peut être mal perçue par les parents (qui craignent de ne pas se sentir à l'aise ou que l'enfant se sentent mal) et fait craindre une mauvaise réaction de l'espace sociale, où les jeunes enfants ne sont pas toujours les bienvenus, notamment lorsque le silence est requis[940].
Outre la réduction du temps personnel que suppose l'arrivée d'un enfant, celle-ci a également un impact sur la relation de couple elle-même. Le repli sur l'« unité sociale » du couple ne signifie pas pour autant un renforcement de la relation de couple telle qu'elle était vécue avant la naissance de l'enfant. Plusieurs travaux en psychologie et en sociologie s'intéressent à cette période de redéfinition des liens et des identités au sein du couple. Le travail récent en psychologie clinique de Charlène Guéguen[941], met en évidence à la fois le « ré-aménagement du lien conjugal[942] » que suppose l'arrivée d'une enfant, et l'influence de ce ré-aménagement sur le « devenir parent ». En somme, le « parental » affecte le « conjugal », ce que l'on peut traduire en sociologie par une façon différente de percevoir la fonction sociale de soi et de l'autre au sein du couple, qui devient alors « famille » :

> Aussi, le caractère psychologiquement constitutif de la famille se réalise-t-il surtout avec la naissance du premier enfant. L'union élective se transforme avec l'arrivée de l'enfant en une nouvelle entité, la famille. Avec la naissance du premier enfant, l'identité sociale du couple se modifie, sa place au sein de la parentèle est réévaluée, les rôles respectifs des deux nouveaux parents se redessinent et les liens avec l'entourage amical s'en trouvent également affectés[943].

Cette fonction sociale est aussi un « changement de statut » qui affecte « l'univers social en son entier », alors « à reformuler[944] ». Le « moi » se redéfinit comme parent auprès du conjoint – lui-même désormais perçu comme tel —, auprès de sa famille, ses amis — elleux-mêmes perçus

---

[939]Je n'ai rencontré qu'une personne au cours de l'enquête pratiquant ces séances de « cinéma avec nourrisson » (en dehors d'un cadre prévu par le cinéma) : réalisatrice et passionnée de cinéma, étrangère (ne pouvant faire garder l'enfant par sa famille), et avec de très faibles ressources financières (ne lui permettant pas de payer un·e baby-sitter), elle avait trouvé cette solution qu'elle ne déconseillait pas pour sa part, les séances ayant eu tendance à endormir le bébé.
[940] La pratique de l'allaitement n'est pas toujours bien vue dans les espaces publiques. Ainsi une de mes proches, qui allaitait son bébé dans le bus, a été ainsi interpellée par une autre femme : « vous n'avez pas honte de vous déshabiller comme ça ». Elle lui a répondu fermement « j'ai une autre suggestion : vous pouvez tourner la tête, et regarder de l'autre côté ».
[941] Charlène Guéguen, *Métamorphoses conjugales et périnatales : l'arrivée d'un premier enfant au sein du couple.* Université Sorbonne Paris Cité, 2017.
[942]*Ibid*, p.5.
[943]Vanessa Manceron, Benoît Lelong, Zbigniew Smodera, « La naissance du premier enfant. Hiérarchisation des relations sociales et modes de communication », *op.cit.*
[944]*Ibid.*

depuis ce nouveau « statut » (les parents deviennent « grands-parents », les amis « avec » ou « sans enfants »), auprès de la société. La nouvelle « légitimité » qu'apporte ce statut peut venir délégitimer dans un premier temps ce qui ne relève pas du parental, comme les sorties conjugales. Dans les entretiens, le regret de la sortie en couple est ainsi soit passé sous silence, soit montré comme insignifiant au regard familial, soit déploré avec le sourire[945], comme ici Anaëlle (23,E) alors que son fils monte sur ses genoux :« Ça c'est un peu dommage d'avoir un enfant… *Elle rit et lui fait un câlin*. Hein c'est ça qui gêne on peu plus aller au cinéma ! *Elle rit*». En plus du loisir que représente la sortie au cinéma, ce qui est regretté est le manque d'une forme de sociabilisation différente avec saon conjointe. La peur de perdre saon conjointe en tant qu'« amant·e » peut être présente : « Que va me laisser sa majesté le bébé de ma moitié, mon amant·e avec qui j'adore aller sans compter au cinéma, au restaurant et en week-end surprise [946]? » écrit le psychologue Sylvain Missonier pour vulgariser cette idée. Le loisir est ici montré comme le signe d'une peur de la disparition du conjugal (et de l'autre comme conjoint·e sexualisé·e) avec l'arrivée de la dimension parentale. Ainsi la cessation de l'activité de couple que représente la sortie au cinéma serait un des signes du « ré-aménagement » de la perception de la relation.

Sans entrer dans toutes les implications psychologiques de ce ré-aménagement — nous en laissons le soin aux personnes compétentes — on peut constater que la « re-hierarchisation » des priorités liées à l'arrivée des enfants ne met pas en bonne position la sortie au cinéma, ce qu'anticipe Bastien (38,C+) :

> **Du coup quand vous aurez votre bébé vous risquez de… ?**
> B.- On va moins y aller ça c'est sûr !

D'une part une partie du « temps conjugal » devient un « temps parental », où il s'agit de prendre soin de l'enfant, de réfléchir à son éducation, etc. D'autre part, les loisirs qui vont demeurer vont être davantage des loisirs personnels (dans le cas où les parents alternent auprès

---

[945] Personne ne s'aventure avec sérieux et amertume à dire qu'iel aurait préféré ne pas avoir d'enfant pour continuer d'aller au cinéma, ou qu'iel regrette de pas avoir privilégié le conjugal au parental. Plus globalement, regretter d'avoir eu des enfants fait l'objet d'un tabou important, surtout pour les mères, comme le montre avec éloquence Mona Chollet, dans *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*. Paris, Zones, 2018.

[946] Sylvain Missonier, « Dans le temps moderne de la fécondité » *in Devenir parent, Naître humain* : la *diagonale du virtuel*. Paris, Presses Universitaires de France, 2009. Cette phrase part visiblement du principe que la charge du bébé incombe à « la moitié », l'amante qui aurait la double injonction de s'occuper de l'enfant tout en restant séduisante et attentive au besoin du mari. Elle est en effet citée par Charlotte Guguen (*op.cit,* p.93), au début de son chapitre « devenir père ». On a ajouté l'écriture inclusive en ajoutant « amant**·e »** afin que ce pré-supposé n'apparaisse pas, admettant que les deux conjoint·es peuvent regretter, à la naissance de l'enfant, le temps libre et les sorties avec leurs conjoint·es.

des enfants, ou que la garde soit inégalitaire, ou qu'ils aient besoin de temps pour elleux après la naissance de l'enfant), ou des loisirs en couple au domicile (pour permettre la surveillance des enfants, du fait de la fatigue, du manque de temps, etc.). Les pratiques audiovisuelles au domicile vont alors être favorisées par rapport à la sortie au cinéma. Les sorties au cinéma qui perdurent vont alors acquérir un sens différent face au nouveau « statut social » et a l'impact psychologique du « devenir parent » sur la relation de couple.

2.3.2.1.2 Des sorties envisagées différemment.

Alors que le début de relation occasionne l'installation d'une routine cinématographique à deux, après que les conjoint·es aient découvertes leurs habitudes mutuelles, l'arrivée de l'enfant vient perturber celle-ci ne serait-ce que par le changement de rythme qu'elle occasionne. Plus rare, la sortie au cinéma acquiert alors une dimension moins routinière et plus exceptionnelle.

Si la sortie au cinéma n'est plus une priorité face à l'arrivée de l'enfant, elle est toutefois pour certains couples la sortie choisie *en premier* pour réaffirmer le lien conjugal. Face au repli sur l'univers domestique, le temps de la sortie au cinéma devient par excellence une sortie de couple et « du couple », hors du domicile et hors de la sphère parentale. Les jeunes personnes en couple que nous rencontrons au CGR d'Epinay-sur-Seine, Esma et Cyril, précisent bien que c'est la première fois qu'elles font garder leur enfant : leur première sortie à deux est la sortie au cinéma, activité qu'elles ont beaucoup pratiqué au début de leur relation. Un autre couple résume bien la façon dont la sortie, rendue plus rare et difficile à organiser, en acquiert aussi une dimension d'autant plus exceptionnelle et savoureuse. Alors qu'on réalise l'entretien, leur fils d'un an monte et descend de leurs genoux :

> Anaëlle (23,E) - Oui mais on est aussi allées voir le *James Bond* on avait adoré ! *Le petit monte sur elle.* C'était vraiment notre soirée. Parce qu'on avait déjà eu E. et il faut planifier quand on va au cinéma (…) Mais du coup c'était drôle parce que c'était vraiment une sortie d'amoureux. C'est ça qu'est drôle… Le cinéma reste quelque chose de très… intime. *F. la regarde tandis que E. lui monte dessus*. Et *James Bond* on était au premier rang, on était en train de manger, on avait emmené plein de truc à manger. *E. descend.*
> Fodge (25,A) - Ouais !
> A. —On mangeait des pâtes, on avait juste acheté un paquet de glaces pour le dessert, c'était…
> **C'était une soirée pour vous…**
> F. —Oui voilà c'était une soirée pour nous. Et puis ouais le *James Bond* il était très bien.

Le possessif « notre soirée » montre bien comment la sortie au cinéma sert alors à affermir le lien conjugal dans sa dimension « amoureuse ». C'est précisément à ce moment de l'entretien, en se souvenant de cette soirée, qu'Anaëlle rapporte la sortie au cinéma à sa dimension intime,

amoureuse. Comme le couple précédent, Anaëlle et Fodge ont connu des sorties au cinéma marquantes en début de relation, puisqu'iels se sont rencontrées lors d'une séance de cinéma. On peut supposer que ces moments au cinéma sont pour certains parents un lieu où ils peuvent réaffirmer l'existence de ce lien « amoureux » à deux, une fois leur « moi conjugal » devenu « moi parental ». Iels y recréent une sphère d'intimité qui peut rappeler les débuts de la relation où l'accent était précisément mis sur la l'élaboration du lien conjugal.
Le changement d'habitude associé au fait d'avoir des enfants en bas-âge peut également jouer sur l'accompagnement. En effet, pour pouvoir continuer d'aller au cinéma et à défaut de pouvoir payer une garde des enfants (ou n'ayant pas le désir de le faire garder) certains couples décident d'aller au cinéma en alternance. Iels y vont alors seul·es ou avec d'autres ami·es pendant que l'autre garde les enfants : « Quand notre fils était plus petit mon épouse gardait le petit bon, moi j'allais au cinéma. Parfois c'est moi qui le gardait, je restais dans le coin » explique Andréa (54,OE). Il s'agit de permettre à l'autre de garder le lien avec cette pratique initialement faite à deux, ou de continuer à pratiquer la sortie de manière solitaire pour les conjoint·es qui allaient déjà au cinéma seul·es auparavant.

Ainsi, l'arrivée d'enfants dans le couple conduit très souvent à une baisse de la fréquentation pour les spectateurices régulières ou assidues, due à la fois à la re-hierarchisation des priorités entre la dimension conjugale et parentale, au manque de temps à consacrer aux activités à deux, et plus spécifiquement aux activités cultuelles et de loisir hors de l'espace domestique. Toutefois, quand les sorties au cinéma ne disparaissent pas totalement, la sortie conjugale demande plus d'organisation (et plus de moyens), mais permet aux couples de retrouver le goût d'une « sortie en amoureux », ou d'expérimenter la pratique du cinéma avec d'autres modes d'accompagnement. La question de l'arrivée d'un enfant dans le couple nous permet ainsi :

- D'insister sur la sortie hors de l'espace domestique que représente la sortie au cinéma en couple.
- De faire apparaitre son caractère contingent lors d'évènements familiaux qui redéfinissent le lien conjugal
- Enfin, de résoudre un paradoxe apparent qui fait aussi de la sortie au cinéma un moyen de « ré-activation » du lien conjugal « amoureux » qu'elle peut alors revêtir lorsqu'un couple a des enfants.

Lorsque ces derniers grandissent, émergent alors une nouvelle possibilité de mode d'accompagnement cinématographique, la sortie en famille, qui relève d'une fonction sociale bien différente.

2.3.2.2 Aller au cinéma avec les enfants.

2.3.2.2.1 Le cinéma pour les enfants ?

Des dispositifs de plus en plus en nombreux invitent les parents à emmener leurs enfants au cinéma. De la « Salle Môme » du Pathé Villette-Vilette (salle aménagée pour enfants, avec des toboggans), aux « goûters/petits-déjeuners ciné » dans les cinémas indépendants, en passant par les ciné-concerts du Forum des images, les cinémas d'Île-de-France et notamment parisiens multiplient les initiatives jeunes publics. S'il devient possible de trouver des séances adaptées même aux très jeunes publics, il reste plus difficile de trouver le moyen d'aller au cinéma pour les parents de jeunes enfants, profiter d'une séance d'un film à l'affiche. Le Forum des images organise quelques séances pour les parents accompagnés de leurs bébés[947], mais ce dispositif n'enchante pas l'une de nos enquêtée, qui propose une autre solution :

> Maëlle (22,E) - Il y a un truc que je ne comprends pas, mais alors je ne comprends pas, c'est pourquoi les grandes chaines, ou alors des indépendants qui prendraient des locaux juste à côté des cinémas, ne font pas des espèces de halte-garderie. Et en fait les gens ramèneraient leurs billets de cinéma et prendraient un droit de garde pour deux heures, à des tarifs potentiellement pas exorbitants…
> (…)
> **Oui comme les haltes-garderies dans les centres commerciaux, à mettre là où il y a des cinémas pour garder les enfants le temps de la séance.**
> M. - Oui, c'est ça.
> **D'accord. *M. embrasse l'épaule de B.* Au forum des images ils font des séances pour les mamans aussi où tu peux apporter ton bébé.**
> M. —Ah oui, mais j'ai pas envie de me taper les bébés qui pleurent. *Elle rit et regarde Bastien qui ne réagit pas.* Faut pas abuser !

Esma et Cyril, (CGR d'Epinay) souscrivent aussi à l'idée :

> E.- C'est ce que je te disais, ils devraient faire des garderies au cinéma.
> C.- Comme chez Ikéa ?
> E.- Oui voilà.

Une garderie est justement en train de se mettre en place lorsqu'on mène le premier entretien, « Mon petit Mk2 » au cinéma Mk2 Bibliothèque[948]. Aucun autre cinéma où nous avons mené nos enquêtes n'en disposaient[949], et le dispositif du MK2 reste assez contraignant (il n'est en

[947] D'autres cinémas ont organisé ce type de séances, comme le cinéma Etoiles Lilas, aux Lilas (ville en premiée couronne).
[948] Archive du 13 Avril 2013 disponible sur le site Le Parisien.fr.
[949] *A priori* il n'existe pas d'autres garderies dans des cinéma à Paris, mais le site evous.fr, dans son article « Aller au cinéma avec ses enfants à Paris » mis à jour le 25 juillet 2019, liste les cinémas qui mettent en place des dispositifs jeunes enfants.

place que les samedis et dimanches matins et jours fériés, pour les enfants entre 4 et 10 ans), et bien qu'inférieur au prix d'un baby-sitting, sera ou paraitra trop élevé pour certain·es (vingt-cinq euros la garde de quatre heures ainsi que 4,90 euros pour la place de cinéma). L'expression d'un tel désir de cinéma-garderie dans les enquêtes relève de la volonté de continuer à aller voir les films à l'affiche en couple, et non simplement d'accompagner les enfants au cinéma.

A défaut de solutions pratiques pour aller au cinéma à deux, et aussi dans le but de transmettre la pratique ou de partager un moment en famille, les parents se rendent aussi au cinéma avec leurs enfants. Même si les places pour les enfants, selon leur âge, peuvent être à tarif réduit, le coût de la sortie en famille peut être élevé. Elle nécessite aussi de l'organisation, d'autant plus dans le cas d'une famille nombreuse, ce qui peut restreindre sa fréquence. Nous avons rencontré au cours de l'enquête filmée trois couples qui ont accepté de participer à l'enquête en présence de leurs jeunes enfants. Ces entretiens sont assez courts à la demande des parents, une des familles insiste même pour faire l'entretien avec l'aîné de la famille. En effet, iels ne dissocient pas la sortie au cinéma de la sortie en famille, axée sur le plaisir des enfants :

> **E. -Vous allez toujours au cinéma en famille ?**
> E. - Oui !
> **Vous n'y allez jamais vous, juste tous les deux ?**
> L.- Non.
> E.- Non. Toujours avec nos enfants.
> L.- On vient ensemble tout le temps.
> E.- C'est demandé par les enfants aussi ils aiment bien.

La spectatrice me répète plusieurs fois que ses enfants adorent le cinéma. Elle et son mari ne pratiquent plus que la sortie en famille, bien qu'iels allaient au cinéma tous les deux avant d'avoir leurs enfants. La fonction de la sortie au cinéma a changé : elle n'est plus un loisir du couple, mais assure désormais la cohésion familiale en passant du « bon temps » ensemble. La mère invite son fils dans le cadre, ce qui actualise ses propos : ce sont ses enfants qui demandent la sortie au cinéma et choisissent le film, et sont ainsi les plus légitimes à en parler devant la caméra. Les deux autres couples que nous rencontrons accompagnés de leurs enfants décrivent elleux aussi une disparition des sorties à deux avec l'arrivée des enfants.

La sortie au cinéma à deux ne semble pas être considérée de la même façon chez les trois couples présentés ci-dessus, ce qui est visible quand je les interroge sur leurs premières sorties au cinéma. Pour le premier couple, celui qui met le plus en valeur les enfants, la première sortie au cinéma est un lointain souvenir, insignifiant « c'est comme si vous nous demandiez ce qu'on avait mangé avant-hier », pour le second, la mémoire de la sortie est là, mais l'enquêtée nous précise qu'elle ne « repaierais pas pour ça aujourd'hui ». Le troisième couple n'a pas tout à fait

cessé d'aller au cinéma à deux, même si cela est devenu beaucoup plus rare. Un écart social explique peut-être cette différence de la troisième famille, de classe plus aisée. L'on sait que dans « la culture du pauvre[950] », la famille est l'élément fort de structuration de la vie sociale, ce qui peut expliquer que les dépenses se centrent sur des sorties familiales vécues comme des évènements exceptionnels, se rapprochant d'une valeur de fête (la sortie exceptionnelle pouvant d'ailleurs avoir lieux au moment des fêtes). Plus largement, le fait d'aller à deux ou nonau cinéma quand l'on a de jeunes enfants dépend des habitudes cinématographiques du couple (quelle importance la sortie au cinéma avait-il dans leur relation ?)

Les couples peuvent mettre à ce moment de l'entretien le rôle de la sortie au cinéma dans la formation des enfants :

> Caroline (44,PI) - Oui mais donc… Moi je suis beaucoup allée au cinéma avec mes enfants et je trouve ça important que mes enfants aillent au cinéma donc il y va avec son papa (*elle regarde D.)* souvent hein (*elle lui donne un petit coup avec le coude)* parce qu'à trois ans il est déjà allé trois fois au cinéma ! Voilà, voilà, et il adore le cinéma ! C'est un enfant qu'est pas très sage et au cinéma pendant une heure et demie… Il est sage.
> Damien (33,OE) - Il est très sage.
> C.- Il adore ça.
> D.- Tout le temps sage.

Il est « important» pour Caroline de faire découvrir cette sortie à la fois pour transmettre le plaisir qu'elle éprouve à aller au cinéma, mais aussi dans une perspective d'épanouissement de l'enfant, de découverte. Elle est aussi un moyen de valorisation sociale, par exemple à l'école[951]. C'est toutefois dans l'entretien le plaisir de l'enfant qui est le plus mis en valeur, ainsi que son bon comportement en salle, et donc la domestication du corps que représente le cinéma. Apparaissent dans les entretiens des spectateurices-parents un plaisir à partager le cinéma avec leurs enfants et une fierté à les y emmener, d'autant plus dans les familles qui manquent de moyenset/ou qui valorisent le cinéma socialement.

Au début du vingtième siècle, la sortie au cinéma apparaît dans les carnets de dépense de famille bourgeoise, mais est moins fréquente et valorisée que la sortie au théâtre, elle n'est envisagée que comme un moment de divertissement, peu légitime, et la distinction passe par le choix des

[950] Nous faisons ici allusion aux analyses des habitudes culturelles et des valeurs des familles ouvrières étudiées par Richard Hoggart, La Culture du pauvre, *op.cit.*

[951] Rares ne sont pas les enseignant·es qui demandent aux enfants de raconter leurs vacances, même en hiver, ce qui est bien entendu extrêmement inégalitaire selon les vacances ou activités organisées par les parents. Je me souviens d'avoir collé dans mes cahiers des photos de séances de cinéma où j'étais allée, et ma mère avoir pu dire « on va aller au cinéma et comme ça, ça fera quelque chose de plus à mettre dans le cahier ».

établissements et des places dans la salle[952]. Aujourd'hui le cinéma, plus valorisé en tant qu'art, reste associé à une sortie en famille divertissante, ne semble toujours pas relevé d'une priorité dans l'initiation culturelle des enfants dans les classes bourgeoises, toutefois elle est valorisée comme expérience culturelle parmi d'autres dans l'« éveil » et les découvertes de l'enfant. La dimension éducative du cinéma en tant qu'initiation à l'art du cinéma n'a été mentionnée que par des personnes travaillant dans le secteur culturel. Le cinéma ne fait pas partie de ce que les parents considèrent comme nécessaire à l'acquisition d'une culture légitime, bien qu'il puisse être valorisé socialement d'emmener ses enfants au cinéma. La sortie en famille est alors le moment de transmettre tout simplement « le goût » de la pratique, de faire partager son propre plaisir de la salle. Plusieurs enquêté·es adultes mentionnent d'ailleurs le rôle de leur socialisation primaire dans leur goût pour la sortie au cinéma.

Lors des sorties en famille, pour les familles que nous rencontrons, le choix du film est laissé aux enfants, ces derniers décident entre elleux. Amira (52,C) précise toutefois qu'elle décide quand « les petites n'arrivent pas à se mettre d'accord », ou qu'elle désapprouve leur choix. On remarque que dans plusieurs entretiens, quand il s'agit de parler du cinéma avec les enfants ce sont essentiellement les femmes qui parlent et les hommes sont plus en retrait. Au Figuier Blanc, cinéma d'Argenteuil, une conversation semble confirmer cet aspect. Amira laissait le choix à son mari lorsqu'il s'agissait d'y aller tous les deux en amoureux, plus jeune, étant donné le peu d'importance qu'elle y accordait, toutefois c'est elle qui a le dernier mot sur le choix des enfants :

> **C'est vous qui choisissez où ?**
> C'est elles qui ont choisi. Elles se sont mis d'accord, donc pour une fois qu'elles se sont mis d'accord. S'il n'y a pas d'accord c'est moi qui choisis.
> **Et parfois vous n'êtes pas d'accord avec ce qu'elles choisissent ?**
> F.- Oui.

Elle est donc désintéressée du choix du film dans le cadre conjugal, mais non parental. Caroline dans son discours insiste aussi sur le fait que « c'est important pour elle » que « *son* fils » aille

[952] « De fait, dans les années vingt, la présence des classes sociales supérieures ne semble pas massive dans les salles de cinéma (…). À la lecture des illustres noms d'établissements fréquentés, salles de spectacles autant que restaurants, il est probable que cette famille de cinq personnes choisissait les cinémas les plus prestigieux, et devait acheter les places les plus onéreuses que l'on peut évaluer à environ cinq francs chacune. À supposer que tous les cinq s'y rendaient ensemble, leurs sorties au cinéma se limitaient à deux par année », voir Christophe Trebuil, « L'écran qui fascine : spectateurs dans les salles de cinéma des années vingt en France », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°48, 2006. DOI : https://doi.org/10.4000/1895.339. Il s'appuie sur l'étude des analyses de comptes des maitresses de maison de Marguerite Perrot *in Le Mode de vie des familles bourgeoises, 1873-1953*, Paris, Armand Colin, 1961 ; réédition, Paris, Presse de la Fondation nationale des sciences politiques, 1982.

au cinéma, ce pourquoi « *son* père » l'emmène, mais c'est elle qui souvent prévoit la sortie et choisit le film. L'accompagnement est délégué au conjoint, mais c'est elle qui porte la « charge mentale cinématographique » tout comme dans le premier couple. Dans l'étude de la DRESS « le temps des parents après une naissance[953] », l'on peut observer que là où les pères laissent le moins la charge aux mères[954], c'est dans le domaine des loisirs, domaine par ailleurs réalisé en grande majorité conjointement. Autrement dit, il y a plus de chance de trouver un père accompagner le reste de la famille au parc que de donner le bain (les « tâches spécialisées revenant aux femmes »). Ce constat est intéressant à un double titre. Elle montre que les hommes s'investissent plus dans ce qui est le moins pénible, mais aussi que ce qui réunit le plus l'ensemble de la famille est bien le temps de loisir, et en l'occurrence de « sorties » quand l'enfant est un nourrisson.

2.3.2.2.2 Quand les enfants reprennent la sortie en main.

Les enfants peuvent devenir moteur de la sortie au cinéma, quand iels sont petits ou plus grands. Si les parents, forts de leur pratique du cinéma, ont transmis le goût de celle-ci aux enfants, il est fréquent que ces derniers les entrainent à leur tour dans les salles où alimentent leur intérêt pour le cinéma. C'est le cas quand les enfants réclament la sortie, mais aussi quand plus grands iels sont source de proposition pour leur famille. La discussion, l'évaluation des films peuvent ainsi entretenir la sortie au cinéma et le plaisir pris à celle-ci. « Notre fils a une carte illimité aussi », nous dit une enquêtée comme si c'était héréditaire. Il n'est d'ailleurs pas rare aussi de rencontrer des « couples de cinéma » parents-enfants.

2.3.2.2.3 Des sorties avec les enfants pour les belles-familles : le cinéma qui recompose.

J'ai notamment observé ce phénomène à travers mon expérience familiale et dans des témoignages spontanés au cours de l'enquête. Du côté paternel comme du côté maternel, les sorties au cinéma ont pu servirà créer du lien avec les beaux-parents. Du côté de ma mère, la première séance de cinéma avec notre beau-père est éloquente à ce sujet. Damien, notre beau-père et Caroline l'évoquent à un moment où iels font le bilan de leurs années de cinéma avant d'avoir leur fils, au début de leur relation. Une séance leur est particulièrement restée en mémoire, iels en parlent pour vanter les bonnes conditions de visionnement dans la salle :

> C.- C'est vraiment autre chose hein… On était allées au cinéma avec mes enfants aussi ! Voir...
> C. et D. *en même temps—King Kong* !

[953] « Le temps des parents après une naissance », *op.cit*, p.2. Graphique « mode de prises en charge des tâches relatives au bébé pendant le congé de paternité aux dires des pères ».
[954] Là où les mères effectuent le moins la tâche seule.

> D.- On est allés voir *King Kong.*
> C.- Et voilà c'est un film… Qu'on peut pas voir à la télé.
> D.- Ah oui ça prend toute son ampleur au cinéma.
> C.- Et c'était genre… Là on voulait faire une sortie un peu familiale. Elle se tourne vers David, *iels se regardent en souriant*. Et on avait été tous les quatre au cinéma voir *King kong* sur grand écran. Mes enfants étaient jeunes. Petits. Et en fait, c'était super aussi. *Elle se tourne vers lui.*
> (…)
> D.- *King Kong* c'est film magnifique au cinéma. Pour la télé c'est pas pareil.
> C.- Rien à voir. Puis là c'était bien pour tout le monde film grand spectacle. Mais quand même ça rend bien il n'y a qu'au cinéma que tu peux… Apprécier vraiment.

Quand j'interroge ma sœur avec son conjoint, elle aussi a gardé en mémoire cette séance, se souvient qu'il y avait tellement de monde que l'on avait pas pu tou·te·s se placer à côté. Pourtant dans le récit de ma mère, cette séparation n'apparaît pas, la sortie est un bon moment « pour tout le monde ». La sortie peut être une façon de créer du lien entre des personnes qui se connaissent peu, ont un grand écart d'âge. Notre beau-père a pu s'impliquer symboliquement dans l'organisation de cette sortie qui promettait d'être exceptionnelle :

> C. – Pour *King-Kong* t'étais allé prendre les places à l'avance je me souviens parce que la salle était blindée et t'étais allée prendre les places à l'avance.

Je pense que si cette sortie a particulièrement marqué les esprits de la famille, c'est qu'elle a conjugué à la fois un fort moment de spectacle : aller voir un film très attendu en première semaine, et réunir « tout le monde » (ma mère, son nouveau conjoint, ma sœur et moi). Du côté paternel le cinéma d'un « sam'di soir[955] » sur deux avait aussi une fonction de socialisation avec la belle-famille. Je ne sais pas combien de fois on a pratiqué ce rituel du cinéma en belle-famille en réalité, suffisamment pour que cela s'imprime dans ma mémoire. Après ou avant la séance, on mangeait dans les grandes chaines qui jouxtaient le cinéma[956], on faisait souvent la fermeture. Mon père invitait tout le monde, peut-être pour « compenser le fait » que sa nouvelle conjointe nous prenait chez elle le week-end. On jouait avec ses filles qui avaient nos âges (on faisait… des films). Et le soir il y avait ce rituel du samedi soir-cinéma qui nous permettait de passer un moment agréable et divertissant ensemble devant *Pirates des Caraïbes* ou autre film grand public.

[955] Gérard Dessere, Nicolas Schmidt (dir.) *Le cinéma du sam'di soir*, in *Cinémaction*, n°95, 2000.
[956] Notamment au Pathé Carré Sénart, au centre commercial Carré Sénart à Lieusaint, en Seine-et-Marne.

2.3.3 La retraite : « on rattrape »

Nous avons mené de nombreux entretiens avec des couples de personnes à la retraite au cours de notre enquête dans les cinémas. Ces personnes, en plus de se présenter comme retraitées ont thématisé[957]— pour nombre d'entre elles — la retraite au cours de l'entretien, lorsqu'il s'agissait de retracer leur parcours cinématographique « à deux », ou lorsque j'interrogeais leur forte assiduité actuelle.

Nous avons privilégié pour cette partie le statut de retraité plutôt qu'une catégorie d'âge. Nous utiliserons malgré toutes les catégories d'âge correspondantes pour recueillir certaines données sur les pratiques culturelles[958], et se référer à une sociologie du vieillissement[959]. Nous ne nous plaçons pas dans une approche strictement fonctionnaliste (qui n'envisagerait la retraite que sous l'angle de la perte de liens sociaux qu'elle représenterait par exemple), mais dans une approche plus compréhensive, intéressée par l'« *expérience* de l'avancée en âge » et les reconfigurations identitaires qu'elle suppose, comme invite à le faire Vincent Caradec[960], ou encore notre collègue Lucie Délias[961]. La retraite constitue un moment de rupture biographique—le « moi » doit se reconfigurer, le temps être alloué différemment, les activités changer — au cours duquel l'on se redéfinit par rapport aux autres. Elle offre une « occasion particulière d'activation du processus identitaire[962] ». Lae conjoint·e détient une place privilégiée dans ce processus : « sa présence quotidienne en fait l'interlocuteur privilégié de la redéfinition de soi[963] ». Si la pratique de la télévision est souvent mentionnée dans les études sur les personnes âgées et constitue aussi un archétype d'une des représentations de la vieillesse, et si des études plus récentes s'intéressent à l'utilisation des nouvelles technologies chez les retraité·es, il peut être intéressant d'envisager la place d'une sortie culturelle telle que le cinéma. En effet, « la catégorie de "vieux" et l'image de passivité qui lui est associée – immobilité, réclusion à domicile devant un poste de télévision – jouent ainsi comme repoussoir[964] » : la sortie culturelle pourrait-elle alors véhiculer une image positive ? Les personnes à la retraite et plus globalement les « séniors » attirent l'attention des études marketing, constatant que

---

[957] C'est-à-dire qu'iels ont mentionné la retraite au cours de l'entretien sans que nous en parlions.
[958] Les enquêtes sur les pratiques culturelles nationale (2008 et 2018) mettent en valeur l'âge et la « génération ».
[959] Dont nous envisagerons ici quelques axes problématiques.
[960] Vincent Caradec, *Vieillir après la retraite, Approche sociologique du vieillissement.* Presses universitaires de France, 2004, Paris.
[961] Nous avons partagé la même école doctorale (ED267) et suivi mutuellement nos travaux respectifs. Lucie Délias, *L'âge des usages. Usages sociaux et technologies numériques par les adultes âgées et représentations du « bien-vieillir » connecté*. Thèse dirigée par Pascale Molinier et Franck Rébillard, soutenue en 2019.
[962] Vincent Caradec, *ibid.,* p.21
[963] Caradec, *ibid*, p.44
[964] Cadarec, *ibid*, p.18

« l'importance des séniors est aujourd'hui incontestable dans l'univers cinématographique. Elle traduit un véritable engouement de ces derniers pour le 7ème art[965] ». Nous allons ainsi nous intéresser à la pratique conjugale du cinéma à la retraite, pour comprendre ce qui derrière les chiffres donne du sens à l' « engouement » constaté. Nous verrons ainsi comment la sociologie des publics de cinéma peut s'enrichir des analyses de la sociologie du vieillissement.

Les retraité·es représentent en effet une partie de plus en plus conséquente de la population cinématographique : « Alors que les sorties au cinéma étaient longtemps réservées aux plus jeunes, ces pratiques sont maintenant devenues courantes aux âges intermédiaires et surtout plus élevés[966]». Leur part devient structurellement plus importante dans la société elle-même (avec l'arrivée des « baby-boomers » à la retraite) et iels disposent *a priori* de plus de temps libre (disponible pour les loisirs) que la population « active », libérées des contraintes professionnelles. Olivier Donnat constate ainsi un changement des pratiques des « séniors » à l'échelle de la société :

> Les séniors d'aujourd'hui qui sont dans l'ensemble – on le sait, plus diplômés, plus urbains et dotés d'un pouvoir achat supérieur à celui des générations précédentes ont des pratiques de loisir moins centrées sur le domicile en début d'un parc audiovisuel domestique beaucoup plus riche ; ils sortent plus facilement le soir que leurs aînés, au même âge, que ce soit pour aller au cinéma, au spectacle ou chez des amis[967].

La retraite ne correspond plus à un temps homogène dans les représentations et les pratiques, mais dépend de la construction politique d'un « troisième âge » et de dénominations qui viennent refléter une « bipartition » :

> Plusieurs innovations sémantiques ont contribué à établir, dans les représentations, une bipartition du temps de retraite : les premières années après la cessation d'activité sont devenues celles du « troisième âge » — et plus récemment celle des « séniors » (Caradec 2001a) — et se sont ainsi trouvées définies en opposition avec la vieillesse ; la situation des plus âgés a été désignée à travers le terme de « quatrième âge » et a été associée à l'idée de « dépendance » Thomas 1996 ; Ennuyer 2002)[968].

---

[965]Jean-Marc Ferrandi, Alain Kruger, « L'importance et la confiance accordées aux sources d'informations – Spécificités des seniors dans le cadre du processus de choix d'un film au cinéma », *Management & Avenir*, , vol.10, n° 30, 2009, p. 165-182. DOI : 10.3917/mav.030.0165.

[966] Philippe Lombardo et Loup Wolff, enquête 2018.

[967] Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des français à l'air numérique, op.cit*. p.25.

[968]Vincent Caradec, *Vieillir après la retraite. Approche sociologique du vieillissement, op.cit.* pp.5-6. Il cite : Vincent Caradec, *Sociologie de la vieillesse et du vieillissement*. Paris, Nathan, 2001 ; « Générations anciennes et technologies nouvelles », *Gérontologie et société*, numéro spécial, 2001, pp.71-91 ; Thomas H, « Vieillesse dépendante et désinsertion politique », Paris, L'Harmattan, 1996. Ennuyer B., *Les malentendus de la dépendance. De l'incapacité au lien social*, Paris, Dunod, 2002. p.235.

Aussi l'étude du vieillissement passe-t-elle à la fois par l'étude de l'évolution des pratiques culturelles des retraité·es, mais aussi par le modèle du « bien-veillir » auquel ces pratiques réfèrent.

La forte présence des personnes retraitées dans notre enquête s'explique d'autant plus facilement que nous avons souvent filmé en journée en semaine (un jeudi après-midi pour la séquence de l'Arlequin), et que les personnes retraitées ont sans doute une plus grande disponibilité par rapport à l'enquête elle-même (ce sont avec ces dernières que nous avons pu mener les entretiens les plus longs). Toutefois, la retraite n'est pas toujours une plage de temps libre et de loisirs : le temps peut continuer à « manquer[969] », et l'argent n'est pas toujours au rendez-vous pour assurer la sortie au cinéma[970]. Les couples à la retraite que nous avons rencontrés étaient pour la majorité aisés (si l'on en juge par leurs anciennes professions[971]), et avaient l'habitude d'aller au cinéma avant d'être à la retraite[972].

Comment les retraité·es que nous avons rencontrés s'approprient-iels la sortie au cinéma en couple comme un des loisirs favoris de leur retraite ? Quelles fonctions cette sortie acquiert-elle à ce moment de reconfiguration du temps libre et de la perception de soi/du couple qu'entraine le passage à la retraite[973] ? Quelles sont alors ses caractéristiques : en quoi se distinguerait-elle de la sortie au cinéma durant la « vie active » des enquêté·es ?

Cette partie a été rédigée et conçue avec de nécessaires effets d'enquête liés à l'âge. Les « effets d'âge » dans l'enquête sont une catégorie déjà analysée par des sociologues, et que nous pouvons ainsi mieux repérer. Ce prisme est toutefois relativement récent et marginal, comme l'indiquent Fanny Auger, Claire Lefrançois et Valentine Trépied, dans l'introduction au dossier d'enquête consacré à la question :

> De la même manière que l'âge n'a été que récemment considéré comme un critère pertinent en sociologie francophone, il a jusqu'à présent tenu une place périphérique et

[969] Si la personne suit un modèle activiste de la retraite, est engagée dans de nombreuses activités en dehors du travail, investie dans un rôle grand-parental, a des problèmes de santé. Les femmes notamment sont souvent investies dans des activités de *care*, et ne voient pas forcément un allègement conséquent au moment de la retraite.
[970] Si le temps libre a tendance à augmenter, le pouvoir d'achat baisse quasi systématiquement à la retraite.
[971] La plupart sont d'ancien·nes cardes ou professions intellectuelles supérieures.
[972] Nous avons en effet mis en exergue le statut de la retraite, mais celui-ci contribue à l'homogénéisation des retraité·es, dont les pratiques restent à analyser également en fonction de la classe sociale, du genre, etc.
[973] Précisions que contrairement à l'étude de Vincent Caradec, les couples que nous interrogeons ne sont pas tout·es de récent·es retraité·es. Vincent Caradec, *Le Couple à l'heure de la retraite*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

> négligeable dans les démarches réflexives opérées par les chercheurs sur les conditions de recueil de leurs matériaux[974].

L'équipe de tournage (réalisatrice, chef opératrice, ingénieur son) était composée de « petit·es jeunes[975]» entre vingt-cinq et vingt-huit ans, avec un écart d'âge pouvant donc aller jusqu'à cinquante ans avec certain·es enquêté·es. Au cours de l'enquête, cet effet d'âge a pu se manifester de plusieurs façons. Il a sans doute permis à certains enquêté·es d'asseoir une autorité sur nous (un couple de chercheureuses, sans nul doute à cause de leur ancienne profession en plus de l'effet d'âge, m'a fortement intimidé !), c'est-à-dire qu'iels menaient en partie l'entretien à notre place (en cadrant notamment sa durée). Nous avons sans doute fait preuve d'âgisme dans nos attitudes et dans l'analyse[976]. Notre présence « jeune » a pu accroître, en plus de la caméra, l'injonction à se montrer comme un·e retraité·e « dynamique[977] » (Farah, 64 ans, précise en se présentant « retraitée, jeune retraitée »). Elle a aussi suscité des remarques réflexives sur l'écart générationnel avec nous (vous les jeunes, à notre époque, etc.[978]) ou pour les plus âgé·es, des remarques humoristiques — « le cinéma, à notre époque, c'était en noir et blanc », plaisante Henri, 67 ans — parfois teintées d'humour noir : « c'est pas notre arrêt de mort ? » nous demande une spectatrice de l'Arlequin en signant le document de droit à l'image. Ces « interpellations directes de l'enquêteur[ice] » et « allusions souvent ponctuelles », « fugaces », dont la « récurrence témoigne de l'importance que revêt l'âge de l'enquêteur pour

---

[974] Fanny Auger, Claire Lefrançois, et Valentine Trépied, « Penser l'âge dans l'enquête et ses enjeux. Introduction au Dossier », *SociologieS*, 21 février 2017, http://journals.openedition.org/sociologies/5990.

[975]Claire Lefrançois, « Enquêter sur l'« emploi des seniors » quand on est « une petite jeune de 25 ans » : un terrain dans un rapport social d'âge », *op.cit.*

[976] Tous les ans parmi les étudiant·es, l'un·e d'entre elleux fait un questionnaire avec des échelles d'âge très resserrées avant vingt-cinq ans, puis des échelles beaucoup plus lâches, se terminant avec une catégorie « quarante et plus » (cela malgré mes mises en garde préalables). Toutefois, je pense qu'ayant beau sourire de cette erreur « de débutant·e », j'homogénéise aussi les personnes plus âgées, et produit des analyses relevant de clichés âgistes que j'ai intégrés. J'ai ainsi formulé sans doute quelques amalgames ente le statut de retraité et la catégorie de « personnes âgées », alors qu'elles ne sont pas synonymes. Toutefois, j'ai préféré rester axée sur le statut de « personne à la retraite » – en essayant de prendre en considération la perception des enquêtées elleux-même sur leur âge. C'est le terme générique de retraite qui est le plus souvent revenu, car c'est celui qui a le plus de sens dans l'enquête : aucun·e enquêté·e ne dit se rendre plus au cinéma parce qu'iel serait « âgé·e », mais bien parce qu'iels sont à la retraite.

[977] Vincent Caradec montre que le contexte d'entretien a été particulièrement favorable à ce type d'injonction dans son enquête :« Le contexte de l'entretien est d'ailleurs propice à l'expression d'une telle culpabilité, la personne interrogée ressentant parfois le besoin de justifier sa non-conformité au nouveau modèle face à un enquêteur considéré comme un spécialiste de la vie des retraités, jeune de surcroît, et donc très certainement partisan de la retraite poly-active et défenseur du « principe de non-oisiveté » – pour reprendre la formule d'A.-M. Guillemard (1980, p. 87) ». Référence citée : Marie Guillemard, *La Vieillesse et l'État*. Paris, Presses universitaires de France, 1980.

[978] Cela s'est produit avec des enquêtées non retraité·es d'une cinquantaine d'années.

les enquêtés[979] ». Cette importance semble avoir joué à un double niveau : la présentation de soi en tant que « jeune/vieux retraité·es », et aussi la bienveillance d'une réponse à l'enquête pour « rendre service[980] », à des étudiant·es[981] qui peuvent être identifié·es à leurs enfants.

2.3.2.3.1. Une plus forte assiduité.

Les enquêtées à la retraite que nous avons rencontré se distinguent par une forte assiduité au cinéma, et font sans doute partie de celleux dont « le rythme de fréquentation est même supérieur à la moyenne nationale[982] ». La majorité d'entre elleux s'y rendent une à deux fois par semaine, certain·es peuvent y aller plusieurs fois par jour. Cette assiduité est mise directement en lien par les enquêté·es avec leur passage à la retraite, ou plutôt avec leur sortie d'une vie aux multiples contraintes qui rend difficile la sortie au cinéma[983]. Jeanne, spectatrice de l'Arlequin, s'exclame en riant : « on a pas pu y aller pendant vingt ans, donc oui, maintenant, on y va ! ». Ce sont la vie professionnelle, les enfants, et parfois l'éloignement géographique avec les cinémas qui rendent, selon les enquêtées, la sortie plus difficile à pratiquer, comme le synthétise ce couple :

> Josianne (70) - Mais on a toujours aimé le cinéma. Toujours. *Elle le regarde.*
> Roger (71) - Oui mais bon c'est surtout depuis qu'on est à la retraite.
> B.- Oui. Parce qu'avant avec les enfants et tout…
> D.- Le travail…
> B.- Et qu'on habitait en banlieue et qu'il fallait prendre les gardes pour la nuit et tout ça coûtait assez cher une sortie au cinéma. *Iels rient.*

La sortie au cinéma était pour l'ensemble des couples rencontrés une pratique de longue date, qui a marqué leur début de relation, s'est poursuivie tant que bien mal avec les aléas de la « vie active » et s'est intensifiée à la retraite. La sortie au cinéma a même pu, pour certain·es d'entre elleux, être un loisir redécouvert au moment de la retraite. Roger et Josianne (71 et 70 ans) y accordaient une place secondaire — « c'était pas notre centre d'intérêt favori à l'époque » précisent-iels — mais les sorties s'intensifiant, le cinéma prend une place plus importante dans

---

[979] Fanny Auger, Claire Lefrançois, et Valentine Trépied, « Penser l'âge dans l'enquête et ses enjeux. Introduction au Dossier », *op.cit.*

[980] Une enquêtée a mentionnée très explicitement que c'était pour « nous rendre service » qu'elle acceptait.

[981] Le statut d'étudiant·e donnant un accès plus aisé au terrain, inspirant la confiance, comme on peut le lire dans Stéphane Beaud et Florence Weber, *Guide de l'enquête de terrain: produire et analyser des données ethnographiques*, *op.cit.*

[982] « Quant aux retraités, qui sont dans l'ensemble moins nombreux à fréquenter les salles, une minorité d'entre eux se montrent des spectateurs assidus dont le rythme de fréquentation est même supérieur à la moyenne nationale », Olivier Donnat, Enquête 2008.

[983] Les retraité·es s'éloignent en effet souvent, dans leurs discours, selon Caradec, du modèle de la vie active : « Le premier modèle – ou plutôt contre modèle – mobilisé est celui du travailleur actif. Le retraité se construit en effet très souvent comme celui qui n'est plus soumis aux contraintes de la vie active », p.37.

leurs loisirs. La retraite conjugale induit de « nouvelles activités[984] ». En effet, d'un loisir pour se délasser du travail, le cinéma devient — pour ce couple— une activité hebdomadaire qui crée une expertise sur les films et les réalisateurices (voire les conduit à élaborer des théories sur les fraudes des intermittent·es du spectacle). Le « face à face » de la vie en couple à la retraite rebat les cartes de la perception de soi, mais aussi de la relation conjugale, et peut induire de nouvelles routines et sorties culturelles. Les couples peuvent en effet choisir d'investir l'augmentation du temps de co-présence conjugale dans des activités qui médiatisent et réactualisent la relation. Les conséquences de la retraite sur la relation de couple charrient son lot d'idées répandues (celle qu'on « découvre » tout à coup un·e conjoint·e que le tumulte de la vie quotidienne nous avait permis d'éviter, ou à l'inverse que l'on peut enfin profiter de sa relation), mais fait aussi l'objet d'études sur la « (re)construction conjugale au moment de la retraite[985] » et des « processus identitaires qui lui sont liés[986] ». La retraite est en effet une « nouvelle période de vie conjugale[987] », marquée par une « non-évidence[988] », où l'autre (le conjoint), et les routines sont les bases de la construction d'un « nouveau monde ». « Rupture anomique » (perte de l'activité professionnelle), la retraite peut aussi constituer une « rupture nomique », composée de nouvelles activités, où « le monde la vie privée peut prétendre jouer le rôle principal[989] ».

On peut alors s'interroger : si le passage à la retraite entraine une recomposition du temps libre, pourquoi se fait-elle en particulier pour les couples rencontré·es au profit du cinéma (et non d'une autre sortie culturelle ou activité) ? Pourquoi le cinéma semble facilement « appropriable » par les retraités dans le cadre de leur nouveau monde de retraite conjugale ? Olivier Donnat en donne une explication générationnelle concernant les « baby-boomers », « anciens jeunes » qui conservent « une grande partie des préférences et des comportements de leur jeunesse[990] », et représentent ainsi la « génération dont la fréquentation des salles de

---

[984] Voir Vincent Cadarec, *Viellir après la retraite, Approche sociologique du vieillissement. op.cit*, p.44. Il parle surtout de nouvelles activités qui touchent le conjoint qui est d'abord à la retraite (bricolage, jardinage, reprise d'études, etc.).

[985]Vincent Caradec, « Chapitre I. Approche théorique et méthodologique de la retraite conjugale », in *Le Couple à l'heure de la retraite*, *op.cit*, 2015.

[986]*Ibid*.

[987]*Ibid.*

[988]*Ibid.*Ici, Vincent Caradec fait référence à la sociologie du couple d'un François de Singly ou d'un Jean-Claude Kaufmann, qui envisagent les couples contemporains en prise avec l'incertitude provoquée par la perte des repères traditionnelles est les injonctions de la modernité à se choisir.

[989]*Ibid*. Nous synthétisons ici le propos de Vincent et reprenons ses termes entre guillemets. Il se place dans une perspective constructiviste où la rupture biographique de la retraite entraine une nécessaire reconstruction de la réalité.

[990] Olivier Donnat, *Pratiques culturelles 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales, Cultures études, n°7,* p.32.

cinéma reste la plus élevée à ce moment de la vie[991] » : au-delà d'un effet structurel, il relève leur « intérêt plus marqué » pour les sorties culturelles[992]. Lucie Délias, dans sa thèse récente sur les usages du numérique chez les « adultes âgées », y voit en plus d'un effet générationnel, un effet de période correspondant au « modèle activiste de la retraite[993] ». Pour Vincent Caradec, en effet, deux modèles « focalisent les oppositions » : celui de la retraite repliée et « inactive » et celui de la retraite « hyperactive[994] ». Ainsi un spectateur rencontré aux Halles précise-t-il quant à son statut de retraité : « Retraités… mais actif quand même, comme tous les retraités débordés généralement ! ».

C'est à la lumière de ces deux facteurs explicatifs (le maintien d'une activité pratiquée dans sa jeunesse, et la conception d'une retraite « active »), ainsi bien entendu que sur l'influence du lien conjugal sur la recomposition des activités à la retraite, que nous lisons les entretiens de nos enquêté·es retraité·es assidu·es[995].

2.3.2.3.2Parcours retraite, spécialité cinéma.

Une plus grande assiduité à la sortie au cinéma peut conduire soit à renforcer son intérêt pour le cinéma (en tant qu'art, milieu professionnel), soit à le forger. Elle peut se combiner avec des films regardés à la maison, comme nous le dit Irène, 69 ans :

> C'est vrai qu'on aime bien. On est retraitées, donc c'est vrai que ça fait une activité en plus des autres activités qu'on a, quelque chose qu'on a un peu ritualisé, et quand on a pas le temps d'y aller, on regarde en VOD, vidéo à la demande. Puis tout ne se voit pas au cinéma je trouve. Il y a des films du dimanche soir qu'on peut voir sur petit écran, alors qu'aller au cinéma c'est quand même quelque chose.

La sortie au cinéma compte parmi les « activités » de ce couple de retraité·es bien occupé, mais apparaît aussi dans l'entretien comme une forme de « plaisir coupable », de frivolité. Quand je leur demande si iels consomment des *pop-corn*, Irène répond : « déjà qu'on sort, on ne va pas aggraver notre cas[996] ». Pourtant, le couple légitime aussi la sortie par le fait de pouvoir (même

---

[991] *Ibid.*, p.20.
[992] *Ibid*., p.31.
[993] Lucie Délias, *L'âge des usages. Usages sociaux et technologies numériques par les adultes âgées et représentations du « bien-vieillir » connecté*, *op cit*, p.376.
[994] Vincent Caradec, *Viellir après la retraite, Approche sociologique du vieillissement*, *op.cit*, p.38.
[995] En gardant à l'esprit qu'il s'agit majoritairement de couples de retraité·es aisé·es et parisien·nes (ou de proche-banlieue).
[996] Notre relectrice pour cette partie pense qu'il pourrait s'agir d'une remarque sur le prix de la place, et donc d'« aggraver » la dépense. Toutefois, le reste de l'entretien permet de comprendre qu'iels ne consomment pas au cinéma autre chose que de l'eau, la consommation de nourriture apparait alors comme une frivolité symbolique, s'ajoutant à la sortie.

devoir) maintenir le lien non seulement conjugal, mais également le lien avec leur fils qui travaille dans le cinéma, et de montrer qu'iels « suivent ».

Comme l'arrivée d'un enfant, la retraite est une étape dans la vie d'un couple qui reconfigure le rapport au temps, à la perception de l'autre et de soi. Il est ainsi logique que cette reconfiguration change le rapport aux loisirs du couple. Toutefois, si l'arrivée des enfants est un facteur qui inhibe la sortie, le passage à la retraite semble l'encourager pour les personnes que nous avons rencontrées. En somme, si les enfants « prennent » du temps, la retraite en libère. Dans les deux cas toutefois, le couple se retrouve assigné à « la maison » et l'univers domestique, avec l'enfant dans le premier cas et en « face-à-face » dans le second. La retraite va ainsi poser des problématiques à la fois d'occupation du temps et de perception de soi associée à des injonctions de société contradictoires. Elle va également marquer un changement pour les couples qui vont avoir plus de temps à passer ensemble. Dans cette perspective, en ce qui concerne les loisirs, la sortie cinéma peutêtre facilement appropriée par les couples. En effet, elle a un caractère « d'activité à deux » qui permet de sortir du domicile — où le couple se retrouve assigné —, en phase avec l' « actualité » (celle des films qui sortent), une connotation possiblement « amoureuse » lorsqu'elle et associée au premier rendez-vous, ou aux « sorties à deux » au cours de la vie conjugale (la quasi-totalité des enquêté·es rencontré·es ont été marquées par leurs premières sorties au cinéma ensemble, s'en souviennent parfois très précisément). Elle permet aussi à chacun·e de profiter du film « séparé·es », sans avoir à communiquer pendant celui-ci, sortant donc du « face-à-face » le temps d'un « côte-à-côte ». Elle permet de passer du « bon temps » à deux en donnant l'impression de « rattraper » du temps conjugal et du temps de loisir qui aurait manqué.

La sortie au cinéma a sans doute une fonction valorisante dans l'estime de soi personnelle et celle du couple lorsqu'on est à la retraite. En effet, Lucie Délias[997] montre dans sa thèse comment les « adultes âgées » doivent répondre à des injonctions dues au « bien-vieillir » (et en ce qui la concerne, du « bien vieillir connecté ») : d'une image dévalorisante du vieillard, on passe dans la seconde moitié du vingtième siècle à une image de « retraité actif », consacrée dans l'expression « troisième âge[998] », qui distinguerait les « jeunes retraités » des personnes

[997]Lucie Délias, *L'âge des usages. Usages sociaux des technologies numériques par les adultes âgés et représentations du « bien vieillir » connecté, op.cit.*

[998] Expression qui apparait avec le rapport Laroque en 1962.

âgées séniles ; ou encore, dans l'expression commerciale et désormais largement répandue « sénior[999] » :

> Les « vieillards » pauvres et isolés ont progressivement été intégrés dans la vie sociale, à la faveur de l'émergence du « troisième âge » et des valeurs de la « retraite active » laissant place à la possibilité d'un « vieillissement réussi », épanoui, en santé, tourné vers les loisirs et la sociabilité. La conception de la retraite comme « les grandes vacances de la vie » (Lenoir, 1979) voire comme une « seconde jeunesse » trouve son aboutissement avec la figure plus récente du « senior », incarnée par les baby-boomers vieillissants dont les aspirations et le mode de vie sont présentés comme compatibles avec un contexte néolibéral[1000].

Le troisième âge serait perçu comme un moment d'activité et d'épanouissement, les « grandes vacances de la vie », mais qu'il faudrait, néolibéralisme oblige, « réussir », en montrant une vie sociale active[1001]. Bien qu'adhérer à ce modèle de bien-vieillir soit surtout une prérogative des classesles plus aisées—chez qui il trouve des racines plus anciennes que la fin du vingtième siècle[1002]— ces injonctions se sont répandues massivement dans le reste de la société : il est seulement plus difficile d'y répondre pour les classes défavorisées, qui n'y adhèrent par ailleurs pas de la même façon[1003]. Sur les sites de rencontre ciblant les « adultes âgées », on remarque que les loisirs sont particulièrement mis en valeur, et au premier rang desquels le cinéma, qui revient très souvent dans les textes de présentation des usager·ères. En effet, contre l'idée d'une

---

[999] Sans toutefois que le stigmate de la vieillesse ait disparu, comme le montre Juliette Rennes, in « Âge biologique *versus* âge social : une distinction problématique », *Genèses*, vol.117, n°4, p. 109-128. URL : https://www.cairn.info/revue-geneses-2019-4-page-109.htm. Voir sur le terme « sénior » Vincent Caradec, *Sociologie de la vieillesse et du vieillissement*, *op.cit*.

[1000] Lucie Délias, *ibid.*, p.30. Elle précise que la perspective de revalorisation du « troisième âge » « pourtant à l'origine anti-âgiste, a été rapidement l'objet de critiques, en particulierde la part des chercheurs et chercheuses en sciences humaines et sociales et à l'intérieur mêmedu champ de la gérontologie (Martinson & Berridge, 2015). Les auteur·e·s qui questionnent leconcept de vieillissement « réussi » et « actif », et la façon dont il s'est diffusé, avancent qu'iltendrait à devenir un modèle normatif de l'avancée en âge, entraînant un risque d'exclusion pour les personnes qui ne pourraient ou ne voudraient pas s'y conformer ». p.55

[1001] Lucie Délias, *in L'Âge des usages. Usages sociaux des technologies numériques par les adultes âgés et représentations du « bien vieillir » connecté, op.cit,* montre que dans les travaux de gérontologie montrant une image positive du troisième âge « De manière générale, la « bonne » vieillesse est présentée comme reposant sur deux piliers : une santé physique et mentale satisfaisante et le prolongement des activités et de la sociabilité », pp.52-53.

[1002]« L'éthique activiste de la retraite, si elle a commencé à être largement promue et appropriée à partir des années 1960, n'est pas un phénomène tout à fait nouveau. Ce mode de vie qui privilégie les loisirs, la sociabilité, les projets personnels et les activités à l'extérieur de l'espace domestique est une réalité depuis le XVIIIe siècle parmi les élites riches dans les pays occidentaux. Il est donc associé aux couches favorisées de la société » *Ibid.,* p.57.

[1003] « Ainsi, si les nouveaux principes activistes de la retraite suscitent l'« adhésion [des] couches moyennes salariées [car ils] parlent le langage de leur expérience sociale [et] ils érigent leurs pratiques en art de bien vieillir » (Guillemard, 1980, p. 92), la question se pose de leur appropriation par les classes populaires, pour qui ils ne correspondent pas nécessairement aux valeurs ni aux moyens matériels. Notamment, les ouvriers et ouvrières qui ont eu des vies professionnelles difficiles et fatigantes accueillent plus facilement la retraite comme une libération et un moment de repos bien mérité, plutôt que comme une occasion de multiplier les activités. Ainsi, ces critiques appellent à prendre en compte « l'espérance [inégale] qu'ont les différentes classes sociales d'actualiser le nouveau modèle du bien-vieillir diffusé par la nouvelle éthique activiste » (*ibid*. p. 91). Elle dénonce également ce qu'elle considèrent être une « conversion » forcée des classes populaires aux valeurs des classes dominantes », *ibid*, p.58. Référence citée par Lucie Délias, Marie Guillemard, *La Vieillesse et l'État*, Paris, *op.cit*.

retraite comme moment d'affaissement, la sortie hors de l'espace domestique est valorisée, répond à une représentation de personnes en bonne santé, profitant des plaisirs de la vie. Ces modèles de représentation et la pression qu'ils exercent chez les individus tendraient à vouloir présenterses loisirs comme un reflet de son identité :

> Mettant à distance leur position dans le système productif et le statut exogène de retraité défini par l'État, les adultes âgés tendent de plus en plus à organiser le processus de construction subjective de leur identité à partir de leur mode de vie, leurs loisirs, leur consommation de biens et de services, qui sont des référents moins figés[1004].

Sortir fait partie des attributs « séduisants » des internautes ainsi que de leurs attentes, elles-mêmes normées par le site. Comme le montre Lucie Délias, un des sites de rencontre met en exergue cette image dynamique, dans une « vidéo promotionnelle visible sur la page d'accueil du site », avec cette voix off :

> Découvrez Quintonic.fr. Alain, 58 ans, vit à Orléans. Alain a plein de temps libre et ce ne sont pas les projets qui manquent : randonnées dans la nature, cinéma, expositions, bons petits plats… Alain cultive ses passions. Mais il aimerait davantage les partager avec d'autres personnes dans sa région. Le problème, c'est qu'Alain, il ne sait pas trop comment s'y prendre pour rencontrer d'autres personnes partageant ses activités. En surfant sur internet, Alain découvre Quintonic.fr, le site communautaire des 50 ans et plus[1005].

Cette vidéo publicitaire a un rôle normatif, renvoyant au type de présentation considérée comme attirantes. Ces éléments apparaissent aussi dans les présentations d'autres usagers·ères sur les différents sites qu'elle étudie. Le cinéma est cité dans des listes qui mettent en avant la sociabilité et les sorties, présentées comme ce qui est le plus « recherché », ce qu'elle remarque également dans ses entretiens auprès d'adultes âgées[1006] :

> Dans un contexte où la vie professionnelle ne rythme plus le quotidien, où fonder une famille n'est souvent plus d'actualité, et où la sexualité est parfois moins centrale, la vie de couple s'envisage en priorité autour du partage d'activités de loisirs. Sans surprise, cela est particulièrement courant chez les retraités de classes moyennes et supérieures. Ainsi, quand je les interroge sur le profil idéal du partenaire qu'ils recherchent, c'est cet aspect qui est privilégié[1007].

La sortie au cinéma peut être d'autant plus stratégique dans une perspective de présentation de soi (et d'auto-présentation de soi à la retraite), qu'en même temps qu'elle permet de donner une image dynamique (par le fait de sortir), elle est aussi compatible avec le vieillissement (en tant que pratique de détente). Elle constitue donc également un lieu adéquat de premier rendez-vous, pour une génération de baby-boomers pour qui la question de la remise en couple est devenu un véritable enjeu[1008].

[1004] Lucie Delias, *ibid*, p.75.
[1005] *Ibid*, p.311.
[1006] « Adultes âgés » est la terminologie retenue par Lucie Délias, *Ibid*.
[1007] *Ibid*., p.311.
[1008] Vincent Caradec, *in Le Couple à l'heure de la retraite*, *op.cit*, 2015.

Plus largement, que la sortie assidue au cinéma soit perçue comme un moyen de passer du bon temps à la retraite avec saon conjointe, comme une activité valorisante au prisme du « bien-vieillir », et / ou qu'elle entretienne ou développe une passion pour les films, elle a tendance pour les couples retraité·es à se ritualiser, à travers des habitudes communes.

2.3.2.3.3Des sorties fortement ritualisées

Pour de nombreux couples rencontrés, la sortie en tant qu' « activité de retraite » se ritualise. Cela tient autant au passage à la retraite, qui augmente la fréquence de la sortie, qu'à la durée des relations de ces enquêtées, entre vingt en cinquante ans. Il ne s'agit pas de faire changer d'avis l'autre sur ses goûts, mais de profiter au maximum de la sortie au cinéma en connaissant les goûts et les habitudes de chacun·e. Pour ces enquêté·es, la manière de choisir est ainsi très consensuelle, ou du moins m'est présentée comme tel. Soit le choix est délégué à l'un·e des deux, soit il est fait ensemble après que chacun·e ait « épluché » les critiques, avec attributions de journaux respectifs— la place de la presse étant très marquée[1009]-, ou sur suggestion de l'un·e ou de l'autre après en avoir entendu parler à la radio, à la télé. Connaissant mutuellement leurs goûts, le choix fait peu de débat entre les membres des couples. Pour les films (ou genre de films) qui ne suscitent pas l'intérêt des deux, iels n'hésitent pas à les voir seul·es, voire dans des salles différentes. La sortie conjugale est toutefois largement privilégiée relativement à la sortie seule, la sortie étant d'ailleurs désignée comme exclusivement conjugale : seul l'investissement dans un rôle grand-parental conduit à des sorties en présence des petits-enfants. Les autres semblent exclus de l'activité conjugale. Les habitudes dula conjointe sont bien connues, et la forte fréquence des sorties fait des séances un mécanisme bien roué, de l'achat d'une bouteille d'eau avant la séance, au restaurant rituel d'après-séance. Jacqueline et son mari (quatre-vingt ans) se rendent environ trois ou quatre fois par an au cinéma[1010], toujours près d'un bon restaurant : quand nous les croisons à l'UGC des Halles, iels partent diner au « Pied de cochon ».

Cette ritualisation n'exclue pas le fait de pouvoir profiter de séances spéciales ou de festivals, cette activité peut même se développer avec le passage à la retraite, ou de l'un·e des membres du couple à la retraite. Comme nous avons surtout enquêté lors de festival LGBT, nous avons remarqué cette pratique chez des couples gays et lesbiens, qui peut s'expliquer aussi par

[1009] Les retraité·es dans notre enquête font quasi-systématiquement référence à la presse dans leur processus de choix, voir dans la prolongation de leur activité « cinématographique » hors du cinéma, contrairement au reste de la population d'enquête. Cela correspond aux écarts de pratiques concernant la radio et la presse que mettent en avant les enquêtes 2008 et 2018 sur les pratiques culturelles des Françaises.
[1010] Enquête réalisée aux Halles le 11 novembre 2014, M2.

d'autres variables (quête de représentation, investissement dans le milieu associatif LGBT[1011]) ; mais nous ne doutons pas que ces pratiques festivalières concernent également les retraité·es hétérosexuel·les[1012]. Un couple que nous rencontrons, où l'un des membres est retraité, profite de l'activité syndicale de saon conjoint pour se rendre au festival Chéri·e·s-chéris et profiter ainsi du week-end à Paris : ils vont par ailleurs très régulièrement au cinéma. Celui qui est à la retraite prend alors la charge organisationnelle de la sortie et se fait prescripteur culturel. De nombreux couples de femmes à la retraite sont présents au festival Cineffable, venues de toute la France, qui est un lieu de rassemblement communautaire important : elles ne vont pas toutes régulièrement au cinéma en couple[1013], et se retrouvent spécialement à l'occasion du festival.

2.3.3.3.4.Aller au cinéma lorsque l'on est veufve

À la marge de l'enquête (puisque nous n'interrogions que les personnes à deux), nous avons noté une autre pratique, celle de la sortie au cinéma lorsque l'on est veuf ou veuve. Une chercheuse rencontrée à une soutenance de thèse me confie qu'elle n'ose plus se rendre au cinéma depuis la mort de son mari (et ne se rend seule qu'au théâtre). Le décès d'un·e des conjoint·es a d'autant plus d'impact sur la sortie au cinéma qu'elle prenait sens en tant que « sortie en couple », activité conjugale. Toutefois, si certain·es perdent le goût de la sortie au cinéma après le décès de leur conjoint·e, l'arrêt des sorties au cinéma n'est pas automatique. Lors du tournage à l'Arlequin, une spectatrice qui attend l'heure de sa séance nous interroge avec l'équipe sur notre présence. Quand je lui dis qu'il s'agit d'« aller au cinéma en couple », elle me répond qu'elle y va justement seule. C'était une activité qu'elle pratiquait avec son mari et qu'elle a poursuivi après son décès, même de manière plus assidue, « ça fait passer le temps », nous précise-t-elle : c'est une façon d'effectuer un « maintien du moi conjugal[1014] ». Pour certaines veuves, le décès du conjoint est plutôt l'occasion d'une « renaissance du moi individuel[1015] », l'occasion de développer leurs intérêts personnels qu'elles avaient passé sous

---

[1011] De nombreuxes retraité·es lesbiennes participent et organisent le festival Cineffable.
[1012] Les publics fidélisés à un cinéma vont notamment s'intéresser à ce que propose leur cinéma et aux activités festivalières qui s'y déroulent.
[1013] Des enquêté·es mentionnent qu'elles s'y rendent plus entre ami·es, parmi lesquelles certaines sont en couple. L'accès des lesbiennes à l'espace public (non-communautraire) est de plus restreint (peur d'être outé à son travail, etc.). voir Natacha Chetcuti-Osorovitz et Sarah Jean-Jacques, « Usages de l'espace public et lesbianisme : sanctions sociales et contournements dans les métropoles françaises », *Cahiers de géographie du Québec,* vol.62, nº 175, 2018, https://doi.org/10.7202/1057084ar.
[1014] Vincent Caradec, étudie en effet comment après la mort d'un·e des conjoint·e·s peut se maintenir le souvenir de la conjugalité, *Vieillir après la retraite, Approche sociologique du vieillissement. op.cit,* pp.74-81.
[1015] *Ibid.,* p.68.

silence tout au long de leur vie conjugale, comme le montre cette lettre citée par Vincent Caradec, publiée dans la revue *Notre Temps* (n° 269, mai 1992) :

> Mon mari et moi n'avions aucun goût commun (…) à l'âge de la retraite je me suis retrouvée dans un pénible tête-à-tête. J'ai toujours aimé le cinéma, la musique. Je crois que je l'aurais quitté si j'avais eu mes propres revenus. J'ai réfléchi. Je me suis dit : impossible de lui faire aimer ce que j'aime, alors essayons d'aimer ce qu'il aime, lui. Je ne compte pas les journées que j'ai passé au bord de l'eau, avec mon tricot ou un livre. J'ai acheté de grosses chaussures et découvert la marche en forêt. J'ai appris le ski… Voilà deux ans qu'il est décédé. J'ai toute liberté, aujourd'hui, pour cultiver mes goûts personnels[1016].

Dans un système patriarcal où le conjoint, épousé parfois très jeune, et avec qui l'on n'a pas pu divorcer pour des raisons financières ou morales, exerçait une domination très forte en plus de ne pas contribué à l'entretien du foyer[1017], sa mort — aussi douloureuse puisse-t-elle être affectivement — peut libérer à nouveau du temps et laisser place à des formes d'émancipation. Aller au cinéma seule, ou avec ses copines, peut en être une parmi d'autres.

En somme, le « cinéma à la retraite » est une activité qui peut séduire les couples de retraité·es. Notre enquête montre en particulier qu'elle est appropriée de manière rituelle par des couples de retraité·es urbains aisé·es, qui se rendent au cinéma de manière hebdomadaire (voire quotidienne). La retraite libère du temps pour aller au cinéma, et constitue une activité à deux qui répond à la fois au maintien du lien conjugal, aux préceptes du « bien-vieillir » (activité permettant de sortir, d'entretenir des formes de sociabilités), en même temps qu'elle peut rappeler le temps des premiers rendez-vous, et permettre de renouer avec une pratique laissée pour compte pendant la « vie active ». Elle correspond alors davantage à une façon de se « retrouver » à la retraite, en dehors du « tête-à-tête » de la vie domestique, renouvelée par l'expérience culturelle individuelle qu'offre le film. Elle représente également un loisir valorisé dans le cadre de la séduction sur internet (signe d'« activité » et de « jeunesse »), et un choix opportun de premiers rendez-vous dans ce cadre (et compatible avec le vieillissement). Elle joue donc un rôle dans les remises en couple, de plus en plus fréquentes, dont parle Vincent Caradec[1018]. Ainsi, deux personnes que nous rencontrons au cinéma des Halles doutent de rentrer dans la définition du couple, puisqu'iels ne sont ni marié·es ni cohabitant·es, et qu'iels

[1016] Vincent Caradec étudie en effet comment après la mort d'un·e des conjoint·e·s peut se maintenir le souvenir de la conjugalité, *Vieillir après la retraite, Approche sociologique du vieillissement, op.cit*, p.69.
[1017] Lucie Délias analyse ainsi l'influence des trajectoires professionnelles et familiales sur l'usage des TIC. In Lucie Délias, « Les facteurs de l'autonomie face à l'informatique connectée chez les retraités français. Génération et trajectoires genrées. », *RESET. Recherches en sciences sociales sur Internet*, nº 8, 2019, https://doi.org/10.4000/reset.1321.
[1018] *Ibid.,* pp.83-106.

se fréquentent depuis « seulement » deux ans : à l'écran, iels nous tendent alors, face à la caméra, leur carte de cinéma UGC « à deux », signe de leur lien cinématographique.

Nous ne sommes pas en mesure de savoir si le vieillissement sera une « bonne nouvelle[1019] » pour les salles de cinéma de demain[1020]. Dans un contexte de réforme des retraites menaçant l'acquis social qu'elles représentaient jusqu'alors, peut-être faut-il s'attendre à un « scénario noir », avec de futurs « territoires réserves » de vieillards pauvres, tandis que les retraité·es aisé·es se regrouperont dans des « villages spécialisés » et auront le luxe de s'offrir des loisirs comme celui de la sortie au cinéma[1021].

Enfin, ce public « à la retraite » n'échappe pas aux exploitant·es (ni aux producteurices), puisque l'Arlequin où nous avons tourné programme des films qui offrent une représentation des amours de personnes plus âgées que dans la moyenne des films à l'écran), comme *La Fiancée du désert* (road-movie argentin de cinquantenaires), ou plus récemment le film *Deux* (drame représentant une relation entre deux femmes âgées).

2. Avant la séance. Choisir le film à deux, exposer des goûts : les mécanismes décisionnels à l'œuvre lors de la sortie au cinéma

Comment les personnes en couples effectuent-elles leurs choix de films lorsqu'elles se rendent au cinéma à deux ?

Si le choix du film ne va pas jusqu'à déterminer le choix dula conjoint·e, il peut affecter la sortie au cinéma des couples ; en amont, si l'exercice du choix est fédérateur ou conflictuel, simple ou difficile (il peut alors remettre en cause la sortie elle-même) ; en aval, selon que le film ait plu ou non.

La notion de choix est un point d'entrée majeur dans l'étude des individus de la « modernité réflexive [1022] », individus incertains par excellence. Les pratiques culturelles et utilisation des nouvelles technologies seraient alors le miroir de la condition de ces derniers, si l'on en croit

---

[1019] Michel Godet et Marc Mousli, *Le Vieillissement, une bonne nouvelle ?*, La documentation Française, Paris, 2008.

[1020] L'enquête sur les pratiques culturelles de 2018 interroge d'ailleurs l'impact du vieillissement des « boomers » sur l'avenir de certains secteurs, comme l'écoute de la radio.

[1021] La crise sanitaire a apporté un autre scénario très sombre, à la fois par la fermeture des cinémas et par la manifestation évidente d'un âgisme capitaliste avec les nombreux décès en Ephad (Hébergement pour personnes âgées dépendantes), et la hiérarchisation des soins en fonction de l'âge (accès à la réanimation).

[1022] Anthony Giddens, *Les Conséquences de la modernité.* Paris, L'Harmattan, 1994 [1990] ; Ulrich Beck, *La société du risque, sur la voie d'une autre modernité.* Paris, Aubier, 2001 [1986]. Idée que la modernité s'incarne autant au niveau global qu'individuel, qu'elle s'intériorise dans le double paradigme du risque et de la maitrise, ce qui implique une réflexivité constante sur les problèmes qu'elle comporte.

certaines chercheureuses. Pour Ehrenberg, la culture du « zapping[1023] » serait le double symbole du sentiment de maitrise et de l'indécision à l'œuvre dans sa propre vie[1024]. L'émancipation des contraintes traditionnelles n'irait donc pas sans une angoisse, une « fatigue d'être soi[1025] », face aux responsabilités qu'incomberaient ces nouvelles libertés. L'angoisse est cependant moins le résultat d'une émancipation effective, que celle de la croyance libérale qui nomme l'individu seul maître de son sort, faisant fi des contraintes qui pèsent toujours sur les individus (des déterminations sociales qui les étreignent[1026]). Pour Eva Illouz, les sites de rencontres (le « swap[1027] » des individus, pourrait-on dire) serait signe de la marchandisation des sentiments et d'une « fin de l'amour[1028] » dans une société où le risque s'est déployé jusqu'à notre intimité. L'étude des couples contemporains continue de mettre ainsi en son cœur la thématique du choix dula conjoint·e[1029]. Mais la question du choix traverse également l'étude de la relation une fois celle-ci constituée : comment faire couple à partir d'« individus » autonomes ? Quelle part de leur temps, activités, ambitions les individus vont-ils attribuer consacrer à eux-mêmes, à l'autre, au couple ? L'équilibre au sein du couple va demander de choisir ce que l'on fait seul ou à deux, de définir des espaces personnels (compte individuel, etc.). Les objets du quotidien, comme le téléphone portable[1030], peuvent être appropriés comme des objets de défense de son individualité (code pin confidentiel, usage interdit au/à la conjoint·e, moyen d'accéder à son espace social) et/ou perçu comme des affronts fait à la petite communauté du couple. L'empiètement sur ces territoires et les différences de pratiques domestiques peuvent alors être source d'agacements[1031].

[1023] Laurent Creton note que l' « incertitude est devenue l'un des traits majeurs de la socio-économie de la fin du XIXe siècle ». Il parle d'un individu pour qui « L'instabilité de ses préférences peut s'expliquer par cette surpondération de son libre choix comme valeur primordiale. En mouvement, peu prévisible, même par rapport à son comportement antérieur, l'individu rompt avec les schémas usuels et explore une sorte de *zapping* généralisé », in *Cinéma et marché*. Paris, Armand Colin, 1997.

[1024] Alain Ehrenberg, *L'Individu incertain.* Hachette, Paris, 2005 [1995].

[1025] Alain Ehrenberg**.** *La Fatigue d'être soi.* O. Jacob, Paris, 2008 [1998].

[1026] François Flahault. *Le Paradoxe de Robinson : Capitalisme et société,* Mille et une nuits, 2005 et François Flahault, « Vers une nouvelle pensée sociale », *Revue du MAUSS,* vol.2, n°26, 2005. L'auteur propose une lecture de la société moderne fondée sur le paradoxe de Robinson : celui d'un individu qui pense qu'il peut être seul – aveuglé par les phares de l'individualisme – et qui est en fait pris dans un tissu de relations sociales ; cette lecture est fondée sur le mythe de Prométhée : si nous avons besoin d'aller chercher des biens, ceux-ci doivent être envisagés comme participant à notre être et non comme de simples avoir. Flahault présente une « nouvelle pensée sociale » qui vise à ressaisir l'être de l'individu dans nos sociétés contemporaines, de le replacer à la fois dans le monde (non dans une possession de celui-ci mais bien au sein de celui-ci) et parmi les autres ; à re-penser le lien social en considérant que notre identité se tisse avec les autres.

[1027] Mouvement de droite à gauche ou de droite à gauche sur le Smartphone pour « sélectionner » ou « désélectionner » les profils d'individus sur les applications de rencontre.

[1028]Eva Illouz, *La Fin de l'amour: enquête sur un désarroi contemporain*. Paris, Éditions du Seuil, 2020.

[1029] Voir Partie 1.

[1030] Olivier Martin, et François de Singly. « Le téléphone portable dans la vie conjugale. Retrouver un territoire personnel ou maintenir le lien conjugal ? », Réseaux, vol. 112-113, n°2, 2002, pp. 212-248.

[1031] Jean-Claude Kaufmann, *Agacements : les petites guerres du couple, op.cit*.

La sortie au cinéma en couple serait à envisager comme un moment « commun », un des moments de partage ou de « compromis », où le « seul ensemble » de la salle demande des négociations et une organisation en amont. L'étude du choix du film permet donc d'étudier les « négociations conjugales[1032] » et les manières de « faire couple[1033] » autour d'activités culturelles. Si les études sur les couples s'intéressent souvent aux choix de consommation faits par les couples et aux choix qui concernent l'habitation (l'achat[1034], la décoration du logement), l'achat d'un véhicule, les achats ménagers, aucune n'étudie à notre connaissance la *situation de décision conjointe* lors du choix d'un film : comment se déroule-t-elle quand les membres des couples n'ont pas les mêmes goûts ? Cela est d'autant plus probable dans le contexte hétérosexuel, puisque les goûts dépendent d'une socialisation différente selon le genre de la personne[1035]. Plus généralement, bien que l'homogamie culturelle soit encore la règle (on remarque que l'homogamie culturelle des couples est assez forte, notamment, aux deux extrêmes du spectre, pour les couples de « culture traditionnelle » et de « culture élitiste[1036] »), lorsqu'on s'intéresse aux « dissonances culturelles[1037] », on observe que d'importantes différences culturelles existent, même dans le cadre d'une relation de couple homogame.

Comment, dans ce contexte (d'éclectisme sur fond d'homogamie), étudier les choix des couples dans le contexte de la sortie au cinéma ? Les « choix » des couples doivent être compris à l'intersection de leurs différentes caractéristiques sociales (âge, classe sociale, ethnicité, etc.), et à l'intérieur des principaux mécanismes de domination. Si cela paraît évident en ce qui concerne les décisions « importantes » qu'iels prennent (choix dula conjoint·e, d'avoir des enfants, de louer ou d'acheter), et des décisions quotidiennes qui ont particulièrement intéressées les sociologues (tâches domestiques), qu'en est-il des choix en matière de pratiques culturelles et de loisir ?

Bien que la sortie au cinéma en couple n'ait pas donné lieu a beaucoup de littérature, le choix du film a, de son côté, fait couler plus d'encre. Cependant, selon Stéphanie Marty[1038] , la

---

[1032] Isabelle Clair, « Dire à deux le ménage », *op.cit*.
[1033] Gérard Neyrand*, Faire couple, une entreprise incertaine*, *op.cit.*
[1034] Voir Azza Frikha Khemakhem, « Classification des rôles dans la prise de décision d'achat au sein du couple », La Revue des Sciences de Gestion, vol. 213, no. 3, 2005, pp. 111-125 ; Caroline Riché, « Décision d'achat stratégique et rôles des conjoints : quels effets du sexe ? Le cas du logement », La Revue des Sciences de Gestion, vol. 269-270, no. 5, 2014, pp. 139-147.
[1035] Nous renvoyons à notre partie sur le choix de cinéma et le genre.
[1036] Fabienne Gire, Dominique Pasquier, Fabien Granjon, « Culture et sociabilité. Les pratiques de loisirs des Français », *op.cit.*
[1037] Bernard Lahire, *La Culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris, La découverte, 2004.
[1038] Stéphanie Marty, *Communication et processus décisionnel : le choix du film des jeunes publics au cinéma*, *op.cit*.

question est toujours abordée de manière très « parcellaire[1039] ». Les théories marketing et les sciences de l'information se sont sans doute plus intéressées aux choix de films que les études cinématographiques. Le cinéma représente en effet pour ces études un fort intérêt dans la mesure où :

> Le spectateur devenu insaisissable, c'est paradoxalement dans la complexité et la subtilité propre aux activités culturelles que les spécialistes de marketing viennent chercher des sources d'enseignement[1040].

Le marketing du cinéma va notamment se diriger vers l'étude du comportement humain en prenant en compte les études cognitives, et envisage le cinéma comme un « bien expérientiel[1041] », dont le choix met en jeu des émotions relevant l'inconscient, de la psychologie, de l'affectif, du plaisir, de la personnalité[1042].

Cette partie ne propose que d'enrichir la culture parcellaire du choix de cinéma, car il ne s'agit pas de dire « comment l'on choisit au cinéma », mais simplement de donner des pistes sur le choix en couple lors d'une sortie, principalement dans la lignée des études sur l'influence de la sociabilité sur les choix des publics comme celles de Dominique Pasquier sur le théâtre en sociologie des pratiques culturelles[1043] ou de Debenedetti en études marketing[1044] (sur la sortie au musée). Nous envisagerons ainsi le choix à la croisée de la sociologie des pratiques culturelles, du couple, des études marketing et socio-économique de cinéma.

[1039] « Malgré le volume considérable de travaux dédiés au cinéma, les publics ne sont pas appréhendés de manière transversale, par des études globales. Ils font l'objet d'études parcellaires, imprégnées des préoccupations et des méthodes propres aux disciplines dans lesquelles elles émergent : selon les disciplines, le public est appréhendé par des études de cas sociologiques (typologies de publics), des analyses de dispositifs numériques (pratiques numériques), des études statistiques (études de marché, fréquentation...). Mais il n'existe pas – ou peu – de travaux proposant un regard transversal sur les publics du cinéma et leurs pratiques. Ces études restent le plus souvent fragmentaires et ne permettent pas d'appréhender leur choix de film de manière globale » *Ibid.,* p.87.

[1040] Laurent Creton, *Cinéma et marché, op.cit.,* pp188-189.

[1041] « Le modèle de recherche d'expérience présenté en 1982 par Holbrook et Hirshman propose de substituer à la séquence cognitiviste classique (cognition ->affect -> comportement) une séquence fondée sur les processus affectifs (imaginaire -> émotions -> plaisir) » Holbrook, M.B., Hirschman, E.C., (1982). *The Experiential Aspects of Consumption : consumer Fantasies, Feeling and Fun*. Journal of Consumer Research, Vol. 9, p.132-140, cité par Laurent Creton*inCinéma et marché, op.cit*, pp.185-188.

[1042] « Le modèle expérientiel remet en cause les théories classiques de la décision du consommateur fondées sur le paradigme cognitiviste, et replace l'esthétique et l'émotion dans une approche holistique de l'individu en situation d'expérience », Laurent Creton, *Cinéma et marché*, p.186 ; Hélène Laurichesse revient sur ce déplacement vers un modèle expérientiel dans *Le Marketing du cinéma, op.cit* : « le modèle expérientiel de comportement du consommateur souligne que le public vit une expérience lorsqu'il écoute de la musique, lit un livre, visite un musée ou regarde un film et que cette expérience intègre des dimensions affectives et émotionnelles de plaisir jusqu'alors absente des modélisations existantes », p.2.

[1043] Dominique Pasquier. « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *op.cit.*

[1044] Stéphane Debenedetti, « Visite occasionnelle du musée d'art et confort de visite : le rôle des compagnons », in Olivier Donnat, Paul Tolila (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture*. Paris. Presses de Sciences Po, 2003, pp.273-279. DOI: 10.13140/2.1.3900.3525.

Le dispositif *in situ* en ce qui concerne l'étude du choix de cinéma a été peu envisagé, hormis par Emmanuel Ethis pour étudier la décision à la caisse du cinéma[1045], ainsi que par Stéphanie Marty pour aborder la décision « en train de se faire » des jeunes spectateurices d'un PeC, via des enquêtes d'observation[1046]. Le temps d'attente dans les cinémas lors du tournage, ainsi que nos dernières années de fréquentation des salles ont été autant de moments d'observation des couples et de leurs manières de choisir, qui se traduisent dans le film par les inserts d'image de couples en train de regarder les affiches. Toutefois, nous avons peu eu accès au processus de choix « sur le vif ». Nous nous servirons surtout pour l'étude des descriptions que les PeC ont fait de leurs propres choix (*in situ,* mais non « en direct[1047] »), et de leurs réponses aux questions : « qui a choisi le film [que vous allez voir/êtes allé·es voir aujourd'hui] ? », « comment avez-vous choisi ? », « qui choisit généralement ? », « comment vous faites pour choisir les films ? ».

Nous avons retenu trois axes qui domineront la restitution sur cette vaste question du choix, au prisme de l'accompagnement. Tout d'abord, nous étudierons les systèmes de choix chez les couples, la façon dont les couples s'entendent pour choisir, notamment autour d'éléments promotionnels ou de sources critiques. Nous insisterons ensuite sur le rapport entre ce choix et la relation de couple elle-même : l'affirmation d'individualité, les compromis, les négociations, éventuelles dominations. Enfin, nous proposerons d'analyser les logiques de genre à l'œuvre dans ce choix, à travers le « genre » des films présentés par les PeC.

3.1 Les systèmes de choix autour d'éléments extérieurs au couple

L'industrie cinématographique n'est pas sans utiliser des « éléments de captation[1048] » pour attirer les publics dans les salles. Les critiques, qu'elles soient professionnelles ou amateurices vont constituer des sources de jugement qui peuvent elles aussi influencer les décisions des futurs publics[1049]. Pour les spectateurices, l'information sur les films est à la fois incomplète (l'on ne sait jamais ce en quoi l'expérience va consister exactement) et pléthorique (sources

[1045] Emmanuel Ethis, « La Caisse du cinéma : quand il faut décider ». *Communication et langages*, n°125, 2000. pp. 44-55.
[1046] Stéphanie Marty, *Communication et processus décisionnels, le choix des jeunes publics au cinéma*, *op.cit*.
[1047] Nous n'avons enregistré qu'une prise de décision « en direct » d'un couple (avant que nous l'interrogions).
[1048] Franck Cochoy, *La Captation des publics : c'est pour mieux te séduire, mon client...* Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004.
[1049] Stéphane Debenedetti, « L'impact de la critique de presse sur la consommation culturelle : un essai de synthèse dans le champ cinématographique ». *Recherche et applications en marketing*, vol 21, n°2, 2006, p.43-59.

publicitaires, médiatiques, critiques). L'incomplétude de l'information inhérente à ce « bien d'expérience[1050] » pousse à rechercher des informations sur les films, afin de ne « pas [se rendre] au cinéma pour rien[1051] » comme nous dit un jeune couple (qui dispose de peu de temps et d'argent pour aller au cinéma). Bien choisir est d'autant plus important que le but est de passer un bon moment à deux, de « rentabiliser » l'effort d'être sorti de chez soi, d'avoir dépensé de l'argent (prix de la place, de la garde des enfants, de l'essence pour la voiture). Le risque économique, en dehors du prix de la place, prend des proportions « toutes autres si on considère le coût global d'une sortie pour une famille, tous frais cumulés[1052] ». A ce risque s'ajoute un risque « fonctionnel » mentionné ici par Laurent Creton :

> Pour le spectateur de cinéma se pose particulièrement la question cruciale de l'incertitude quant à la satisfaction que pourrait lui apporter le spectacle. Le *risque fonctionnel,* défini par la probabilité que le spectacle soit décevant, est inhérent aux activités de service, mais s'accroît grandement pour les œuvres culturelles et artistiques[1053].

Selon lui cette « conjonction des risques » donne un avantage à la consommation de films chez soi, et résume ainsi le pari d'aller au cinéma :

> La compétitivité du spectacle cinématographique est la mesure du degré d'implication qu'il suscite ; en contrepartie, la perception du risque s'en trouve nécessairement accrue[1054].

Le cinéma est une sortie risquée car il demande une « implication ». L'enjeu de notre travail est de montrer que ce risque fonctionnel de la sortie est à percevoir surtout en termes d'enjeux sociaux et relationnels : « passer une bonne soirée », voir « un bon film » met en jeu l'humeur et l'entente des spectateurices. Les couples vont alors adopter des stratégies pour faire un « bon choix » (c'est-à-dire un choix qui sera *a priori* satisfaisant[1055] pour les deux membres du couple) pour désigner un responsable du choix ou s'en rendre co-responsable.

Si les personnes en couple disposent de logiques de choix inhérentes à leurs fonctionnements conjugaux (par exemple : A décide toujours pour le cinéma et B pour le théâtre ; A a toujours

---

[1050] Stéphane Debenedetti le définit ainsi, mettant en valeur le rôle que vont jouer les critiques : « Au niveau conceptuelle, l'œuvre artistique constitue en effet une forme idéale typique de « bien d'expérience », caractérisé par l'impossibilité du consommateur d'en évaluer les qualités avant la dite expérience, faisant des experts des sources importantes d'information et de réduction du risque perçu », *op.cit*.

[1051] Entretien de Joanna et Vincent (25 et 29, SE et OE)

[1052]Laurent Creton, *Cinéma et marché*, *op.cit.*

[1053] *Ibid*.

[1054] Laurent Creton, *Cinéma et marché, op.cit.*

[1055] Sur la notion de satisfaction et de déception, voir le travail de Laurent Darmont, *La Satisfaction et la déception au cinéma : théories et pratiques.* Paris, L'Harmattan, 2014.

l'ascendant sur B dans les prises de décisions), elles s'appuient également sur des éléments extérieurs, promotionnels et critiques (affiches, bande-annonces, critiques professionnelles et amateurs). Les publics ne sont pas dans un rapport passif à ces derniers, puisqu'ils peuvent les remettre en doute (une série de critiques élogieuses peuvent rendre suspect, apparaître comme du « racolage[1056] »), les ignorer, mais aussi les « braconner », se les réapproprie. Stéphanie Marty montre par exemple très bien dans sa thèse[1057] que les jeunes publics qu'elle a observé sont hermétiques aux sources critiques (qu'iels ne consultent pas ou desquelles iels font peu de cas), et beaucoup plus sensibles aux éléments promotionnels consultés dans les cinémas, sans suivre pour autant pour autant le parcours prévu par l'exploitant[1058].

Nous nous intéresserons donc aux usages de ces éléments critiques et promotionnels au prisme de la sociabilité conjugale. Quels dispositifs de captation (publicités, marketing)/jugement[1059] (critiques amateures ou professionnelles) jouent dans les processus de décision des couples et quel est leur poids ? Quelles stratégies les couples mettent-ils en place ? Pour répondre à ces questions nous avons principalement étudié les sources d'informations qui étaient mentionnées de manière récurrente dans l'enquête[1060], telles que la bande-annonce, les critiques presses et les « étoiles » sur Allociné[1061].

Les couples face à l'offre cinématographique : des stratégies marketing aux stratégies conjugales.

L'offre cinématographique — hors période de crise sanitaire — est abondante. Si pour les professionnels du cinéma, la question est de réussir à faire exister « leur » film parmi la

---

[1056] Hélène Laurichesse parle notamment des critiques que reçoivent les émissions télévisuelles qui font la promotion de certains films, quand le reportage s'assimile à une publicité in *Le Marketing du cinéma*, *op.cit.,* p.125.

[1057]Stéphanie Marty, « Communication et processus décisionnel : le choix du film des jeunes publics au cinéma », *op.cit*.

[1058] Stéphany Marty, *ibid.*

[1059] Nous allons revenir sur cette séparation entre captation et jugement dans le développement. Nous en devons l'application à Stéphanie Marty (thèse « Communication et processus décisionnel : le choix du film des jeunes publics au cinéma », *op.cit*.) qui a montré sa pertinence vis-à-vis du choix des jeunes publics, et surtout qui expose de manière très pédagogique son raisonnement (son travail n'a pas encore été publié à notre connaissance mais il présente une synthèse très rigoureuse du choix de film, notamment *in situ*). Elle distingue dispositif de captation (tels que les analyse Franck Cochoy), qui servent à « capter » l'attention des publics et les diriger vers un film, et éléments de jugements (tels que les analyse Lucien Karpik), qui renseignent les publics et « équipent » leurs choix. Cf. Lucien Karpik, *L'Economie des singularités.* Paris, Gallimard, 2007 ; Franck Cochoy, *La Captation des publics ; c'est pour mieux te séduire mon client...op.cit*.

[1060] Notamment en réponse aux questions larges : « qui a choisi le film », « comment avez-vous choisi le film » ? et nous nous sommes appuyée également sur des entretiens réalisés pour notre mémoire (qui traitait de manière privilégiée de la question du choix).

[1061] Il s'agit d'un système d'évaluation des films sous la forme d'une note sur 5, cinq étoiles équivalent à 5/5, donc à la note maximum. Deux ensembles de notes sont distingués par le site : les notes mises par les spectateurices d'un côté, les notes mises par la presse de l'autre.

vingtaine de films à l'affiche chaque semaine, celle des spectateurices est de réussir à choisir celui qui fera l'objet de leur sortie en couple : Comment se repérer parmi cette offre ? D'autant plus si l'on prend en compte la particularité du choix de cinéma :

> Toute décision du spectateur repose sur des paramètres décisionnels, tels que l'ensemble des options offertes et leurs caractéristiques. Si certains paramètres sont donnés, d'autres ne le sont pas et doivent être estimés ou prédits. La prise de décision nécessite en conséquence la formation de croyance[1062].

Le travail marketing sur les films à l'affiche (éléments promotionnels, de « captation »), mais aussi les sources critiques (éléments de « jugement ») vont orienter les spectateurices dans leurs choix, en leur proposant des moyens expérientiels d'appréhension des films (bande-annonce[1063], teasers, extraits), ou en leur donnant des informations sur ces derniers. Hélène Laurichesse répartit en deux groupes les sources d'information sur le film :

> – Les sources d'information expérientielles qui permettent de regarder, écouter, toucher ou sentir le produit et reflètent l'expérience de consommation future. Ex : la bande-annonce, les amis (bouche-à-oreille).
> – les sources d'information non expérientielles qui présentent simplement les caractéristiques objectives du film : nom du réalisateur, des acteurs, horaires d'entrée, prix de la place, exemple : les critiques[1064], les publicités dans les magasins, les affiches, les publicités à la radio[1065].

Une telle classification nous permet d'attirer l'attention à la fois sur les façons d'être spectateurices du film, mais aussi d'être spectateurices des moyens dont l'information sur les films nous est donnée.

Marketing et sociologie du cinéma peuvent-ils faire bon ménage ?

Aborder la réception des stratégies marketing par les couples demande de prendre un peu de recul sur le champ de recherche du marketing de cinéma. En effet, la « réception » des études marketing en cinéma constitue une étape préalable à l'emploi de concepts issues de celles-ci. Nous abordons nous-mêmes une méfiance à leur égard, « à juste titre » écrit Hélène Laurichesse

---

[1062] Laurent Creton, dans *Cinéma et marché*, *op.cit*, précise « Formation de croyance, au sens de Fishbein et Ajzen, *Belief, Attitude, Intention and Behavior : An introduction to theory and research,* Addison-Wesley, 1975 ».

[1063] « La bande annonce correspond à un montage de quelques minutes réalisé à partir des images du film ou/et de photos alors qu'un extrait montre une scène dans son intégralité. En principe, elle doit permettre de renseigner le spectateur sur le genre du film, l'intrigue, les personnages principaux (…). Dans tous les cas, elle a vocation à séduire le public pour donner envie de voir le film » Hélène Laurichesse, *Quel marketing pour le cinéma, op.cit*, p.79. Elle dure environ « trois à quatre minutes » quand le teaser dure « trente à quarante-cinq secondes », *ibid.*

[1064] Les critiques peuvent être aussi rangées dans les moyens expérientiels. On lit par exemple chez Debenedetti : « Sa dimension expérientielle (partagée avec le bouche-à-oreille par exemple) ferait de la critique une source d'information privilégiée pour une consommation culturelle elle-même expérientielle ». Elle expose en effet l'expérience d'une subjectivité.

[1065] Hélène Laurichesse, *Le Marketing du cinéma*, op.cit.

en première page de son ouvrage *Le Marketing du cinéma*[1066]*,* si on les associe plus largement aux problèmes sociaux humains et économiques que posent le néo-libéralisme. Elle appelle toutefois à s'y intéresser de manière « défensive » et « offensive » pour en limiter les dérives ; pour Laurent Creton cela en va d'une nécessaire prise en compte de la manière dont on suscite un « désir de cinéma[1067] », et de la longue histoire qui unit cinéma et boniment, publicité, appât des publics en salle[1068]. Les écrits sur le marketing du cinéma mettent en garde sur la « méfiance[1069] » que les acteurices du cinéma (professionnel·les comme amateurices) ont envers ce terme (rapporté au capitalisme, etc.), *a priori* incompatible avec le cinéma perçu comme un art[1070]. Pour Hélène Laurichesse ces méfiances à l'encontre du marketing seraient à l'origine du retard de la mise en place de stratégies de marketing efficaces, notamment dans le secteur indépendant[1071]. Mais elles viennent aussi des spectateurices, ce pourquoi elle pense qu'iels n'admettent pas si facilement l'influence que les stratégies marketing ont sur leurs choix de film :

> Comment le spectateur peut-il connaître avant la sortie du film son histoire et son genre si ce n'est à travers un positionnement défini par l'équipe marketing ? Sans compter que les caractéristiques du film correspondent à des choix artistiques et de production (…) Cette réflexion est essentielle car elle (…) pose le problème de l'approche déclarative utilisée sans réserve méthodologique. Quel consommateur serait prêt à admettre l'influence de la publicité dans ses choix de consommation [1072]?

Ainsi nous n'allons pas ici utiliser les théories marketing dans un but prescriptif, ni dans un objectif professionnel (« il faut faire du marketing »/« le faire de tel façon »), mais simplement

---

[1066] *Ibidem*.
[1067] Laurent Creton, *Cinéma et marché, op.cit*, p.155
[1068] *Ibid.*
[1069] « L'utilisation du terme « marketing » dans l'univers cinématographique français est le plus souvent problématique, car il suscite aisément l'incompréhension et l'hostilité. Il évoque la culture de supermarché et le modèle hollywoodien. Il est emblématique de pratiques commerciales habituellement dénoncées et provoque de vives passions nourries de crainte et de fascination. Il apparaît comme l'adjuvent d'une stratégie industrielle qui continue à gagner du chiffre d'affaire et des parts de marché à travers le monde » Laurent Creton, *Cinéma et Marché,* p.160. Ce constat est plus nuancé aujourd'hui parmi les professionnels du cinéma, mais reste présent en toile de fond (voir les récentes rééditions de *L'Economie du cinéma*, comme *L'Economie du cinéma.* Paris, Nathan, 2003)
[1070] *Ibid.*
[1071] Hélène Laurichesse, *Quel marketing pour le cinéma*, *op.cit*. Laurent Creton, dans *L'économie du cinéma, op.cit ;* montre que peu d'acteurs « refusent » le marketing même si cette réticence est présente : « Contrairement aux présupposés, les professionnels français du cinéma ne sont pas, en dépit de certaines dénégations, systématiquement opposés aux techniques marketing. Peu de producteurs, de distributeurs et de cinéastes peuvent prétendre ne pas se soucier de la réussite d'un film et de sa rentabilisation. C'est plutôt la méconnaissance qui peut expliquer certaines positions abruptes. Sans pouvoir être présenté comme solution miraculeuse aux problèmes du cinéma français, le marketing se révèle d'un secours précieux pour le lancement des films, et il est à ce titre peu judicieux d'ignorer les concours qu'il peut apporter », p.196 (5e ed.).
[1072] Hélène Laurichesse, *Ibid.*, p.115.

dans la mesure où ces études fournissent des prises pour comprendre les comportements des spectateurices ; alors que le champ des études cinématographiques s'est globalement détourné de ces spectateurices ordinaires et leurs décisions concrètes. Ces travaux en études marketing du cinéma mettent toutefois rarement en leur cœur l'accompagnement - mais ont souvent le mérite de le mentionner[1073]. Apporter l'éclairage d'une sociologie des pratiques culturelles permet de voir encore sous un autre angle le choix des films, tout en se rendant compte du caractère interdisciplinaire que nécessite l'étude des décisions des spectateurices-consommateurices. Aussi les stratégies décisionnelles « internes » des couples de spectateurices (liées à leur relation, étudiée par le prisme de la sociologie) sont imbriquées dans les mécanismes de décisions qu'iels effectuent en tant que consommateurices culturels, aux prises avec les stratégies marketing des professionnel·les du cinéma dans ce secteur[1074].

Nous avons pu observer *via* notre enquête l'influence de certains éléments marketing pour choisir les films, par l'observation dans les cinémas et dans les réponses à des questions plus générales sur la manière de choisir, ou sur la personne qui effectue le choix. On peut observer les mécanismes de décision directement dans les cinémas, notamment en observant les couples devant les panneaux d'affichage, qui comprennent souvent l'affiche est les horaires des séances. Dans la séquence d'introduction du film d'enquête, l'on voit parmi les images devant les cinémas, un couple enlacé, se balançant en regardant les affiches du MK2 Bibliothèque. Cette rêverie face aux affiches se combine fréquemment avec la lecture des synopsis (disponibles dans les cinémas ou sur les portables) : l'un·e des membres du couple peut le lire à haute voix devant l'autre, ou iels se répartissent la lecture et viennent se chercher mutuellement quand iels ont « repéré » un film potentiel[1075]. Le « marketing des salles[1076] » joue ainsi un rôle d'aide à la décision (et donne envie aux passant·es des centres commerciaux ou des rues dans lesquelles sont les cinémas de s'y arrêter). L'affiche, le synopsis ou la bande-annonce peuvent être consultées *in situ* ou *ex situ*. La consultation des différents supports marketing, notamment sur internet, ajoutent au nombre de films disponibles (dans les multiplexes) un nombre important

[1073] Stéphane Debenedetti, auteurs de nombreux travaux ayant trait au marketing du cinéma, a par ailleurs étudier la question de l'accompagnement de manière en centrale dans le cadre de la sortie au musée cf. « Rôle et impact de l'accompagnement du visiteur du lieu culturel: le cas de la sortie au musée d'art »Thèse, France, Université Paris Dauphine-PSL, 2001.

[1074] Nous n'aborderons pas ces stratégies marketing elles-mêmes en amont (telles qu'elles sont par exemples élaborées par les distributeurices), ou alors de manière très allusive, mais bien les réceptions spectatorielles des éléments marketing qui inteviennent dans leur choix en couple.

[1075] Constats issus de nos observations lors des enquêtes, notamment à l'UGC des Halles.

[1076] Hélène Laurichesse consacre une partie de son ouvrage aux stratégies marketing employées par les salles dans son ouvrage *Quel marketing pour le cinéma ?, op.cit.*

de sources d'informations à consulter. Cette abondance informationnelle peut entrainer les couples à renoncer à la sortie au cinéma, mais suscite aussi de réelles « stratégies de couples » pour que pour que cela n'arrive pas : les couples font équipe à la recherche d'informations et aussi pour trier et hiérarchiser celle-ci. L'annulation de la sortie au cinéma peut s'expliquer par la surcharge informationnelle *via* les technologies de l'information et de la communication (TIC) comme l'évoque Stéphanie Marty, mobilisant notamment les concepts de « surcharge cognitive », de « surcharge informationnelle », et de « débordement[1077] ». Elle résume ainsi la situation pour les spectateurices de cinéma :

> Sur le web, notamment, le volume d'informations consacrées au cinéma, le passage d'une information à l'autre, d'un site web à l'autre, facilité par l'hypertextualité, peuvent désorienter les publics. Aspirés par la navigation en ligne, ces derniers peuvent rapidement se perdre dans le flot d'informations accessibles sur le web. Conséquence : l'individu ne sait plus ce qu'il cherche, d'où il vient, et là où il veut aller. La recherche d'information en ligne peut ainsi devenir l'expérience de l'opacité et de la désorientation[1078].

Bien qu'il puisse aussi il y avoir un plaisir à flâner sur le web, de bande-annonce en bande-annonce, l'important nombre de films et d'informations ne facilitent pas nécessairement le choix des couples. La stratégie marketing qui consiste à lancer une bande-annonce automatiquement à la fin d'une autre peut-être source d'encore plus de confusions voire de débats entre les personnes en couple. Plus globalement, le visionnement des bandes-annonces peut être risqué quand elles ne séduisent pas les spectateurices, ou encore quand la volonté d'aller au cinéma se dissout dans l'offre pléthorique. Une spectatrice nous alerte à ce sujet : « une fois, je me souviens qu'on s'était disputés, on n'arrivait pas à se mettre d'accord on a dû passer une demi-heure sur Allociné et au final on n'est pas allés au cinéma[1079]». Si le nombre de films proposés dans les multiplexes semble rendre les concessions possibles (il semble d'autant plus facile de trouver un film qui fasse l'unanimité), le choix trop important peut également susciter des discordes et surtout des hésitations prolongées qui conduisent à une annulation de la sortie[1080]. Ces réactions d'abandon de la sortie ou de difficulté à choisir sont

---

[1077] Qu'elle mobilise via ces trois sources (je restitue sa présentation des sources) : Autissier, D., Lahlou, S., (1999). Les limites organisationnelles des TIC : émergence d'un phénomène de saturation cognitive. Actes du IV° Colloque de l'AIM, Cergy, p. 121-139 ; Isaac, H., Campoy, E., Kalila, M., (2007). Surcharge informationnelle, urgence et TIC ; l'effet temporel des technologies de l'information. Management & Avenir, 3/2007, n° 13, p. 149-168. ; Lahlou, S., (2000a). La cognition au travail et ses outils : débordement, révolution, distribution. Intellectica, 1- 30, p. 7-17.

[1078] Stéphanie Marty, *Communication et processus décisionnel : le choix du film des jeunes publics au cinéma*, *op.cit.* p.87.

[1079] *M2*, p.88.

[1080] Des enquêtées nous ont fait part du même type de sentiment face à des plates-formes VOD comme Netflix, où « l'on passe plus de temps à choisir qu'à regarder un film ». Stéphany Marty l'évoque aussi dans son étude pour expliquer comment des groupes de jeunes, qui s'étaient arrêtées devant le cinéma, finissent par repartir, *ibid.,* pp.209-210.

récurrentes dans une société de consommation qui relève de l'hyperchoix[1081], d'autant plus quand les produits proposés ne peuvent être distingués par leur prix, comme le souligne Hélène Laurichesse[1082]. Le manque de détermination à cette étape peut inciter le couple à rester chez soi regarder une offre audiovisuelle à domicile, voire à « juste aller au restaurant », car l'investissement temporel (et/ou monétaire) du cinéma est jugé trop important pour « courir le risque » de voir un « mauvais film ». Toutefois, quand la décision d'abandon découle d'une difficulté à se mettre d'accord, y compris sur la solution de « remplacement » de la sortie, cela peut être source d'amertume et générer des tensions. Inversement, si la relation de couple connaît des tensions, la sortie au cinéma peut aider à rasséréner l'atmosphère, mais constitue une sortie « à risque » si les membres du couple n'ont pas des habitudes qui régulent leurs choix.

En effet, si ces « stratégies marketing » ont bien une efficacité sur les couples, on peut remarquer que les couples ne sont pas « sans défenses » face à elles. Le couple est aussi un lieu où peuvent se discuter, en plus du choix du film, la qualité des stratégies marketing, des éléments promotionnels et critiques : la bande-annonce ou l'affiche d'un film précis peuvent susciter des critiques, mais le général qui peut être stigmatisé (« je ne regarde jamais la bande annonce »/« ne lis jamais les critiques »). En fonction des affinités avec les différents éléments, supports d'information et de jugements sur le film, les couples peuvent ainsi se répartir les tâches pour mener le choix qui va sembler le plus opérant. Les multiples informations que l'on peut se procurer sur un film avant sa sortie (promotionnelles, critiques, bouche à oreille) constituent autant de travail de recherche qui peut être délégué[1083]. Le couple part ainsi en équipe à la chasse aux informations, quitte à répartir le travail. Des couples adoptent des

---

[1081] En théorie marketing, on pourrait penser qu'avoir un grand nombre de choix est meilleur pour les client·es, en fonction d'une théorie du choix rationnel, où le consommateur peut trouver le produit qui lui convient dans une offre abondante. Or, le débordement cognitif que cela peut occasionner remet en question cette perspective. Les bénéfices de l'hyperchoix sont en effet remis en cause dans de nombreuses études, il peut « démotiver » (Sheena Iyengar et Mark Lepper, « When Choice is Demotivating: Can One Desire Too Much of a Good Thing? », *Journal of personality and social psychology* 79 (1 janvier 2001): 995-1006, https://doi.org/10.1037/0022-3514.79.6.995.) ou être modéré par l'effet de marque (André Fady, Fabrice Larceneux, et Sophie Rieunier, « Effet de l'hyperchoix sur le consommateur et effet modérateur de la marque: une application au cas de l'horlogerie bijouterie », *Recherche et Applications en Marketing (French Edition)* 22, nº 4 (2007): 43).

[1082] « Si le prix d'un service détermine en principe à partir des coûts engendrées, de la concurrence et du marché, le prix que paiera le spectateur pour voir le film est sans rapport avec les coûts engendrés pour sa fabrication, fixe quelque soit son budget de production et sa durée. Cette uniformité renforce l'incertitude dur la qualité du film et en augmente le risque de consommation. Un prix élevé est généralement une information sur la qualité et l'absence de ce type de référence prive le spectateur d'un moyen de sélection pour opérer son choix », Hélène Laurichesse, *Quel marketing pour le cinéma ?*, *op.cit.*, p.32.

[1083]Lors du master, j'avais rencontré un couple qui déléguait tout le travail en dehors du couple, dans le cercle amical. Le jeune homme chargeait en effet sa conjointe de joindre son amie pour avoir les deux-trois titres de film qu'il « faut voir », et iels choisissaient ensuite ensemble.

systèmes de pré-choix : l'un pré-sélectionne un ensemble de film et laisse à l'autre la validation finale. Le choix à deux représente un moment où montrer ses compétences pour trier les informations, relever ce qui peut convenir à la sortir, faire plaisir à son conjoint, déjouer et critiquer certaines stratégies marketing.

Nous allons ainsi, à travers quelques éléments promotionnels et critiques souvent mentionnés, étudier les stratégies des couples incluant ces éléments. Ce travail préalable nous permettra ensuite d'inverser le prisme par lequel on regarde le choix en couple : l'on s'intéressera ainsi plus précisément aux mécanismes de décisions conjugaux découlant moins d'une réception des stratégies marketing, des critiques et du bouche à oreille, que de logiques inhérentes aux fonctionnement culturel des couples.

Les bandes-annonces.

Plusieurs couples rencontrés nous ont décrit leurs systèmes de choix organisés autour d'éléments promotionnels. Différentes études s'intéressent à l'influence de la bande-annonce—support de choix le plus influent -, notamment dans le domaine marketing, mais sans la mettre en lien avec l'accompagnement[1084]. En effet, il est plus souvent admis qu'on la regarde seule, quand bien même des versions de bandes-annonces « spéciales Saint-Valentin » peuvent être élaborées[1085]. Pourtant, il s'agit bien d'un « film [qui] commence avant le film[1086] », que les jeunes publics semblent apprécier de regarder en groupe dans les cinémas[1087], et que les PCR se plaisent également à regarder ensemble (*in situ* ou *ex situ*) : la bande-annonce a en effet été mentionnée de façon récurrente dans le processus de choix. Ce n'est pas étonnant, son rôle central dans les campagnes de communication menées par les distributeurices[1088], et son importance dans la décision d'aller voir le film n'étant plus à démontrer : « elle est une source d'information expérientielle qui, avec les extraits, permet le mieux de se rendre compte de ce

---

[1084]Florence Euzéby, Carole Martinez. « La bande-annonce cinématographique : quel impact sur la décision d'aller voir le film ? Une étude exploratoire ». *Décision Marketing*, n°33, 2004 ; Florence Euzéby et Carole Martinez. « Proposition d'échelles de mesure des réactions aux bandes annonces cinématographiques ». Cahiers de Recherche du CERAG, n° 2006-12 ; CNC, « Les affiches et les bandes annonces des films », Quali Quanti, décembre 2000.

[1085] Les promoteurices n'ignorent pas la sortie en couple, ni les logiques de genre à mobiliser dans un cadre promotionnel. Ainsi, à l'occasion d'une sortie au moment de la Saint-Valentin, la stratégie peut-être de mettre en avant dans la bande-annonce davantage la romance d'un film d'action, voire de faire un pastiche de bande-annonce spéciale Saint-Valentin comme pour la sortie du film *Deadpool* (Tim Miller, 2006).

[1086]Cité par Stéphanie Marty (dans sa thèse, *Communication et processus décisionnel : le choix du film des jeunes publics au cinéma, op.cit.*) Berthomieu, P.. « Le film commence avant le film : sur quelques bandes-annonces de Claude Lelouch ». Positif, Hors-Série (« La bande annonce »), octobre 1996.

[1087]Stéphanie Marty sans sa thèse (*ibid.)* fait mention de l'accompagnement et remarque que les jeunes visualisent souvent la bande-annonce en groupe *in situ*.

[1088] Florence Euzeby, Carole Martinez, « La bande-annonce cinématographique : quel impact sur la décision d'aller voir le film ? Une étude exploratoire », *op.cit.*

que sera le film[1089] ». Figurant parmi les moyens promotionnels d'aide à la décision les plus usités, elle peut facilement être appropriée par les personnes en couple. Elle est facilement appropriable et permet un premier temps commun autour du film, une manière de préparer l'«événement » de la sortie en couple. Ce visionnement peut prendre place dans le rituel de choix instauré par un couple, et faire pleinement partie du plaisir joueur pris à sortir au cinéma. Julie et Adrien (25 et 26, C+), interrogées séparément, décrivent ainsi leur processus de sélection des films :

> *Julie*
> Il y a plusieurs catégories de films disons, il y a ceux que l'on veut voir longtemps à l'avance, on parle, on est impatients qu'ils sortent etc. Euh… Et puis il y a d'autres moments où on a juste envie de se faire un ciné et on y va sans idées pré-conçues. Et là on va sur internet, on regarde ce qu'il y a, et… Les négociations commencent ! La bande-annonce est souvent un élément de poids, mais je dois reconnaître qu'il fait pas mal d'efforts. Souvent il est pas du tout convaincu parce que je lui propose et il fait quand même l'effort de venir voir (…).
> **Vous regardez la bande-annonce ensemble ?**
> *Elle opine* – Oui !
> *Adrien*
> **Comment ça se passe du coup pour choisir le film ? Est-ce que comme Julie a fait des études en cinéma tu lui laisses le choix ou… ?**
> Il y a plusieurs cas de figure, soit l'un de nous deux a envie d'aller voir un film. On regarde dans ce cas en général la bande annonce sur Allociné et on y va. Ou alors on a simplement envie d'aller au cinéma et on sait pas quoi aller voir donc on va voir sur Allociné ou sur UGC ou sur le site du mk2 pour voir quels films sont à l'affiche, on regarde les bandes annonces et on fait notre sélection.
> **Vous faites un débat ensemble !**
> Oui. *Il sourit.*
> **Et le débat est-il houleux ou assez concordant ?**
> *Il marque un temps avant de répondre*. On peut parfois être en désaccord, mais je ne dirais pas que c'est houleux. Mais parfois on est d'accord.

Le système de choix du couple va connaître de légères variantes en fonction de la configuration. Si le film fait l'objet d'un désir partagé, il n'y a pas de débat, ou une simple validation après avoir montré à l'autre la bande-annonce : elle est alors un élément qui permet de *conforter* ce qui est d'abord le choix du couple ou d'un de ses membres. Lorsqu'il s'agit d'une « envie de cinéma », alors les « négociations commencent », autour d'une séance de visionnement mutuel de bandes-annonces, faites à partir de la programmation des cinémas qu'iels fréquentent (celle-ci faisant office de pré-selection[1090]). Ce visionnement s'inscrit dans la « pré-séance », et commence à exercer le jugement critique de Julie et Adrien, qui se plaisent particulièrement à confronter leurs goûts et opinions. C'est pour elleux un premier jeu de micro-confrontations, qui fait partie des rituels cinématographiques du couple.

[1089] Florence Euzeby, Carole Martinez, « propositions d'échelle de mesure des réactions aux bandes-annonces cinématographiques », *op.cit,* p.3.
[1090] D'où l'intérêt, pour les cinémas, de disposer d'un site web ou le visionnement de la bande-annonce est possible.

Josianne (70,R) délègue quant à elle à son mari Roger (71,R) le visionnement de la bande-annonce —qui ne sert qu'à « confirmer » le film initialement choisi— car elle n'aime pas avoir trop d'informations sur le film :

> **Comment vous choisissez les films, par exemple, là, qui c'est qui a choisi ?**
> *Il regarde sa femme.*
> B.- Enfin, on regarde un peu avant de se concerter, mais moi j'aime pas trop savoir avant le film, j'aime pas trop voir avant (*il sourit*) alors c'est lui qui regarde, plutôt.
> D.- Je regarde les critiques.
> B.- Il regarde les critiques avant moi, et comme je sais qu'on a à peu près les mêmes goûts…
> (…)
> **Et vous regardez la bande-annonce ensemble ?**
> *En même temps.*
> D.- Ben non justement ! Elle aime pas. *Il rit.*
> B.- Ben non justement j'aime pas…
> D.- Elle veut pas !
> B.- Moi je veux pas la regarder. *Elle sourit.*
> D.- Non mais en fait comme… C'est dans la bande-annonce des films comiques. *B. souffle, regarde par terre*. Il y a tous les effets comiques.
> B.- Il y a trois gags et ils sont tous dans la bande annonce donc c'est un peu..!
> D.- Mais enfin en général… les bandes annonces, ça donne une idée…
> B.- Moi j'aime pas.
> D. —*Il la regarde et reprend*— Ils donnent les trois ou quatre gags… Et après quand vous voyez le film… *Il la regarde.*
> B.- On est déçues.
> D.- On est déçues. *Il sourit.*

Ce couple condamne d'une même voix les bandes-annonces, leur accord se manifeste ainsi autant autour du choix des films, de leurs goûts, et du discours qu'iels tiennent sur les éléments promotionnels. Cette critique est couramment adressée aux bandes-annonces, comme on peut le lire dans le rapport du CNC de décembre 2000 CNC :

> La concentration de gags sur un rythme enjoué dans les bandes-annonces de films comiques, l'enchaînement d'effets spectaculaires et de combats, la mise en avant d'acteurs connus et appréciés, qui n'ont que des seconds rôles, sont les différents types de tromperie que le spectateur peut retrouver dans une bande-annonce[1091].

On voit ainsi que c'est le média « bande-annonce » qui est jugé, plus que les films dont ils font la promotion[1092] : les couples vont définir à deux les « bons » et les « mauvais moyens » de se renseigner sur les films, ceux qu'ils préfèrent. La bande-annonce ici est à la fois dénigrée, mais

[1091]CNC, « Les affiches et les bandes annonces des films »,*op.cit.*
[1092] Florence Ezéby et Carole Martinez invitent en effet à distinguer les deux types de jugements qui s'effectuent lors du visionnement d'une bande-annonce, le jugement sur la bande-annonce elle-même et le jugement du film à travers elle. *In* « Propositions d'échelles de mesure de la réception de bande d'annonce au cinéma », *op.cit*.

aussi présentée comme incontournable puisque Dominique se propose de les affronter pour le bien commun, n'ayant pas la même aversion que sa femme.

La répartition peut se faire de manière à ce que l'un des membres du couple « pré-selectionne » un ensemble de films, et laisse ensuite choisir saon conjointe parmi ces derniers (ou qu'iels décident ensemble), cas de figure que nous avons rencontré plusieurs fois. La bande-annonce intervient alors pour finaliser le choix, et peut conduire à des visionnement successifs (le premier solitaire pour le « pré-choix » et le second « en couple » pour la finalisation). Ainsi Vincent (29, OE) fait le travail préparatoire de recherche des films, comme l'explique ici Joanna (25,SE) :

> J.- C'est vrai que nous généralement… Généralement il va me montrer des bandes-annonces, des choses comme ça, moi je vais lui dire si ça me plait aussi. C'est vrai que si on va voir le film et qu'au final on est un peu déçus parce que la bande-annonce avait l'air bien, mais qu'au final le film l'est moins…

Le premier conjoint a alors le rôle de recherche du film et la bande-annonce est une instance de validation pour le second, comme on le voit aussi chez cet autre couple, où la sortie conjugale est déterminée par le fait que le conjoint apprécie la pré-sélection :

> Florent (25,C+) - (…) Elle me montre des bandes-annonces en général et soit je lui dit oui soit je lui dit non catégorique et on ira pas, ou elle ira avec quelqu'un d'autre. *Elle rit.* Mais… En général on s'entend assez bien sur les films qu'on choisit.

La bande-annonce est un outil d'appui majeur au service des membres du couple pour réussir à faire leurs choix de film lorsqu'ils vont au cinéma (ou convaincre l'autre d'aller voir le film qu'ils ont choisi). Le fait qu'elle soit souvent citée confirme la force des moyens de choix expérientiels. Comme il s'agit souvent d'aller au cinéma « avec quelqu'un », choisir ensemble peut conduire à vouloir « expérimenter » les possibles films à deux par l'intermédiaire de la bande-annonce. Son succès parmi les différents outils de choix pourrait donc tenir également à la possibilité d'être regardée ensemble (ou séparément, mais évaluée et discutée *conjointement*), et à l'appropriation stratégique qu'en réalisent les couples, face à un choix en incertitude. Au cours de l'enquête, nous avons relevé notamment quatre types de pratiques pré-séance de la bande-annonce par les couples :

>**Visionnement commun** des bandes-annonces lors d'un moment à deux consacré au choix du film.

>**Visionnement individuel** de bandes-annonces par chacun·e des conjoint·es et choix effectué par la discussion qui s'en suit.

>**Elaboration d'un pré-choix** par l'un des membres du couple, qui permet la finalisation du choix avec l'autre.

> >**Confirmation** du film choisi au préalable par le couple, ou l'un des deux membres du couple.

Ces échanges autour de la bande-annonce peuvent avoir lieu dans l'espace domestique, mais aussi *in situ*[1093], et peuvent conduire à regarder la bande-annonce plusieurs fois et sur différents supports. Les smartphones permettent de faciliter une visualisation de la bande-annonce devant les cinémas, mais aussi dans la vie quotidienne (au travail, dans les transports, etc.). Bien que la bande-annonce soit l'élément le plus mis en avant dans notre enquête, elle ne fonctionne pas seule : d'autres repérages individuels se combinent à son visionnement (affiches, titres, acteurices, réalisateurices), qui deviennent autant d'arguments mobilisables pour faire part de son choix (voire l'imposer). Elle est certes un fort appui à la décision, mais astreint aux logiques de choix pré-établies par les couples (plus ou moins présents selon leurs habitudes de sortie). Sa particularité est de pouvoir proposer un « film avant le film » où le couple peut commencer à prendre du plaisir, autant par l'expérience audiovisuelle proposée et l'annonce du spectacle qu'elle comporte que par un premier partage des sentiments ressentis. L'appréhension de la position spectatorielle qu'elle permet peut contribuer au plaisir de la sortie et peut ainsi être appropriée par les couples comme une étape de « pré-séance » commune. Elle a également l'avantage, *a posteriori*, de permettre de ne pas faire reposer la responsabilité sur l'un ou l'autre membre des couples d'un « mauvais choix » : Joanna et Vincent nous rapportent aussi comment ils ont pu être déçus par des films à cause d'une bande-annonce trompeuse.

Micro-spectacle avant l'heure, la bande-annonce est utile autant pour choisir que pour pouvoir se dédouaner *a posteriori* du choix effectué. Elle donne accès aux premiers moments de stimulation des capacités de jugement et de décision à deux, ouvre la scène du petit « théâtre conjugal » décisionnel, y compris lorsqu'il s'agit de dire du mal ensemble « des bandes-annonces » qui comprennent « tous les gags ».

Les critiques.

L'impact des critiques sur les spectateurices sont relativement nombreuses en sciences de gestion. Selon Stéphane Debenedetti, qui a réalisé une revue de littérature sur la question de l'« influence de la critique presse sur la consommation culturelle[1094] », les différents travaux

[1093] Cela semble plus systématique chez les jeunes personnes, comme les spectateurices adolescentes qu'observent que Stéphanie Marty dans sa thèse, *Communication et processus décisionnel: le choix du film des jeunes publics au cinéma*, *op.cit.*

[1094] Stéphane Debenedetti, « L'impact de la critique de presse sur la consommation culturelle : un essai de synthèse dans le champ cinématographique », Recherche et Applications en Marketing Vol. 21, n°2, 2006, pp. 43-59.

négligent souvent le caractère segmenté de la critique, et ainsi les différences qu'il existe entre les types de critiques. Dans notre étude, deux types de critiques différentes ont été principalement mentionnées : les critiques issues de la presse écrite (notamment des journaux *Télérama, le Parisien, le Monde*), et une forme de critique réifiée : « les étoiles » sur Allociné. Comment les personnes en couple s'appuient-iels sur les critiques pour effectuer leur choix ? Lisent-iels les mêmes critiques ? Les mettent-iels en commun ?

- ***La presse écrite***

La critique lue peut fournir des arguments aux membres du couple pour défendre un film. La source de la critique peut elle-même fonctionner comme un argument persuasif, à la manière d'une marque (« Télérama a aimé, ça doit être bien »). Alors que celle-ci semble peu influente pour les jeunes publics[1095], les PCR mentionnent souvent des sources critiques[1096], notamment les plus âgées. En effet, nous avons rencontré des couples de retraités pour qui tout le système de choix repose sur des critiques de presse écrite. Selon Jean-Marc Ferrandi et Alan Kruger : « les seniors continuent de privilégier les médias historiques tels que la presse ou la radio[1097] » ce qui légitime selon eux « le maintien des stratégies de communication classiques[1098] ».
Ainsi, plusieurs couples que nous rencontrons ont un système bien roué de consultation de critiques, reposant par exemple sur une répartition des sources :

> Jeanne (71,R) - Ah ben oui, lui il épluche *Le Monde*, moi j'épluche *Le Parisien*.
> *Iels se regardent* – Et Télérama. *Iels rigolent*(…).
> Pierre (72,R) - Comme on y va quatre cinq fois par semaine donc on voit un peu les quatre-cinq nouveautés que les critiques recommandent dans la presse…
> G.- Quand la presse est très très contente… Bon parfois on est déçues… C'est comme les bouquins. C'est pour ça que moi à la limite je veux plus trop dire à mes enfants allez voir ci ou ça parce que je trouve que *pfff*.

Le travail de renseignement est ici réparti : iels se résument les critiques de chaque source. Ce travail de sélection du film repose alors sur une double connaissance (celle de la source critique et celle du conjointe), et une double opération de subjectivation (lae critique donne des éléments sur le film, lae membre du couple donne des éléments à partir de ceux donnés par les critiques). Le premier décodage[1099] opéré par lae critique est à son tour décodé par la spectateurice, et l'avis qu'iel va émettre, le résumé qu'iel va faire sera à nouveau interprété par saon conjointe :

[1095] Stéphanie Marty, *Communication et processus décisionnel : le choix du film des jeunes publics au cinéma*, *op.cit.*
[1096] Notre population d'enquête est en moyenne plus âgées que celle de Stéphanie Marty, elle fréquente des cinémas variés (indépendants, grande chaine), et se localise à Paris, ce qui explique peut-être aussi ces différences.
[1097] Jean-Marc Ferrandi et Alain Kruger, « L'importance et la confiance accordées aux sources d'informations – Spécificités des seniors dans le cadre du processus de choix d'un film au cinéma », *op.cit*.
[1098] *Ibidem*.
[1099] Nous empruntons ici le vocabulaire et modèle de Stuart Hall dans « Codage / Décodage », *op.cit.*

Le film lae critique lae spectateurice saon conjointe

F => A(**f**) => B(a**f**) => C (ba**f**)

La critique utilise elle-même un « code professionnel[1100] ». La source critique peut alors susciter plus ou moins de confiance, les critiques néo-promotionnelles[1101], plus publicitaires que critiques, pouvant surtout être mal vues par les spectateurices[1102]. Les couples qui consultent la presse écrite sont habitués au style des différentes critiques ou des différents journaux/magazines, mais connaissent aussi bien leur conjoint·e et ses goûts. Ainsi, si une spectateurice dit à saon conjointe « J'ai lu dans *Le Monde* que le film avait l'air très beau, très contemplatif », et que lae conjointe caractérise les critiques du journal comme « intello », cette information va être connotée négativement. C'est le cas pour ce spectateur qui, à plusieurs reprises, rapporte la différence de goûts cinématographiques avec sa femme aux critiques du dit quotidien :

> Louise (56, A)- Elle lit *Le Monde* elle croit tout ce qu'ils disent.
> Léon (58, A)- Non, non, mais ça m'intéressait, c'est quand même un film d'auteur français qui est quand même intéressant.
> (…)
> L.- C'est des intellos ils prennent tout à revers. Un film qu'ils ne trouvent pas bien…

Mais cela est aussi sans compter les possibles stratégies des spectateurices, qui peuvent citer spécifiquement la source critique en laquelle l'autre a confiance pour incliner le choix en leur faveur !

Pour Jeanne et Pierre, la répartition des sources critiques se fait en fonction des préférences, et la mise en commun consiste surtout à repérer les films qui reçoivent de bonnes critiques dans plusieurs journaux. Le choix est peu conflictuel car les goûts mutuels (en termes de films, mais aussi de sources critiques) sont bien connus et partagés. Allant beaucoup au cinéma, iels deviennent elleux-mêmes source de critiques et de recommandations pour leurs enfants. Mais ce rôle est déploré par Jeanne face au risque fonctionnel que représentent les films. Conseiller ou proposer un film, c'est prendre le risque d'être « accusé » d'avoir investi dans une sortie au cinéma alors que « ça n'en valait pas la peine », voire de vexer les personnes (« tu pensais vraiment que j'allais aimer *ça* ? ») et de se sentir remis en cause sur ses propres goûts. Si dans le couple cette marge d'erreur est assumée (ou reportée sur la source critique), elle l'est moins quand il s'agit de faire des recommandations hors du couple, où le coût de « reproches cinématographiques » leur paraît plus élevé.

[1100] *Ibidem*.
[1101] Laurent Creton, *L'Economie du cinéma*, *op.cit*.
[1102] Hélène Laurichesse, *Quel marketing pour le cinéma, op.cit.*

Un autre couple rencontré au cinéma l'Arlequin détient une passion encore plus assumée pour *Télérama*, et un fils qui est cette fois-ci source de recommandation et qu'il ne faut pas décevoir :

> **Vous vous êtes renseignées sur le film déjà ?**
> Jean-Pierre (68,R)- On regarde un peu les critiques, notamment *Télérama* (*iels se regardent et sourient*). Donc… Donc…
> Irène (69, R), *se penche vers lui* – Que t'apprends par cœur !
> J., *hausse les sourcils* – Oui, bien sûr. *Iels rient.* Et donc les critiques sont très bonnes, et on s'est dit… *Ielles se regardent en souriant*, que ça valait le coup…
> ***A I.*** **Pourquoi vous dites ça ?**
> I.- Parce que moi je suis complètement folle de *Télérama* et j'apprends tout par cœur, je fais les mots croisés, même quand on vivait à l'étranger, je me faisais envoyer Télérama. Et donc (*elle rit*), voilà. *Elle le regarde.*
> **Donc en fait vous choisissez comme ça, avec Télérama ?**
> *Ielles se regardent.*
> I.- On choisit sur ce qu'on entend, à la radio, à la pub.
> J.- Et aussi par des amies.
> I. Et puis, notre fils qui a fait des études de cinéma et qui est un fou de cinéma et donc on a intérêt à tenir la route, hein ! (*J.rit*).

Pour Irène le plaisir du cinéma s'étend aussi à la lecture assidue de *Télérama*, qui complète la pratique de « détente culturelle » avec ses mots-croisés, et qui est l'objet d'une forte fidélité (avec la réception du journal même à l'étranger[1103]). On remarque aussi ici que les sources critiques varient et se complètent, du bouche-à-oreille à la presse en passant par la radio. La presse écrite, *via Télérama*, est désignée comme le pilier d'un système de choix nourri plus largement, dont le couple fait ensemble la synthèse.Pour Sidonie et Henri (65 et 67, R), *Télérama*, à l'inverse, ainsi que l'ensemble des critiques professionnelles, appellent à la suspicion même s'iels peuvent les consulter :

> **Et comment vous avez choisi ?**
>
> S.- Alors nous on choisit en fonction de la côte déjà.
> H.- Des critiques.
> S.- Critiques spectateurs critiques professionnelles, les deux. Cumulées, si possible.
> H.- Plutôt spectateurs.
>
> **Sur Allociné ?**
> S.- Oui.
> H.- Parce que les professionnels parfois c'est un peu nuageux. Il sourit.
> S.- Si vous lisez *Télérama* il n'y a rien de bien. *H. sourit*. J'ai été abonnée pendant vingt-cinq ans il n'y avait jamais rien de bien. Des trucs trop intellos qui me cassent les oreilles. Les pieds, tout ce que vous voulez. La tête surtout.

La source principale est sélectionnée en fonction de ce qui synthétise les goûts du couple et du rapport que le couple entretient avec la légitimité de la source.

[1103] Où l'on suppose qu'il n'était pas facile de voir tous les films français mentionnés dans les numéros. Cela montre encore une fois le « caractère autonome » de la lecture de critique. Voir Stéphane Debenedetti, « L'impact de la critique de presse sur la consommation culturelle : un essai de synthèse dans le champ cinématographique », *op.cit.*

*** Les « étoiles » sur Allociné.**

Pour plusieurs couples que nous rencontrons, la source critique qui est la plus regardée est celle des « étoiles » sur Allociné. Ces dernières correspondent à une note sur cinq, qui cumule d'un côté toutes les critiques presse qui se prêtent au jeu, et de l'autre toutes les critiques des spectateurices abonnées sur Allociné. Il s'agit d'une forme de critique *réifiée*, (« généralement sous la forme d'une échelle de notation graphique ; cf « les petites étoiles[1104] ») qui fait souvent partie du « matériel promotionnel », comme la critique *citée* (« sous la forme d'extrait élogieux[1105]»), qui se différencient de « la critique écrite ou parlée, qui repose sur un développement argumenté[1106] ». Ces étoiles sont des synthétiseurs de jugements, qui permettent d'éclairer le choix des couples rapidement, en fonction de leur propre système de préférence (selon par exemple qu'iels privilégient les notes des spectateurices ou des critiques professionnelles). Elles servent essentiellement « du point de vue du consommateur, un objectif à court terme d'aide à la décision[1107]». Ainsi un couple que nous rencontrons, qui se rend plusieurs fois par semaine au cinéma, a ritualisé son choix autour des notes sur Allociné (parfois renforcé par le visionnement de la bande-annonce). Iels connaissent même par cœur la note qu'a obtenu le film, ainsi que les éléments fournis par Allociné comme on le voit dans cet extrait où Andréa (54,OE) décrit le film (avec les catégories Allociné) et demande confirmation de la note à sa femme :

> A.- Oui, *The Passengers* (…) C'est un thriller/action[1108].
> E.- Dans un train.
> A.- ça se passe dans un train. Il y a une intrigue, etc. Les gens ont mis… 3,6 je crois. *Il se tourne vers E.*
> E.- Oui.
> (…)
> **Le choix comment ça se passe, comment vous faites, vous choisissez ensemble devant les bandes annonces ?**
> A.- Oui, souvent on regarde à la maison, pour voir ce qui se passe. Sur le portable. Les sorties.
> E.- Puis la notation.

Allociné fournit ainsi pour les couples un dispositif très « maniable », qui permet une consultation à deux sur le portable, d'avoir accès à des sources promotionnelles et critiques, et de manière très rapide à des repères (le genre du film, le nom des acteurices), et des informations pratiques (l'heure de la séance). En regardant à deux sur un portable ou un ordinateur, une tablette, les couples peuvent ainsi synthétiser les éléments pour équiper leurs choix. La

[1104] *Ibid.*
[1105] *Ibidem.*
[1106] *Ibid.*
[1107] *Ibid*.
[1108] Cela correspond aux catégories de film proposé par Allociné.

centralité de la notation par « étoile » montre une délégation du choix aux spectateurices qui ont déjà vus le film. On peut faire l'hypothèse, que la confiance qui émane de ces « étoiles allociné » vient d'autant plus facilement que le site l'associe aux éléments plus pragmatiques sur le film (les horaires, le lieu[1109]), ce qui lui donne à la fois un caractère officiel, centralisateur, rassurant ; important dans un contexte où il s'agit de « prendre du plaisir à deux » sans avoir forcément les mêmes goûts, et avec parfois un temps limité. La responsabilité déléguée aux publics précédents permet aussi de situer vis-à-vis d'eux, et comme pour la bande-annonce, de pouvoir éventuellement leur rejeter la responsabilité (« les gens ont des goûts bizarres », etc.).

Le choix *in situ* : choisir en couple devant ou à l'intérieur du cinéma

Le choix devant le cinéma permet d'observer le choix *en train de se faire*. L'enquête d'observation n'est pas au cœur de notre démarche, mais nous pouvons toutefois apporter quelques éléments à cette dimension d'étudier de façon extrêmement marginale au sein des études de cinéma[1110]. Dans l'article d'Emmanuel Ethis « la caisse du cinéma : quand il faut décider[1111] », la pratique du choix *in situ* est entièrement rangée du côté de la « braconne », elle distinguerait les cinéphiles « animés d'une démarche de curiosité », et les « simples spectateurs », spectateurs « braconniers » ; les premiers seraient « stratèges », chaque film entrant dans sa « carrière de spectateur », quand les autres s'en tiendraient à « une série de petites décisions[1112] ». Cette distinction nous paraît essentialisante, et peu fondée en pratique : un·e cinéphile ne choisit-il jamais dans/devant le cinéma, cela ne fait-il pas partie justement d'un certain imaginaire « du cinéphile » ? Faut-il exclure de la définition de cinéphile le couple d'enquêté·es qui se rend tous les jours au cinéma et choisit parfois en faisant « plouf-plouf » ? Lae cinéphile ne doit-iel pas prendre une « série de petites décisions » quand il s'y rend accompagné·e ? Ces décisions ne sont-elles pas à comprendre comme des stratégies à la fois sociales (vis-à-vis des accompagnant·es) et de choix culturel (du film) ?

[1109] On a vu que les éléments matériels (prix de la place, contexte de la sortie) était fondamentale.

[1110] On retient surtout l'étude réalisée par Ethis Emmanuel dans on article « La caisse du cinéma : quand il faut décider ». Communication et langages, n°125, 3ème trimestre 2000. pp. 44-55. et les observations de Stéphanie Marty dans sa thèse, Communication et processus décisionnel : le choix du film des jeunes publics au cinéma, *op.cit.*

[1111] Emmanuel Ethis, *op.cit.*

[1112] Emmanuel Ethis, *ibid*., p.45. Cette introduction réductrice est d'autant plus surprenante qu'il critique ensuite Michel de Certeau, en montrant que la braconne ne se joue pas seulement dans un schéma dominant / dominé, mais par un « jeu » des spectateurices appuyés par d'autres représentations culturelles, et que son étude témoigne de l'influence de l'accompagnement (ce sont majoritairement des spectateurs accompagnés qui choisissent « à la caisse »). Elle relève sans doute de la difficulté à se départir de l'épouvantail du cinéphile des années soixante dès lors qu'on écrit sur les spectateurices.

De notre point de vue choisir au cinéma ou devant le cinéma ne consiste tout simplement pas à « braconner » quoique ce soit[1113], comparativement à un « cinéphile » qui choisirait son film à l'avance : il s'agit simplement d'une modalité de choix parmi d'autres, particulièrement représentée chez les jeunes publics venant en groupe[1114], mais qui dépend moins du degré de cinéphilie que du contexte et de l'accompagnement, des habitudes de pratiques. Elle relève aussi du « risque » de la sortie au cinéma, quand le film que l'on souhaite voir est complet par exemple.

– Le second choix

Les couples qui choisissent sur place que nous avons rencontrés et interrogés ont pour la plupart été des couples qui, dans un multiplexe (celui de l'UGC des Halles), ont dû faire un second choix après avoir constaté que leur séance était pleine. Cette situation peut représenter un réel défi. La décision d'aller au cinéma, d'aller voir tel film (qui n'a pas forcément été consensuelle) peut relever d'un équilibre fragile que l'impossibilité de voir le film déstabilise. Le processus de choix est mis à l'épreuve une seconde fois (faut-il rester ? Partir ? Si l'on reste, quel autre film voir ?). En master, nous avions interrogé deux personnes qui semblaient se connaitre à peine[1115], et dont le rendez-vous avait été donné *via* un site de rencontre. Maël nous avoue n'aller qu'une ou deux fois au cinéma dans l'année, et semble avoir tout prévu minutieusement dans le cadre de son rendez-vous avec Jennifer : il souhaite aller voir *Au Bonheur des ogres* de Nicolas Bary[1116]— car il a lu le roman duquel il est adapté[1117]— et ensuite aller au restaurant. Pas de chance pour lui, le film affiche complet. Alors qu'il est probablement déstabilisé (la situation de rendez-vous donnée sur internet peut-être d'autant plus stressante), Jennifer nous dit avoir repris le choix en main et opté pour la prochaine séance du film *Gravity*, et déplacé la

[1113] Elle est même prévue par les exploitant·es. Emmanuel Ethis écrit que donner des renseignements sur les films devrait faire partie de la formation des caissier·ères, mais il n'est pas rare que l'entretien de recrutement implique des questions sur la cinéphilie du postulant. Nous pensons que c'est Emmanuel Ethis, chercheur sans doute cinéphile, habitué à choisir à l'avance ou qui trouverait cela dément de demander son avis à « la caissière » (les caissiers n'existent pas visiblement dans son étude), qui identifie la pratique du choix *in situ* comme du braconnage – tant elle est éloignée de la sienne - alors qu'il n'y a rien d'étonnant, du point de vue d'un·e exploitant·e à ce que les gens choisissent dans le cinéma ou demandent au personnel du cinéma des conseils. Nous ne remettons pas en cause l'intégralité de son étude - intéressante relativement au processus de choix de film - mais le prisme du « braconnage » et de la surprise face à la pratique étudiée, comme si d'une part on nageait dans l'irrationnalité du « simple spectateur », et d'autre part que personne n'y avait jamais songé.

[1114] Voir la thèse de Stéphanie Marty, *Communication et processus décisionnel: le choix du film des jeunes publics au cinéma*, *op.cit.*

[1115] Enquête du 11 novembre 2014, M2.

[1116] *Au Bonheur des ogres*, Nicolas Barry, 2013.

[1117] Façon pour l'enquêté de réduire le « risque » de la sortie.

sortie au restaurant avant la séance. En plus de l'imprévu de l'annulation, ces personnes ont la malchance de tomber sur nous : hésitant·es, iels n'osent pas refuser l'entretien, n'ayant pas l'habitude de prendre des décisions à deux[1118]. Jennifer accepte en disant « on a le temps maintenant ». Si elle souhaite échapper à la gêne du premier rendez-vous, l'entretien n'est toutefois pas le lieu le plus serein. Au bout de quelques instants elle se rend compte en effet que son accompagnant ne va jamais au cinéma, n'y est allé que pour le rendez-vous, et avait tout organisé stratégiquement, ce qui la surprend et ne semble pas l'enchanter[1119]. L'imprévu de la sortie au cinéma ne tient pas qu'au film, mais au fait qu'il s'agisse d'un espace public. C'est alors la gêne – sentiment le plus courant des interactions sociales selon Erving Goffman[1120]qui est au rendez-vous. Cette gêne peut être suscitée par les personnes que l'on y rencontre (et que l'on ne souhaite pas y rencontrer : une amie allant au cinéma en couple a ainsi croisé l'un de ses ex-copains accompagné de sa nouvelle copine et l'a soigneusement évité en se plaçant à l'arrière de la salle) et/ou par le fait d'être vu dans une situation, un endroit dans laequelle on ne souhaite pas être vu·e, ou encore être perçue d'une manière différente à cause de l'endroit où l'on se trouve. Pour donner un exemple qui sort un peu des cinémas, on peut penser à cette scène amusante où Matthieu Amalric, dans *Comment je me suis disputée…(ma vie sexuelle)*[1121], croise son supérieur hierarchique à la piscine, alors qu'il est en maillot de bain, situation qu'il déclare « affreusement gênante ». Pour revenir au cinéma, nous avons fait dans notre vie personnelle l'expérience d'une de ces situations de « second choix », quand il ne reste plus de place pour le film choisi. Nous pouvons en restituer le caractère peu agréable, afin de donner l'exemple des « risques » de la sortie au cinéma en couple :

> Il s'agissait d'une « sortie catastrophe ». Mon amie n'aime pas sortir le dimanche et apprécie peu la sortie au cinéma (étant agoraphobe). Je devais écouler des places UGC gratuites que j'avais eues pour mon anniversaire, qui expirait à la fin du moins. Or, la ligne 4 était bondée pour aller jusqu'aux Halles, elle ne sentait pas bien, je regrettais déjà d'avoir insisté pour sortir. Arrivée au cinéma, elle va fumer pendant que je récupère les places, et je m'aperçois avec horreur que la séance du film qu'elle voulait voir—ayant imposé la sortie, je n'avais pas imposé le choix—*Nous deux* de Klapish, est complète. J'essaye de l'appeler, mais le réseau ne fonctionne pas, la queue s'est déjà allongée derrière moi, j'essaye de gagner du temps, mais finit pas prendre des places pour un autre film que j'avais envie de voir : je prends peu d'initiative habituellement,

[1118] Les réactions face à la demande d'entretien actualisent les logiques de choix à deux face l'inattendu : quand certains couples, sans regarder, acceptent ou refusent instantanément, d'autres hésitent beaucoup plus longuement, voire débattent.
[1119] Nous nous sommes peut-être laissées emporter par notre imagination, mais nous ne pensons pas que ce rendez-vous sera très concluant pour les enquêtées.
[1120] Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.
[1121] Arnaud Desplechin, *Comment je me suis disputée… (ma vie sexuelle)*, 1996.

> mais je me dis que seul un coup de force peut rattraper la situation. Heureusement, elle arrive juste à temps pour valider le second choix. Bien qu'initialement déçue, le film e rattrapage lui plait : mais, alors que nous sortons, elle avait reçu plusieurs appels de sa colocataire car la chaudière s'était mise à fuir. Le trajet de retour a été long, et l'épisode s'est terminé en dispute. On garde quand même un bon souvenir du film,d'autant plus que nous avons appris par bouche-à-oreille que notre premier choix, le film de Klapish, n'était « pas terrible ».

Les couples, selon leur disposition émotionnelle (et les moyens qu'ils auront mis en œuvre pour sortir), auront plus au moins de ressources pour réussir à choisir sereinement. Les éléments *in situ* sont alors pleinement mobilisés : les affiches et les horaires, le tableau de synopsis, les portables pour regarder la bande-annonce. Le choix se fait alors « en urgence » de peur de manquer les prochaines séances, ce qui le rend d'autant plus aliénés aux marqueurs d'aide à la décision (têtes d'affiche, genre, rappel d'un souvenir de film). On voit alors dans l'espace comment les couples font « équipe » (pour regarder les horaires sur les affiches), ou se mettent à regarder généralement à deux sur l'un des portables (pour visionner des bandes-annonces), chercher des informations). Certains couples renoncent, d'autres remplacent la sortie au cinéma par un restaurant, ou s'y rendent pour patienter jusqu'à la prochaine séance.

La situation d'urgence (notamment en cas d'annulation de la première séance) peut toutefois reconfigurer la prise de décision, et faire dominer une logique de « choix en urgence » qui va ébranler les habitudes du couple. On remarque aussi, ce que l'on avait déjà pu constater en master, qu'un élément significatif est le passage de la prise de décision d'un membre du couple à l'autre lorsqu'il n'y a plus de place pour le film prévu. Alors que cellui qui a choisi est déstabilisé, l'autre parvient à imposer son choix, à proposer un film qu'iel n'avait pas osé proposer initialement. Le trajet jusqu'à la salle peut être fébrile (notamment pour cellui qui s'est vu déposséder de la décision[1122]). Mais plusieurs personnes en couple nous ont mentionné des seconds choix qui ont été de « bonnes surprises » : la sortie d'une habitude de choix conjugal peut aussi contribuer au plaisir risqué de la sortie au cinéma ! Au regard de notre enquête, l'on peut faire l'hypothèse que les couples ont souvent tendance à préparer leurs sorties à l'avance (choisir le film avant de se rendre au cinéma), d'autant plus quand leur âge est avancé, ou que la sortie demande de l'organisation[1123].

[1122] C'est le cas pour cet enquêté rencontré en master : « Nous observons un couple pendant quelques minutes qui regarde les affiches et semble débattre (nous n'interférons pas dans le processus de décision et les abordons une fois le choix réalisé). Moïse souhaite aller voir *Gravity* mais il n'y aplus de place : c'est lui qui a choisi, il tenait à voir ce film en particulier pour la 3D. Il n'est « pas très confiant » quant au film qu'a choisi désormais Mélissa, *Cartel*, retenu en raison des acteurs célèbres qui sont à l'affiche » (M2, p.99).

[1123] La distance avec le cinéma joue également : s'il faut se rendre en voiture ou en bus au cinéma, et que celui-ci n'est pas dans une zone commerciale ou près de restaurants / cafés où l'on peut patienter, le choix est souvent fait en amont, comme on a pu le voir au CGR d'Epinay (cinéma-parking jouxté de peu de restaurants), ou les personnes

– Exemple d'un choix conjoint *in situ* au MK2 Quai de Loire.

Des couples choisissent volontairement devant le cinéma, par exemple s'ils sont passés devant en se baladant, ou par habitude de choix *in situ* (*a priori* fréquent chez les 18-24 ans[1124]). « On hésite entre deux films » nous dit un jeune couple qui vient d'aller lire les synopsis dans le cinéma MK2 Bibliothèque, et qui médite encore en regardant les affiches des films en question. Au Pathé Belle-Epine, deux couples d'adolescent·es ont fait face à la fermeture du bowling, où iels devaient passer leur samedi après-midi, et ont choisi ensemble un film d'horreur qui passait quand iels sont arrivé·es (l'horaire des films est un critère important quand le choix se fait *in situ*).

Nous avons enregistré quelques couples en train de faire leurs choix par audio. Ce que l'on peut remarquer, c'est que le choix va se faire par exclusion d'un certain nombre de films (que l'un·e ou l'autre rejette), et se recentrer sur quelques films qui peuvent correspondre aux envies du couple, parfois sous la forme d'un « compromis mou[1125] ». Nous allons nous arrêter sur un cas en particulier, qui met en valeur la multiplicité des éléments mobilisés *in situ* pour faire le choix. Arianne (26, C+) est sortie du travail et Arthur (31,C+) habite près du quai de Loire, ce qui les a conduit devant le cinéma, avec pour projet de voir un film si quelque chose les intéresse. Iels acceptent notre interview, mais nous demandent s'iels peuvent choisir avant, nous filmons alors le processus de choix[1126]. Ce que l'on remarque simplement avec la gestuelle est la mobilisation à la fois d'instruments privés (le portable personnel) et des éléments mis en avant par l'exploitant·e (les tableaux numériques avec l'affiche et les horaires des séances). Arianne commence par sortir son téléphone, elle a alors « la main » sur le défilé des résumés des films sur Allociné ; mais passe le téléphone à son ami pour pouvoir regarder les affiches dans le cinéma. Après un moment, elle regarde à nouveau le téléphone avec lui pour faire le choix final. Nous avons restitué leur échange en soulignant les titres de films qui reviennent plus d'une fois :

> Art.- Il y a ce que je t'avais dit, le 2 là je sais pas quoi…
> A.- Ouais.
> Art.- Il y a… *Thelma*. Et… C'est un peu long, ça change… Donc… *Le Brio*.
> A.- Ouais, non.
> Art.- Y a ***Marvin et la nouvelle éducation*** qu'a l'air pas mal.

---

arrivent par « vagues » et font un trajet « direct-caisse » (comme les nomment Stéphanie Marty dans sa thèse, *op.cit.*). On a toutefois remarqué dans ce cinéma et d'autres quelques personnes qui « passent le temps » en l'attente du film dans le cinéma, profitant des jeux d'arcades ou de l'espace fermé et chauffé.

[1124] Thèse de Stéphanie Marty, « Communication et processus décisionnel : le choix du film des jeunes publics au cinéma », *op.cit.*

[1125] Expression qu'utilise Emmanuel Ethis dans son article « La caisse du cinéma : quand il faut décider », *op.cit.*

[1126] La caméra est à l'extérieur du cinéma car nous n'avions pas le droit de filmer à l'intérieur, mais cela a permis de moins faire ressentir notre présence.

A., *intéressée* – Ouais, ouais, ouais.
Art.- Thelma, ou sinon *Douze jours,* mais c'est un docu, et c'est un peu glauque.

Art.- C'est pareil, c'est de la merde. Enfin c'est pas de la merde, mais c'est un documentaire.
A.- Il y a pas grand chose. Ça ça a l'air pas trop mal, mais je sais pas trop ce que c'est. *Ça non*. Mais y a rien en fait !
Art.- Si c'est bien *ça,* Thelma.
A.- Qu'est-ce que c'est ? Elle commence à lire.
Art.- C'est un thriller. C'est un drame. C'est un peu étrange quoi. Ça a l'air bien.
A.- Mais du coup on mange pas. Après. Ou alors un sandwich.
Art.- Sinon *Douze jours* c'est sur l'enfermement psychiatrique…
A.- Ah non non… T'as vu *The Square* ?
Art.- C'est encore plus étrange.
A.- Moi le truc qui me tente le plus ce serait **Marvin.**
Art.- C'est à 19 h 30. Ouais en plus c'est cool c'est avec Vincent Mac Caigne.
A.- Ok.
Art.- Donc on va voir ça ?
A.- Ouais !

Si l'on se concentre tout d'abord sur les différents éléments mobilisés, on remarque que ce qui est convoqué dans la discussion est à la fois le matériel de l'exploitant : les affiches et les horaires sur les panneaux d'affichage à l'intérieur du cinémaet sur le téléphone la plateforme Allociné, qui donne également accès aux affiches et aux horaires, mais aussi au genre du film, aux acteurices présentes, aux critiques réifiées.

Concernant les films cités : bien que nombreux, on remarque que tous les films de la programmation ne sont pas cités. En effet, les films nommés sont tous des films français ou européens : *Coco*, le dessin animé en vogue n'est pas mentionné, ni les films américains alors

à l'affiche de superhéros. Le choix procède ainsi d'abord par élimination : des films sont d'office exclus, ne retiennent pas l'attention, « glissent » sous le doigt que fait défiler le portable. D'autres sont aussi rapidement « éjectés », sans plus d'arguments, bien qu'évoqués par Arthur : « ouais, non » (*Le Brio*), « c'est de la merde », « ça non ».

Il s'agit de faire un choix rapidement, et de procéder ainsi par repères cognitifs communs au couple. Le mécanisme semble être le suivant : Arthur— qui se rend plus régulièrement au cinéma qu'Arianne— semble « organiser la cession de choix », c'est-à-dire que c'est lui qui commente et cite les films, fournit les informations ; mais c'est Arianne qui semble rythmer la conversation : elle fait glisser les informations sur le portable au départ, se tourne vers les affiches, donne le portable et qui émet en premier son avis « moi ce qui me tente le plus ». Aussi, quand nous leur demandons ensuite pendant l'entretien « qui a choisi », elle répond « c'est moi » et rit. En effet, alors que son conjoint semble indécis, elle impluse un mouvement final en faisant la synthèse de ses préférences.

En regardant de près la courte séance de choix et les films les plus cités, on voit malgré tout comment le choix à deux n'est pas équivalent à un choix que l'on ferait seul, qu'il est *partagé.* En effet, les films entrent dans trois catégories de choix :

– les films rejetés d'office.

– les films qui suscitent une incertitude (*Douze jours* pour Arthur ; le film qui « a l'air pas mal », mais « elle ne sait pas trop ce que c'est »)

– les films qui suscitent l'adhésion (*Thelma* pour Arthur, *The Square* pour Arianne, *Marvin et la nouvelle éducation* pour les deux).

Arthur essaye d'orienter le choix sur *Thelma*, visiblement intéressé par le film (on peut supposer que seul, il aurait choisi celui-ci), le citant à trois reprises, mais sa conjointe ne partage pas son enthousiasme : elle ne répond rien lorsqu'il l'évoque une première fois, avec une intonation positive ; elle le rejette la seconde fois qu'elle le voit sur le portable « ça non ». Face à la réaction d'Arthur, qui défend le film « ça a l'air bien » (peu sûr de lui : « un peu étrange »), elle se renseigne, mais oppose alors un argument d'un ordre complètement différent qui est celui de l'horaire et du moment du dîner. Il essaye alors de suggérer un autre film qui semble le tenter, *Douze jours*, mais de manière peu convaincante, d'autant plus qu'il l'avait déjà disqualifié (par son appartenance au genre du documentaire). Arianne évoque alors *The Square,* mais Arthur l'en dissuade : on peut penser que seule, elle aurait été susceptible d'aller voir celui-ci. Elle revient alors au choix qui avait suscité une première adhésion commune. Arthur, malgré ses hésitations et sa tentation pour *Thelma*, n'hésite pas à renforcer le choix de son amie, qui devient

alors le choix conjugal assumé : il le valide par la présence d'un acteur qu'il apprécie (Vincent Mac Caigne).

De cet extrait on peut conclure que le choix *in situ* permet, équipé d'un téléphone, de démultiplier les sources de renseignements : on voit ainsi qu'ont été mobilisés le genre, les acteurices, les affiches, les horaires, des films, sans compter les autres repères cognitifs non verbalisés,mais représentés sur le portable. Si la sortie au cinéma peutêtre menacée par l'indécision et la difficulté d'un choix évident (« il n'y a rien » dit Arianne), l'association des membres du couple permet toutefois par les différents éléments de parvenir à une décision rapidement (à la hauteur de l'urgence possible du « choix devant le cinéma », renforcée ici par la situation d'enquête). L'un prend en charge les informations données sur les films : source de renseignement, il influence ainsi le choix, l'autre permet de faire le choix final. Si Arianne s'approprie justement ce choix final lors de l'interview, l'on constate que le choix se fait bien *à deux,* c'est-à-dire qu'aucun film rédhibitoire pour l'un ou l'autre n'est choisi, et que le choix seul·e n'aurait sans doute pas été le même. Arthur, comme souvent quand l'un des membres du couple s'approprie le choix du film du jour, répond qu'iels choisissent généralement « d'un commun accord », « après avoir fait un point ». Cela permet de préserver la « face » du couple, son caractère uni, et le fait de ne pas laisser penser que l'autre impose toujours sa volonté. Les choix de cinéma se font en outre pour elleux dans un contexte conjugal particulier : iels viennent de se remettre ensemble, après une période de séparation. L'on voit en effet qu'iels connaissent bien leurs goûts (certains films ne sont pas du tout évoqués, Arthur évoque directement un film qui attire l'attention d'Arianne, se base sans doute sur des expériences passées pour douter du documentaire), mais que le choix se fait à tâtons (Arianne ne sait pas quels filmsArthur a vu, celui-ci semble peu assuré de la présentation de certains films, qu'il qualifie tous avec l'adjectif fourre-tout « étrange », ne formule pas clairement le souhait de voir *Thelma*) ; la « machine à choisir les films » n'est pas aussi bien rouée que pour les couples assidus de l'Arlequin.

En conclusion, concernant le choix *in situ*, nous rejoignons les constats de Stéphanie Marty — sur l'importance des stratégies des exploitant·es pour équiper le choix des spectateurices — et d'Emmanuel Ethis, sur les difficultés du choix fait dans l'urgence devant le cinéma. Mais ces études ayant porté davantage sur des spectateurices en groupe, notre étude met en valeur la façon dont les couples font équipe à deux devant le cinéma : leurs stratégies basées sur la connaissance mutuelle de leurs goûts, les enjeux internes à la situation du couple au moment où il se rend devant le cinéma. Ce choix en couple, plus intimiste, engage davantage la

« personnalité culturelle » des spectateurices, qui ne peuvent se cacher derrière « l'effet de groupe ».

Conclusion sur les choix relativement aux éléments promotionnels et critiques

Ainsi le choix du film en incertitude – quand le film n'est pas désigné de longue date ou qu'il ne s'impose pas (ou n'est pas imposé par un des membres du couple), représente un travail d'équipe qui, pour les couples qui vont au cinéma fréquemment et depuis longtemps, consiste à se répartir les informations disponibles sur le film, et choisir ce qui correspond le mieux aux goûts des personnes en couple. Regarder la bande-annonce ensemble, se résumer le film ou lire les critiques qu'on a lues, consulter Allociné, sont autant d'étapes de l'« avant-séance » et commencent le processus de la sortie au cinéma. Ces rituels font partie du plaisir de la sortie pour certain·es, de la corvée pour d'autres, et constituent une première épreuve de confrontation des jugements. En effet, bien que certains éléments du film puissent réduire le risque —la connaissance des acteurices, des réalisateurices par exemple—celui-ci n'est jamais absent car l'on ignore toujours l'expérience que l'on va vivre en salle. Les couples, exposés aux stratégies de promotion, vont pouvoir développer des argumentaires en faveur d'un film grâce aux éléments d'information disponibles sur celui-ci. Ils peuvent **compléter leurs informations** : si l'un a vu une interview d'un membre de l'équipe du film, l'autre vu une affiche ou entendu une émission de radio. Leurs arguments peuvent être plus ou moins forts en fonction du poids qu'iels attribuent à tel ou tel élément de mise en valeur du film : la promotion et les critiques peuvent alors entrer dans leur stratégie argumentative pour orienter le choix du film. La présentation et promotion du film représentent **un premier moment partagé anticipant sur la future sortie au cinéma**. Celui-ci peut se faire au hasard d'une émission de télévision ou lors d'un visionnement à deux de bandes-annonces. L'information peut-être, plus ou moins intentionnellement, cachée par l'un des deux (une spectatrice, Maëlle, raconte que son compagnon Bastien ne l'avait pas prévenue que le film qu'ils allaient voir était un « film de zombie »). **Elle peut également être réappropriée ou déformée** : à partir des stratégies déjà établies par les distributeurs et les producteurs, des stratégies vont se développer à l'intérieur du couple pour « vendre » son film à l'autre, mais aussi pour « se vendre » le film, pour se donner à deux, l'impression que l'on fait un bon choix. Les éléments promotionnels peuvent alors être détournés de leurs usages pour être ré-intégrés dans les logiques décisionnelles internes au couple. Afin de **ne pas prendre en charge la responsabilité d'un éventuel mauvais choix**, le couple peut entrer dans des logiques de déculpabilisation avec des arguments

tels que « la bande-annonce », « l'affiche » sont « mensongères[1127] », tel critique ou les « les gens » (sepctateurices d'Allociné) ont de mauvais goûts, se sont trompés. Enfin, ce processus de choix n'est pas étranger aux logiques d'envie et de désirs précédemment étudiées : le désir peut être suscité par les échanges au sein du couples (à l'aide des sources d'informations disponibles), par la présence d'acteurices désirées, le désir suscité par celui des autres spectateurices.

Toutefois, ces éléments promotionnels et critiques doivent être lus à l'intérieur des mécanismes décisionnels mis en place par les couples, qu'ils établissent non pas par rapport à ces éléments extérieurs, mais de manière « endogène », relativement au fonctionnement du couple. Les sources d'informations viennent stimuler les couples, leur fournissant des éléments « extérieurs », mais la sortie au cinéma reste soumise à l'«état » du couple ainsi que la décision du film. Nous nous proposons ainsi d'étudier les caractéristiques des choix conjugaux au cinéma en tant qu'ils relèvent de la dynamique culturelle et psycho-sociale du couple.

3.2 Les caractéristiques du choix de films lors d'une sortie au cinéma : mécanismes intra-conjugaux.

À la question « qui choisit ? », nombreuxes sont les personnes en couple qui répondent « ensemble ». En posant des questions sur les derniers films ou en approfondissant les entretiens, on peut nuancer le constat d'un processus de choix qui serait aisé et consensuel. Certes, le choix ne se fait pas « sans l'autre », et reste un choix « à deux », comme nous l'avons vu concernant le choix *in situ*, mais l'un·e des membres du couple peut avoir l'ascendant. L'entretien conjoint étant un lieu où s'alternent des mouvements de solidarité et de désolidarisation conjugale[1128], dire que l'on choisit ensemble peut permettre de « faire front », ou à l'inverse si l'un choisit l'autre peut « dénoncer » la mainmise du choix de saon partenaire (partie 1). En somme, cette question convoque particulièrement des enjeux de représentation (de soi, de son couple).

Le choix du film est un choix qui se fait parmi un ensemble de choix. Il se situe parmi les

[1127] Une enquêtée rencontrée lors du mémoire, par exemple, Rachel, 43 ans, se souvient que son frère l'avait emmenée voir *Contagion* de Soderberg alors qu'elle « n'aime pas ce genre de film-catastrophe » : elle avait accepté car il lui avait dit que Marion Cotillard était présente dans le film. Or, selon Rachel : « elle est complément inutile dans le film, elle apparaît peu et mal, en fait, ça m'a plutôt contrariée de l'y voir ». Rachel n'en n'a toutefois pas voulu à son frère : « le pauvre, il croyait me faire plaisir car il sait que j'aime beaucoup cette actrice. Mais il n'y pouvait rien, l'affiche laissait penser qu'elle avait un rôle a aussi important que les personnages principaux ».

[1128] Isabelle Clair, « Dire à deux le ménage », *op.cit*. Voir partie 1.

nombreux choix à faire lors d'une sortie au cinéma : ainsi, le choix peutêtre laissé à l'un ou l'autre sur certains points (horaires, lieux, VO/VF, etc.) et imposé sur d'autres (choix du film, de la place, etc.). Mais la sortie au cinéma est aussi un choix réalisé au sein d'un ensemble de sorties et d'activités domestiques, culturels ou de divertissements : ce n'est pas parce que la personne choisit au cinéma qu'elle choisit dans les autres domaines culturels, ou encore qu'elle exerce un pouvoir dans l'ensemble de la relation. Si l'on regarde par exemple la typologie des modèles de couples effectué par Kellehars[1129], l'on voit que les activités culturelles ne sont pas répertoriées à part entière, mais s'inscrivent parmi les autres éléments de la vie domestique. Le « choix des activités du week-end » n'est que l'un des « sous-critères » de la partie « rôle décisionnel » (savoir qui prend la décision) qui sert à construire la typologie des couples (à côté par exemple des rôles fonctionnels et émotionnels des membres du couple). Cette dernière comprend trois modèles :

> Cela conduit certains auteurs à distinguer les systèmes *hiérarchiques* (toutes les décisions sont prises par la même personne-rôle), *cartellaires* (le leader varie selon les champs — finances, éducation, ménage, etc.— de la décision), et *synchratiques* (l'ensemble des décisions sont prises en commun)[1130].

Tous les mécanismes décisionnels des couples ne peuvent être en effet envisagés à l'aune du choix de cinéma, et ce choix culturel s'inscrit lui-même dans un fonctionnement conjugal plus global. Les couples ayant été interrogés de manière privilégiée sur leurs choix en matière de cinéma, nous ne pouvons mettre en relation ce choix avec leurs comportements décisionnels quotidiens (bien que des couples aient parfois comparé elleux-même le choix de cinéma avec d'autres pratiques culturelles ou domestiques). Toutefois, la sociologie du couple, notamment à travers le paradigme contemporain de la dichotomie entre l'individuel et le conjugal, peut-être utile à l'étude de ces choix. En effet, nous lirons, non sans amusement sociologique, les choix de cinéma au prisme des grands débats actuels sur les modèles de relation. On peut en rappeler la principale ligne de fracture, *via* un article de François de Singly qui critique le modèle de la relation pure d'Anthony Giddens[1131]. Pour François de Singly, ce dernier ne met en valeur que le besoin d'autonomie des individus — leur peur que l'on empiète sur leur terrain personnel — mais occulte ce qui contribue à « faire lien » pour préserver à minima la relation :

> Comment se construit « une communauté minimale autorisant cette relation à apparaître

[1129] Jean Kellerhals, *Mesure et démesure du couple : cohésion, crises et résilience dans la vie des couples*. Paris, Payot et Rivages, 2008 [2004].
[1130] *Ibid.*, p.65.
[1131] De Singly, François. « Intimité conjugale et intimité personnelle : à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées. » *Sociologie et sociétés*, volume 35, numéro 2, automne 2003, p. 79–96. https://doi.org/10.7202/008524ar

> comme méritant d'être nommée « couple » ou « vie à deux ». Est-il possible d'avoir des échanges avec l'autre, qui sous-tendent le projet réflexif de l'un et de l'autre sans en même temps faire aussi des choses ensemble [1132]?

Or, la sortie au cinéma en couple se situe précisément sur ce territoire des « choses faites ensemble ». Si la sortie au restaurant demande de choisir entre différents styles culinaires, il est possible de commander des plats différents. Au cinéma, si l'on veut assister à la même séance et être dans la même salle, il faut nécessairement partager le film : il en va du sens de l'« être ensemble » selon Emmanuel Ethis[1133]. La sortie requiert ainsi tout un art de choisir et constitue un laboratoire pour l'analyse des choix en couple. Au-delà de l'élaboration d'une typologie de choix de couple, se joue ainsi la question de savoir comment les pratiques culturelles de détente, comme le cinéma, peuvent jouer un rôle dans l'élaboration de la communauté partielle que forment les « individus individualisés ». Nul doute que la capacité à choisir ensemble participe à l'activation d'une mécanique conjugale, même dans un domaine où justement il existe du « jeu » et où les impératifs ne sont pas aussi forts que dans d'autres décisions de la vie domestique.

Comment choisit-on à deux un film à voir au cinéma, lorsqu'il agit de prendre du plaisir ensemble en ayant dépensé du temps et de l'argent dans cette perspective ? Quelle place donner à ses envies, à celles de saon conjointe ? La logique de choix consiste-t-elle à donner l'ascendant à l'un des membres du couple ou à la « communauté partielle » qu'iels forment ?

Nous décrirons ces choix de manière synchroniques, en faisant une typologie des principales façons de choisir que nous avons rencontrées, et exposant les différents systèmes de choix ritualisés des couples, tout en montrant comment les réponses sur les choix culturels et les goûts ont été un lieu de *distinction* pour les couples ou d'*affirmation* de « personnalités culturelles » individuelles et/ou de couple.

[1132] *Ibid.*

[1133] Emmanuel Ethis, « La caisse de cinéma : quand il faut choisir », *op.cit*., p. ??

3.2.1 Typologie des modalités et systèmes de choix du film en couple.

3.2.1.1 Le choix partagé et consensuel comme norme ?

3.2.1.1.1 Choisir « ensemble », avoir « plus ou moins » les mêmes goûts : un consensus à interroger.

Le premier constat que nous pouvons faire est celui de la fréquente affirmation d'un choix consensuel. Quand l'on demande aux couples comment ils choisissent, la plupart répondent « ensemble », « tous les deux », puis affirment qu'iels ont « à peu près » les mêmes goûts. Nous n'avons pas insisté sur ces réponses dans le film : tous les choix consensuels se ressemblent, mais les choix conflictuels le sont chacun à leur façon[1134].

Le choix dit partagé et consensuel doit être abordé avec méfiance : bien qu'une majorité de couples se placent dans cette catégorie, ces derniers ont une tendance à d'abord lisser les désaccords lors des interviews. Dire que l'on choisit « ensemble » permet ainsi de s'en sortir « rapidement », donner une réponse convenue qui recouvre des processus de choix qui peuvent être à l'avantage de l'un·e des membres du couple. Comme nous l'avons montré en première partie, l'entretien conjoint a ses propres logiques de mises en scène conjugales. Les membres des couples — d'autant plus face à la caméra — vont chercher à renforcer la façade du couple uni (quand l'entretien n'est pas d'entrée de jeu le lieu du règlement de compte). Il est ainsi compréhensible que dans les premières réponses (surtout dans un dispositif micro-trottoir, qui laisse attendre un entretien court), ce soit le caractère consensuel du choix qui ressorte.

L'on pourrait aussi voir dans ces réponses consensuelles une confirmation à l'adage « qui se ressemble s'assemble », une « preuve » d'homogamie sociale (les conjoint·es auraient les mêmes préférences culturelles), ou encore une expression du mythe de l'amour fusionnel (les amant·es ne font qu'un·e). Cependant, il a d'une part été démontré que le couple est aussi un lieu de renforcement de l'individualisation des goûts[1135], et d'autre part Bernard Lahire montre bien comment, même dans un couple homogame, des dissonances culturelles apparaissent[1136].

Il faut donc être attentif à ce que signifie choisir « ensemble », ou « tous les deux », et interroger ces « goûts communs ». Parfois l'on aperçoit l'un·e des conjoint·es remettre discrètement en

---

[1134] Allusion parodique à la phrase liminaire d'Anna Karénine de Léon Tolstoï « toutes les familles heureuses se ressemblent, mais les familles malheureuses le sont chacune à leur façon ». Léon Tolstoï, *Anna Karénine.* Paris, Gallimard, 2010.

[1135] François de Singly, *Le Soi, le couple et la famille*, *op.cit*.

[1136] Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi, op.cit*.

cause ce caractère consensuel, par une expression du visage, un haussement de sourcil ou une petite remarque. Les PeC utilisent aussi beaucoup de modalisateurs : avoir « un peu », ou « plus ou moins » les mêmes goûts. Souvent, quand l'entretien dure, apparaissent différentes façons de « faire consensus », émergent des revendications sur les préférences cinématographiques de chacun·e. Nous avons interrogé les couples sur le choix du dernier film vu (ou du choix concernant le film que les couples vont voir), ce qui permet des réponses plus factuelles, qui autorisent moins la généralisation à la faveur de l'« entente », surtout quand le choix vient d'être effectué.

3.2.1.1.2 La sortie au cinéma, une sortie consensuelle.

Une fois cette vigilance établie, l'on peut aussi accorder du crédit à ces premières réponses et à cette « façade consensuelle » : le cinéma, moment de détente, ne doit pas être un moment conflictuel.

Les pratiques culturelles peuvent être plus ou moins conflictuelles selon ce qu'elles symbolisent et la place qu'elles prennent dans le couple. François de Singly analyse par exemple dans *Libres Ensemble* deux pratiques différentes au sein de couples cohabitant, la radio et la télévision[1137]. Il montre que la première est plutôt consensuelle (l'on écoute la musique que l'on aime quand on est seul·e, et une musique qui correspond à des goûts communs quand l'on est ensemble), et la seconde plutôt conflictuelle. En effet, au-delà du choix des programmes, regarder la télé seul peut apparaître comme une volonté du conjoint d'échapper à l'univers domestique (tout en envahissant celui-ci par l'image et le bruit).

La sortie au cinéma à deux est au contraire un moment consacré au couple. Elle peut justement avoir une fonction, en sortant de l'espace domestique, de réunion conjugale au-delà des tensions auxquelles renvoient l'univers et les pratiques domestiques. On peut imaginer qu'elle puisse être utilisée par l'un·e des conjoint·es pour ramener l'autre du côté du conjugal, comme cette femme qui pour arrêter la « tornade de la télévision qui engloutit tout sur son passage », emmène son mari au restaurant[1138]. Dans cet autre exemple donné dans *Libres Ensemble*, la sortie représente pour les deux membres du couple un échappatoire. Plongées dans une incompréhension mutuelle dans leur vie domestique, iels s'entendent sur les sorties et les soirées :

> Quelles activités à deux ? C'est quand même le gros problème, car on en n'a pas… On en cherche. Les seuls trucs qu'on aurait en commun ce serait peut-être le sport, le

[1137] François de Singly, « Se socialiser par frottement : la programmation conjugale de la musique et de la télévision », *op.cit*., pp.33-58.
[1138] *Ibid.*

> cinéma, même le théâtre. On a rarement le temps, mais quand on peut le faire on est content. On a pas toujours les mêmes goûts, mais on aime bien. Comment on choisit ? On fait une moyenne. Si elle me dit « non véto ». Ou c'est un truc qu'on a envie de voir tous les deux, sinon elle peut y aller à un autre moment, ou moi aussi[1139].

Le film choisi fait donc généralement l'objet d'un consensus : même s'il ne correspond pas, ou « pas vraiment », aux goûts d'un·e des membres du couple, il peut être le résultat du système de choix défini par celui-ci (qui lui est consensuel, comme ici le système des « vétos » mis sur certains films). En effet, les couples s'accordent souvent tacitement sur une façon de choisir le film, d'autant plus que leur couple est ancien et qu'iels ont l'habitude d'aller au cinéma ensemble. Après les premiers rendez-vous de tâtonnements, d'erreurs, vont s'installer des routines : le choix de cinéma va être conjugalisé, c'est à-dire soumis à une habitude commune qui active le fonctionnement conjugal. Ces techniques de choix, plus ou moins aléatoires (suggestions, envie commune) ou technicisées (alternance), peuvent varier au fil du temps, mais aussi être combinées, remplacées. Par tous ces mécanismes, le choix est effectivement réalisé « ensemble » et *in fine* consensuel, le conflit (s'il ne s'agit pas d'un conflit joué, mis en scène) pouvant tout simplement annuler la sortie au cinéma[1140].

3.2.1.1.3 Le choix par « envie commune » et par suggestions alternées : des choix très consensuels

Pour certains couples et/ou à certains moments de la relation de couple, le choix ne créée pas de moment de tension, au contraire. L'envie première est celle d'aller au cinéma, voir un film dont l'un·e ou l'autre a entendu parler, ou qui fait l'objet d'un désir commun. Dans ces cas-là le choix se fait rapidement, demande très peu de « négociations ». Les couples montrent alors des goûts similaires et/ou une curiosité forte pour les goûts de l'autre. Ainsi la « suggestion » d'un·e des membres du couple ne va pas être comprise comme un affront à sa propre individualité culturelle, mais comme une source d'enrichissement.

Cette modalité de choix « consensuelle » peut-être comprise sous l'angle de la « fusion » (en début de relation par exemple, quand l'on entretient aussi le mythe de ne former qu'un et qu'on lisse les désaccords ou masque ses propres goûts/envies) ; ou sous l'angle de l'homogamie culturelle (la rencontre et les débuts amoureux ayant pu être placés sous le signe

---

[1139] *Ibid.*, p.37

[1140] Le conflit ne semble pas non plus (du moins nous ne l'avons pas observé dans l'enquête) moteur de la sortie au cinéma : on ne se « réconcilie » pas au cinéma, comme on se réconcilierait « sur l'oreiller », bien que nous le verrons le cinéma puisse avoir des vertus réconciliatrices. Sans doute que les différents choix et étapes d'organisation de la sortie sont dissuasives en cas de situation conflictuelle.

de fortes affinités culturelles). Elle peut être aussi vue comme le fruit de la socialisation secondaire[1141] par le conjugal, où l'on acquiert progressivement une culture et des loisirs communs[1142].

L'un des couples interrogés se place dans un modèle romantique (récit romantique de la rencontre), basé sur de fortes affinités culturelles. Fodge (25,A) et Anaëlle (23,E), se sont rencontrées autour de leur passion pour le slam et dépeignent une sensibilité très proche. La sortie au cinéma est pour elleux un lieu de plaisir conjugal fortement apprécié, qui leur rappelle leur rencontre, leur permet de faire une « pause » dans leur rôle de jeunes parents, de se retrouver et de passer un moment en amoureuxe tout en accomplissant le rituel de « conversation conjugale[1143] » après le film. L'accent est mis sur la « communauté partielle » que forme leur couple, à l'intérieur de laquelle prend place une individualisation tissée par des découvertes culturelles mutuelles.On peut remarquer dans leur récit comment se mêlent différentes façons d'opérer le choix :

> **Est-ce que vous êtes toujours d'accord ?**
> A.— Est-ce qu'on est toujours d'accord ? *Elle le regarde*. Oui plus ou moins. *Fodge réfléchit*. En fait ça dépend si on va… Parce qu'il y a des films qu'on a envie d'aller voir ensemble. Et il y a des films où l'un dit moi j'aimerais bien voir ça et l'autre bon bas je t'accompagne. *Ielles se regardent.* Non, mais c'est souvent parti d'une envie commune, toi comme moi. Ou l'envie de découvrir. Moi par exemple le *James Bond* j'y serais pas allée, bon ça fait très traditionnel ça, mais j'étais très contente d'y aller. *Ielles se regardent.* Maintenant j'aurais trop envie de voir tous les James Bond. *Elle rit.*
> F. —En fait voilà. À chaque fois qu'on est revenu dans une salle de cinéma, voilà, on a toujours été d'accord.
> A. —Après tu veux dire ?
> F. —Non avant. Parce que tu vois ça se prépare un cinéma. *Elle rit*. On négocie, non j'ai envie de voir ça… Mais nous on négocie jamais très longtemps.
> A. —Non c'est vrai.
> F. —Moi *James Bond* c'est moi qui t'avait donné envie de le voir.
> A. —Oui, *elle opine*.

Iels présentent ici deux principaux cas de figure concernant les films, ceux qui sont immédiatement évidents pour l'un et pour l'autre, et ceux que l'un « désire » avant l'autre : dans tous les cas, le consensus est un préalable à la sortie. Le couple se fait ici lieu d'échange

---

[1141] On pourrait parler par extension de socialisation « par frottement », par la « contagion » qu'opèrent les goûts et pratiques cinématographiques de l'un·e sur l'autre, toutefois François de Singly emploie davantage celle-ci dans l'univers domestique, où la confrontation aux goûts de l'autre est alors « obligatoire » et non choisie : la musique où la télévision est allumée, etc. Voir François de Singly, *Libres Ensemble*, *op.cit*.

[1142] Enfin, il faudrait aussi regarder la littérature dans le domaine de la psychologie, mais il est fort probable que des couples aient des dispositions pour réussir à faire des choix consensuels.

[1143] Elément central dans la « construction de la réalité du couple », mis en évidence par Peter L.Berger et Hansfried Kellner, dans « Le mariage et la construction de la réalité », « Un drôle de je : le moi conjugal ». Revue dialogue, n°102, oct.-dec 1988, pp.6-23.

culturel : les goûts de l'un·e peuvent devenir ceux de l'autre. Ainsi, le prochain *James Bond* pourra résulter d'une envie commune. Salomé (24,E) et Nathanaël (23,E) nous montrent qu'iels fonctionnent essentiellement ainsi, en suivant les films que l'autre leur fait découvrir :

> S. — Généralement on est assez curieux pour avoir envie d'aller voir pas mal de films donc... Généralement quand il y en a un qui propose un film l'autre a aussi envie de le voir.

Ce type de choix fonctionne d'autant plus que les couples ont une cinéphilie commune ou des goûts communs, mais il ne faut pas négliger le travail de construction d'une cinéphilie commune, *via* la capacité des membres du couple à rendre désirable les films qu'ils souhaitent aller voir. Des personnes en couples depuis de nombreuses années justifient d'ailleurs leurs goûts communs par la durée de leur relation — « ça fait trente ans qu'on est ensemble » me dit une spectatrice lorsque je constate qu'iels ont des goûts similaires avec son mari — ou par la similitude de leurs goûts et leurs ententes dans des domaines plus étendus que le cinéma, comme Geneviève et Emmanuel :

> Vous avez les mêmes goûts ?
> G. —À peu près.
> E– À peu près oui, *ielles se regardent.*
> G. —Comme pour beaucoup de choses hein ! *Ielles rient.* Y a pas que le cinoche.

Le choix consensuel et la proximité des goûts peuvent ainsi servir à mettre en avant le bien-fondé de la relation.

3.2.1.2 Le jeu des « négociations ».

Plusieurs couples emploient le terme de « négociations » pour parler de cette étape de choix. Pour Anaëlle et Fodge celle-ci ne dure « pas longtemps » : le consensus et le partage prime, ou du moins sont ce que le couple choisi de mettre en avant au moment de l'entretien. Pour d'autres, l'entretien est un lieu où l'on peut davantage rejouer les scènes de débats autour des choix de films. Ces débats peuvent être agités, mais restent de l'ordre du jeu et d'une forme de plaisir à se confronter. Adrien (26,C+) indique ainsi que contrairement aux discussions d'après le film, qui peuvent créer une tension voire mener à une dispute, le choix du film n'est pas conflictuel. Il est simplement lié à un échange, à un « jeu de négociations ». La sortie au cinéma, est justement le lieu de confrontations de ses choix et de ses goûts. Il s'agit alors de défendre ses propositions de films face à saon conjoint·e. Elleux décrivent ainsi des sorties « évidentes » ou le consensus est présent d'office et d'autres qui demandent un jeu plus actif de « négociations », basé sur les bande-annonces :

> Il y a plusieurs catégories de films disons, il y a ceux que l'on veut voir longtemps à

> l'avance, on parle, on est impatients qu'ils sortent etc. Et puis il y a d'autres moments où on a juste envie de se faire un ciné et on y va sans idées préconçues. Et là on va sur internet, on regarde ce qu'il y a, et… Les négociations commencent !

Il peut même s'agir de faire gagner « sa » proposition, voire d'imposer son choix à l'autre :

> Julie
> J. - (…) Le dernier ou la dernière confrontation que nous avons eu en termes de cinéma concerne le film *Hunger Games*[1144]… Alors je reconnais que sur le papier… C'est pas le chef-d'œuvre de l'année… Ni même en-dehors du papier peut-être. Mais il se trouve que moi j'ai vu le premier dans des circonstances un peu spéciales. J'étais en stage à l'autre bout de la France, je n'avais rien à faire, je m'ennuyais comme un rat crevé et ce film il m'avait un peu sauvée je sais pas j'avais l'impression de revenir au lycée quand je m'enthousiasmais parfois sur des films un peu nuls, mais qui avaient un univers qui me plaisaient pour une raison un peu mystérieuse et je sais pas je m'enthousiasme vraiment beaucoup pour ce genre de chose et supporte mal l'idée qu'on veuille pas entrer dans mon trip quoi et vraiment il a résisté autant qu'il a pu et il refuse de le voir avec moi… Je ne désespère pas de le faire craquer !
> **Ah d'accord vous n'êtes pas encore allées le voir ?**
> M.- Non !
> **Ah d'accord et il ne veut pas pour l'instant, tu as beaucoup argumenté, mais il n'y a rien à faire ?**
> M.- Rien.
> Fabien.
> **Est-ce que parfois tu cèdes l'initiative, même pour un film que tu n'as *a priori* pas envie de voir ?**
> Oui c'est déjà arrivé, notamment une fois elle a insisté assez fortement pour que j'aille voir *Hunger Games*, j'en avais pas du tout envie, j'y suis allé, j'ai pas aimé le film, du coup là elle voudrait aller voir celui qui vient de sortir. Je refuse. Je me tiens à cette décision.
> **Je crois qu'elle m'en a parlé. Donc tu ne cèderas pas. Tu n'iras pas voir *Hunger Games 2*.**
> Non.

Le jeu de négociations peut ainsi s'étendre dans la durée et participer à un jeu de taquinerie sur le long terme, par exemple quand l'un·e des conjointes refuse d'aller voir un type de film en particulier. Il s'agit alors moins de « négocier » que de « tanner » l'autre pour qu'iel accepte l'accompagnement.

Plus globalement, ces « négociations » prennent souvent des supports promotionnels pour équiper le choix des couples et leur permettre le débat. Les séances ritualisées autour de la monstration de bande-annonce sont un lieu propice pour ce faire (voir partie pécédente).

[1144] Film de Science-fiction, réalisé par Gary Ross, avec Jennifer Lawrence et Josh Hutcher, sorti en 2013.

3.2.1.3 Le choix délégué.

Dans cette configuration, l'un des membres du couple est nommé responsable du choix de cinéma, limitant les complications due au processus décisionnel. Soit par désintérêt de la sortie au cinéma par l'autre membre, soit parce que l'autre est jugé·e plus apte à choisir, où que l'habitude se soit installée de cette manière. Nous allons parcourir différents cas de figure.

3.2.1.3.1 Moindre intérêt accordé à la sortie au cinéma.

Le choix peutêtre laissé à l'autre par un moindre intérêt accordé la sortie au cinéma. Pour Amira (52,SE) que nous rencontrons au Figuier Blanc, à Argenteuil, la sortie au cinéma était, au début de sa vie de couple, surtout l'occasion de faire une sortie à deux : « Moi sincèrement je m'en fous un peu donc c'est souvent Monsieur, *elle penche la tête vers Naël*, qui choisissait. Ça m'allait[1145] ». La sortie est perçue comme un moment de détente avec le conjoint, où il est inutile de s'embarrasser du choix, puisque « peu importe ». Sans afficher un même désintérêt, Adrien admet que c'est davantage Julie qui a l'initiative des sorties cinématographiques, ce qui implique aussi qu'elle soit le plus souvent à l'initiative du choix : c'est elle qui propose d'aller voir tel ou tel film. Adrien lui n'est que très rarement moteur de la sortie au cinéma, mais peut avoir envie de se rendre voir un film en particulier : dans ce cas, Marie lui laisse l'initiative du choix, puisqu'elle a plus de facilité à se rendre au cinéma, pratiquant également la sortie entre ami·es. Le déséquilibre en termes d'envie d'aller au cinéma peut ainsi orienter le système de choix.

Le choix peut être laissé à l'autre lorsque l'on est moins désireux d'aller au cinéma, mais aussi quand il s'agit d'un intérêt moins central. Ainsi, l'argument de la compétence a été évoqué plusieurs fois pour justifier un système de choix ou l'autre est favorisé.

3.2.1.3.2 Le choix laissé au plus « cinéphile »/« compétent »

L'expertiseapparaît à plusieurs reprises dans les arguments pour justifier que le choix est laissé à l'un·e des membres du couple. Comment les membres des couples accordent-iels à l'autre une expertise ? Travailler dans le cinéma implique-t-il de toujours choisir les films ? Pourquoi l'un·e pense qu'iel ou saon partenaire « s'y connait mieux » ?

3.2.1.3.3 L'un·e est considéré·e comme plus expert·e en cinéma

Dans certains couples, l'un·e travaille dans le cinéma (ou un domaine artistique), ce qui pourrait *a priori* justifier cette qualité d'« expert·e » au sein du couple. Le métier d'Evelyne fait par

[1145] En revanche, elle s'occupe du choix lorsqu'iels vont au cinéma avec les enfants.

exemple autorité, comme l'explique son compagnon Eric :

> Elle travaille dans la production, c'est sa vie… Moi, ça ne m'intéresse pas tellement de suivre l'actualité au cinéma alors je me laisse porter. Elle choisit toujours très bien, c'est rare que l'on soit déçus[1146].

Ici la profession de l'autre est aussi perçue comme un avantage qui permet de se décharger du poids du choix, mais l'on remarque que cela procède aussi, en plus de la profession, d'un intérêt inégal pour le cinéma, et la capacité d'Evelyne à faire des choix pour quelqu'un qui est moins « dans » le cinéma qu'elle. Cette question de l'intérêt revient fréquemment dans la configuration où l'un·e travaille dans le cinéma, et peut supplanter la justification par la profession. Julie a plus souvent l'avantage en ce qui la concerne, et reconnaît qu'elle est plus « spécialiste » en cinéma, ayant fait une option cinéma et des études de journalisme culturel : elle rassemble les différentes propositions, ou soumet le film choisi à la validation. Elle nous indique que son compagnon accepte d'aller voir des films qui ne le tente pas *a priori*. Cela dit, ni dans le discours d'Adrien ni dans celui de Julie, cela ne semble corrélé au fait qu'elle ait fait des études de cinéma et se soit professionnalisée dans le journalisme culturel, bien que l'on induise l'hypothèse dans l'interview à plusieurs reprises. C'est l'intérêt de Marie pour les films et son goût pour la sortie au cinéma, plus que sa professionnalisation dans le domaine, qui semble moteur de la sortie. Travailler dans le cinéma ne donne pas systématiquement de passe-droit pour le choix du film. J'en suis directement témoin, puisque professionnalisée dans la « sortie au cinéma en couple », mon titre ne m'offre pas la possibilité de toujours choisir : après plusieurs « erreurs » conséquentes (films qui n'ont plu ni à ma conjointe ni à moi), je n'ai plus la mainmise sur le choix. En effet, si ce critère de la profession n'est pas déterminant, c'est que l'expertise privilégiée est souvent la capacité à faire de « bons choix »—qui vont être satisfaisants — pour les deux membres du couple.

L'expertise peut être corrélée à la capacité à faire le meilleur choix pour les deux membres du couple, sans que l'autre ne travaille spécifiquement dans le cinéma. Ainsi Yolande, 35 ans (EC) laisse le choix à son fiancé parce qu'il est plus connaisseur : « il s'intéresse beaucoup au cinéma, il connaît tous, les films, les acteurs, les réalisations… Il regarde toutes les bande-annonces au travail ! Je lui fais confiance, en général, il choisit bien[1147] », et celui-ci (Nabil, 35 ans) prend en compte les goûts de sa compagne « je sais ce qui peut lui plaire ou non, je fais en

[1146] *M2*, p.90.
[1147] *M2*.

fonction [1148] ». Le choix étant celui de laisser le choix à l'autre, il est renouvelé si l'expérience confirme que les dits choix sont adéquats, c'est-à-dire que les films vus plaisent à chacun·e. L'autre est en outre souvent convoqué·e pour finaliser la décision, approuver le premier choix fait ou la première sélection, comme nous l'avons vu pour la validation du choix par l'intermédiaire des bande-annonces. Adrien estime ainsi que son amie est « beaucoup plus cinéphile que lui », et qu'elle a donc l'initiative du choix, il se laisse guider, tout comme Joanna (25,SE) par Xavier (29,OE) qui effectue le « pré-choix ». Le « travail de recherche » du film est délégué à celui qui a le plus d'appétence à le faire, et qui peut aussi être reconnu comme le plus compétent. Cela n'exclut pas l'autre du processus, qui intervient en général à l'étape de finalisation du choix, et qui peut faire à son tour des suggestions, et orienter un futur choix (pendant les diffusions de bande-annonce au cinéma par exemple).

3.2.1.3.4 Des compétences décisionnelles.

Ce cas de figure s'est moins présenté, sans doute est-il plus difficile à admettre. Mais le choix peut-être aussi délégué au partenaire si celui-ci a de plus grandes aptitudes à faire des choix en matière de culture/divertissement, ou arrive davantage à arrêter le processus décisionnel. Lorsqu'un des membres du couple se perd dans « l'hyperchoix » et dans une indécision qui menace la sortie au cinéma, l'autre peut intervenir pour prendre la décision. Ahmed (17), reconnaît ses compétences décisionnelles à son amie qu'il laisse choisir, car « [il] ne sai[t] pas choisir, [il] n'aime pas ça, alors qu'elle, elle sait toujours ce qu'elle veut ». Certaines dispositions psychologiques (état dépressif, anxiété) peuvent rendre difficile le fait même de choisir, y compris pour une sortie au cinéma (qui pourra elle-même représenter une épreuve pour la personne).

Ce type de choix « délégué » peut ainsi être établi de manière consensuelle, et ordonner une routine fonctionnelle. Toutefois, il faut garder à l'esprit une certaine vigilance. Le mode de « choix délégué » peut signifier que l'un·e des partenaires à la mainmise sur une partie des choix culturels (en l'occurrence le cinéma) voire dans d'autres domaines de la relation : reconnaître l'autre comme plus « compétent » peut résulter de logiques de représentations de genre. Le motif du « désintérêt » appelle aussi à la vigilance : est-ce un désintérêt allégué pour ne pas dire ouvertement qu'on n'a pas voix au chapitre sur le choix, ou encore une façon de considérer comme plus important le plaisir de l'autre ? N'est-ce pas dans certains cas une façon

[1148] Il peut aussi s'agir de « garder la face » en entretien, ne pas donner l'impression qu'on s'approprie entièrement le choix.

de laisser à l'autre la « charge mentale de la sortie », comme les femmes spectatrices de théâtre qui sont en charge du choix et de toute l'organisation de la sortie, car leur mari s'en désintéresse, et qu'elle assure la « représentation culturelle du couple[1149] » ? Les choix « délégués » peuvent ainsi masquer des choix imposés ou délaissés (non investis), plus que volontairement délégués ; schémas qui peuvent aussi se tapir dans les logiques de « faire plaisir » et de « compromis » que nous allons étudier.

2.3.1.4 Faire plaisir et compromis

À côté des choix consensuels par suggestion de l'un ou de l'autre, qui occasionnent peu de débat, ainsi qu'aux choix volontairement délégués, peuvent aussi se trouver des formes qui relèvent davantage d'un système de compromis, ou encore d'une logique de « faire plaisir ».

Si les goûts de l'autre ne sont pas partagés, ou encore si la « charge mentale du choix » veut être répartie (la responsabilité du choix pouvant être mise en jeu si le film est « mal choisi »), des couples trouvent d'autres systèmes de répartition des tâches. Une solution souvent empruntée par les couples, est celle d'un choix fait « ensemble », relevant d'un compromis, c'est-à-dire d'un choix où chacun retravaille sa volonté initiale afin que personne ne soit lésé (mais qui prive du choix initialement effectué). Ces systèmes sont particulièrement intéressants au regard des études contemporaines sur le couple : en effet, les couples ne seraient pas autre chose que des « machines à compromis » et concessions, pris entre un désir de libertés individuelles et l'élaboration d'une structure conjugale.

Pour François de Singly, le couple et la vie à deux poussent à se socialiser en se défaisant de l'égocentrisme (au sens égoïste du terme), en faisant des concessions relativement à ses désirs personnels[1150]. Pour lui cette logique ne procède pas d'une intériorisation du regarde de l'autre sur soi (il renvoie sur ce point aux analyses d'Erving Goffman), mais à une auto-critique, qui permet de reconnaître les goûts et désirs de l'autre, en remettant en cause la centralité des siens. Si nous ne sommes pas d'accord avec l'éloge de la vie à deux qui en découle chez François de Singly, il n'est pas faux de dire que dans les relations entre proches se jouent des formes de prise en compte de l'autre et remise en question de soi, et que les « gestes démonstratif de l'oubli relatif de soi (…) au moyen de telle action ou telle absence d'action[1151] » comptent dans

---

[1149]Pasquier Dominique, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *Op.cit.*

[1150] François de Singly, *Libres Ensemble*, *op.cit*.

[1151]*Ibid.,* p.34. Le problème du couple hétérosexuel étant que l' « oubli de soi » est plutôt le fait des femmes, et que les hommes profitent de ce cadre conjugal pour se faire servir. L'on ne peut pas promouvoir un système aussi meurtrier (l'association « Nous Toutes » recensent tout au long de l'année les féministes) et inégalitaires (répartition des tâches domestiques). Comme François de Singly le montre d'ailleurs lui-même (dans ses exemples) : c'est surtout les hommes qui sont socialisés par le couple hétérosexuel. Le couple hétérosexuel est

l'élaboration de la relation. Laisser le choix du film, accepter de faire un compromis, ou d'aller voir un film qui ne nous plait pas *a priori* parce qu'on sait que l'autre aime ce genre de films/réalisateurices, sont ainsi des formes « d'oubli de soi » qui ont pour but de favoriser l'entente autour de la sortie et la prise en compte de l'autre.

La logique du compromis et du faire plaisir peuvent toutefois être jugée plus sévèrement : si l'on défend la « relation pure », elle compromet en effet l'autonomie des individus, si l'on adopte un angle féministe, on voit que le « faire plaisir » doit être regardé avec les « lunettes du genre[1152] ». Si dans la pratique la chroniqueuse du quotidien *Le Monde* Maïa Mazaurette utilise effectivement la logique du « faire plaisir » dans les choix de cinéma, elle en dépeint aussi les limites. C'est justement l'exemple du cinéma dont elle se sert pour montrer plus globalement les méfaits des logiques de compromis dans le couple, alors qu'elle est interrogée à propos de son livre *L'Art du célibat*[1153]. Dans cet extrait, le choix de cinéma vient précisément illustrer la tension contemporaine entre intimité personnelle et conjugale :

> L'intervieweuse – Quand on est célibataire, on se concentre sur soi, c'est important de s'écouter, c'est le genre de choses qu'on ne ferait peut-être pas naturellement en couple. On pense à l'autre, on fonctionne aussi en fonction de l'autre aussi beaucoup. Et je trouve que quand on est célibataire, certains diront que c'est de l'égoïsme, moi je ne suis pas d'accord, je pense que l'on recentre les choses comme il faut sur soi (…)
>
> Maia Mazaurette acquiesce – Et d'autant que l'amour tel qu'on le présente aujourd'hui, surtout quand on est une femme, c'est toujours un amour un peu sacrificiel, c'est « oh je vais lui faire plaisir ». Et moi je suis comme ça, mon mec l'est aussi, donc ça arrive qu'on se retrouve en train de dire tu voudrais manger quoi ce soir, non, mais **on regarde quel film**, donc on est tous les deux en train de dire non, mais vas-y toi prend la décision, tu as une journée difficile, **et à la fin on ne fait rien. On se concentre tellement sur ce que l'autre voudrait qu'à la fin personne n'a ce qu'il veut** (…) **à un moment tu prends le plus petit dénominateur commun et tu n'as rien (…) Si on va au cinéma, il voudra toujours regarder *Star Wars* et moi un film tchèque en noir et blanc, et à la fin on regarde une comédie romantique parce que c'est le seul truc qui nous intéressera tous les deux, alors qu'en vrai, on aurait dû tous les deux faire une séance différente, et se raconter le film qui nous plaisait après en buvant un verre**[1154]**.**

Plus tard la journaliste lui demande quel film elle conseille sur la question du célibat et Maia Mazaurette revient sur leurs différences de goût :

> M.- Là je suis en train de penser à *Jurassic Word,* car si mon mec me traîne encore une

donc plutôt pour les femmes un travail supplémentaire de socialisation de leur conjoint qu'une grande source de socialisation pour elles dont les bénéfices seraient tangibles à l'extérieur du foyer.

[1152] Isabelle Clair, *Sociologie du genre*, *op.cit*.

[1153] Maïa Mazaurette, *L'Art du célibat. Ils vécurent seuls et n'eurent aucun enfant*, op.cit.

[1154] « Maïa Mazaurette L'Art du Célibat : Apprendre à être célibataire, Bridget Jones 3 », *op.cit*, 9'11-10'28. Nous avons fait la retranscription, et surligné certains passages.

> fois voir une connerie comme ça on va être célibataire tous les deux
> L'intervieweuse. – Mais ce n'est pas un film sur le célibat.
>
> M.- Non mais c'est le genre de film où quand je les regarde je fais ohhhh (elle s'affale sur la chaise, l'air dépité), je déteste mon mec[1155].

Sur le ton de l'humour la sortie au cinéma est présentée comme une souffrance, laissant envisager une possible rupture. Plus profondément, l'exemple interroge la question du compromis et celle des fonctions du couple. On retrouve en effet ici l'idéal de la relation pure d'Anthony Giddens[1156], puisque les avantages du célibat sont présentés comme supérieurs à la relation de couple si celle-ci amène à dissoudre son individualité dans des « compromis mous[1157] ». Dans son expérience de la salle, c'est en effet le compromis qui prime et la logique du « faire plaisir ». Elle remet alors en cause la norme relationnelle qui consiste à faire plaisir à l'autre, choisir ensemble, voir le film dans la même salle. Elle se place, dans la typologie réalisée par François de Singly[1158], davantage dans le modèle du couple favorisant l'intimité personnelle. Si comme Anthony Giddens, elle insiste plus sur le désir d'indépendance que sur ce qui fait lien, on remarque toutefois que le « dénominateur commun » ne disparaît pas totalement, quand bien même l'on envisage de se rendre dans des salles différentes : le « commun » ne situe pas au niveau du choix de film ni dans l'expérience de la salle, mais dans la conversation cinématographo-conjugaleaprès le film. Nous allons ainsi analyser des systèmes de choix de cinéma en tant qu'ils favorisent ou non l'intimité personnelle ou conjugale, et la façon dont les membres du couple « bricolent » pour prendre du plaisir malgré les différences de goûts.

2.3.1.4.1 Le choix par alternance

Quelques PeC mettent en place un système de choix par alternance, plus ou moins rigoureux. François de Singly décrit déjà ce système pour les choix musicaux dans l'appartement conjugal, qui représentent une autre manière de faire que le simple compromis sur des goûts communs :

> Avec la musique (…) lorsque l'équipe conjugale est réunie, la négociation débouche sur un compromis. La musique écoutée peut être, fréquemment, celle qui ne déplait ni à l'un ni à l'autre. Cela peut engendrer la création d'un goût conjugal. La musique peut aussi « tourner » — un disque pour l'un, un disque pour l'autre — ce type de juxtaposition n'est toutefois pas la plus fréquente puisqu'elle irrite successivement les

[1155] *Ibid.,* 13'36.
[1156] Anthony Giddens, *La transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme*, *op.cit.*
[1157] Emmanuel Ethis, « La Caisse du cinéma, quand il faut décider », *op.cit*.
[1158] François de Singly, « Intimité conjugale et intimité personnelle, à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées », *op.cit*.

> oreilles de chacun[1159].

Dans ce système d'alternance au cinéma, il ne s'agit alors plus de choisir ensemble : les membres du couple se délèguent le choix une fois sur deux, avec tout au plus un éventuel droit de « véto » sur la proposition faite par l'autre. La « concession » ne se situe donc pas au niveau du choix de film, mais dans le fait d'accepter alternativement le choix de l'autre. La responsabilité du choix n'est ainsi déléguée que temporairement. Ce système permet de se répartir la tâche — qui peut s'avérer complexe — et de conforter chacun·e dans sa « personnalité culturelle », tout en permettant à l'autre de découvrir ses goûts (« d'entrer dans son univers »).

Cependant,choisir une fois sur deux pour une sortie accompagnée n'équivaut pas nécessairement à choisir le film qu'on serait allé·e voir seul·e. Le « compromis » n'est alors pas extériorisé dans une discussion de choix du film à deux, mais intériorisé par les conjoint·es pour choisir un film qui puisse correspondre à l'autre. On peut tendre vers une solution de compromis intérieur en choisissant, ce qui, dans ses propres goûts, pourrait *a priori* le plus correspondre aux goûts de l'autre ; à moins, qu'à l'extrême inverse, on choisisse un film qui caricatureses propres goûts, et corresponde aux dégoûts/zone d'inconfort de l'autre par jeu. Ces sorties sont particulièrement sujettes aux taquineries, car elles sont clairement associées aux choix de l'un·e ou de l'autre (c'est « ton film », « celui que tu as choisi »). Elles peuvent ainsi susciter une forme de compétition joueuse (« mon choix était meilleur », etc.) ou donner lieu à des « surprises » ; par exemple que l'un·e apprécie plus le film que l'autre a choisi (et qui était censé correspondre à « ses goûts »). Mais cela peut aussi montrer simplement une volonté de faire partager ce qu'on aime, comme le montre ce témoignage d'Aïssa[1160] :

> J'essaye de lui faire aimer des films qu'elle n'irait pas voir ou des films qui se sont pas « son genre » comme elle le dit ; et je suis ravi en retour qu'elle m'emmène voir des films que je ne serais jamais allé voir sans elle. Comme elle se montre très radicale lorsqu'elle présente ses goûts en cinéma, et qu'elle est particulièrement véhémente contre certains genres de films, comme les films de science-fiction, j'essaye de lui prouver que c'est une posture et qu'elle peut apprécier beaucoup plus de choses qu'elle ne le prétend.

L'alternance peut donner l'opportunité de film qu'on n'aurait pas osé aller voir (parce qu'ils ne correspondent pas à son « genre » de films). Elle peut aussi pousser les membres du couple à affirmer des goûts et des dégoûts plus prononcés qu'ils ne le sont en réalité, et créer une forme

---

[1159] François de Singly, *Libres Ensemble*, *op.cit.* p.35.
[1160] *M2*.

de compétition dont le vainqueur sera cellui qui aura réussi à faire aimer « son film » à l'autre. Ce système peut ainsi générer de la mauvaise foi. Comme le montre Laurent Darmon[1161], cellui qui est à l'origine du choix peut avoir tendance à minimiser sa déception pour ne pas avoir à revenir justement sur son choix. Judith admet avoir été dans ce cas de figure :

> Je l'ai trainé voir *Le Passé,* d'Asgar Farhadi, je lui avais vendu le film à fond parce que j'avais vu *Une séparation*, que j'avais adoré, que tout le monde avait adoré… Je ne pensais pas me louper ! Pourtant, le film ne m'a pas vraiment plu. Je le reconnais maintenant, sur le moment, par rapport à moi-même, par rapport à Aïssa, par rapport à Asgar Farhadi, je ne pouvais pas ne pas avoir aimé, j'ai essayé de défendre le film comme je le pouvais[1162]...

Cette solution est un exemple de la diversité des « prises » qu'ont les couples face à la « difficulté » du choix du film. Elle témoigne de la capacité de ce dernier à activer leur fonctionnement conjugal, autour d'une solution plus ou moins pratique, plus ou moins joueuse, permettant aux individus de s'« individualiser », en préservant leurs goûts et en découvrant ceux de l'autre. Toutefois, notamment après plusieurs expériences négatives, ou par *a priori*, les spectateurices posent souvent leur « véto » (terme qui revient régulièrement dans les quêtes) sur certains genres de film. Le choix laissé à l'autre n'est alors pas extensible à l'infini et demande. Des différences de goûts trop importantes ou la volonté de se rendre voir les films concernés par le « véto du partenaire » demandent de mettre en place d'autres systèmes se mettent en place qui maintiennent une plus forte « individualisation » forte de la pratique.

2.3.1.4.2 Aller voir une partie des films seul·e (ou avec des ami.e.s)

Cette pratique n'est pas des plus répandue, car comme nous l'avons vu, tou·te·s les personnes n'admettent pas qu'on puisse se rendre seul·e au cinéma. Toutefois, cela permet à certains couples d'aller voir les films qui ne plaisent pas à saon conjointe. Ainsi, Isabelle nous indique qu'elle a 80 % des goûts en commun avec son mari, mais que pour les 20 % restant, iels s'autorisent les sorties seul·es :

> **Et la portion que vous aimez en commun, qu'est-ce-que c'est, et les films que vous n'aimez pas, de l'un… ?**
> *Iels se regardent.*
> Jean-Pierre - On en aime beaucoup quand même.
> Irène - 80 % quand même qu'on aime beaucoup tous les deux. En tous cas on a apprécié de le voir, d'en discuter même si on n'est pas d'accord sur ce qu'on en pense. Elle le regarde. C'est vrai qu'on aime bien. (…)

[1161] Laurent Darmon, « Itinéraire d'un film par le spectateur au cinéma. Les chemins de la déception », *op.cit.*
[1162] *M2.*

> I.- Mais pour le choix on s'arrange, on se dit tiens je vais voir, je vais essayer… Enfin parfois **j'ai pas envie d'essayer par ce que je l'ai déjà fait et ça m'a pas tellement plus.** *Elle le regarde*. Je sais pas des films sur Mars où je ne sais plus ce que tu as vu…
> J. —Moi j'aime bien la science-fiction, je vais voir la science-fiction tout seul. Et toi tu regardes beaucoup les films d'animation.
> I.- Les films d'animation, le dessin, dessin animé. Puis j'aime bien les films un peu éthérés, à la Duras, donc… *Iels sourient.* Très lent, très atmosphère… Elle le regarde, et ça non, t'aime pas trop.
> *J., la regarde en souriant*— Non. *Iels rient.*

On voit dans ce couple comment joue la connaissance mutuelle des goûts de l'autre pour déterminer la sortie. Les expériences passées conditionnent les choix présents, ainsi dans la relation le fait d'avoir déjà expérimenté les logiques de découverte et de « faire plaisir », contribue à savoir où l'on retirera ou non du plaisir et invite à ne pas insister dans des voies déplaisantes.

Parfois cette sortie seule n'est pratiquée que par l'un·e des membres du couple, ou par les deux, comme le montre ici Susie (23,E) :

> **Et pour choisir, c'est plus souvent l'un ou l'autre ?**
> S. — Ben on se dit ce qu'on a envie de voir, et en fonction des horaires. Ben je vais voir les films que t'as pas forcément envie de voir et toi tu vas voir les films que t'as pas forcément envie de voir non plus avec moi… Pareil j'y vais toute seule.
>
> **Il y a des films rédhibitoires pour toi ?**
> *Elle acquiesce*.
> T. *rit* — ça marche dans les deux sens !
> S. *Transormers*[1163], non, je ne suis pas allée le voir.
> **Ah, tu poses tes vétos !**
> S. — Oui !
> **Et toi Thimothée tu poses des vétos aussi ? Sur quel genre de film ?**
> *Il regarde Susie.*
> S. — Genre *Le Grand Mariage*[1164] la dernière fois, t'es pas allé avec moi.
> **C'est quoi comme film ?**
> S. —C'était une comédie un peu romantique.
> **T'aimes pas trop les comédies romantiques ?**
> T. —Bah un petit peu, mais… pfff… *il regarde Susie.*
> S. — Il en sort plus que tu ne tolères. *Elle sourit en le regardant.*
> T. — Oui c'est ça ! *Iels rient.* Il en sort trop !

Cette pratique concerne essentiellement les films qui ne peuvent faire l'objet d'un compromis, que lae conjoint·e refuse d'aller voir, ou dont iels présument qu'iels n'apprécieront pas. Les choix pour la sortie à deux porteront alors sur la « portion » des films que les deux ont en commun.

Cette sortie seule peut représenter aussi un choix de privilégier sa relation au film par rapport à

[1163] *Transformers*, film de science fiction réalisé par Michael Bay et sorti en 2007 (premier de la série).
[1164] *Le Grand Mariage* (*The Big Wedding*), comédie romantique réalisée par Justin Zackham et sortie en 2013.

la relation conjugale, sans que l'un·e interfère sur l'autre. Cela se retrouve notamment dans la pratique des séries[1165] (les couples ayant à la fois leurs séries « de couple », et leur série « à elleux »). Aller au cinéma seul représente un plaisir à part entière. Il s'agit de rapporter le film à soi sans la médiation de l'autre. Le pendant, pour les personnes qui ne se rendent pas seules au cinéma, est de favoriser la sortie avec d'autres personnes pour certains genres de films. Cela peut-être avec des membres de la famille — ainsi Maëlle (22,E) se rend au cinéma « MK2 Rambuteau » voir des films arts et essais avec sa sœur, que son conjoint tient en horreur. Avoir plusieurs partenaires de cinéma ou pouvoir y aller seul.e permet de réserver les séances de cinéma à deux à des moments de couple privilégiés, autant d'œuvres qui correspondent à la portion commune des goûts du couple. Mais certains PeC trouvent le moyen de « braconner » la sortie en couple, au sens où la norme de celle-ci serait de se rendre voir un film dans la même salle.

2.3.1.4.3 Aller dans deux salles différentes

Cette pratique, minoritaire dans le *corpus*, avait déjà été l'objet de notre mémoire de master 2, sans doute parce qu'elle fait sourire relativement à la sociologie du couple contemporain. En effet, elle semble à première vue être un modèle d'autonomie dans le cadre d'une « relation pure ». Chacun·e des conjoint·e·s se séparent au moment d'entrée en salle pour aller voir le film qu'iel a choisi. Elle fait sourire également au regard des études cinématographiques sur les spectateurices : Claude Forest nous parle des couples qui partent s'ils ne peuvent se mettre à côté[1166], Emmanuel Ethis rappelle qu'être dans la même salle relève du « sens de l'être ensemble[1167] ». Ici, il s'agirait plutôt d'être « tout seul — ensemble », pour paraphraser l'ouvrage de François de Singly. Que reste-t-il de la sortie au cinéma en couple si les deux membres du couple ne se rendent pas dans la même salle ?

Cette pratique serait l'exception qui confirme la règle du cinéma en couple, perçue comme une pratique côteà côte, qui met en jeu l'expérience commune d'un même film, l'entente ou mésentente autour de celui-ci, la proximité des corps dans l'intimité de la salle, etc. Pourtant, elle n'est pas en rupture complète avec les autres expériences de sortie. Les personnes du couple

[1165] Un des couples que nous avons revu pour une interview plus longue nous explique ainsi leur fonctionnement pour les séries, entre celles qu'iels préfèrent regarder ensemble et seule. Ma copine, de même à des séries « à elle », qu'elle regarde toute seule au travail ou à la maison et qu'elle ne veut pas regarder avec moi de peur que je n'aime pas et lui « gâche son plaisir », ou parce qu'elle ne peut pas regarder à son rythme.
[1166] Claude Forest, « Qui s'assoit où ? », *op.cit*.
[1167] Ethis Emmanuel. « La caisse du cinéma : quand il faut décider », *op.cit.,* p.48.

s'entendent sur le fait d'aller au cinéma, limitent leur choix aux films proposés à un même horaire (ce qui suppose donc une part d'organisation et de choix commun), se rendent ensemble au cinéma et en reviennent ensemble, vivent une expérience spectatorielle au même moment, prolongent la sortie par un verre ou un restaurant (comme le suggère Maïa Mazaurette), ou simplement rentrent en parlant des films respectifs. Ce qui distingue cette pratique des autres est principalement d'assumer de ne pas être ensemble pendant le film, d'avoir la volonté à la fois de partager un moment avec l'autre (aller au cinéma), tout en profitant au maximum du film qui correspond à ses goûts (et donc refuser tout compromis sur le choix du film), ou d'éviter un film qui corresponde à ses « dégoûts ».

Les quelques cas de PeC pratiquant la « salle différente » n'ont pas exactement le même discours sur l'usage de cette pratique.

Pour le premier couple, l'expérience néfaste de séance partagées (dans la même salle) a conduit à développer cette pratique alternative. Ce sont moins des goûts différents qui incitent les membres du couple à choisir des films différents, que les disputes auxquelles conduisent la réception du film, comme l'explique Erwan (journaliste, 25 ans) :

> On a essayé d'aller au cinéma et d'aller voir le même film. Au début, c'est ce que nous faisions, mais Juliette et moi avions constamment des avis contraires et c'était source de conflit, c'était énervant, à la longue, d'entendre se faire descendre un film qu'on avait apprécié, et inversement. On s'est vraiment disputés après certaines séances ! On a trouvé cette solution pour continuer d'aller au cinéma ensemble. On va voir chacun un film qui nous plait, programmé à la même heure, et on se raconte ensuite le film que l'on a vu et nos impressions. Enfin, je lui raconte, car elle n'aime pas trop parler après le film. Parfois il faut attendre un peu l'autre, mais ce n'est pas dérangeant[1168].

La sortie au cinéma a donc été maintenue : le couple choisit un moment pour se rendre au cinéma, ce qui nécessite un peu d'organisation pour trouver des films passant à la même heure, et ayant à peu près la même durée. La prise de risque de la sortie au cinéma est ainsi minimisée, mais cette minimisation implique des concessions : « C'est vrai qu'il est dommage de ne pas pouvoir être côte à côte, de se prendre la main pendant la séance » poursuit Erwan.

Pour le second couple, rencontré au cinéma d'Argenteuil, cette pratique n'est pas systématique, mais très fréquente, au point d'être connue et remarquée du personnel du cinéma : « ça fait rire le guichetier », nous dit Marise (58,C+). Elle est clairement, dans ce cas, désignée comme une solution face à leurs différences de goûts, et l'impossibilité de faire des concessions sur certains types de films (notamment les films violents que regardent Hervé (62,R).

Enfin, pour un couple rencontré au cinéma Pathé Belle Épine, c'est une pratique beaucoup plus

[1168] *M2*, p.65

rare, mais qu'iels envisagent quand ils n'arrivent pas à se mettre d'accord sur un film :

> Andréa (56,OE) —Puis après on se consulte quand même et s'il y a un film que… *il tend la main vers E*. que mon épouse n'aime pas et que moi j'aime, bah… On essaye, on l'a déjà fait, elle va voir un film et moi je vais voir un autre. On essaye de s'organiser. Le but c'est qu'on prenne du plaisir tous les deux.

Moins qu'être perçue comme une limite à la pratique commune, cette séparation est montrée comme un moyen de toujours maximiser le plaisir de chacun·e, une énième stratégie du couple pour profiter de la sortie. Son caractère original invite (ainsi que nos questions) les couples à défendre cette pratique, ils mettent alors en avant leur « indépendance » (Erwan : « On tient quand même tous les deux à voir un bon film quand on va au cinéma, et on est très indépendants : au fond, c'est ce qui nous rapproche ! »), ou leur besoin d'avoir des moments « à eux » : « on ne fait pas tout ensemble non plus, parce que tout ensemble… » nous dit Émeline, la spectatrice du Pathé Belle Épine.

.

Alors que le cinéma est dans l'imaginaire une pratique privilégiée pour la proximité qu'elle crée dans la salle, cette pratique du « chacun·e dans sa salle » montre qu'elle est aussi le lieu d'arrangements pour parvenir à une satisfaction individuelle. Les couples ne sont pas mis en péril par cette pratique, mais assument au contraire leurs différences de goûts voire leur indépendance. Pourtant, quand nous avons mentionné cette pratique à d'autres couples pendant l'enquête, elle leur a paru inenvisageable, l'intérêt de la sortie résidant pour elleux dans le fait d'être avec l'autre, physiquement, dans la salle. Pour ces derniers, le cinéma n'est pas perçu comme la sortie où montrer son indépendance est prioritaire, surtout quand il s'agit de construire en commun en début de relation, ou de réaffirmer le lien. La pratique des salles différentes nous désigne le minimum de commun qu'elle requiert, à savoir la sortie commune la synchronisation de l'expérience. Cela peut amener à réfléchir à l'inverse sur les moyens de faire du commun à distance, telle une jeune personne que nous avions rencontré qui, habitant à Paris et son conjoint à Lyon, allait voir le même film que lui à la même heure et l'appelait dès la sortie de la séance ; ou encore les couples séparés durant le confinement qui se sont livrées à des pratiques synchronisées (séances proposées par des cinémas, ou visionnement de films personnels). La synchronisation des pratiques peut assurer cette fonction d'assurer une forme de lien, à la fois en présence (c'est alors l'expérience de la sortie qui sera privilégiée), et à distance (c'est le film partagé qui sera central).

2.3.1.5 Conclusion sur les modalités de choix des couples lors de la sortie.

La sortie au cinéma étant très majoritairement une sortie accompagnée, elle présuppose une entente autour du choix du film. Quand les goûts et les envies des spectateurices s'accordent (soit que leur union se soit construite sur des goûts culturels communs, soient qu'ils deviennent communs au fil de la relation), il reste simplement à se repérer parmi l'offre et les informations disponibles sur les films. Mais quand les goûts, la volonté d'aller au cinéma, l'intérêt portée à la sortie diffère, des solutions doivent être trouvées pour réussir à choisir, sans quoi la sortie — par conflit ou par indécision — peut-être mise en péril.

Les choix de cinéma reposent en effet sur des logiques décisionnelles internes. Dans *Agacements : les petites guerres du couple*[1169], Jean-Claude Kaufmann montre comment s'installe un système de fonctionnement domestique : en matière de culture et de loisir, les couples semblent aussi routiniser leurs pratiques. C'est alors la logique de leur système de choix qui change. Notre typologie met particulièrement l'accent sur la dialectique du choix « personnel » (choix que l'on ferait si l'on était seul) et du choix « conjugal » (que l'on réalise accompagné) ; suivant les dynamiques de couples contemporains entre intimité personnelle et conjugale. Si la plupart des couples acceptent volontiers des compromis, quitte à se diriger vers des œuvres qui ont été approuvées largement par les publics précédents, et favorisent certains genres aimés par les deux membres du couple — souvent les comédies ; d'autres privilégient des logiques de choix plus individualisées, jusqu'à se rendre dans deux salles différentes.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les sorties qui privilégient l'individualité culturelle de ses membres n'est pas nécessairement le fait de « jeunes couples modernes » qui essayeraient de préserver leur autonomie en début de relation, nourris par les rêves d'autonomie de la relation pure ; mais se retrouvent bien représentées dans notre enquête par des couples qui ont plus de vingt ans de vie commune. Si ces couples plus âgés ont souvent eu le temps de se forger une culture commune, et d'installer un système de choix fonctionnel, ils sont aussi ceux chez qui la connaissance de ses propres goûts et des goûts de l'autre est la plus affirmée et où la relation ne sera pas menacée par des sorties individualisées (comme la pratique de la « salle différente » le montre).

D'autres axes traversent notre typologie pour aborder le choix des couples, autre que la tension entre individuel et conjugal : ils dépendent aussi, entre autres, de la durée de la relation, de mécanismes de domination à l'intérieur du couple, des choix effectués dans les autres secteurs (culturel, domestique), de l'importance que l'on accorde au cinéma, et de la fonction de la

[1169] *Jean-Claude Kaufmann, Agacements : les petites guerres du couple, op.cit.*

sortie. Toutefois, les logiques de choix mis en avant (envie commune, suggestion, négociation, compromis, alternance, « faire plaisir », déléguer le choix, aller dans deux salles différentes) permettent d'avoir une première entrée relativement aux mécanismes décisionnels internes aux couples quand il s'agit d'aller au cinéma.

Enfin, il faut comprendre ces modalités de choix comme pouvant se combiner, et comme n'étant pas pérennes[1170], comme l'exprime François de Singly :

> Il ne faut pas surestimer *a priori* les routines communes, les habitudes conjugales. Ce sont plutôt, selon nous, des arrangements instables qui peuvent être remis en question dès lors que la relation se modifie, que l'un des partenaires ne jouent plus le jeu sur un autre terrain[1171].

Les habitudes de choix des couples sont à comprendre dans des logiques complexes de routinisation/ritualisation et de re-négociation. Si les « agacements » peuvent autant contribuer à figer les pratiques qu'à les remettre en cause, on peut penser qu'il en va de même pour ce qui est des « enchantements » et des logiques de plaisir à travers une sortie culturelle. La socialisation des couples procède aussi de cette recherche de plaisir à deux.

Expression des manières de faire culturelles des couples, le choix de cinéma peut révéler la capacité des couples à bricoler le culturel pour faire du commun, prendre du plaisir à deux, mais peut contribuer à figer des expressions de dominations au sein du couple. Ces dernières peuvent difficilement être abordées sans connaître davantage la relation des personnes et leurs ententes dans d'autres pratiques (ménagères par exemple), mais nous mettrons malgré tout en lumière celles qui ont été saillantes au cours de l'enquête, au prisme du genre.

3.3 Les choix de cinéma en couple au prisme du genre.

En matière de choix film, il semblerait aussi facile de faire croire que *Les hommes viennent de Mars et les femmes de Vénus*[1172] que pour les comportements de leur vie amoureuse et domestique. Sur la planète du Dieu de la guerre règnent les films d'action, de guerre et de science-fiction, et sur l'autre les drames, les comédies romantiques et musicales. Seul espace-temps qui semble réunir les sexes : la comédie. Cela pourrait-il expliquer son succès ?

Comment les couples hétérosexuels font-ils pour choisir, si les hommes et les femmes ont des

[1170] Comme pourrait le faire croire notre approche synchronique.
[1171] François de Singly, *Libres Ensemble, op.cit*.
[1172] Allusion au best-steller de James Gray, *Les Hommes viennent de Mars et les femmes de Vénus. J'ai lu*, 2011 [1992].

goûts et dégoûts opposés ?

Non seulement ces clichés sur les goûts trouvent un fort écho dans l'enquête, c'est-à-dire que les différences des goûts de couple respectent bien souvent une ligne de partage entre genres considérés comme féminin ou masculin ; mais le sexe apparaît aussi comme une catégorie générique à part entière dans les discours des enquêté·es : il existerait des « films de mecs/de gars » et des « films de filles ». Les genres de films sont ainsi essentialisés en fonction du sexe. Loin de postuler l'existence de deux planètes différentes, et sans reproduire cette essentialisation, nous nous réfèrerons à la sociologie du genre pour envisager le rôle de la socialisation dans ces goûts différenciés. Nous nous référerons également aux études cinématographiques sur la notion de genre. Nous partons en effet du constat de Raphaëlle Moine qui, souhaitant étudier le genre (cinématographique) des films, a trouvé une littérature américaine conséquente en *gender studies* : catégories de genre et genre des films sont étroitement liés[1173]. Avec Geneviève Sellier, elles résument ainsi la « dimension genrée des genres » :

> À cause de son fort impact auprès du public, par son appartenance à la culture de masse, parce qu'il s'inscrit dans une logique de catégorisation sexuée et parce qu'il repose sur des effets de répétition et de variation, le genre est un puissant vecteur de la construction des identités et des rapports sociaux[1174].

Si ces choix de film s'inscrivent dans une catégorisation sexuée[1175] des films en fonction de leur genre (cinématographique), est-ce que la pratique du cinéma elle-même (se rendre en salle) est sexuée, c'est-à-dire est-elle plus pratiquée selon qu'on soit un homme ou une femme, et convoque-t-elle des représentations sexuées (serait considérée comme une pratique « féminine » ou « masculine ») ? Statistiquement, les femmes se rendent légèrement plus au cinéma que les hommes lors des dernières années. Cela peut être relié à une globale féminisation des pratiques culturelles :

[1173] Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*. Paris, Armand Colin, 2008 [2001].

[1174] Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier, « Présentation. » *Cinémas*, vol.22, n°2-3, 2012, pp. 7–12. DOI : https://doi.org/10.7202/1011652ar

[1175] Nous allons dans cette partie souvent utiliser les termes « sexe » et « sexuée », « identité et rapport sociaux de sexe », et non « genre »/ de « genre », - bien que nous préférons habituellement l'emploi de ces termes, plus juste puisque le terme de sexe renvoie au sexe biologique, et que « hommes » et « femmes » sont des constructions qui sont essentialisées par l'assignation au sexe donné à la naissance ; le terme de genre est donc plus pertinent en tant qu'il réfère à une représentation/construction - pour deux raisons. D'une part, pour ne pas que le « genre » soit assimilé à une variable, comme l'écrit Isabelle Clair : « Si le genre se contentait de dire le sexe plus poliment, il se servirait pas à grand-chose – à part policer un peu plus un monde académique déjà pudibond », *Sociologie du genre, op.cit.*, p.7. ; mais aussi pour éviter une confusion avec genre cinématographique : « le genre est un puissant vecteur de la construction des identités et des rapports sociaux de sexe, terme que nous préférerons ici à « identités et rapports de *genre* » par souci de clarté, pour lever toute ambiguïté liée à l'homonymie des deux notions dans la langue française », Raphaëlle Moine et Geneviève Sellier, *ibid.* Le cadre envisagé est celui du couple hétérosexuel.

> Les progrès de la scolarisation, dont les femmes ont été les principales bénéficiaires, se sont accompagnées d'une féminisation des pratiques culturelles[1176].
> L'intérêt des femmes pour l'art et la culture est aujourd'hui supérieur à celui des hommes : elles sont plus nombreuses à privilégier les contenus culturels à la télévision ou dans la presse, lisent plus de livres (surtout quand il s'agit de fiction), ont une fréquentation des équipements culturels à la fois plus diversifiée et plus assidue et font preuve dans l'ensemble d'un engagement dans les activités amateur supérieur à celui de leurs homologues masculins[1177].

Toutefois, dans l'étude d'Olivier Donnat sur la féminisation des pratiques culturelles[1178], ce sont les pratiques de culture légitime qui sont étudiées (opéra, théâtre, musée). Le cas du théâtre est l'un des plus frappant, Dominique Pasquier montre bien comment les femmes urbaines et diplômées s'y rendent en groupe d'amies, voire seules, ou en y « trainant » leurs conjoints[1179]. La sortie au cinéma n'est pas comptée parmi les pratiques légitimes dans ces études, et elle est aussi peu prise en compte dans les études sur la socialisation sexuée des pratiques culturelles, où l'on est plutôt attentif à la fréquentation du théâtre, des salles de spectacle, des bibliothèques. L'on peut supposer que si la sortie au cinéma n'est pas systématiquement prise en compte dans ces études, c'est d'une part qu'elle n'est pas considérée comme une pratique de culture légitime (mais comme un loisir) ; et d'autre part parce qu'elle ne met en avant de grandes différences de fréquentation selon les sexes. Il faudrait observer si comme pour le théâtre, les films de culture légitime, la fréquentation des salles indépendantes, commencent aussi à être appropriés par des femmes urbaines diplômées. À une échelle plus globale, on remarque une légère féminisation de la pratique, puisque les hommes, longtemps majoritaires, sont désormais minoritaires dans la fréquentation des salles : la pratique est « moins masculine », on a assisté à un « rattrapage[1180] » en termes d'assiduité. À l'échelle de notre étude, la pratique du cinéma en elle-même n'a— à de rares exceptions près — pas été désignée comme féminine ou masculine, au contraire des films, fréquemment estampillés « filles » ou « garçons ».

Les chercheuses qui associent pratiques culturelles et cinéma, socialisation et représentation de genre, ont surtout mis l'accent sur la façon dont les films et les séries produisaient des « savoirs minuscules[1181] » pour la formation amoureuse, la façon dont la culture cinématographique et sérielle pouvait être une donnée constituante de l'identité de genre (on affirme sa masculinité

[1176] Olivier Donnat, Pratiques culturelles 1973-2008. *Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales*, Cultures études, n°7, p.28.
[1177] Olivier Donnat « 49. La féminisation des pratiques culturelles », *op.cit.*
[1178] *Ibid.*
[1179] Dominique Pasquier, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *op.cit.*
[1180] Olivier Donnat, Pratiques culturelles 1973-2008. Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales, *op.cit*.
[1181] Dominique Pasquier, « Les "savoirs minuscules" Le rôle des médias dans l'exploration des identités de sexe », *op.cit.*

en rejetant les « films de filles »), mais se sont aussi intéressées aux sorties culturelles : Dominique Pasquier à la sortie au théâtre en couple[1182], Marianne Alex consacre plusieurs parties de sa thèse à la pratique du cinéma en salle[1183]. Il ne s'agit pas pour nous, d'isoler ici le prisme de genre dans une partie pour mieux l'oublier ailleurs (nous essayons de garder une attention constante à cette dimension), mais de le mettre particulièrement en valeur quand il passe généralement à la trappe dans la sociologie généraliste des publics de cinéma[1184] et qu'il n'est pas présent de manière significative dans la plupart des travaux d'Emmanuel Ethis[1185].

Concernant la sortie au cinéma, nous nous intéresserons donc ici de manière privilégiée à la façon dont les rapports de sexe influent sur le choix (à la fois sur ce qui est choisi — quel genre de film ? – et comment le choix se fait — qui choisit ?).

La catégorisation sexuée des différents genres de films pose un problème évident dans les couples hétérosexuels cisgenres en ce qui concerne le choix des films : les femmes et les hommes risquent d'avoir des goûts fondamentalement différents. Comment s'effectue alors le choix ? Comment le choix de film met-il en jeu l'identité de genre des enquêté·es ? Un homme peut-il aller voir un film « de fille » ou inversement, en évitant le stigmate d'une transgression d'identité de genre ?

Les rapports de domination dans le couple hétérosexuel, et plus généralement les inégalités (en matière de tâches ménagères) se reproduisent-ils dans les choix de cinéma ? Est-ce qu'il existe des discours sexués sur la pratique du choix de film au cinéma (qui serait réservée aux hommes, aux femmes) ? La sortie au cinéma peut-elle être utilisée à des fins d'émancipation du cadre conjugal, de revendication de son identité personnelle, de contestation de la domination culturelle (ou autre) à l'œuvre dans la relation ?

On constatera d'abord la façon dont les enquêté·es revendiquent des goûts différents qui correspondent à des socialisations différentes des sexes, et comment iels peuvent explicitement associer sexe et genres cinématographiques, à travers les appellations « films de mecs », de « filles », mais aussi quelles résistances se manifestent envers l'assignation à ces catégories.

Puis l'on étudiera la façon dont le processus de décision de cinéma est lui-même traversé par des logiques de genre : la façon dont la décision peut être sexuée dans le discours des enquêté·es (la décision doit revenir aux hommes/aux femmes), les logiques de domination à l'œuvre dans le processus décisionnel (l'un exerce sa domination sur l'autre en s'appropriant le choix).

[1182] Dominique Pasquier, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *op.cit.*
[1183] Marianne Alex, *Interaction(s) entre films et performance de la masculinité : le cas des étudiants, op.cit.*
[1184] Si l'on se réfère par exemple à l'ouvrage d'Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, *op.cit.*
[1185] Bien qu'il s'y intéresse par l'influence de ses doctorant·es, comme le travail doctoral de Marianne Alex, *Ibid.*

Enfin, nous aborderons quelques cas d'émancipation féminine par l'intermédiaire des choix de sorties en salle, la façon dont certaines femmes utilisent la sortie au cinéma comme un moyen de revendiquer son identité personnelle et échapper à la domination de leur conjoint·es.

3.3.1 Le sexe des films

Dans un strip de la bande dessinée « Assignée garçon » de Sophie Labelle[1186], la petite fille suggère à son ami de prendre le parapluie qui se trouve dans l'entrée pour sortir, car une pluie battante l'attend dehors. Le petit garçon refuse car il s'agit selon lui d'un « parapluie de fille » : celui-ci est de couleur rose. Son amie lui rétorque alors que c'est de la « pluie de fille » pour lui montrer l'absurdité de son propos.

L'appellation « film de fille » n'a pas beaucoup plus de sens que celle du « parapluie de fille ». Toutefois, l'essentialisme sera d'autant plus fort pour le film que l'expérience peut « vérifier » le rejet *a priori* de tel ou tel film : allant voir un film pour « faire plaisir » au partenaire, la séance confirme que l'on n'aime pas tel ou tel type de film. Contrairement au parapluie qui protège effectivement de la pluie quelque soit son identité de genre, les films pourront effectivement plus plaire à un sexe selon leur genre cinématographique. Les films peuvent être produits et diffusés en ciblant certains publics selon leur sexe (bromances, *chick flicks*). Les distributeurices peuvent par exemple mener des stratégies pour cibler les femmes ou les hommes, en cherchant par exemple des encarts publicitaires dans les magazines au lectorat féminin. Les films peuvent être ainsi perçus comme des films « de filles » ou « de garçons » par un ensemble de signes qui tiennent autant aux caractéristiques du films (genre, sujet, identité de genre des acteurices principales), qu'aux stratégies de production et de diffusion de celui-ci, qu'au genre majoritaire du public qui les reçoivent. Les adaptations de livres comme la saga *Twilight*[1187], essentiellement consommée par un public féminin, a toutes les chances d'être associé à ce dernier en étant mis à l'écran.

3.3.1.1 Les choix de film sous l'influence de la socialisation.

3.3.1.1.1 La construction sexuée des pratiques culturelles lors de la socialisation primaire

[1186] Sophie Labelle, Tumbr « Assignée garçon », https://assigneegarcon.tumblr.com/post/134758331130

[1187] Saga littéraire écrite par Stéphanie Meyer, romans sentimentaux et fantastiques. Le premier *opus* est sorti en 2008 et a été réalisé par Catherine Hardwicke.

Si la fréquentation des salles de cinéma ne semble pas extrêmement marquée du point de vue du sexe dans l'enfance, les goûts en matière de films apprennent à être différenciés très tôt. Cela s'inscrit dans le cadre d'une socialisation des enfants différenciée, dès lors qu'on leur assigne un sexe : de ce sexe biologique découle tout un conditionnement de genre selon que l'enfant soit assigné fille ou garçon. Ce conditionnement implique alors à la fois des pratiques culturelles différentes, mais également des manières de les pratiquer différentes, elles-mêmes en lien avec les valeurs que l'on attribue aux différents sexes :

> Chaque sexe est assorti d'une batterie de « qualités » supposées intrinsèques, qu'il s'agit de faire coïncider afin de « bien faire » la fille ou le garçon que les pratiques ou consommations culturelles servent à exprimer[1188].

La performance de genre passe dès le plus jeune âge par des produits culturels. Sylvie Octobre résume cette idée en reprenant l'idée du « métier d'enfant[1189] ». Celui-ci doit apprendre à performer son genre devant ses parents, l'institution scolaire et le groupe de pairs ; tout en maitrisant le « métier de consommateur(ice) culturel[1190] » pour asseoir cette identité de genre[1191]. Elle présente trois registres de l'assignation sexuée : la représentation des sexes, la qualification sexuée de l'éducation implicite (par imprégnation), et explicite, et la catégorisation sexuée des objets culturels, qui va particulièrement nous intéresser ici :

> Une caractérisation sexuée des objets culturels eux-mêmes existe, catégorisation qui est partiellement déductible du profil sexué de ses adeptes (accès, intensité de consommation et type d'usages ou de réception), mais qui relève également des représentations[1192].

Cette catégorisation sexuée des objets culturels est associée à des représentations dans la mesure où elles n'ont pas la même signification que ces objets soient consommés par des filles ou des garçons, ni la même valeur. Les objets culturels trop fortement associés au féminin vont être « interdits » pour les garçons et plus sanctionnés socialement si les garçons les consomment :

[1188] Sylvie Octobre, « Du féminin et du masculin. Genre et trajectoires culturelles », *Réseaux*, vol.168-169, n°4-5, 2011, p. 23-57. https://www.cairn.info/revue-reseaux-2011-4-page-23.htm

[1189] Elle renvoie à « CHAMBOREDON J.-C. et PRÉVOT J. (1973), « Le "métier d'enfant" : définition sociale de la prime enfance et fonctions différentielles de l'école maternelle », *ibid.*

[1190]Sylvie Octobre, Christine Detrez, Pierre Mercklé, Nathalie Berthomier. *L'enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence.* Paris, DEPS/MCC, 2010.

[1191] Selon Sylvie Ocobre, cette dernière maitrise est « plus simple » pour les filles, desquelles on attend « à la maison » une culture et des valeurs plus proches de celles attendues à l'école et dans le groupe de pairs, que pour les garçons qui doivent faire des grands écarts et entrent en contradiction, ce qui leur est souvent défavorable sur le plan scolaire. « Du féminin et du masculin. Genre et trajectoires culturelles », *ibid.*

[1192]Sylvie Octobre. « La socialisation culturelle sexuée des enfants au sein de la famille », *op.cit*.

« La “féminisation” des garçons apparaît comme un risque bien plus important que la “masculinisation” des filles[1193] ». Les objets culturels féminins vont alors être dévalorisés. Pour les garçons, dès le plus jeune âge, ne pas aimer les objets culturels « de fille » et exprimer vivement leur répulsion est un moyen de conforter leur identité de genre. Montrer son adhésion à des produits culturels catégorisés comme masculins est un autre moyen de conforter celle-ci :

> Les feuilletons sentimentaux, comme les romans roses ou les chansons d'amour, font partie d'un univers connoté comme féminin. Pour se montrer garçon devant les autres, il faut se présenter comme un téléspectateur de séries d'action ou de films violents[1194].

Dominique Pasquier montre de manière très éloquente ce rapport aux représentations des produits culturels, à travers une étude de réception menée sur la série *Hélène et les garçons* auprès d'élèves de primaire (CM1 et CM2 à Sevran). Des petits garçons associent fortement leur dégoût de la série en lien avec le caractère sexué qu'il lui attribue (« c'est de la crotte, puisque c'est pour les filles »), leur distance prise avec le thème de l'amour (« je déteste les séries d'amoureux »), et exprime le stigmate que semble comporter le fait même d'avoir vu la série : « Je déteste ! Même sans regarder, je déteste[1195] ».

La socialisation primaire comporte ainsi l'apprentissage d'une différence entre les sexes. Être fille ou être garçon s'apprend, les produits culturels vont servir à jouer ces rôles, non sans « arrangements » entre les sexes possibles[1196] (lire en cachette, faire une transgression de genre sur une pratique, mais rassurer sur son genre par d'autres attitudes, etc.).

La sociologie du couple accorde une plus ou moins grande place à cette socialisation primaire pour ouvrir le champ d'une sociologie conjugale. Chez Jean-Claude Kaufmann on trouve mention de la socialisation primaire dans l'idée de reproduction des comportements des parents dans la sphère domestique[1197]. François de Singly s'émancipe beaucoup plus de cette tradition de la « sociologie classique » pour « réhabiliter une sociologie secondaire qui n'est plus pensée comme simple aménagement de la sociologie primaire, ou comme compléments dans des zones peu sensibles de l'identité. Les adultes n'ont pas fini de se construire, ils sont en quelque sorte

---

[1193] *Ibid.*
[1194] Dominique Pasquier, « Les “savoirs minuscules” Le rôle des médias dans l'exploration des identités de sexe », *Op.cit*.
[1195] *Ibid.*
[1196] Elle renvoie à Erving Goffman. *L'Arrangement des sexes*. Paris, La Dispute « Le genre du monde », 2002.
[1197] Jean-Claude Kaufmann, *Agacements : la petite guerre des couples*, *op.cit*.

en "formation permanente''[1198] ». Si nous mettons effectivement l'accent sur cette sociabilisation conjugale, et l'influence sur la pratique du cinéma de l'« autrui significatif » que représente lae conjoint·e, la caractérisation sexuée qu'attribue les enquêté·es à leur choix de films nous a paru rendre nécessaire de recourir à l'étude de la socialisation primaire pour expliquer d'où viennent ces mentions stéréotypées des « films de filles » et « films de garçons », ou encore des différences de goûts similaires dans plusieurs couples hétérosexuels entre les sexes. Nous allons donc à la fois être attentive à la façon dont se retrouve, chez les enquêté·es, un discours hérité de cette socialisation différenciée, mais aussi à la façon dont le couple entretient ces différences, ou au contraire les subvertit : quelles adéquations/distances les spectateurices en couple montrent-iels envers ces catégories sexuées des films ? La situation d'entretien filmée pousse-t-elle à performer le genre dans l'entretien ? La présence dula conjoint·e a-t-elle une influence ?

3.3.1.1.2 Des goûts de films marqués par cette socialisation à l'âge adulte : les « films de filles » et les « films de mecs ».

L'analyse des goûts et des choix de cinéma peut difficilement s'émanciper de la question du genre et des « genres genrés ». En effet, Olivier Donnat montre qu'en ce qui concerne les genres de films regardés, le premier critère d'analyse significatif n'est pas celui de la classe sociale, mais ceux croisés du sexe et de l'âge :

> La première opposition qui se dessine à l'échelle de la population française met aux prises les amateurs de films d'action, d'horreur ou de science-fiction, qui le plus souvent rejettent les films d'amour et les comédies dramatiques. Les premiers sont en général des hommes plutôt jeunes tandis que l'attitude opposée est celle des femmes adultes, souvent âgées, ce qui indique que la logique de cet affrontement renvoie plus à des questions d'âge et de sexe que de niveau de diplôme[1199].

Si nous retrouvons ces oppositions chez nos enquêté·es en les considérant individuellement (détaché·es de leur couple), les membres des couples enquêtés ont généralement un faible écart d'âge (l'un·e par rapport à l'autre) : on retiendra donc dans cette partie essentiellement la variable du sexe. Nous avons isolé celle-ci dans les résultats de l'enquête de 2008 sur les pratiques culturelles des français·es dans le tableau ci-dessous. L'enquête demandait aux hommes et aux femmes interrogé·es de donner leurs deux genres préférés parmi ceux présentés, puis les deux genres qui « plaisent le moins ».

[1198] François de Singly, *Libres ensemble*, *op.cit.*, p.34.
[1199] Olivier Donnat, Enquête 2008.

Olivier Donnat, *Enquête 2008*

	Comiques	Action	Historique, biographique	Policiers, Espionnage thriller	Aventure	Comédies Dramatique	Animation, dessinsanimés
Préférés							
Femmes	45	**21**	10	27	15	**12**	5
Hommes	42	**42**	11	29	18	**5**	4
Ne plaisent pas							
Femmes	2	4	6	6	1	3	2
Hommes	2	2	5	3	1	8	4

	Horreur Épouvante	Auteur	Documentaires	Westerns	SF	Amour, Sentimentaux	Comédies musicales	Érotiques
Préférés								
femmes	6	6	10	**4**	5	**21**	5	/
hommes	4	5	9	**10**	10	**2**	1	/
Détestés								
Femmes	**51**	3	5	**16**	17	**3**	**7**	**43**
Hommes	**37**	7	5	**8**	14	**15**	**25**	**21**

Les genres sur lesquels s'accordent le plus les deux sexes — tous âges confondus — sont la comédie et le genre « films policiers, espionnage, thriller ». Les films d'action ont été choisis par de nombreuxes enquêté·es, mais deux fois plus par des hommes : si les femmes enquêté·es ne détestent pas les films d'action, les hommes marquent fortement leur préférence pour celui-ci. À l'inverse, les films d'amour et sentimentaux, ainsi que les comédies musicales et dans une moindre mesure les comédies dramatiques, sont préférés par les femmes, mais déplaisent fortement aux hommes. Cela correspond à la fois au discrédit porté sur la culture féminine, et au principe de socialisation qui pousse les hommes à affirmer leur masculinité en rejetant les produits culturels qu'ils associent au féminin. Comme le montre Marianne Alex dans sa thèse[1200], les étudiants de sexe masculin qu'elle a interrogés marquent moins une forte préférence ou un fort attachement aux films qu'ils désignent comme « films de mecs », qu'ils

[1200] Marianne Alex, *Interaction(s) entre films et performance de la masculinité : le cas des étudiants, op.cit.*

ne montrent leur rejet des films qu'ils ont décrit comme « films de filles ». On comprend comment, dans les choix des couples, le film d'action (préféré par les hommes, mais qui ne déplait pas spécialement aux femmes), peut être davantage choisi que les films sentimentaux — qui marquent la préférence des femmes, mais qui sont fortement rejetés par les hommes — dans une logique « consensuelle ». Il faut aussi nuancer les chiffres obtenus : l'action ne fait peut-être pas partie des deux genres cités par la majorité des femmes, mais pourrait correspondre malgré tout à leurs « genres préférés », sans que ce choix de film pour la sortie soit perçu simplement comme une concession faite au partenaire. Aimer les films d'action n'est pas forcément perçu par les femmes comme une transgression de genre (à l'inverse du fait d'aimer, pour un homme, les films sentimentaux ou les comédies musicales), elles le revendiquent d'ailleurs à plusieurs reprises dans l'enquête face à leur partenaire. Les femmes sont *a priori* défavorisées dans le choix en couple hétérosexuel puisque leurs préférences sont soumises à l'opprobre masculine, mais elles peuvent aussi revendiquer un éventail de goûts plus large.

Ces chiffres servent d'appui pour notre enquête qualitative, où nous avons observé plusieurs logiques qui « donnent vie », ou « donnent du caractère » à ces chiffres. Tout d'abord, les deux questions posées, sur les deux genres de films préférés et détestés sont particulièrement pertinentes au regard du choix en couple, puisque les écarts posent bien la question des compromis, des concessions, des éventuelles dominations. En effet, on remarque que le problème n'est parfois pas tant de trouver un film que l'on aime en commun, mais d'aller voir le genre de film qui plait le plus à l'un·e ou à l'autre. C'est la dimension sexuée des genres des films et des goûts des spectateurices qui est souvent responsable de l'organisation du choix des couples (étudiée précédemment), notamment quand il s'agit d'aller voir seul·e ou avec des ami·es les films qui correspondent à des goûts sexués, ou à faire des concessions, « faire plaisir à l'autre » en allant voir « son genre de film ».

Ainsi peut-on mieux comprendre, par la variable du genre, la logique des « vétos » posés lors des choix en couple. Elle semble souvent à correspondre à ce qui, dans les goûts de l'autre, serait trop marqué par le genre, à la fois cinématographique et *gender* auquel il renvoie : par exemple, un film sentimental « trop » sentimental, ou un film d'action « un peu trop action ». Susie et Timothée (23,E et 27,C+) indiquent ainsi que leurs « vétos » correspondent à des limites qui se situent d'un côté et de l'autre du spectre du caractère genré des films:

À Susie. Ah il y a des films rédhibitoires pour toi ?

Elle acquiesce.
T. rit — ça marche dans les deux sens !
S. — *Transformers*[1201], non, je ne suis pas allée le voir.
Ah, tu poses tes vétos !
S. — Oui !
Et toi Timothée tu poses des vétos aussi ? Sur quel genre de film ?
Il regarde Susie ;
S. — Genre *Le Grand Mariage*[1202] la dernière fois, t'es pas allé avec moi.
C'est quoi comme film ?
S. —C'était une comédie un peu romantique.
T'aimes pas trop les comédies romantiques ?
T. —Bas un petit peu, mais… pfff… *il regarde Susie.*
S. — Il en sort plus que tu ne tolères. *Elle sourit en le regardant.*
T. — Oui c'est ça ! *Ils rient.* Il en sort trop !
(…)
Et il y a des films sur lesquels vous avez un avis radicalement différent ?
S. — Ben en fait en général quand je n'aime pas du tout un film Timothée… C'est souvent des trucs un peu trop action… *G.I. Joe*.
T. —Oui non, mais je comprends pourquoi elle aime pas. *G.I. Joe* tout ça…
S. —C'est pourri, tout ça.
T. —C'est de la grosse production trois francs six sous. Moi je passe un bon moment, mais c'est de la merde, et je le sais.

Plus que de rejeter un genre en particulier, plusieurs femmes ont rejeté des caractéristiques que l'on associe aux goûts masculins, voire à la masculinité. L'on a surtout noté d'un côté dans plusieurs enquêtes un rejet de films « violents », avec des « explosions », qui font « boum boum » par des femmes, notamment celles qui étaient en couple depuis plusieurs années. Celles-ci ont déjà fait des concessions qui les poussent à ne plus vouloir renouveler l'expérience (comme Maïa Mazaurette, ou dans notre enquête Irène : « j'ai pas envie d'essayer par ce que je l'ai déjà fait et ça m'a pas tellement plus »). Si les goûts féminins sont systématiquement dévalorisés — et de manière structurelle —, plusieurs enquêté·es montrent aussi leur faible estime de « films de mecs », et du caractère peu qualitatif des actions violentes ou explosions à répétition.

Plus qu'être donné comme une ligne de fracture, différenciant le goût des deux conjoint·es, le marquage sexué des films — plus ou moins explicite — souligne une limite des conjoint·es : cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de terrain d'entente, mais qu'il n'y aura pas de plaisir partagé à voir certains genres de films. Ainsi Farida n'accompagne-t-elle pas son mari quand elle n'est pas d'accord avec ses choix : « Lui il aime les films un peu violent, un peu quand c'est trash. Pas moi », tout comme Isabelle quand il s'agit de science-fiction, ou encore l'une des spectatrices qui se rend dans une salle différente de son conjoint.

[1201] *Transformers*, film de science fiction réalisé par Michael Bay et sorti en 2007 (premier de la série).
[1202] *Le Grand Mariage* (*The Big Wedding*), comédie romantique réalisée par Justin Zackham et sortie en 2013.

Les hommes interrogés au cours de notre enquête ont plus directement caractérisé certains genres directement pas leurs catégories sexuées (films d'amour, comédie musicales et romantiques comme « films féminins, films de filles »). Peut-être que dans un cadre d'entretiens filmés, il y a un enjeu plus fort de marquage de leur masculinité. L'on peut aussi remarquer ici que le spectateur préfère présenter ses goûts en exposant ses « dégoûts » dans ce cadre d'entretien conjugal :

> S. —Donc monsieur dit ce que tu préfères.
> J. —Moi j'aime pas trop les films d'amour, Madame aime bien.
> S. —T'aimes pas le romantisme.
> J. —Oui je préfère les films un peu polar, action… Donc on ne va pas forcément voir les mêmes films.
> S. —Et quand c'est un peu à caractère social, économique, là on va ensemble.

Ce couple de spectateurices a ainsi comme d'autres une portion de goûts communs, mais aussi des différences qui ont poussé « Monsieur » a prendre une carte individuelle et non une « carte couple » parce que « ça le gonflait ».

Ces exemples nous montrent que l'analyse de pratiques conjugalisées (faire des compromis avec son conjoint ou lui faire plaisir) ou individualisées (aller au cinéma sans saon conjoint·e, dans une salle différente) ne peuvent s'interpréter simplement comme un maintien du « moi individuel » dans le moi « conjugal », mais sont à regarder au travers des « lunettes du genre[1203] », tant les goûts en matière du cinéma sont sexués, à la fois dans la pratique, mais aussi dans les représentations et discours des enquêté·es. Nous avons toutefois remarqué de nombreuses résistances à ces assignations genrées dans le cadre conjugal, notamment quand l'un des conjoints attribue à l'autre des goûts stéréotypée en fonction de son sexe.

3.3.1.2 Transgressions et résistances face à l'attribution de goûts cinématographiques sexués.

Des enquêté·es se rendent voir des films opposé·es à ce qu'impliquerait leur sexe, c'est-à-dire que des filles se rendent voir des films de « mecs » et garçons des « films de filles ».

La sortie en couple est particulièrement propice à ces transgressions, puisque celles-ci peuvent être aisément justifiées : on est allé voir tel ou tel film pour « faire plaisir » à l'autre. Dans son enquête Marianne Alex montre qu'une partie importante des enquêtés étudiants ont découvert des films « de fille » par l'intermédiaire de leurs conjointes[1204]. S'ils marquent beaucoup leurs

[1203] Isabelle Clair, *Sociologie du genre*, *op.cit.,* p.7.
[1204] Marianne Alex, *op.cit*.

distances par rapport aux « films de filles », ils font aussi souvent dans leur discours des exceptions, admettent avoir aimé tel ou tel film ; mais rares sont les garçons qui indiquent un goût prononcé voire une préférence pour les « films de filles » (un seul dans toute son enquête[1205]).

Au cours de notre enquête, Julie présente les goûts de son conjoint comme des goûts identifiés « midinettes » : son conjoint, interrogé séparément, insiste sur le fait qu'il « joue » à être celui qui « adore » les comédies romantiques, mais il assume cette partie de sa cinéphilie (sans chercher à le compenser dans son discours autrement qu'en présentant cette dimension « jouée »). Sa conjointe, dès le début de l'entretien, associe directement les goûts de cinéma de son conjoint (transgressifs) à une caractéristique de sa masculinité :

> Mais ce qui est marrant c'est… *Elle rit*… Il aime bien les comédies romantiques… Enfin vraiment les films catalogués « filles », même disons « midinettes ». Mais c'est un truc que j'aime bien chez lui. Il y a pas de complexe à avoir et il faut pas des (*elle mime*) boum boum, des explosions partout. On peut pas dire que ce soit un garçon stéréotypé en termes de cinéma et pour le reste non plus d'ailleurs.

Les goûts de films viennent ainsi « parler de la masculinité » de son conjoint, servent d'appui à une description du conjoint « au-delà » du cinéma. Elle renverse le stigmate qui associe un goût pour les films de fille à un défaut de masculinité, pour en faire une qualité : son conjoint s'éloigne d'une masculinité « stéréotypée », ici dévalorisée. Ces commentaires de l'enquêtée indique que la conscience de la transgression est présente, d'où, sans doute, la volonté de l'inscrire immédiatement dans un modèle de masculinité alternatif.

Un phénomène que nous avons observé à plusieurs reprises est celui d'une attribution de goûts à la conjointe en fonction de son sexe, suscitant une résistance de la part de celles-ci. Si les spectatrices n'apprécient pas toujours que leur conjoint·e décrivent leurs goûts cinématographiques à leur place — de peur de voir réduire leur « personnalité culturelle » à la vision qu'en a l'autre — l'on remarque que ce qui suscite une réaction vive est, dans plusieurs cas, tout particulièrement de voir ses goûts catégorisés en fonction de son sexe par son propre conjoint.

Peut-être que les spectatrices concernées ne souhaitent pas voir leurs goûts réduits à des catégories sexuées (des « films de filles ») devant la caméra, d'autant plus que les produits culturels féminins sont dévalorisés. Mais elles contestent leurs conjoints en se basant sur des exemples concrets et sur la pratique : c'est donc plutôt la logique qui pousse leur conjoint à définir leur goûts selon des clichés plus qu'en se basant sur leur expérience qu'elle remettent en cause. En somme, au discours général de leurs conjoints, qui leur attribuent des « goûts de

[1205] *Ibid.*

filles/féminins », ou suppose leur absence de goûts pour les « films de mecs », elles citent des contre-exemples trouvés dans leur pratiques du cinéma à deux. Nous pouvons analyser trois extraits d'entretiens qui rendent visibles ce micro-phénomène de résistance au cours de l'enquête.

La reprise du conjoint peut être discrète, adressée à l'enquêteur et exposée comme une simple description. Ici, par exemple, Marie fait fi de la catégorisation sexuée appliquée par son conjoint :

> **C'est quoi vos goûts différents, à l'un et à l'autre ?**
> J. —Moi je suis le garçon donc évidemment les films d'action. *Il rit.*
> M.- Les films d'action aussi, mais moi j'aime bien aussi les films d'horreur, je trouve ça pas mal.

Elle ajoute ici la catégorie des films d'horreur, qui généralement déplaisent plus aux femmes (voir tableau), mais qu'en l'occurrence elle apprécie, à l'inverse de conjoint. Elle contredit donc tacitement l'assignation sexuée du conjoint qui se présente comme « le garçon » du couple, en précisant qu'elle aime « aussi » les films d'action, tandis qu'elle renvoie implicitement son conjoint au fait que lui, n'aime pas les films d'horreur, contrairement à elle.

Cette contestation peut aussi passer par une expression corporelle désapprobatrice, comme dans cet autre exemple où l'enquêtée incite son conjoint à se corriger :

> **Et vous avez les mêmes goûts ?**
> M.- Assez oui quand même.
> C.- Assez, oui.
> M.- En fait des fois je lui fais plaisir, en allant voir…
> C., *doucement, en même temps — Marvel.*
> M.- …des choses un peu féminin. *Elle fait une moue désapprobatrice.* Et on va voir les Marvel...
> C.- Oui, voilà, on va beaucoup voir les Marvel. On va beaucoup voir aussi les films d'action après… Non c'est vrai qu'il n'y en a pas un qu'à un style… Complètement différent de l'autre.
> M.- On est bien accordées là-dessus. *Il sourit.*

Montrer des goûts communs peut être une manière de faire « front » dans l'enquête, d'autant plus que cette question a été posée ici dans les premières minutes de l'entretien, il est ainsi logique que le conjoint, ayant émis une dissonance, revienne sur ses propos. Toutefois, la réaction immédiate de la conjointe montre un désaccord avec cette soudaine galanterie, qui l'assigne « au féminin », que présente son conjoint. Les questions posées ainsi en entretien quand elles sont générales (« avez-vous les mêmes goûts » et non « quel est le dernier film que vous avez-vu »), mobilisent des représentations des enquêté·es sur elleux-même qui sont traversées par leurs stéréotypes de genre. Ainsi, iels peuvent, comme ici, s'attribuer des goûts (et des attitudes de choix) connotés « hommes », et à attribuer à l'inverse des goûts « femmes »

à leurs conjointes, sans que cela ne corresponde à la réalité de la pratique.

Dans notre dernier exemple on remarque particulièrement cette dimension de représentation, puisque la discussion s'oriente sur des goûts sexués hypothétique :

> **Et est-ce que des fois Maëlle vous refusez d'aller au cinéma ou d'aller voir certains films ?**
> M. —Oui. Je refuse d'aller au cinéma. Je suis fatiguée. Certains films ? C'est rare que je refuse certains films. *Elle se tourne vers B.*
> B.- Je pense que si vraiment j'étais fan des films de castagne… de Rambo ça te ferait chier !
> M. —Mais non ! C'est pas vrai ! On est allés à l'avant-première de *Expandables*… ?
> B. —Si je te disais viens on va voir le dernier Swarzeneger…
> M., *vers lui* – C'est ce que je te dis je suis allée à l'avant-première d'*Expandables* je sais pas quoi.
> B. — Oui. Mais si j'étais fan.
> M. —C'était drôle ! Peut-être pas tous les soirs, mais…
> B. *à moi* – Je suis pas fan de ce genre de film, donc à partir de là, c'est pas très grave. *Il regarde par la fenêtre, du côté opposé de Maëlle.*

La conjointe émet ici une vive contestation, film à l'appui, mais son conjoint ne démord pas de son hypothèse. Il ne retourne pas l'énoncé : et si sa conjointe était fan de « film de castagne », qu'en dirait-il ? Le présupposé de sa logique est que bien que lui ne soit pas « fan », sa conjointe devrait, elle, montrer une opposition marquée aux « films de castagne » et le saluer de ne pas les aimer.

Ainsi, les entretiens réalisés pendant notre enquête vérifient, parmi les couples hétérosexuels, des logiques de socialisation différenciée en fonction du sexe et de goûts différents, qui expliquent notamment les nombreuses pratiques de « véto » mise par les enquêté·es sur les genres de films trop « genrés » (« films de filles » ou « de garçons ») lorsqu'ils choisissent le film de leur sortie à deux. L'expérience des films attribués à l'autre sexe est rarement présentée comme concluante, et conduit à stigmatiser d'autant plus les films « de mecs »/« de fille ». Plusieurs transgressions apparaissent toutefois, beaucoup plus nombreuses chez les filles que chez les garçons (seul deux d'entre eux affirment leur goût pour les comédies romantiques), ce qui est logique puisque cela est plus stigmatisé pour ces derniers.

Ces catégories sexuées sont mobilisées explicitement dans de nombreuses enquêtes, avec plus ou moins de distance. Certain·es spectateurices refusent justement ce qu'ils considèrent comme des stéréotypes, et des spectatrices n'ont pas hésité à corriger leurs conjoints qui présentaient leur goûts à travers ces catégories.

3.3.2 Le genre dans la décision.

La décision d'une sortie au cinéma en couple est-elle perçue comme genrée, c'est-à-dire que le choix reviendrait aux femmes, aux hommes ?

Nous avons reçu une réponse qui allait explicitement dans ce sens, avec la théorie suivante (Martin, 23,E) :

> **Qui a choisi le film aujourd'hui ?**
> M.- C'est moi.
> **Pourquoi vous avez choisi ce film-là ?**
> M.- Parce que je me suis dit que ce serait bien que pour une fois un homme pouvait choisir à la place de sa copine, et donc elle m'a soutenue.
> **Pourquoi d'habitude ?**
> M.- D'habitude c'est les femmes. D'habitude c'est elle qui prend. Mais là pour une fois j'ai préféré que c'est moi qui ait un peu d'autorité. *Il sourit.*

La norme pour ce spectateur est de laisser le choix « aux femmes », dans le mélange d'une logique galante et ici l'idée que les femmes « portent la culotte cinématographique ».

S'il s'agit du seul entretien où une norme sexuée apparaît de manière aussi explicite, on retrouve la dimension galante dans d'autres entretiens, notamment au moment de la Saint-Valentin. En effet, lors de notre enquête filmée du 14 février, parmi les couples qui se rendent voir *50 nuances de grey*, plusieurs hommes attribuent le choix à leur conjointe. La logique du « faire plaisir » et la Saint-Valentin permettent alors de minimiser la transgression faite en allant voir un film associé au public féminin.

Si la décision au cinéma n'est donc pas systématiquement associée à un sexe (les hommes ou les femmes choisissent), sauf en circonstances spécifiques (Saint-Valentin) où l'on use de « galanterie », l'on peut toutefois regarder du point de vue du genre, ce qui, dans les mécanismes de choix, pourraient correspondre à des logiques de dominations et/ou des logiques sexuées.

Imposer son choix peut traduire un rapport de domination dans le couple, un rapport inégalitaire aux prises de décisions dans un ou plusieurs domaines. L'on ne peut savoir si ce rapport de domination s'exerce dans l'ensemble de la relation ou seulement au niveau des choix culturels (et de la prise de la parole dans le cadre d'une enquête). Dans l'entretien d'Isabelle et Christian que l'on a étudié (partie 1), Christian a la mainmise sur le choix des films, à la fois au cinéma et à la télévision. Isabelle regarde les films qu'elle aime seule (« je l'ai regardé toute seule ») ou avec des amies (« j'étais avec une copine »). Cette émancipation est d'ailleurs sanctionnée par Christian lors de l'entretien puisque les films qu'elle voit sans lui relèvent de la « comédie à deux balles ». La logique de choix correspond à la logique de prise de parole tout au long de l'entretien, où Christian exerce une domination, à laquelle Isabelle oppose une résistance.

Il faut faire attention à l'argument de la « compétence » dans les systèmes de choix des couples et à la répartition de ce choix. En effet, l'un des membres du couple peut derrière sa « compétence » supposée exercer une domination sur le choix, sans compter que la confiance en soi et en ses connaissances est aussi le fruit d'une socialisation où les hommes sont favorisés. Un slogan féministe dit « ait la confiance d'un homme médiocre de cinquante ans », pour signifier le fait que même des femmes qui ont des parcours exceptionnels n'acquièrent pas le niveau de confiance en elles d'hommes qui ont eu un parcours beaucoup plus banal comparativement.

À l'inverse, une désertion face à choix peut aussi être le signe d'un désintérêt, qui laisse à l'autre toute la charge mentale de la sortie. Pour le théâtre Dominique Pasquier montre ainsi que les femmes s'occupe entièrement des réservations, du choix des pièces, car leurs maris accordent peu d'intérêt au théâtre : elles assurent ainsi la fonction de représentation sociale du couple[1206]. Aller au théâtre, être vu, pouvoir en parler, est ainsi source de valorisation sociale pour leur conjoint bien qu'il n'ait fait aucun effort. Le cinéma ne remplit pas la même fonction sociale, malgré tout, il peut faire partie d'un travail relationnel au sein du couple : laisser complètement le choix peut aussi montrer un désintérêt pour la pratique (et « l'entretien » de la relation qu'elle induirait).

Il faudrait mener des enquêtes plus étendues, qui croisent dans les couples les logiques décisionnelles en ce qui concerne l'univers domestiques, les sorties, les pratiques culturelles, afin de voir dans quelle mesure les logiques de dominations qui s'exercent dans un domaine reflète les logiques qui s'exerce dans d'autres, et les éventuelles phénomènes de « compensation » : on laisse le choix pour certains domaines afin de mieux asseoir ses décisions dans d'autres. Par exemple, un membre du couple peut laisser à l'autre le choix du cinéma, jugeant la sortie comme un divertissement « sans importance », et en revanche vouloir avoir le choix sur d'autres pratiques culturelles, ou d'autres domaines de la vie commune. La sortie au cinéma peut même jouer un rôle « compensatoire », offrir un espace de satisfaction, un « temps en amoureux » dans un cadre relationnel par ailleurs insatisfaisant car inégalitaire.

La logique du « faire plaisir » doit appeler à la vigilance. En effet cela a des connotations très fortes dans la société patriarcale, dans un sens comme dans l'autre. « Faire plaisir à l'autre », mettre son plaisir de côté pour celui de l'autre est une attitude souvent intériorisée par les femmes, que ce soit concernant le plaisir du conjoint, des enfants, des autres en général. Mais

[1206] Dominique Pasquier, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *op.cit.*

« le plaisir de la femme » est aussi thématisé, à travers la sexualité[1207], dans une logique galante, ou masculiniste (séduire, donner du plaisir pour conquérir). Ainsi, le choix de cinéma, quand il est laissé aux femmes dans une logique de « faire plaisir », n'est pas synonyme d'un choix « égalitaire » ou non sexué. Les hommes sont plus dans le « spectaculaire » quand il s'agit de faire admirer leurs efforts pour la vie domestique et conjugale : s'ils préparent un bon diner, il faut les féliciter, de même s'ils accomplissent tel ou tel tâche. Ils vont aussi être plus « démonstratif », et manifester des attentions liées à des dépenses d'argent (qui ne nécessitent pas nécessairement un gros effort ou investissement temporel) : cadeaux, etc. De même, on peut penser que la sortie au cinéma et le laisser le choix peut être utilisée dans une logique démonstrative pour compenser des inégalités ou mésententes domestiques. Dans l'exemple que donne François de Singly d'un jeune couple dans *Libres ensemble*[1208], l'incompréhension domestique se fonde sur le fait que l'homme pense que sa compagne lui demande plus de son temps personnel et des activités communes, tandis qu'elle lui demande de ne pas lui donner l'impression qu'elle est son esclave ménagère.

On peut souligner des cas d'émancipation féminine à travers la pratique. Nous parlerons ici d'un cadre restreint « d'émancipation » de femmes à travers la pratique du cinéma, c'est-à-dire de la façon dont le cinéma peut servir à résister à une domination, ou compenser une insatisfaction, qu'elle s'exerce au niveau de la pratique du cinéma ou plus globalement de la relation. Dans *La Rose pourpre du Caire*[1209], le cinéma est le lieu qui sert d'évasion face au mari violent. Janice Radway montre bien comment la lecture de romans à l'eau de rose, dans la pratique, peut-être un moyen de s'émanciper du cadre familial, en revendiquant un espace et un moment à soi dans la maison[1210]. Elle montre aussi que les lectures à l'eau de rose sont aussi une compensation découlant de l'insatisfaction de la vie domestique. Rêver à autre chose est déjà une forme de résistance. La sortie au cinéma peut-elle remplir des fonctions similaires ?
En cas d'insatisfaction de la relation cinématographique voire de la relation, le cinéma peut-être utilisé pour revendiquer des moments d'indépendance et/ou signaler une insatisfaction. Si les femmes ont moins tendance à sortir que les hommes une fois qu'elles ont des enfants, et que

[1207] Un ami me disait récemment « ce qui excite le plus les hommes, c'est de faire jouir les femmes », ce à quoi j'ai répondu, que ce qui excitait les hommes c'était l'idée de les avoir fait jouir (avec leur « grosse quequette »), conformément aux plans sur les visages dans les réalisations pornographiques. D'où des pratiques de « simulations » sexuées : on dit rarement d'un homme qu'il simule dans l'acte sexuel.
[1208] François de Singly, *Libres ensemble, op.cit*.
[1209] Woody Allen, *La Rose pour du Caire*, 1985.
[1210] Janice A. Radway, *Lecture à l' « eau de rosé » : Femmes patriarcat et littérature populaire*, *op.cit.*

ce sont plutôt les hommes qui ont l'habitude d'« affirmer leur individualité » hors de l'espace domestique[1211], certaines peuvent pratiquer un cinéma « pour elle » ou un « cinéma de contestation » quand se manifeste insatisfaction ou une domination.

Cette sous-partie est rédigée sous forme de courts récits, qui permettent mieux de relier la sortie au cinéma à un cadre relationnel plus large.

Elle nous a été inspirée par le récit d'une jeune femme cadre de trente-et-un ans que nous avons rencontré dans notre vie privée au cours de la thèse. Alors que nous l'hébergions un soir avec ma colocataire, elle nous fait part d'une anecdote « drôle » sur sa vie domestique. Elle présente son couple comme égalitariste et précise que son copain l'« aide beaucoup » et fait la vaisselle par exemple. Mais elle reconnaît que pour les enfants il y a des choses qu'il ne « sait pas faire ». Alors qu'elle devait un matin partir tôt, elle demande à son mari, pour une fois, d'habiller les enfants et de les amener à l'école. Elle avait préparé les vêtements des enfants qu'elle avait disposé sur une chaise. Le soir quand elle récupère sa fille, la maitresse lui dit qu'iels ont dû trouver des chaussettes pour que la petite puisse aller en récréation, car celle-ci n'avait que des sandalettes alors qu'on était en plein hiver. Le soir, elle demande à son mari « ce qui s'est passé », ce à quoi il répond « la petite voulait mettre les sandalettes ». Elle conclut le récit en disant qu'elle a plus de mal donc, à « déléguer » quand cela concerne les enfants. Derrière l'impression voire le désir d'être à égalité, se tapit une conception où certaines tâches sont plus naturellement attribuées à la femme (et où l'homme « aide », parfois mal), ce qu'explique bien Isabelle Clair[1212].

Plus tard dans la conversation, nous parlons de sorties au cinéma. Elle raconte qu'elle adore aller au cinéma, mais que son conjoint n'est pas « fan ». Il n'accepte d'y aller seulement s'il choisit les films. Alors qu'elle préfère le cinéma d'auteur, les comédies dramatiques, et les documentaires, il n'apprécie au cinéma que les « gros films d'action ». Depuis qu'iels ont les enfants, y aller ensemble est devenu difficile. Elle en profite alors pour se rendre au cinéma seule ou avec des amies quand elles sont disponibles. Au début, elle était réticente à y aller seule, mais désormais elle aime beaucoup cette pratique, d'autant plus qu'elle lui permet de voir des films qu'elle ne pourrait aller voir avec son conjoint. Cela lui permet, comme nous le confie, d'avoir « un petit temps pour elle », loin du conjoint, loin des enfants, la reliant à son passé étudiant, époque où elle se rendait davantage au cinéma.

[1211] Les sociologues hommes aiment bien d'ailleurs naturaliser les relations extra-conjugales en montrant comment les hommes retrouvent leur individualité par ce cadre extérieur au foyer.

[1212] Isabelle Claire (2005).

L'évolution de la pratique de la salle de cinéma de ma mère et de son conjoint[1213]est également intéressante dans la perspective d'usages différents de la salle, et d'une récente appropriation d'un « temps pour soi ». Alors qu'elle ne percevait la sortie au cinéma qu'accompagnée lors du premier entretien que nous avions réalisé, et qu'elle trouvait même un peu étrange d'y aller seule, elle m'a appelée il y a quelques mois pour me dire qu'elle y était allée seule et qu'« en fait [elle] avai[t] raison, c'était super d'aller au cinéma seule ». L'enquête a ici clairement influé sur la pratique de ma mère puisque le « tu avais raison », référait à la conversation que nous avions eu juste après le premier entretien, quand je m'étais rendue compte que ma mère et son conjoint n'étaient jamais allé·es au cinéma seules, et qu'elle s'était rendue compte que sa fille (moi) y allait. L'enquête a aussi eu un impact dans son couple, ayant rappelé les nombreuses sorties du début. Ainsi, suite à une dispute et séparation temporaire, elle avait placé dans le contrat relationnel avec son conjoint la clause d'une reprise soumise à une liste de tâches à effectuer, d'activités à faire. Dans cette lise figurait le fait d'aller au cinéma « au moins une fois par mois ». Cette contractualisation du cinéma n'a toutefois pas suffi : à celle-ci s'est ajoutée une autre pratique, celle de la sortie seule. Quand elle dépose son fils (mon frère) au sport, elle se rend ainsi au cinéma indépendant de la ville, voir des « petits films » qui lui plaisent. Elle y emmène son fils aussi, mais s'autorise également cette sortie « pour elle », émancipée à la fois de la sortie parentale (orientée dans un objectif « d'éducation au cinéma »), et de la sortie conjugale (qui alimente la « (sur)vie » du couple). Ma mère, très centrée et dévouée à notre éducation, ne s'est toujours autorisée que très peu de temps « personnel ». Quand on allait se coucher, petites avec ma sœur, elle restait tard devant la télévision, réalisant un « rêve d'enfance ». Peut-être qu'à travers ces sorties au cinéma seules se prolongent ces fins de soirées devant la télévision, où sans conjoint, sans enfants, on peut profiter un peu, tranquille, mais toujours dans une temporalité contrainte (attendre le coucher des enfants, l'entrainement de sport du petit dernier), et ce avec une dimension symbolique supplémentaire (moment pris dans la journée, dans l'espace public, changement de manière de pratiquer le cinéma).

Une femme que nous rencontrons au MK2 Quai de Loire affirme une forte indépendance dans l'enquête par l'entremise de sa pratique du cinéma. Premier point, elle accepte l'interview alors que son mari refuse. Ensuite, quand nous lui demandons si elle se rend toujours au cinéma avec « son mari » (nous supposons, sans doute par préjugé âgiste qu'ils sont mariés alors qu'en fin d'interview l'enquête nous reprend pour nous signaler qu'ils ne le sont pas), elle paraît étonnée :

[1213] Ensemble depuis plus de dix ans, ils forment un couple non-cohabitant, et ont un fils de dix ans.

« non, le week-end avec mon mari ! ». Elle a une pratique très assidue du cinéma, et s'y rend ainsi dans la semaine, seule ou avec des amies, et « le week-end » avec son conjoint. Y aller avec lui n'est qu'une partie restreinte de sa pratique cinématographique et elle se montre fortement prescriptrice. Quand nous la croisons (est-ce un signe ?), elle emmène son conjoint voir le film *Battle of the sexes*, biopic d'une joueuse de tennis féministe et qui a une relation avec une femme dans le film. Elle l'a déjà vue et l'a adoré, et veut qu'il le voit : peut-être qu'au-delà du visionnement du film, il y a aussi une idée de transmettre des valeurs féministes autour des film. Sans doute, bien entendu, la caméra et l'interview sans le conjoint accentue la dimension individualisée de l'identité et la mise en valeur de sa propre partique, mais l'on peut remarquer que justement le cinéma permet l'expression de cette affirmation.

Enfin, plusieurs féministes lesbiennes que nous croisons au festival Cineffable se sont quant à elles émancipées complètement à la fois des hommes et de la sortie en couple, puisqu'elles se rendent au cinéma en groupe de copines, parfois groupe de couples, mais le plus souvent ainsi, en sorties collectives.

Si la sortie du cinéma en couple est une sortie de couple par excellence, les « transgressions » à cette norme peuvent être intéressantes pour montrer des « cinéphilie au féminin » sous l'angle de la pratique, que ce soit des pratiques qui cherchent à échapper à une domination (« subir » le choix du conjoint) ou des pratiques alternatives à la norme du couple (y aller seule, en groupe d'amies, etc.). Étant donnée la socialisation différenciée quant aux pratiques culturelles, il est fort probable que le cinéma d'art, tout comme le théâtre, soit de plus en plus consommé par des femmes, qui y emmèneront alors laborieusement leurs conjoints.

3.3.3 Conclusion sur les choix lors de la sortie au cinéma en couple.

Les choix des couples au cinéma reposent sur les systèmes mis en place par ces derniers et qui peuvent évoluer au cours de la relation. Les concessions faites en début de relation peuvent par exemple laisser place à une plus grande affirmation de ses goûts personnels. La socialisation secondaire que représente la conjugalisation peut aussi homogénéiser la pratique, permettre de trouver un territoire de goûts communs. La sortie a pour but de passer un bon moment : trouver un système de choix efficace est ainsi important face à l'incertitude du spectacle cinématographique. Les dispositifs d'aide à la décision (critiques et promotionnels) s'insèrent ainsi dans les systèmes des couples pour équiper leurs choix : montrer la bande d'annoncer d'un film qui plait à saon conjoint·e permet par exemple de lui faire « valider le choix » par ce moyen expérientiel. Ces différents éléments peuvent aussi être instrumentalisés par les conjoint·es pour

asseoir leur décision. L'étape du choix peut s'avérer complexe face à l'hyperchoix, mais aussi pour s'entendre avec l'autre : pour certains couples, cette étape est ritualisée, et participe au plaisir de la sortie au cinéma ; pour d'autres, choisir rapidement un film qui rappelle de bonnes expériences (d'où le succès des sagas) sera privilégié.

Ces processus de choix de cinéma nous renseignent tout particulièrement sur une pratique qui vise à s'échapper du foyer pour passer un moment « ensemble » : elle privilégie alors le « moment à deux », le « conjugal ». Elle est donc un lieu d'observation de ces petites concessions et arrangements qui permettent de « faire couple » selon François de Singly. Si les individualités et la défense des « personnalités culturelles » s'y manifestent, c'est souvent sous la forme du jeu, car c'est la « petite communauté » qui préside. Les couples qui se connaissent bien et depuis longtemps peuvent s'autoriser des pratiques plus individualisées (aller dans deux salles différentes), car ils savent que cela ne menace pas le conjugal.

La sortie est toutefois marquée par des difficultés structurelles à l'intérieur des couples hétérosexuels, car d'une socialisation différenciée selon le sexe résulte des goûts très différents. Les arrangements, compromis, et systèmes élaborés par les couples résultent souvent directement de ces différentes socialisations. L'étude des pratiques domestiques met en lumière des inégalités dans la répartition des tâches ménagères. Il est intéressant de s'intéresser choix de cinéma (et il serait intéressant de regarder le choix des séries regardées à domicile), pour voir comment, même dans un espace plus « joueur », de « détente » et de « plaisir », se dessinent des difficultés qui résultent d'un régime hétérosexuel où les sexes sont différenciés : que ce soit au niveau des goûts différenciés, où des logiques de domination dans la pratique. Un régime moins normé et plus égalitaire rendrait plus aisé la quête de plaisir commune.

Cette dernière rend périlleux le choix du film, dont peut dépendre la réussite de la séance. Toutefois, rares ne sont pas les couples qui, même après un film qu'ils n'ont pas apprécié ont tout de même passé une « séance agréable ». Dans ce moment à l'extérieur du foyer, où l'on sort un peu du quotidien, les couples mettent en place des stratégies pour profiter aux maximums des séances, de la consommation de nourriture aux pratiques amoureuses. Etudier la sortie au cinéma en couple, c'est aussi rentrer dans la salle : là s'incarnent pleinement les corps des spectateurices. Malgré les difficultés inhérentes au couple hétérosexuel, l'on peut observer comment les individus essayent de tirer de la satisfaction de leur accompagnement. La mobilisation de son propre corps pendant le spectacle et l'attention au corps de l'autre sont alors des axes pour envisager la sortie « à deux au cinéma ».

4. Pendant la séance : les corps en salle

> *Tout·e spectateurice est spectateurice en même temps que de son plaisir, du plaisir d'autrui.*[1214].

4.1 Introduction

L'expérience en salle vécue par les couples pendant la séance peut nous aider à penser la dimension essentielle du corps dans la réception du spectacle cinématographique. Jean-Marc Leveratto remet celui-ci au cœur de l'anthropologie du spectacle[1215], dans une perspective proche de la phénoménologie[1216]. Selon lui, « le rôle essentiel que joue le corps propre du spectateur dans l'interaction artistique est ainsi paradoxalement oublié[1217] » par les études cinématographiques. A force d'envisager les spectateurices comme de pures intellectualités, on oublie qu'iels forment un corps pensant, une chair, à l'antithèse d'une division cartésienne corps/esprit, un corps dont la circonférence s'étend à ceux des accompagnant·es à leurs côtés, ainsi qu'à l'ensemble du public de la salle. Loin de toute considération trop abstraite, pour redonner chair aux « fantômes » qu'évoque Laurence Allard[1218], nous envisagerons les spectateurices dans ce qu'iels ont de plus trivial et de plus vivant. « Nos » spectateurices mangent du pop-corn (ou fustigent celleux qui osent en manger), s'embrassent, rient, font des commentaires et des « pauses pipi » ; ce qui ne les empêche pas d'interpréter le film par ailleurs, de s'en émouvoir et d'en être critique. Nous garderons à ce propos volontairement nos distances avec les théories de la réception qui s'intéressent aux mécanismes interprétatifs, pour rester au plus près d'une description des corps en situation de spectacle. On emploiera une

---

[1214] Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, *op.cit.,* p.13. Nous avons ajouté l'écriture inclusive et changer « spectateur » par « spectateurice ».

[1215] *Ibidem.*

[1216] Nous faisions également un parallèle avec la phénoménologie dans notre mémoire de master 2, dans nos observations sur les premiers rendez-vous : « D'où vient cette tension du premier rendez-vous ? Sans doute du fait que la séance de cinéma nous prive de ce qui nous donne une impression de maîtrise, le langage, et nous renvoie au corps. La phénoménologie fait une distinction habile entre le « corps » et la « chair » : la chair serait ce qui, par un chiasme originel, nous relie au monde, abolissant la dualité cartésienne entre âme et corps. Si nous caricaturons, nous sommes « chair » quand nous vivons, quand nous nous sentons exister. Or, Merleau-Ponty montre que dans l'expérience de la timidité, le corps réapparait, le corps fait barrière entre nous et les autres, on ne se sent plus agile dans l'espace mais alourdi, bloqué par un corps qui nous semble étranger, et auquel nous sommes soudain réduits. La gêne reproduit cette sensation. Dans une situation de premier rendez-vous, ou à côté d'une personne qui nous découvre au cinéma, on se demande quoi faire de ses mains, de ses jambes, de ses regards, on n'est plus sûr de pouvoir parler, murmurer, d'être à la bonne distance ». M2, pp.106-107 ; référence à Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*. Gallimard, Paris, 1973 [1964].

[1217] Jean-Marc Leveratto, *Ibidem*,p.12

[1218] Laurence Allard, « Donner corps au fantôme : à la recherche du public de cinéma », *op.cit*.

« phénoménologie ordinaire », celle des spectateurices qui nous parlent de leurs comportements en salle, attentive à la dimension sociale du corps. Comme l'évoque Pierre Mayol dans son article « réflexion sur le corps cinématographique[1219] » : « insister sur le mot "comportement", c'est indiquer que le corps est le support premier, fondamental, du message social proféré, même à son insu, par l'usager ». Comment se comporte-t-on en salle de cinéma, quand on s'y rend en couple ?

4.1.1 Les normes comportementales en salle de cinéma : histoire et enjeux sociaux

L'équipe de la Philharmonie de Paris, désireuse de s'ouvrir à de nouveaux publics, a « fait le buzz » sur Twitter. Un habitué, lassé que les spectateurices applaudissent entre les mouvements (ce qui n'est pas la norme en musique classique) a twitté : « ne pouvez-vous pas faire une annonce […] pour dire au public de ne pas applaudir à la fin des symphonies ? ». La Philharmonie a répondu par un « Non » lapidaire[1220]. Un débat médiatique s'est alors ouvert : doit-on « éduquer les nouveaux publics » (qui prendront peut-être plaisir à se conformer aux normes ?), ou doit-on, comme l'a proposé la Philharmonie, « laisser les pratiques libres » ? Pour Dominique Pasquier, le contrôle social des spectateurices, en ce qui concerne le théâtre, vise à en perpétuer le caractère élitiste :

> Le public du théâtre, on le sait, se recrute dans des milieux diplômés, surtout dans le cas des pratiquants assidus (…). La volonté de maintenir une approche ascétique de la culture — et la capacité à vivre ces moments ascétiques — n'a rien de très surprenant dans de tels milieux sociaux, mais elle ne nous dit rien de la possibilité de l'inscrire dans d'autres univers. Tout laisse au contraire à penser qu'elle est un frein important à plus d'ouverture sociale. Car, après tout, c'est quand il n'imposait aucun rituel comportemental que le théâtre a recruté ses publics les plus populaires[1221].

Elle oppose justement le maintien au théâtre à la « décontraction », et au « relâchement corporel », à l'œuvre dans « la plupart des pratiques culturelles ». Comme le formule très clairement l'un de ses enquêtés : « le théâtre, il y a ce côté officiel où tu es posé sur une chaise, et tu dois aller jusqu'au bout[1222] ». Elle résume ainsi l'autocontrôle que demande le théâtre :

> [Au théâtre] La montée en émotion collective peut être perturbée par de minuscules

[1219] Pierre Mayol. « Habiter », dans Luce Giard et Pierre Mayol dir., *L'Invention du quotidien*, tome 2, Habiter, cuisiner. Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p.25
[1220] Claire Barrois, « A la Philharmonie, les applaudissements sont bienvenus pendant la musique classique », publié le 24/10/2018 sur le site www.20minutes.fr. URL : https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2359891-20181024-philharmonie-applaudissements-bienvenus-pendant-musique-classique
[1221] Dominique Pasquier, « Spectateur de théâtre : l'apprentissage d'un rôle social », *op.cit.*
[1222] *Ibid.*

> incidents, *a priori* anodins, mais qui ont une réelle capacité à ébranler la solidarité du public : des bruits de toux, des grincements de sièges, des babillements ou de légers ronflements, des soupirs, des chuchotements. Au cinéma, on ne les entend pas. Au théâtre, on n'entend qu'eux[1223].

Les spectateurices de cinéma ne sont certes pas asservi·es à la même rigueur de maintien corporel que les spectateurices de théâtre, mais cela ne signifie pas que le spectacle cinématographique soit dépourvu de toute implication corporelle. Le corps en salle de cinéma a lui-même été soumis à une « domestication » par les autorités publiques et les exploitant·es au cours du vingtième siècle, alors que la fréquentation était principalement ouvrière. Cette domestication a suivi le même processus qu'au théâtre :

> Serge Proust s'est intéressé à cette « domestication du corps du spectateur » (…) qui s'est faite en plusieurs étapes : expulser les spectateurs de la scène, asseoir le parterre, plonger la salle dans l'obscurité, réduire le public au silence. Ce travail sur le corps, dit-il, a été l'objet d'une éducation à de nouvelles normes de comportement portées par les classes moyennes éduquées, et au fondement du « théâtre d'art » tel qu'il se constitue à la fin du XIXe siècle[1224].

De même pour le cinéma, les salles dans les années vingt sont très animées, et composées majoritairement d'un public ouvrier, composé selon les journalistes de femmes et d'enfants, mais en réalité tout aussi fréquenté par de jeunes hommes, des « jeunes gens », « en couple ou seuls[1225] ». Jenny Lefcourt montre comment aller au cinéma dans l'entre-deux guerre, pour la bourgeoisie, revenait à « aller au peuple », forme de loisir en soi consistant à « s'encanailler » dans un lieu populaire : « en 1925, le cinéma était sur l'agenda de l'Assemblée nationale, décrié comme un « instrument de perversion[1226] ». Il faut toutefois nuancer cette composition uniquement ouvrière des salles : selon l'historien Christophe Trébuil, la classe moyenne des « ouvriers et des commerçants » fournit une « bonne part de l'auditoire[1227] », et les familles bourgeoises s'y rendent aussi de temps à autre. La volonté des exploitant·es d'attirer et fidéliser de nouveaux publics conduit à normer les comportements dans la salle, à travers par exemple

---

[1223] *Ibid.*

[1224] *Ibid.* Serge Proust, « La domestication du corps du spectateur » *in* C. Pessin, A. Pessin, P. Ancel, *Rites et rythmes de l'œuvre*. Paris, L'Harmattan, 2005, p. 101-116.

[1225] Christophe Trebuil**,** « L'écran qui fascine : spectateurs dans les salles de cinéma des années vingt en France », *1895, op.cit*. Pour les journalistes qui répandent cette idée, il cite Georges Dureau et Riccito Canudo, et l'histoirien qui la dément est Jacques Valdour, dans son ouvrage *Ouvriers parisiens d'après-guerre*, Lille/Paris, René Giard/ Arthur Rousseau, 1921.

[1226]Jenny Lefcourt , « Aller au cinéma, aller au peuple », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol.4, n° 51, 2004, p. 98-114. URL : https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2004-4-page-98.htm

[1227] Christophe Trebuil, « L'écran qui fascine : spectateurs dans les salles de cinéma des années vingt en France », *op.cit.*

les « dix commandements du bon spectateur[1228] » projetés en début de séance par les cinémas Gaumont :

> Chaque semaine au Cinéma, tu chercheras ton agrément/De bons fauteuils tu retiendras pour toi, ta femme et tes enfants. / Bien à l'heure tu arriveras pour voir les films entièrement. / Au vestiaire, tu remettras ce qui te semble embarrassant. / Sous tes pieds point n'écraseras les pieds des voisins de ton rang. / Les titres tout bas tu liras car tout haut c'est plutôt gênant. / Comme au théâtre à la fin, tu applaudiras pour montrer ton contentement. / Ton plaisir tu ne trouveras qu'en un bon établissement. / Celui-ci tu le connaîtras, il est de Gaumont le client. / Et très fidèle tu lui seras, il t'en donnera pour ton argent[1229].

Cette « domestication et disciplinarisation des publics[1230] » est pour Emmanuel Ethis une des clefs de l'âge d'or des salles de cinéma. Pour ce chercheur « on peut dire que cette politique va permettre à un public issu des classes populaires et moyennes d'acquérir les codes sociaux minimaux nécessaires pour vivre dans de bonnes conditions la projection cinématographique », à tel point que « l'on peut considérer que le cinéma a contribué plus qu'aucune autre forme artistique à une démocratisation des publics sans précédent, même si celle-ci est rarement reconnue comme telle par les historiens des pratiques culturelles[1231] ». Il nous semble que ces propos sont particulièrement normatifs, puisqu'ils considèrent qu'il y aurait une manière précise de « vivre dans de bonnes conditions » la projection, et présomptueux par rapport aux collègues historien·nes. Ce que l'on constate plutôt est que cette « éducation » va de pair, comme au théâtre, avec un embourgeoisement — certes, moins prononcé — du public des salles, qui s'étend jusqu'à aujourd'hui. Si le public de cinéma a toujours touché différentes couches sociales, désormais, lae « spectateurice moyen·ne » n'est plus ouvrier·ère, mais membre des classes supérieures[1232]. Il reste des traces de cette domestication et aussi des spécificités françaises en la matière : à l'« exception culturelle française » pourrait s'ajouter, en termes de pratiques, une certaine discipline des spectateurices, le silence constituant une norme pendant la séance. Plusieurs spectateurices étranger·ères, ou ayant voyagé, nous ont fait part de la qualité de silence des salles françaises. Malgré ce constat, d'autres enquêté·es regrettent la « déchéance » des salles de cinéma, évoquent un « avant » des salles plus silencieux et sans pop-corn. Les pratiques seraient-elles bien allées, après avoir été « domestiquées », dans le sens de la « décontraction » et du « relâchement » évoqué par Dominique Pasquier[1233] ? Est-ce une

---

[1228] *In* Emmanuel Ethis, « Le Cinéma, un art subtil du rendez-vous », *op.cit*, pp.16-17.
[1229] *Ibid.*
[1230] *Emmanuel Ethis, Sociologie du cinéma et de ses publics, op.cit.,* p.42-44.
[1231] *Ibidem.*
[1232] Comme l'indiquent les différents rapports du CNC et enquêtes sur les pratiques culturelles des Français·es.
[1233] Dominique Pasquier, « Spectateur de théâtre : l'apprentissage d'un rôle social », *op.cit.*

condition de l'accès à des publics de différents milieux sociaux ? Nous ne répondrons pas à ces questions précisément, si ce n'est à travers les différents discours à ce sujet recueillis dans notre enquête.

Les salles sont plus ou moins bruyantes selon le cinéma, l'horaire, le type de séance, les publics qu'elles accueillent. Elles peuvent alors être l'arène où se confrontent des spectateurices qui ont une vision très différente de ce que doit être le comportement en salle. La vente de pop-corn par exemple invite les spectateurices à manger cet aliment particulièrement bruyant lors de la mastication, ce qui n'est pas au goût de tou·te·s les spectateurices.

Dans cet espace social de la salle de cinéma, où l'autocontrôle et le contrôle des corps avoisinent les plaisirs/déplaisirs de la sortie, quel rôle joue l'accompagnement ? S'il s'agit de se contrôler, quelle part de contrôle exerce-t-on (ou non) sur saon accompagnant·e ? Quels comportements adopte-t-on à deux et quel regard porte-t-on sur ceux des autres spectateurices ?

4.1.2 Le rôle de l'accompagnement sur les pratiques en salle

Le couple permet de mettre en valeur la dimension corporelle de la sortie au cinéma. L'imaginaire de la salle convoque d'emblée les célèbres baisers de cinéma pris dans les rayons des projecteurs. Dans la réalité, l'obscurité et le confort des sièges invitent aux câlins, caresses, baisers, voire aux pratiques sexuelles[1234]. Mais il est aussi le lieu de confrontation des différents « *habitus* spectatoriels » des membres du couple—plus ou moins acceptés ou moqués : lae conjoint·e dort, parle, mange pendant les séances— et de constructions d'habitudes à deux dans la salle (placement, consommation de nourriture, etc.). La présence des conjoint·es n'influence pas seulement les goûts de l'autre et le choix du film, mais aussi ses manières d'être en salle. Un exemple éloquent est celui du personnage principal du film *Les Sièges de l'Alcazar*[1235] : cinéphile toujours placé au premier rang (il en va jusqu'à chasser des enfants qui lui « piquent » sa place), il se comporte radicalement différemment lorsqu'il vient accompagné. Il s'assoit alors au fond de la salle sur les sièges « des amoureux » et regarde à peine le film, rompant avec son ascétisme spectatoriel habituel. Si ces modifications de comportements individuelles sont propres au jeu de séduction des premiers rendez-vous, la suite de la relation ne montre pas un retour aux pratiques individuelles lorsqu'on se rend au cinéma en couple, mais à une série de

[1234] Dans le cinéma burlesque italien, ainsi que dans un film comme *Cinéma Paradiso*, on voit que les salles, très vivantes, sont des lieux de mœurs libérées : des prostitué·es officient, des amant·es s'y réunissent en cachette de leurs maris/femmes ; aujourd'hui, les sorties au cinéma racontent plutôt la mise en couple.

[1235] Luc Moullet, *Les Sièges de l'Alcazar*, 1989.

petites habitudes fabriquées ensemble, d'autocontrôle de ses réactions vis-à-vis de l'accompagnant·e, de négociations sur ses préférences. Le cinéma est un lieu public, où le couple va se retrouver « parmi les autres », s'exposant ou se dérobant à leurs regards, faisant corps avec le public ou s'en dissociant, jugeant, subissant ou appréciant les attitudes des autres. Quelles pratiques amoureuses la salle de cinéma inspire-t-elle, à la fois intime et publique ? Comment les membres du couple considèrent-iels les pratiques en salle de l'autre, et comment se forgent, par frottement[1236], des pratiques communes ? Comment ces pratiques en couple se conjuguent-elles avec le public de la salle, et quels discours ont les couples sur les pratiques des autres spectateurices ?

4.1.3 Le placement à deux : une question stratégico-couplesque

Et si vous arrivez et qu'il n'y a plus de place ?
Ensemble – Ah non !
Bastien - Ah ce jour-là, si un jour il y a ça, on va voir un autre film.
Maëlle - Je quitte la salle !

Pour terminer l'introduction de cette partie, nous nous arrêterons un instant sur la question du placement en salle, car elle est à l'intersection de nos différents niveaux de questionnements. Elle témoigne des habitudes de placements individuels, de leurs confrontations et de création d'habitudes communes, de stratégie de recherche d'intimité (pour se livrer à d'éventuelles pratiques amoureuses), ou d'évitement des dérangements produits par les autres spectateurices. L'entrée en salle ne se fait pas au hasard, comme l'explique Claude Forest[1237], et relève pour les couples du « voir sans être vus » :

> Lorsque les spectateurs arrivent à deux (…) ils vont avoir tendance à s'asseoir dans les dernières rangées des salles peu profondes, quasi exclusivement dans la moitié la plus éloignée de l'écran, au fond et en latéralité pas vraiment au milieu pas plus qu'au bord ; aucune place « en vue » ou repérable[1238].

Ce dernier, partant de l'évidence que les multiplexes ne permettent plus aux cinéphiles des années soixante décrits par Antoine de Baecque d'avoir leur place attitrée[1239], s'interroge sur les logiques de placement des spectateurices contemporain·es. Il livre alors des statistiques sur les sièges les plus fréquemment choisis par les « primo-arrivants » (celleux qui arrivent en

[1236] François de Singly, *Libres Ensemble, op.cit*. Il met en valeur la « socialisation par frottement » qui s'élabore au niveau des pratiques culturelles et domestiques au sein des couples.
[1237] Claude Forest, « Qui s'assoit où ? », *op.cit.*
[1238] *Ibidem.*
[1239] Antoine De Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2005.

premier dans la salle), après des séances d'observation dans des différentes salles de l'UGC des Halles, et constate que ce ne sont pas les sièges au centre — qui permettraient un meilleur visionnement rationnellement — qui sont le plus choisis, mais les places situées dans le dernier tiers de la salle. Selon lui, cela s'explique par une stratégie inconsciente de domination de l'espace, et également de la peur ancestrale d'avoir quelqu'un derrière soi (héritée de l'homme de Cro-Magnon[1240]). Louise Florentiny, dans son dossier excellent de licence[1241], a cherché à savoir si l'enquête de Claude Forest se vérifiait à l'heure du placement numérique, c'est-à-dire si la décision rationnelle de placement au centre prenait le pas sur les mécanismes inconscients (plus ou moins néanderthaliens) : elle a étudié les choix de placement des « primo-réservant·es » en ligne sur le site d'un cinéma Pathé Gaumont. D'après son étude, le numérique infirmerait l'analyse de Claude Forest en salle sur ce point (les spectateurices choisiraient davantage les places au centre), mais le conforterait sur d'autres (iels évitent les places du premier tiers de la salle et ont une stratégie d'évitement des autres spectateurices). Difficile d'avoir des informations sur la logique de genre lors du placement (qui décide où s'asseoir dans un couple hétérosexuel[1242]), Claude Forest montre seulement que les hommes s'assoient davantage vers l'extérieur de la rangée, pour « protéger leur femelle » (en bons hommes de Cro-Magnon), ou comme il le suppose aussi, par réflexe de galanterie[1243]. Si cette observation se vérifie, on pourrait par exemple émettre tout simplement l'hypothèse que les femmes décident davantage du placement, et s'avancent donc en premier. Malgré tout le mal que nous pensons de cette étude de Claude Forest sur les aspects cités[1244], elle a le mérite de « s'installer dans la salle », et de s'intéresser à un fait *a priori* anodin, offrant plusieurs prises pour aborder le placement grâce à la typologie de spectateurices qu'elle met en place, prenant en compte le moment d'arrivée dans la salle (de leur ponctualité), ainsi que le mode d'accompagnement, ce qui est rare.

Tout d'abord, l'accompagnement influe sur le placement de manière évidente par la volonté de se placer côte à côte. Comme le montre Claude Forest, autant les groupes acceptent des

---

[1240] Autant nous comprenons la logique sociale de domination de l'espace (on retrouve cette analyse chez Erving Goffman, à propos de se tenir dans une pièce contre le mur), autant tout ce qui relève de l'explication par les réflexes ancestraux nous semble être mysogino-farfelu.

[1241] Réalisé dans le cadre d'un de nos cours sur la sortie au cinéma.

[1242] Seule sexualité envisagée dans l'étude de Claude Forest, « Qui s'assoit où ? », *op.cit*.

[1243] « Dans plus de trois cas sur quatre, l'homme sera du côté de l'allée, et la femme vers le centre de la rangée », ce qu'il attribue à la galanterie dans un premier temps, mais aussi, plus profondément à une « fonction primitive de protection » : « En y rentrant après la femme, l'homme fait obstacle de son corps, assure une protection, évidemment objectivement inutile dans la pratique de nos salles de spectacles, mais toujours inconsciemment mise en œuvre ». Voilà un exemple d'explication mysogino-farfelue.

[1244] Et par ailleurs de certaines pratiques d'enseignement du concerné que nous avons eu en cours en master.

séparations, autant les couples sont moins enclins à le faire : durant la période de son enquête « seul un couple a accepté de se séparer et de s'installer à deux endroits différents de la salle[1245] ». Quand nous posons la question aux PeC de savoir ce qu'elles feraient si elles devaient se séparer une fois dans la salle, elles répondent effectivement qu'elles sont ressorties ou qu'elles ressortiraient pour essayer de trouver une autre séance, voire qu'elles ne prendraient pas le risque de se rendre à une séance bondée :

> **Et est-ce que vous alliez à des séances où il y avait du monde, où vous aviez peur de ne pas avoir de places à côté ?**
> Caroline (44,PI) - Non, non non. *Elle regarde D.*
> Damien (33,OE) - Non non.
> Caroline - Une fois c'est arrivé, je ne me souviens plus pour quel film, du coup on est allées à la séance d'après. *Elle regarde D.* C'était blindé.

Ensuite, les personnes en couple vont appliquer des stratégies d'évitement des autres spectateurices, parfois en utilisant la « stratégie du manteau[1246] », c'est-à-dire en plaçant un sac ou un manteau sur les sièges à côté de soi ; parfois en regardant qui détient ou non des paquets de pop-corn. Les PeC vont adopter des stratégies différentes selon leur moment d'arrivée dans la salle. Certaines nous indiquent en effet qu'elles ont rarement « le choix de la stratégie », de leur placement, puisqu'elles sont « en retard »/« pas du genre à arriver en avance »/« pas spécifiquement à l'heure », comme Julie :

> On est pas du genre à arriver en avance dans la salle de cinéma donc ça nous joue des tours parfois. Donc on a pas toujours le choix de la stratégie, mais si on peut choisir c'est dans le fond, et plutôt au milieu.

D'autres arrivent au contraire en avance (ou réservent tôt) pour pouvoir choisir les places, et ne pas se retrouver dans la situation de devoir choisir dans le noir deux places à côté. Dans cette situation, certains couples vont chercher à gêner le moins possible les autres spectateurices, quand d'autres vont se comporter en « dominant[s] du dernier moment » dans la terminologie forestienne : arrivés en retard, ils vont faire se déplacer des spectateurices pour pouvoir s'asseoir l'un·e à côté de l'autre, aux places qu'ils jugent les meilleures et non les plus accessibles. Cette situation peut générer un micro-conflit au sein du couple, ou mettre en avant deux types de comportements :

> Yolande explique qu'ils arrivent « très souvent en retard, alors que les lumières sont déjà éteintes », elle se tourne ensuite vers Nabil : « et la dernière fois, tu m'as encore fait le coup ! […] je suis passée devant lui en entrant dans la salle, j'ai commencé à descendre les escaliers — dans le noir — et je me suis tournée vers lui pour lui demander où il voulait s'asseoir, il m'a répondu où tu veux, alors moi je lui ai désigné les premières places que j'entr'apercevais, mais

[1245] Claude Forest, « Qui s'assoit où ? », *op.cit.*
[1246] *Ibid*.

> lui il restait dans l'allée, alors que le film avait commencé, et au bout de trente secondes il me dit "non là, c'est mieux", et il fait lever les trois quarts de la rangée, la honte ! ». Nabil réagit par le rire : « j'aime bien être bien placé, c'est vrai ![1247]

Les membres du couple peuvent avoir un rapport très différent au fait de « déranger » ou non les autres, ce qui peut être source de tensions. On remarque toutefois que quand l'un·e des conjoint·es « ose », l'autre lae suit, pour « profiter » de l'initiative, et/ou de peur de gêner encore davantage les autres spectateurices. Quand les couples arrivent à l'heure, le choix peut être ou non consensuel, donner lieu à de brefs moments de discussion, un flottement indécis, ou à une gestuelle de désignation de place. Le placement peut faire l'objet de compromis, notamment quand le motif implique la santé (les capacités auditives ou visuelles des conjoint·es). Sacha nous raconte par exemple que Corentin ayant cassé ses lunettes, iels ont dû pendant plusieurs semaines se mettre au premier rang, contrairement à leur habitude et malgré l'inconfort qu'iels attribuent à ce placement[1248]. Des habitudes différentes peuvent donner lieu à des discussions où l'un ou l'autre s'impose. Mélodie avoue qu'elle « adore se mettre juste devant l'écran, au premier rang[1249] » :

> Je me dirige automatiquement vers le premier rang, parfois ceux qui m'accompagnent opposent une résistance, mais en général j'insiste et c'est rare qu'on me déloge de mon nez-à-nez avec le film… Ou alors je n'ai pas encore rencontré celui ou celle qui y est arrivé·e[1250].

Parfois, ces rencontres « d'habitudes de placement » génèrent de nouvelles habitudes (des « anti-premiers rangs » se convertissent), ou bien sont adoptés des raisonnements pragmatiques (être plus près de l'entrée, de la sortie, des toilettes, etc.). Quelques PeC se réclament de la logique du « voir sans être vus » évoquée par Claude Forest[1251], notamment celles qui souhaitent pouvoir prendre leur aise (baisers, pratiques sexuelles) — non sans perspective stratégique, comme nous l'avons vu dans le cadre de premiers rendez-vous -, ou parce qu'elles n'aiment pas déranger les autres. Andréa et Émeline (56 et 54, OE), spectateurices assidu·es, décrivent ainsi leur choix de placement :

> **Vous vous placez comment dans la salle ?**
> E.- Alors moi, j'aime pas trop avoir quelqu'un à côté de moi. J'aime bien…
> A.- Toujours dans une pointe. *Iels font le même geste, désignent l'extrémité de la banquette.*
> E.- Dans une pointe.
> A.- Soit à droite soit à gauche.

[1247] *M2*, p.103.
[1248] J'accepte aussi de me mettre en haut, près des sorties, car ma copine est agoraphobe.
[1249] M2, *ibid.*

[1251] Claude Forest, « Qui s'assoit où ? », *op.cit.*

> E., *mime* - Et en hauteur, parce que j'aime être à l'aise. *Elle sourit et regarde A.*
> A.- Ouais. En arrière, et soit à droite soit à gauche. Souvent, si t'as envie d'aller aux toilettes par exemple… On aime pas trop déranger les gens donc on se met toujours dans une pointe comme ça… Si on a envie de sortir, surtout les films qui sont assez longs.

Ainsi, les couples se placent de manière à être à côté – quitte à renoncer à aller au cinéma ou se rendre à la séance suivante. Ils utilisent souvent la logique du « voir sans être vus », en se plaçant dans le dernier tiers voire sur les côtés ; ils se placent aussi, en fonction de leurs habitudes de placement ritualisées (personnelles ou conjugales). Le placement en couple donne accès, pour l'observateurice, à des scènes de micro-décisions verbales ou non-verbales à mesure que la salle se remplit, où les couples tentent de faire équipe pour trouver la meilleure place et / ou la plus accessible, ce qui peut créer de petites tensions. On voit alors comment les membres du couple négocient leur propre plaisir et confort avec le reste des spectateurices, ce qui sera aussi en jeu dans leurs pratiques amoureuses voire sexuelles durant la séance.

Dans ce chapitre, nous montrerons dans un premier temps comment les spectateurices « braconnent » la salle par leurs pratiques amoureuses et sexuelles (tout en pouvant se conformer à l'imaginaire des salles de cinéma), puis nous envisagerons les pratiques, réactions/manifestations d'émotions les plus communes en salle (les rires, les pleurs, l'endormissement,…) à l'échelle du couple (comment elles sont vécues et racontées dans le couple), et à l'échelle de la salle (comment le couple se positionne par rapport au reste du public). Cette dernière question sera notamment abordée à travers la question de la consommation de nourriture en salle, la « question pop corn » ayant cristallisé les passions lors de l'enquête.

4.2 La salle et la sensation d'intimité : des baisers aux pratiques sexuelles

4.2.1 Les sièges « amoureux » : « être deux au milieu des autres[1252] ».

Certaines salles, à commencer par le MK2 Bibliothèque, se sont équipées de « love seat[1253] »

[1252] Formule que l'on trouve pour la présentation des sièges sur le site du designer des « love seat » adoptés par la chaîne MK2 : http://www.martinszekely.com/niveau4-industrie.php?ty2=ma&ty=de&id=25
[1253] Sièges designés par le designer Martin Szekely.

ou de sièges où l'accoudoir est amovible : les couples peuvent ainsi se tapir l'un contre l'autre durant la séance, sans se « prendre l'accoudoir dans les côtes », comme le mentionne Salomé (24, E). Des couples citent l'argument des sièges pour justifier leur choix d'un cinéma plutôt qu'un autre. Nathanaël (24, E) parle du « sacro-saint MK2 Bibliothèque ». En effet, ses sièges permettent de manière très concrète de pouvoir se faire des câlins, s'embrasser voire s'allonger (« s'avachir », nous dit Samuel) l'un·e contre l'autre pendant la séance. Ils symbolisent bien la position particulière du couple au cinéma : être à deux, dans l'intimité, parmi un public composé d'inconnu·es. Après Roland Barthes et son érotique de la faille[1254], Raphaël (32 ans), propose une érotique de l'accoudoir : « je crois que cette entrave est nécessaire, et que c'est elle qui est excitante, il y a une barrière entre les deux corps, une barrière à franchir, peut-être infranchissable[1255] ». Il représente un cas isolé, les couples qui aiment être l'un contre l'autre appréciant ce dispositif (seules celleux qui ne se livrent à aucune pratique amoureuse n'y prêtent aucune attention).

Les couples se servent de la salle pour leur usage amoureux : l'on peut dire qu'ils « braconnent » la séance relativement au visionnement du seul film, mais peuvent se conformer aux stratégies d'attrait et de fidélisation des couples par les exploitant·es, comme le design et la conception des sièges.

4.2.2 Baisers et gestes tendres

« Est-ce que vous vous embrassez dans la salle ? ». Cette question a souvent suscité l'étonnement ou la gêne (on nous a demandé de répéter/on a ri/répondu rapidement pour changer de question). Elle entre en effet plus frontalement dans l'intimité du couple. Elle pose aussi de manière plus directe la question du braconnage puisque s'embrasser signifie détourner les regards du film. Une tension émane entre deux objectifs de la sortie au cinéma en couple : regarder le film et profiter du moment amoureux. Apparente question de « faits », la question « vous embrassez-vous au cinéma ? » retraduit bien des « représentations » des acteurices de l'enquête puisque les membres d'un même couple nous ont donné des réponses différentes. En effet, Julie (25, PI) interrogée séparément de son compagnon, répond qu'iels s'embrassent « un peu », quand son conjoint nous asserte un « non » catégorique. Interrogé·es ensemble, les membres de couples semblent parfois s'apprêter à répondre différemment, mais s'alignent

[1254] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Seuil, 1963.
[1255] M2, p.105.

rapidement sur la réponse de leurs conjoint·es. On peut alors différencier trois catégories de réponses.

La première regroupe les enquêté·es qui nient catégoriquement s'embrasser dans la salle. Les motifs ou les raisons semblent être de trois ordres, qui peuvent s'imbriquer. Un motif récurrent a été celui de l'âge : « on a passé l'âge », « ce n'est plus de notre âge », ou de la durée de la relation. Ainsi Sidonie (65,R) nous répond en s'exclamant : « ça va pas ! A notre âge, quarante-trois ans de mariage ! Non, mais arrêtez là ! » alors que son mari éclate de rire. Les embrassades qui empêchent de voir le film sont associées à des pratiques de jeunesse, d'adolescence ou à des attitudes de début de relation. Effectivement, dans notre échantillon, ce sont les couples plus jeunes qui admettent le plus volontiers s'embrasser dans la salle ; toutefois, ce n'est pas systématique et des couples de tout âge reconnaissent aussi profiter de la séance pour s'échanger quelques baisers ou caresses. Les couples qui ne s'embrassent pas nous parlent parfois de gestes tendres moins démonstratifs, qui n'entravent pas le visionnement du film, comme Irène et Jean-Pierre (68 et 69, R) :

> **Vous vous embrassez pendant la séance ?**
> J.- Oh non.
> I.- Non, mais on se tient la main. *Elle mime*. Moi j'ai souvent froid (*elle serre ses mains contre elle*), alors (*elle se colle à lui*), je me réchauffe ! *Iels rient.* Surtout en hiver.

Plusieurs couples évoquent leur pudeur, leur réserve, le fait qu'ils ne sont « pas démonstratifs ». En effet Sidonie, après avoir invoqué l'âge et la durée de sa relation, ajoute qu'elle a « toujours eu horreur des effusions en public », que ce n'est pas « son truc ». Un jeune couple répond également par la négative à notre question en évoquant lui aussi la pudeur :

> **Et, est-ce que vous vous embrassez pendant la séance ?**
> Sandra (25 C+) - Non. Déjà en public, en dehors du ciné, c'est pas trop notre genre donc.
> Florent (25 C+) - On n'est pas très démonstratif.
> F.- Ouais, non non.
> Parce qu'il y a des couples qui profitent justement du fait, qu'étant dans le noir… Je ris.
> S.- Ouais…
> F.- Ouais ça dépend quand vous avez quelqu'un à côté de vous qui mange du popcorn moi je me sens pas spécialement isolé on va dire. Elle le regarde et rit.
> S.- Je suis un peu de cet avis et… Bon ça c'est un avis personnel, mais ça me rend mal à l'aise de le faire alors qu'il y a des gens autour même si c'est dans le noir, et de voir des couples le faire ça me rend aussi mal à l'aise. Donc… c'est pas trop mon genre.

A l'inverse, Sylvie et Richard (68 et 66, R), se disent « très tactiles » : « là on ne se touche pas parce qu'il y a la caméra, mais… », plaisantent-iels.

Pour d'autres couples, ce n'est ni l'âge ni la pudeur qui sont allégué·es, mais bien le visionnement du film, que rien ne doit entraver. La question permet d'affirmer le sérieux et la

concentration devant le film. Ces moments sont alors l'occasion pour les couples de « faire front » face à l'enquêtrice, comme ici les personnes qui se moquent gentiment de la question :

> (1) Arthur (29, A), *sourit* – C'est-à-dire qu'on vient pas pour ça. On vient pour le film. Si on veut s'embrasser, on peut le faire en dehors du film. *Iels sourient.*
>
> (2) Charlotte (40, C+) - Pour le coup quand on va au cinéma c'est vraiment pour… regarder le film.

Ou encore Farah (64, R), rencontrée au Figuier Blanc à Argenteuil, nous remet gentiment à notre place :

> On est comme ça je te dis (*elle mime les yeux rivés sur l'écran*). Mhmhmh (*elle mime les baisers*), c'est pour plus tard !

Loin des images de langoureux baisers au cinéma, ces PeC rejettent l'idée de se détourner du film pour s'embrasser. Elles mettent en avant dans l'enquête la priorité du visionnement du film et/ou l'absence de nécessité de s'embrasser alors qu'on le regarde.

La seconde catégorie de réponses regroupe celles qui minimisent les embrassades : « on s'embrasse un peu », « pas trop, pas trop », « ça arrive ». Elles peuvent résulter de la gêne suscitée par la question. Ces réponses « entre deux » apparaissent aussi comme des compromis quand les membres du couple donnent en premier lieu des réponses différentes. L'un des membres du couple peut inciter à changer de sujet, ne pas s'attarder sur la question, comme ici Andréa et Emeline (56 et 54, OE) :

> *Il se tourne vers elle.*
> A.- Ça arrive. *Il sourit.*
> E.- Euh pfff…*Elle hausse les sourcils.*
> A.- Un petit bisou, ça arrive.
> E.- Oui, mais bon. *Elle hausse les sourcils à nouveau.*
> A.- Ça arrive.

La conjointe semble ici se dissocier à la fois de la question de l'enquêtrice (peut-être jugée inappropriée) et de son conjoint, qui persiste à répondre. Les réponses nuancées sont aussi le résultat du rapport négocié entre les deux objectifs de la sortie en cinéma en couple, en pratique (on veut regarder le film et profiter du moment amoureux) comme en représentation (on veut se montrer à la fois spectateurice et amoureuxe attentifve). Le baiser permet alors de « réaffirmer » la relation pendant le film « quitte à perdre trois images » comme le suggère David (24, E). Pour certain·es, les baisers et leur fréquence vont alors dépendre de « l'intensité »

et de la qualité du film. Judith (28,A) et son compagnon s'embrassent ainsi pendant les bandes-annonces, mais refusent de continuer quand le film commence. Pour Samuel (24, E), l'absence de baiser démontre « le potentiel de fascination d'un film ». Il raconte comment, s'étant rendu à la rétrospective Kubrick avec son amie, iels ont regardé six heures trente de films, *L'Odyssée de l'espace*[1256]puis *Barry Lyndon*[1257] sans s'embrasser une seule fois. A l'inverse, David a passé son temps à embrasser son amie quand iels sont allé·es voir *Hunger Games,* car le film ne leur plaisait pas. Les baisers, gestes amoureux, peuvent aussi être une fuite face à un film jugé mauvais, et permettre de passer un « bon moment » en dépit de la qualité du film, ou une « compensation » au film que l'autre nous aurait « contraint » d'aller voir : ainsi Emeline n'a « pas passé un mauvais moment » devant *Cloud Atlas*— même si elle « n'y comprenait rien » et n'avait pas envie de le voir — car elle pouvait « faire des câlins » à son « amoureux », quitte à le déranger un peu puisque c'est lui qui l'avait « trainée là[1258] ». La question peut être d'ailleurs l'occasion de manifester « en direct » une différence en termes d'affection pendant la séance :

> **Pendant les séances est-ce que vous vous embrassez ?**
> Fodge (25, A) - Ouais, pas beaucoup.
> Anaëlle (23, E) - Non, *elle lui attrape la main*, moi je pense que je le tiens.
> Fodge - Oui voilà on se tient. On se fait des câlins.
> Anaëlle - Moi je te fais plus de câlins que tu m'en fais.
> Fodge - Ouais mais…
> Anaëlle - Ça dépend des séances… *elle rit.*
> Fodge - Ça dépend aussi de l'intensité du film. Parce qu'on regarde quand même le film.
> Anaëlle *rit* – Oui on est quand même là pour regarder le film ! Sauf s'il est vraiment très très mauvais, mais on en n'a pas vu de vraiment très très mauvais.

Autre que son intensité, le propos du film peut aussi être un facteur plus ou moins incitatif pour certains couples. Ainsi Nathanaël (24, E) et Salomé (24, E) ne s'embrassent-iels pas devant « tous les films », et sont très réceptifs au romantisme des séquences. Comme le narrateur de *Mes petites amoureuses*[1259], iels peuvent s'embrasser en miroir des personnages du film et en voyant s'embrasser d'autres personnes dans la salle :

> **Vous vous embrassez devant les séances de cinéma ?**
> S.- De manière assez sélective, ça dépend des films.
> N. *Imite un baiser sur la joue de l'autre tout en gardant un œil sur l'écran.*
> S.- C'est quand le film s'y prête.
> N.- Quand les gens se roulent des patins, on se roule des patins.

[1256]*L'Odyssée de l'espace,* Kubrick, 1968.
[1257]*Barry Lindon*, Kubrick, 1975.
[1258]*M2*, p.89.
[1259] Jean Eustache, *Mes Petites amoureuses*, 1974.

S.- Oui, généralement.
Et quand dans le film ils s'embrassent, vous vous embrassez ?
S.- Ça arrive. Ou alors quand le film est très romantique.
N.- Par exemple devant *Django Unchained* on a eu du mal à être dans un *mood* romantique. Ça marchait pas trop. *Il sourit.*

Des films seraient plus ou moins adaptés aux pratiques amoureuses, selon l'intensité avec laquelle iels captent l'attention des membres du couple (celle-ci peut être d'ailleurs différente et susciter un différentiel dans la « demande d'affection » pendant la séance), mais aussi selon leur sujet (plus ou moins romantique, ou du moins non dissuasif par les sensations de malaise qu'il pourrait procurer).

La troisième catégorie de réponses regroupe ainsi celles qui, affirmatives, mettent en avant les pratiques amoureuses pendant la séance. Certains couples vont s'attarder sur cette question, se regarder dans les yeux, voire manifester un petit geste tendre. Voici un exemple de commentaire, fait en souriant :

Est-ce que vous vous embrassez au cinéma ?
Maëlle (22, E) - Oui !
Bastien (38, C+)- Ah oui, on fait des bisous des fois…
Ils rient et se regardent.
E.- On s'embrasse partout il faut dire, alors c'est pas surprenant ! *Elle rit.*
B.- C'est vrai. *Il lui fait une caresse.*

L'entretien et cette question vont alors être l'endroit pour mettre en avant la relation amoureuse plus que le visionnement du film.

En résumé, la question « vous embrassez-vous au cinéma ? » suscite un moment de tension dans l'entretien. D'une part elle peut susciter une gêne (elle touche à l'intimité du couple), et d'autre part elle constitue un point d'acmé de la tension entre pratique amoureuse et visionnement du film. La formulation des réponses peut créer, pour celleux qui regardent l'entretien, un moment de projection sur la « personnalité culturelle » et/ou amoureuse des membres du couple, par exemple quand David affirme à la fois sa cinéphilie et son attrait pour le rendez-vous amoureux au cinéma en disant qu'il accepte de perdre « trois images » pour embrasser. Dans les premiers rendez-vous, nous l'avions vu, le film peut passer clairement au second plan face à l'objectif du baiser. Cela est beaucoup moins le cas pour les couples « installés ». Si certains souhaitent mettre davantage en avant leurs relations amoureuses à l'occasion de cette question, le film est rarement oublié, et les couples ont tendance à circonscrire le temps accordé aux baisers au moment des publicités, ou moments creux du film. D'autres pratiques tendres sont évoquées, qui elles ne gênent *a priori* pas le visionnement du film comme se prendre la main, se câliner. Enfin, des spectateurices disent refuser toutes les pratiques amoureuses, aspirant à n'être que

concentration devant le film, ou alléguant que ce n'est pas dans leurs pratiques, du fait de leur pudeur ou de leur âge. A l'inverse, de rares spectateurices vont assumer des pratiques encore plus intimes.

4.2.3 Pratiques sexuelles au cinéma

Très peu d'enquêté·es ont assumé devant la caméra avoir des pratiques sexuelles[1260] durant les séances[1261]. Un seul couple évoque se livrer à des « caresses secrètes » en plus des baisers : « nous sommes pas comme les français, nous sommes très chaud, très chaud » se justifie en plaisantant Lucia (36, C+). Nous avons néanmoins pu recueillir des témoignages auprès de personnes rencontrées au cours de notre travail de master et de doctorat, ou des informations données en dehors du moment d'enregistrement audiovisuel de l'entretien.

Les pratiques sexuelles au cinéma dans les films sont surtout celles associées aux cinémas qui diffusent de la pornographie, et en particulier celles des spectateurs gays. La seule pratique associée à l'hétérosexualité répandue est comme on l'a vu le gag « culture du viol » du trou dans le paquet de pop-corn où l'on insère un pénis[1262].

Pourtant, les pratiques sexuelles ne sont pas absentes des salles. La charge fantasmatique du lieu associée à l'obscurité peut donner la sensation d'être caché·es, sans compter l'érotisme suscité par l'interdit. Les pratiques de caresses érotiques semblent être les plus courantes, sans doute les plus faciles à dissimuler. Eléonore, 23 ans, admet qu'elle s'est ennuyée en allant voir *Holy Motors* de Leos Carax[1263] :

> J'ai eu vraiment la sensation de me faire « arnaquer » sur ce film. C'est mon copain qui voulait le voir. D'habitude je dors quand je m'ennuie, mais là, je me suis vengée d'une autre manière. Il s'est pris au jeu, le film ne lui plaisait pas non plus[1264].

Des couples n'hésitent pas à aller plus loin. Les caméras des salles de cinéma permettent d'observer ces pratiques, jusqu'à faire intervenir les employé·es du cinéma pour « séparer » des couples en action[1265]. Léontine, une étudiante de vingt-deux ans[1266], nous raconte justement qu'elle en a fait les frais. Plus jeune, alors qu'elle habitait chez ses parents et que son copain

---

[1260] Nous avons séparé « baisers » des pratiques sexuelles bien qu'un baiser puisse avoir une grande charge érotique parce que les baisers ne connotent pas nécessairement la sexualité.
[1261]Nous ne posions pas de questions qui leur était explicitement dédiées, de nombreuxes enquêté·es ayant semblé intimidé·es par la question sur les baisers (peut-être était-ce trop de pudeur de notre part).
[1262] Voir Part1, chap 1, 2.
[1263] Léo Carax, *Holy motors*, film 2012.
[1264] M2, p.112.
[1265] M2, *ibid*.
[1266] M2, *ibid.*

résidait également au domicile parental, iels se donnaient rendez-vous au cinéma pour s'embrasser. Une après-midi, iels choisissent d'aller voir un dessin animé, et se mettent dans les derniers rangs pour faire l'amour. Une semaine plus tard, alors qu'elle se rend au cinéma avec des amis, un employé du cinéma se dirige vers elle et l'informe que la salle dispose de caméras de surveillance. Les jeunes personnes vivant au domicile de leurs parents semblent en effet pouvoir utiliser le cinéma dans le but de pouvoir s'embrasser dans un lieu relativement intime, voire d'aller plus loin. Lors de nos enquêtes, nous avons remarqué un jeune couple qui s'embrassait et se caressait de manière très langoureuse sur les banquettes de l'espace d'attente entre les salles, et qui a fini par se rendre ensemble dans les toilettes du cinéma, où nous supposons qu'iels ont pu réaliser des pratiques sexuelles. La salle, à la lisière entre l'intime et le public, peut éveiller les fantasmes et susciter l'excitation, ainsi Rosen (34) nous avait confié que son « nouveau copain aimerait beaucoup qu »[iels] le fass[ent] dans un cinéma » : « c'est un de ses fantasmes ! Mais moi, ça ne m'excite pas vraiment, et j'aurais trop peur qu'on nous voie[1267] ». David, lui, pratique le sexe au cinéma de manière plus courante avec ses copines, généralement dans des salles arts et essais quasiment vides (à l'Arlequin), ou lors de séances plus « risquées » (il nous parle d'une « fellation en troisième semaine de *Bienvenue chez les ch'tis* », au tout dernier rang), et se soucie peu du regard des autres spectateurices, car selon lui :

> Les gens ne veulent pas le voir, parce que c'est tabou, parce que c'est contre la pudeur, alors même s'ils s'en aperçoivent, ils retournent au film, et tout au plus, lancent un regard ou une remarque désobligeante à la fin de la séance[1268].

Dans son entretien, il plaisante du fait que pour lui le cinéma est pareil à un lieu de culte, mais aussi à un lieu « de cul », tant il voue d'une part une admiration à cet art et sa pratique en salle, et d'autre part pour sa propension à habiter les salles et les désacraliser.

Salle de cinéma, sexisme, harcèlement et agressions sexuelles

A la marge de notre étude, on note aussi des cas d'agressions sexuelles ou de harcèlement sexuel en salle de cinéma. Les salles ne sont pas exemptes du harcèlement sexuel dont les femmes (et minorités de genre) sont notamment victimes dans l'espace public. Des étudiantes de licence 3 à Paris 8 avaient travaillé sur la sortie seule au cinéma quand l'on est une femme, et avaient

[1267] M2, p.113
[1268] *Ibid.*

notamment recueilli des témoignages sur la crainte d'agression lors du chemin de retour lorsqu'on se rend seule au cinéma le soir[1269]. Mais la salle peut aussi en être directement le théâtre, comme l'illustre le film *Je reste*[1270], avec Sophie Marceau. L'héroïne, ennuyée par son mari fan de cyclisme, se rend au cinéma régulièrement après avoir déposé son fils à l'école pour voir des films japonais (que son mari n'apprécie guère). Un spectateur exhibitionniste la repère et se masturbe en la regardant pendant la séance. Elle s'en plaint, et un homme dans la salle — qui va devenir son amant — l'aide à chasser l'homme qui se masturbe.

Le harcèlement n'est bien entendu pas un problème récent dans les cinémas, puisque l'on trouve déjà en 1912 (aux États-Unis), des annonces passées avant le film comme celle-ci[1271] :

Ces campagnes ont disparu des salles, mais pas les pratiques sexistes, de harcèlement voire d'agressions. Des étudiantes de licence m'ont par exemple rapporté l'expérience du sexisme qu'elles ont vécu à la cinémathèque, des remarques galantes-paternalistes quand on leur tient la porte, aux remarques sur leur physique, regards insistants sur leur corps. D'autres spectateurices ont surtout décrit des sensations de malaise, de gêne, liées à des spectateurs derrière/à côté/devant elles étant venus s'asseoir près d'elles[1272], ou les frôlant pendant la séance (sans

[1269] Je me souviens que c'était un excellent dossier, lors du second semestre en 2019 à Paris 8, mais le dossier a été rendu sur papier et honte à moi je ne suis plus certaine du prénom et nom de ses deux autrices ; je n'ai donc pas pu les contacter à l'occasion de l'écriture de ce passage de la thèse.
[1270] Diane Kuris, *Je reste*, 2003.
[1271] Fait partie d'un groupement d'images mis en ligne par la Librairie du Congrès, Library of Congress : Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print
[1272] Claude Forest relève un « évitement sexué » lors du placement, c'est-à-dire que l'on évite de s'asseoir à côté d'une personne de l'autre sexe, de peur que cela soit perçu comme une intention de séduction. Il faut ajouter à cela pour les femmes et minorités de genre la peur d'être « embêtées », harcelées voire agressées.

qu'on puisse saisir « l'intention »), ou paraissant être excités, voire se masturber. Ces expériences semblent plus souvent avoir lieu lorsqu'on est seule, mais elles peuvent arriver aussi quand l'on est en couple, peuvent susciter des changements de place du couple, ou dans les couples hétérosexuels, entraîner une inversion de la place par exemple au début ou au cours de la séance.

En résumé, le cinéma peut réunir pour les couples des conditions favorables à des pratiques sexuelles, notamment lorsque l'on est jeune et que l'on vit au domicile parental (il y fait chaud, les sièges sont relativement confortables, il fait noir, le bruit du film peut en recouvrir d'autres), mais il peut aussi représenter un lieu de « transgression » excitant, et en même temps « faisable » - il est plus facile de caresser saon partenaire au cinéma qu'à l'opéra ou pendant un match de foot – à n'importe quel âge. Peu d'enquêté·es évoquent spontanément ces pratiques, mais l'on peut penser qu'elles sont relativement répandues (au moins pour ce qui concerne les « caresses secrètes » sur les parties sexuelles des partenaires).
Les salles ne sont pas non plus épargnées par le harcèlement ni les agressions sexuelles, et peuvent susciter la crainte de s'y rendre seul·e ou de rentrer seul·e après une séance tardive ; la crainte de s'y embrasser pour des personnes en minorités sexuelles.

4.3 Regarder et réagir au film : connivences, taquineries et dérangements

4.3.1 Parler pendant la séance

4.3.1.1 Parler pendant les bandes annonces et les publicités

Tant que la lumière ne s'est pas éteinte et qu'aucune projection ne commence, les personnes en couple et en groupe discutent, les personnes seules ont tendance à lire ou regarder leur portable[1273]. D'après nos observations, les membres des couples peuvent aussi, dès qu'ils sont assis, rester silencieux, regarder leurs portables, ou lire/regarder ensemble les magazines

[1273] Claude Forest fait également ce constat dans « Qui s'assoit où », *op.cit.*

promotionnels distribués par les cinémas. La question de la cessation de la parole va se poser graduellement, lorsque les premières images apparaissent à l'écran, quand les lumières baissent en intensité (voire s'éteignent, selon les cinémas), puis au démarrage du film. Tout le moment qui précède le film peut être investi par la parole d'autant plus facilement qu'il sera peu réprimé socialement, notamment dans les cinémas où les lumières restent allumées. Les images projetées ne sont pas encore « le film », d'où cette permissivité, bien que les publicités et les bandes-annonces n'aient pas le même statut auprès des publics, ces dernières exigeant davantage le silence. Cet « avant film » est donc une zone d'interaction sociale ambiguë lorsque l'on est accompagné·e, d'autant plus si l'on ne connaît pas les habitudes de l'autre (cas des premiers rendez-vous, des rendez-vous amicaux, avec des collègues) : l'on ne sait pas s'il faut continuer la conversation avec l'autre, se taire, reprendre ou non pendant les publicités. Richard, 52 ans, nous confie que lorsqu'il donne rendez-vous au cinéma après une rencontre sur internet, il cherche à « paraître drôle » et essaye toujours de « faire une ou deux petites remarques » pendant cette phase de transition : « sinon c'est stressant de rester assis à côté sans rien se dire alors que ce n'est pas encore le film, qu'on entend des gens parler autour[1274] ». Ce moment, mal défini, peut générer des agacements, notamment pour les personnes qui apprécient regarder en silence les bandes-annonces, voire les publicités. Ainsi Linh Ahn (35 ans) échoue face à « sa meilleure amie très bavarde » : « autant j'arrive à la faire taire pendant le film, autant, pendant les bandes-annonces, c'est impossible ». Son conjoint, Ren (34 ans) appuie son récit : « c'est sacré pour elle, les bandes-annonces ! », mais elle lui rappelle que lui-même transgressait la règle du silence : « au début tu ne le savais pas et ça m'énervait quand tu me parlais pendant les bandes-annonces ! C'est mon plaisir, je crois que j'apprécie les bandes-annonces autant que le film : j'exagère, mais c'est presque ça[1275] ». D'autres enquêté·es nous ont précisé arriver justement à l'heure ou en avance pour ne pas rater les bandes-annonces et/ou les publicités, quand d'autres ont justement des « tactiques de retardataires » pour « zapper » les vingt minutes de publicité avant les bandes-annonces. Les couples « installés » connaissent généralement leurs habitudes pré-film, ce qui génère moins de gêne. Julie nous dit qu'avec son compagnon, iels ont un « fonctionnement tacite précis » : ils se taisent pendant les bandes-annonces, parlent pendant les publicités, se taisent au moment du film, tout comme Joanna et Vincent (25 et 29 SE et OE) : « Vraiment quand le film il commence quand les lumières elles s'éteignent et c'est parti ».L'on va plus souvent oser demander à saon conjointe (ou partenaire cinématographique

[1274] M2, p.106.
[1275] M2, p.106

de longue date) de se taire qu'à ses amis ou collègues avec qui l'on a peu l'habitude d'aller au cinéma.

Les bandes-annonces, comme lors du visionnement avant la séance, peuvent créer un moment d'exercice du jugement (possiblement délicat lorsque l'on est en début de relation, ou quand l'on craint le jugement de l'autre) : des couples se donnent notamment leur « avis » sur le film dont il est question, pour dire par exemple s'ils iraient ou non le voir. Ainsi Julie et Adrien (25 et 26, C+) ne parlent pas pendant le film, mais « pendant les bandes-annonces [iels] comment[ent] à fond » (« ah, je veux le voir », « ah, ça a l'air naze »), de même Vincent commente (« ah ça, ça a l'air trop bien »). Les bandes-annonces vues *in situ* ont par ailleurs un impact non négligeable sur les futurs choix de films pour les jeunes publics[1276]. Le fait que les couples les voient ensemble, dans les conditions expérientielles de la salle, permet sans doute également à ces films de s'inscrire plus fortement dans la « mémoire conjugale commune » et d'orienter le futur choix, bien que dans notre étude ce qui soit surtout apparu est le plaisir à les regarder[1277].

Cet « avant-film » dialogué s'arrête nettement pour de nombreux PeC dès le démarrage du film, et quand les lumières s'éteignent totalement. Le silence peut être temporaire ou perdurer pendant la séance. Les discussions peuvent porter sur le film (commentaires sur les personnages, acteurices, lieux), sur le ressenti face au film (expression du jugement, de l'avis), sur des références partagées par le couple auquel le film fait penser, ou encore des remarques qui relèvent de la vie personnelle des couples, sans lien avec le film. Quelques couples rencontrés discutent tout au long de la séance, et ne marquent donc pas « religieusement » de séparation entre l'avant-film (bandes-annonces) et le film lui-même.

De quelle nature sont ces commentaires/discussions ? Les membres du couple sont-iels réceptifves aux paroles de l'autre pendant la séance ? Font-iels « équipe » face au film, que ce soit pour le comprendre, l'interpréter, en compléter les informations, en faisant des commentaires humoristiques, ou essayent-iels de se faire taire ?

4.3.1.2 Commenter le film, discuter pendant le film

Nous avons rencontré deux principaux cas de figure parmi les PeC. Soit le couple partage la même habitude de discussions/commentaires pendant la séance, voire l'a forgée en

[1276] Stéphanie Marty, *Communication et processus décisionnel : le choix de film des jeunes publics*, *op.cit.,* p.249.
[1277] Les couples en effet ont rarement fait mention directement de l'impact de ces bande-annonces *in situ* sur leurs choix, toutefois une enquête avec un plus grand échantillon et ciblant précisément le choix de film permettrait de connaître l'impact réel de ces bande-annonces sur la pratique conjugale. Voir aussi Partie 2, Chapitre 2, 2.3.4 « Comparaison avec d'autres sorties et pratiques ».

s'encouplant, soit l'un des membres du couple apprécie parler pendant la séance et l'autre non. Dans ce dernier cas, cela a donné souvent lieu dans les entretiens à des « dénonciations », désolidarisations spontanées avec lae conjointe : « lui, il/elle, elle parle ». Celles-ci se font sous le signe de la taquinerie plus ou moins affectueuse et/ou révèlent un agacement par rapport à l'habitude dula conjoint·e. Les personnes n'apprécient pas forcément être sorties de l'immersion dans le film favorisée par la salle de cinéma, que ce soit par des contacts physiques et/ou verbaux ; pour d'autres, établir une communication verbale enrichit le plaisir pris pendant le film, c'est une façon d'en profiter à deux, dans le prolongement de pratiques de commentaires qu'on associe plus souvent à la télévision. En effet, les pratiques télévisuelles sont souvent abordées — en termes de pratique — du point de vue du concept hoggartien de l'attention oblique[1278], au sens où l'on regarde souvent la télévision en faisant autre chose (en étant sur son portable, des tâches ménagères), où même qu'on la laisse allumer sans la regarder. Clément Combes[1279] reprend cette idée qu'il peut y avoir une implication spectatorielle qui va de l'écoute flottante (« préparer le dîner, surfer sur internet, discuter avec son conjoint ») à l'attention focalisée (« aménagement du "cadre spectatoriel" en vue de l'écoute »). Certains programmes de télévision peuvent ainsi susciter une attention partagée, un rendez-vous, comme le « vingt heures » regardé en famille au moment du dîner [1280] ou les réunions familiales autour des séries[1281]. Le « cadre spectatoriel » du cinéma favorise l'immersion et l'attention au film, pour autant, il ne met pas pour autant fin au bavardage conjugal. Que devient la « conversation conjugale » pendant les séances ? Nous proposons une typologie des différents types de commentaires qui adviennent pendant les séances au sein des couples.

4.3.1.2.1 émettre des jugements sur le film, transmettre son appréciation du film

Certain·es spectateurices peuvent avoir envie de verbaliser leur avis sur le film, notamment quand celui-ci n'est pas à leur goût, et ce même s'iels parlent peu, comme Jeanne (71, R) à qui il arrive de dire à son mari « c'est un peu spécial » en parlant du film en cours. Pour Arthur (29, A) la parole dépend de l'ennui suscité pendant la séance : « Quand moi je m'ennuie, oui je parle ! *Iels rient.* Je transmets mon ennui à la personne à côté de moi ». Partager son ennui peut

[1278] Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*, *op.cit.*
[1279] Combes Clément, « Figures de la sériphilie. Des traits signifiants de la pratique des séries télévisées contemporaine à une typologie des amateurs », *op.cit.*
[1280] Plus ou moins permissif en termes de parole, puisqu'avec mon grand-père paternel nous n'avions pas le droit de parler Ce n'est pas un de mes meilleurs souvenirs de pratiques télévisuelles !
[1281] Clément combes précise que : « Les rendez-vous avec les séries peuvent en effet être aussi des rendez-vous avec des proches : conjoint, enfants, amis, colocataires. Ils sont alors des moments de partage et donnent lieu à des expériences communes, supports de conversations ».« Figures de la sériphilie. Des traits signifiants de la pratique des séries télévisées contemporaine à une typologie des amateurs », *op.cit.*

déranger l'autre s'iel est immergé·e dans le film ou qu'iel l'apprécie, mais cela peut permettre aussi une connivence : les conjoint·es se liguent alors contre l'adversité de la séance, en « évoquant de sortir » pour Jeanne et son mari, ou encore en devenant des « spectateurices indiscipliné·es », s'autorisant à faire plus de bruits et de commentaires.

4.3.1.2.2 Commentaires intempestifs et/ou humoristiques

Pour quelques PeC, parler et commenter le film est une activité à part entière, constitutive de la séance de cinéma. Pour certain·es, parler au cinéma représente la norme, ou en tous les cas ne constitue pas particulièrement la transgression d'une norme. Une de nos connaissances a vu sa pratique de commentaires incessants (qu'elle partage notamment avec son frère) se confronter à la norme du silence portée par ses ami·es ou ses « *dates* » et se voir réprimander pour avoir tenté de leur parler pendant la séance. Pour Sacha et Corentin (22, E), certains films se prêtent spécifiquement aux commentaires, quand d'autres imposent le silence : iels s'accordent ainsi, en fonction du film vu, à se livrer ou non aux commentaires. Enfin, des couples qui parlent très peu peuvent néanmoins faire un commentaire « irrépressible », qui peut aller jusqu'à déclencher un fou rire.

4.3.1.2.3 Explications, compléments d'informations

La majorité des PeC disent peu parler pendant la séance, et la façon dont iels caractérisent leur parole pendant le film, montre que celle-ci relève davantage du commentaire ponctuel sur le film que de la discussion (comme celle que l'on pourrait avoir au restaurant).

Parmi ces commentaires ponctuels, on retrouve souvent la demande (ou le don) d'informations/explications. Celle-ci a lieu quand le film en requiert pour les spectateurices, c'est-à-dire qu'il leur semble dur à suivre, ou peu compréhensible[1282], ou pour des raisons qui conduisent à manquer une partie du film. Ainsi Esma (26, OE) admet être celle du couple qui parle le plus, et qui suscite la parole :

> **Pendant la séance est-ce que vous parlez ?**
> E.- Oui, moi j'aime bien parler oui. Faire des petits commentaires. *Elle rit.*
> L.- Vous avez vu, elle a dit que j'aimais beaucoup parler, mais pour l'instant c'est elle qui…
> E.- Non, mais c'est vrai que pendant la séance j'aime bien parler. Souvent il y a des moments que je comprends pas, donc je lui demande. *Elle met sa main contre lui et rit.* Et comme je vais souvent aux toilettes aussi, je lui demande ce qu'il s'est passé ! *Elle rit.*
> L.- Oui, c'est vrai.
> E.- Donc il me raconte ce que j'ai loupé.

[1282] L'étude de la réception conjugale du dernier film de Christopher Nolan serait à ce propos très intéressante, et demanderait de ne pas laisser de côté le prisme du genre (logique de *mansplaining*, etc.).

Manquer une partie de la séance peut conduire à des micro-résumés de la part du/de la conjoint·e qui a continué à suivre le film. La collaboration conjugale est alors à l'œuvre, notamment lors des endormissements d'un·e des partenaires, comme l'évoque ici Susie (23, E) :

> **Et est-ce que vous parlez pendant la séance ?**
> S. – Un petit peu. *Iels se regardent.*
> T. – Un tout petit peu. C'est juste des petites remarques par-ci par-là.
> S. – Parfois, quand on ne comprend pas ou quand on ne se rappelle pas…
> T. – Quand il y en a un qui s'endort… *Il rit.*
> S. – Souvent moi.

Si c'est plus souvent Susie qui est en demande d'explications ou de résumé, la pratique de la parole semble néanmoins consensuelle, et faire tout au plus l'objet d'une taquinerie.

La parole de l'autre peut susciter un plus franc agacement, notamment quand il s'agit d'une explication fournie sans être demandée par l'autre conjoint·e, qui essaye de suivre le film à son rythme. Des pratiques de *mansplaining*[1283] 'sont à l'œuvre, aussi la conjointe se plaint-elle ici des explications fournies par son mari :

> **Et pendant la séance vous parlez entre vous ?**
> Andréa (54, OE)*, rit, se désigne* – Moi, plutôt moi.
> Emeline (56, OE) - C'est lui. Moi je lui dis de se taire.
> A.- J'ai tendance à lui dire des trucs, *elle rit*, parce que je veux qu'elle comprenne à cent pour cent.
> E.- Non, mais je comprends hein. *Elle rit.*
> A.- Non, mais je sais qu'elle comprend, mais il y a des petits trucs…*Elle le regarde.* Je lui dis « tiens t'as vu ça… C'est relié avec telle scène ».
> E.- Lui il est dedans lui, lui *Elle mime, il la regarde en souriant*. Et moi je suis ici. Moi je parle pas moi, j'écoute. J'ai tendance à dire, chut.

L'on comprend que cette scène s'est rejouée plusieurs fois, jusqu'à susciter l'agacement. Alors qu'Andréa essaye de justifier sa prise de parole par les explications qu'il fournit, Emeline exprime clairement son rejet de celle-ci. Elle montre que son mari est tellement emporté par le film qu'il a tendance à redoubler par l'explication le plaisir que lui donne le film. Dans l'extrait suivant, Charlotte (40, C+) suggère aussi que son conjoint donne des explications non nécessaires, et ce dans un contexte global de déséquilibre de la parole en salle :

> **Pendant la séance est-ce que vous parlez entre vous ?**

[1283]La définition donnée par Wikipédia nous semble satisfaisante : « Le *mansplaining* (de l'anglais man (homme) et explaining (explication) est un concept féministe né dans les années 2010 qui désigne une situation où un homme explique à une femme quelque chose qu'elle sait déjà, voire dont elle est experte, sur un ton potentiellement paternaliste ou condescendant ». On pourrait compléter par « donner des explications à une femme quand elle n'en a pas demandées et qu'elle n'en souhaite pas ». En français, le mansplaining est parfois traduit, conjugué, par mecxpliquer (exemple : il a essayé de mecxpliquer mon propre sujet de thèse).

> C.- Alors étrangement, *elle le regarde*, moi, je suis très bavarde, mais pas au cinéma. A l'inverse, lui il est beaucoup moins bavard que moi à l'extérieur, mais au cinéma… Desfois il me parle et moi je suis tellement plongée dans le film que… ça m'agace, mais… C'est jamais vraiment très très fort après, je ne pense pas qu'on dérange les gens, c'est vraiment du chuchotement.
> M.- Au final, elle parle pas et je parle un petit peu.
> C.- Voilà, exactement.
> M.- Je me réfrène. *Iels se jettent un regard en souriant.* J'aimerais plus parler, mais…
> **Qu'est-ce que vous racontez en fait, c'est des commentaires sur le film ?**
> M.- Moi en fait, j'essaye de deviner la suite du film. *Elle rit.*
> C., *lève le doigt*- Oui non, mais…
> M.- Je dis déjà un peu ce que j'en pense.
> C.- Oui c'est ça, ça va être des « mais tu vois je te l'avais dit, c'est lui, non, mais je suis sûr ». *Il rit*. « je suis sûr que lui il fait ça pour ça » alors que en soi, peut-être que je l'ai deviné et aussi que je m'en fiche, mais il aime bien donc bon… J'écoute et je lui dis chut.
> M., *souriant* - Je suis très fier de mes analyses spontanées comme ça…

Dans les deux cas, la conjointe tolère dans une certaine mesure le plaisir du conjoint à parler pendant la séance : ici, Charlotte montre qu'elle reste solidaire de son conjoint (« je ne pense pas qu'**on** dérange les gens »), bien qu'elle puisse le rappeler au silence ; et souligne qu'elle n'a pas besoin d'explications. La tension est désamorcée par la taquinerie et aussi par l'autodérision du conjoint (« je suis très fier […]»). Le compromis consiste ici à contenir le dérangement.

Ainsi, la pratique de la parole au cinéma déroge à la norme de silence, ce qui la différencie de la sortie au restaurant, où la norme est de parler en mangeant. Pour l'une de nos enquêtée, Morgane (24,E) l'expérience de la pratique du cinéma est ainsi très paradoxale :

> Tu te sens moins seule physiquement, mais au final tu es quand même seule intérieurement, psychiquement, moralement… T'es seule face au film !

La relation conjugale dialoguée est momentanément interrompue, chacun·e est renvoyé·e à son intériorité. Les couples vont alors avoir des comportements différents, en fonction de leurs habitudes cinématographiques personnelles (parler ou non pendant le film), et dans ce qu'ils vont privilégier entre le vivre le film intérieurement ou la continuer à extérioriser le dialogue conjugal. Le film affecte dans tous les cas la façon d'interagir. L'on sort d'une « conversation ». La parole va davantage se faire sous forme d'« allusions à quelque chose de commun », de « petits commentaires » sur le film, ses acteurices, plus ou moins humoristiques. Elle peut varier en fonction des films vus ; être réservée principalement à une fonction utilitaire : partager son ennui pour en être sauvé par saon conjoint·e (et pourquoi pas s'enfuir de la salle), trouver des explications, avoir un résumé si l'on est parti·e aux toilettes ou que l'on s'est endormi·e ; ou être une habitude conjugale plus constante. Quand cette habitude n'est pas partagée, elle cause

de l'agacement en fonction de l'attention spectatorielle que chaun·e requiert pour apprécier le film, sans être dérangée ou penser que saon conjoint·e dérange le reste de la salle.

4.3.2 Réagir au film, rire, pleurer, dormir

La réaction au film peut donc être dite explicitement. Mais elle n'a pas toujours besoin d'être formulée pour que lae conjoint·e la devine. La position spectatorielle cinématographique (être de côté, face au film qui défile, tenu·e à une règle de silence) conduit à exprimer ses émotions de façon nonverbale. On peut distinguer des réactions intentionnelles (souffler pour montrer son ennui), et involontaires (pleurer à cause du film). Mais les signes de la réception de l'autre peuvent être difficiles à interpréter (bâille-t-iel par ennui ou parce qu'iel est fatigué.e ? Regarde-t-iel son portable par reflexe ou par désintérêt ?). Iels seront d'autant plus lisibles que les conjoint·es sont ensemble depuis longtemps et connaissent bien leurs habitudes et comportements cinématographiques mutuels (bien que la séance puisse toujours comporter une part d'inconnu quant aux réactions de l'autre ou à ses propres réactions). Léonard (66, R) montre ainsi que la parole n'est pas nécessaire pour deviner ce que l'autre ressent :

> On ne parle pas, mais on sent quand même si ça plait à l'autre ou pas. On voit… Enfin on ne se voit pas, mais on sent, s'il y a des gestes, soit de lassitude, de tension...

Ce ressenti s'étend au public pour Léonard : « c'est ça qui est fou dans la salle de cinéma, il y a un vrai public, on sent s'ils rient si… S'ils sont dedans ou non ». Le partage émotionnel peut créer la communion comme il peut gêner la séance si l'harmonie n'est pas au rendez-vous.

Nous allons ainsi étudier les principales réactions en salle (l'endormissement, le rire, les pleurs, etc.), afin de voir comment elles peuvent opérer à la fois un renforcement du lien conjugal (partage d'émotion, connaissance des réactions de l'autre, etc.) et susciter des dérangements et des agacements qui rappellent « les petites guerres du couple » décrites par J-C Kaufmann[1284]. La séance de cinéma permet d'observer comment les membres des couples composent avec leurs propres émotions et comportements et celles de l'autre en public.

4.3.2.1 L'endormissement

L'endormissement au cinéma est un sujet peu traité, pourtant il est fréquent dans les modes de réception du spectacle cinématographique : il n'est pas rare que des spectateurices s'endorment, que ce soit en regardant des films à leur domicile ou en salle. Le confort de la salle peut favoriser

[1284] Jean-Claude Kaufmann, *Agacements : les petites guerres du couple, op.cit.*

la disposition au sommeil, ainsi que le défilement audiovisuel. Celui-ci peut être involontaire, voire non souhaité, dû à des états de fatigue et/ou des maladies. Des spectateurices décrivent même leur « lutte » pour ne pas s'endormir. Le sommeil ou des états somnolents peuvent être partie prenante du spectacle cinématographique, participer à sa dimension onirique. Mais le sommeil peut aussi être instrumentalisé pour signaler son ennui (bâillement) ou pour échapper au film (fermer les yeux, somnoler). La technique de l'endormissement comme moyen de désengagement est commune au théâtre, où elle représente la seule « échappatoire » (avec la solution de partir à l'entracte[1285]) comme l'évoque Dominique Pasquier :

> Il y a deux manières acceptables de se désengager de l'action sans rompre le contrat avec l'acteur et avec les autres spectateurs : dormir sur son siège et partir à l'entracte. Dormir est même revendiqué par beaucoup de spectateurs comme une manifestation « correcte » de désintérêt, dans la mesure où cela ne perturbe pas le travail de la scène : on dort sans faire de bruit, en restant sur son siège et en cachette de l'acteur (« partir, je fais pas, non, je préfère dormir, ça se voit moins, et ça dérange moins les acteurs ») […]C'est sans doute là un des paradoxes les plus intéressants du public du théâtre : les spectateurs qui se désintéressent de la pièce adoptent pour la plupart un comportement conforme à la norme comportementale établie. Il y a une éthique de l'autocontrôle suffisamment forte pour l'emporter sur la réception personnelle de l'œuvre. Le public se rassemble plus autour des codes de civilité que des émotions[1286].

Au cinéma, à l'inverse, les émotions priment. L'endormissement comme « stratégie de fuite » semble moins envisagé comme une manière de ne pas gêner les autres spectateurices et de préserver l'unité du public (bien qu'il puisse être préféré à l'utilisation voyante du portable), qu'il a du sens par rapport aux conjoint·es[1287], soit pour montrer que le film ne plait pas, soit pour témoigner paradoxalement une forme de « respect ». Ainsi Emeline (56,OE) trouve que c'est une meilleure manière de se désengager du film que de verbaliser son ennui : « par respect, par respect… Voilà, soit je ferme les yeux, je m'endors, j'essaye de m'endormir. Faut respecter quand même l'autre, faut respecter les goûts de la personne, on n'a pas tous les mêmes goûts. *Andréa sourit ».*

L'endormissement dula conjoint·e n'est généralement réprimé que par des taquineries. Timothée réveille Susie en fonction de l'intérêt du film :

> **Et ça ne t'embête pas quand elle s'endort et que c'est un film que t'as envie d'aller voir ?**
> T.- J'essaye de la réveiller !
> *Ils rient.*
> T.- Je suis comme ça, là. *Il mime.* Je la chatouille.

[1285] Plus complexe, car elle demande l'accord dula conjoint·e.
[1286]Dominique Pasquier, « Spectateur de théâtre : l'apprentissage d'un rôle social », *op.cit.*
[1287] Cette dimension doit être également très présente au théâtre, notamment par les maris entrainés par leurs compagnes dont parle Dominique Pasquier.

> **Quand ça t'ennuie, tu dors ?**
> S. - Pas seulement, même *Le Hobbit* hier je me suis endormie, c'est juste que quand je suis fatiguée, je n'arrive pas à lutter, même si je trouve le film très très bien. Du coup, il me tapote, il me chatouille. *Elle mime.*
> **Oh, tu ne la laisses pas dormir ?**
> T. – Oh ben non, pas sur *Le Hobbit*. Des fois oui. *Elle le regarde*. Sur *Star Treck*[1288] je l'avais laissée dormir.
> S. – Oh oui ! Sur *Pirates des Caraïbes 4*[1289]. *Il rit*. C'était tellement nul que voilà.

Si le film est jugé très mauvais, et/ou qu'il correspond davantage aux intérêts de Timothée qu'à ceux de Susie, l'endormissement est toléré, autrement le réveil de Susie fait partie des rituels de la séance. La question de l'endormissement peut susciter des moments joueurs au sein du couple, pendant la séance, mais aussi pendant l'entretien. Le désengagement par rapport au film peut agacer les accompagnant·es pendant la séance, mais celui-ci s'exprime généralement sous forme de taquineries ou de jeu (de « stratégies de vengeance »), comme le montre cette synthèse d'entretiens réalisés en master :

> Quand l'on demande à Marise, 57 ans, et Etienne, 62 ans, s'ils vont souvent au cinéma, Marise prend la parole : « Non, on y va assez peu, trois, quatre fois par an. Mais là, c'est la deuxième fois qu'on y va en deux semaines, parce que monsieur s'est endormi devant *Gravity* ! J'ai passé la séance toute seule, on n'a même pas pu en parler après. En plus, je lui avais payé sa place, alors voilà, il me l'offre aujourd'hui». Etienne rit et nous explique qu'il était très fatigué et que « plonger dans l'espace le fait dormir ». Léana, 36 ans, avoue s'être endormie devant le documentaire *Sugar Man*, alors que son ami lui avait « longtemps parlé du film, qu'il tenait à tout prix à le voir avec elle» : « il était déçu, il n'a pas voulu le montrer, mais je l'ai vu. Maintenant il en rigole, et en profite pour me lancer une vanne à chaque fois que l'on regarde un documentaire[1290].

L'endormissement peut faire l'objet de taquineries ou permettre de se remémorer une séance (« c'est comme la fois où tu t'es endormi devant… »). Celles-ci peuvent permettre de désamorcer certaines tensions ou déceptions, par rapport au fait que l'autre n'apprécie pas le film, qu'il le montre devant d'autres spectateurices, qu'il ne profite pas du film en même temps (comme Marise qui reproche à son conjoint de l'avoir laissée seule devant le film). Sacha et Corentin (22,E) se souviennent tout particulièrement d'un des rares films qu'ils n'ont seulement pas apprécié de la même manière. Ce qui a ancré leur souvenir de la séance est que cette différence de réception s'est manifestée physiquement :

> L., *rit* – Il me le ressort tout le temps parce qu'il s'est endormi et je l'ai réveillé pendant la séance.
> C.- Mais c'était pas une bonne idée parce que du coup c'était terrible comme séance. Mais bon c'est le seul film dont je me souviens sur lequel on était vraiment pas d'accord. Enfin où on n'a vraiment pas apprécié de la même manière.

[1288] *Star Treck,* film de science-fiction réalisé par J.J. Ambrams, 2009.
[1289] *Pirates des Caraïbes : La Fontaine de Jouvence,* film d'aventure fantastique réalisé par Rob Marshall, sorti en 2011.
[1290] M2, p.116. *Sugar Man*, Malik Bendjelloul, 2012 ; Alfonso Cuaròn, *Gravity*, 2013.

> **C'est-à-dire ?**
> C.- Ben par exemple moi j'arrivais pas du tout à rentrer dans le film parce que j'arrivais pas du tout à savoir ce que le réalisateur voulait faire ou voulait dire, ou ce qui se dégageait de ce film (…).
> L.- Moi je suis sorti, je tremblais, presque je pleurais de joie (…) Puis comme c'était à l'école et qu'il y avait plein de gens que je connaissais dans la salle, j'avais un peu honte qu'il dorme, c'est pour ça que je l'ai réveillé. *Iels rient, se regardent*. Du coup à la sortie on a rigolé, voilà.

Ici, la dimension publique de la séance, où les spectateurices ne sont pas anonymes, mais forment un milieu d'interconnaissance professionnel, rend plus sensible la question de la représentation de soi à travers son couple, et donc le contrôle du corps du/de la conjoint·e. On se rapproche de l'impératif de « bonne tenue » qui est de mise au théâtre. Dominique Pasquier indique d'ailleurs que l'endormissement au théâtre est très mal vu au sein du couple, alors qu'il suscite de l'amusement au sein d'un groupe d'ami·es[1291]. Au cinéma, hors séances spéciales, l'amusement prédomine aussi dans le couple face aux domeureuses. Les taquineries peuvent permettre de faire remarquer le désagrément à son partenaire sans générer un conflit direct. Stratégie discrète de fuite par rapport au film, elle peut aussi être perçue comme une manière de ne pas déranger, ou être tout simplement involontaire, favorisée par la condition hypnotique du cinéma.

4.3.2.2 Le rire et les pleurs

Les films peuvent déclencher des manifestations d'émotions visibles, comme les rires et les pleurs. Attendus pour des genres de films particuliers (drames et comédies), ils peuvent advenir à des moments plus surprenants, soit qu'ils fassent écho à un élément de la vie personnelle des couples, soient qu'ils suscitent des commentaires humoristiques, une connivence particulière. Comme le sommeil, ces derniers suscitent l'amusement et les taquineries des partenaires, mais peuvent aussi être synchrones, être en symbiose avec la salle et/ou avec lae partenaire.

Les taquineries vont être générées souvent par la manifestation même de l'émotion, l'abondance des pleurs par exemple ou le caractère sonore du rire. Samuel (24,A) se « moque un peu » de sa copine, comme lorsqu'elle a pleuré devant *Tel père, tel fils* [1292]: « elle était sur moi, ma chemise était trempée ». Il montre aussi qu'« elle se venge »car il a un rire imposant, qui « résonne dans toute la salle », et qu'elle parodie après les séances, notamment quand ils reviennent d'une comédie. Son ami David (24,E), précise d'ailleurs qu'il « évite d'aller voir des comédies aux premiers rendez-vous » car c'est un aspect de lui qu'il n'« aime pas trop

[1291] Dominique Pasquier, « Spectateur de théâtre : l'apprentissage d'un rôle social », *op.cit.*
[1292] *Tel père, tel fils,* Hirokazu Kore-Eda, 2013.

montrer » étant donné que ses amis lui font souvent des remarques sur son rire à la fin des séances.

Ces manifestations émotionnelles posent la question de leur concordance. Être émus ensemble participe au plaisir pris à la sortie au cinéma en couple, quand les deux membres sont emportés de la même manière et aux mêmes moments par le film. Ce partage de sensibilité peut passer par un échange de regards, une pression de main, des pleurs, des rires synchrones. Dans *Burn After Reading*[1293], le choix du conjoint est subordonné à cette synchronicité, puisque le personnage emmène des hommes différents voir le même film pour voir s'ils rient au même moment qu'elle. Sans aller jusque-là, des moments de réactions synchrones peuvent être fédérateurs. Le choix récurrent des comédies permet ces moments de communion, ainsi qu'avec la salle. La comédie met aussi en spectacle les rires des autres :

> Caroline (44,PI) - Hum hum. *Se tourne vers D.* On était allé·es voir *Les Ch'tis* !
> Damien (33,OE) - On était allés voir *Les Ch'tis* !
> Ça vous a plu ?
> D.- Ah on a rigolé, oh là là là.
> C.- Ah oui oui ! En plus, c'est ça qu'est bien. Tu le vois seul devant ta télé, bon… Tu rigoles un peu et tout… Mais là, avec dans la salle, *Elle regarde David qui opine et sourit*, les gens qui rigolent.
> D.- L'ambiance, ouais !
> C.- Ça te fait encore plus rigoler ! Puis ils ne rient pas forcément aux moments où toi, t'as envie de rire… Donc ça te fait rire quand même hein. *Elle se tourne vers David.*
> D. *sourit* – Oui, c'est marrant ! *regarde C.* Parfois, il y en a qui rigolent pas au même humour… C'est marrant.

Dans plusieurs entretiens, l'on retrouve ces mentions de goûts/réactions commun·es qui permettent de se distinguer des autres spectateurices. Ces distinctions sont souvent forgées de jugements sociaux, qui définissent les contours de ce qui est ou non comique (humour considéré comme « beauf », inapproprié politiquement ou socialement, pas « drôle »[1294]). Si les rires non synchrones des autres spectateurs peuvent susciter par ricochet le rire du couple, le rire non synchrone du couple peut aussi redoubler du fait de son décalage avec la salle, comme lorsqu'il est suscité par une remarque humoristique d'un·e des partenaires. Ainsi Salomé (23,E), qui a souvent des fous rires au cinéma, entraine son conjoint, au départ contre sa volonté, puisqu'elle lui fait une remarque en décalage avec l'émotion de la séance :

> S.- Le problème, c'est que moi j'ai des fous rires vraiment facilement. Par exemple pour *La Vie d'Adèle* à un moment j'ai eu un fou rire, pour un truc que je trouvais drôle.
> **Vous étiez tout seuls à rire dans la salle ?**

[1293] Joël et Ethan Cohen, *Burn atfer reading*, 2008.
[1294] Par exemple, une étudiante m'avait décrit comment allant voir le film *Shéhérazade*, elle avait été dérangée par les rires dans la salle, qu'elle avait interprétés comme des moqueries du langage populaire des personnages du film.

> N.- Il y a un truc qui me dérangeait dans le visage d'Adèle depuis le début du film, je me disais, mais qu'est-ce qu'elle a, il y a vraiment un truc qui me dérange. Et au bout d'un moment, je me dis : mais on dirait vraiment un rongeur.
> S.- Et ça, dans une scène d'émotion tu vois, *elle le regarde*, dans un moment où elle se prend un râteau de sa copine. Et là, elle se tourne vers moi, elle me dit « ohlà, là, on dirait trop un rongeur ». *Elle rit*. J'ai cru que j'allais la claquer. *Iels rient.*

L'agacement et l'énervement sont d'abord de mise, du fait d'être coupé de la portée émotionnelle du film à cause de l'autre. Mais une fois coupé du film, il va se laisser entrainer par le rire de sa partenaire, complètement à contre-courant de l'émotion qu'est censée susciter la séquence. Caroline (44,PI) et David (33,OE) nous parlent quant à eux d'un fou rire mutuel et spontané, qui se réitère au moment de l'entretien :

> C.- Et en plus de ça… Nous, bien sûr, comme on est un couple. *Elle marque un temps, se tourne vers David et iels se sourient*. *Yes* ! Comme on est un couple, *vers moi*, en fait, parfois il y a des choses comme on y va ensemble, *vers Damien*, tu te rappelles pas « à Poissy », dans un film ?
> D.- Ah oui !
> C. - On avait vu un reportage où la fille elle disait « à Poissy, à Poissy », enfin c'était vraiment un truc rigolo. On avait…
> D., *tourne la tête vers C., souriant* - On en avait fait une scène !
> C.- On en avait fait un peu un sketch. Et dans un film hein, *elle se tourne vers Damien*, ça ressort comme ça.
> D. – Il y a quelqu'un qui dit (*il imite*) « je veux aller à Poissy ».
> C.- Je veux aller à Poissy. Et là, nous*, C.et D. se tournent vers moi.,* en même temps.
> D – On a explosé de rire !
> C.- On a explosé de rire ! Il y avait du monde dans la salle…
> D.- Personne n'a rigolé !
> C.- Personne n'a ri ! Il y avait que nous qui (*elle les désigne de la main en rigolant*).
> D.- Quand la fille a dit « je veux aller à Poissy ! », on a pensé à... *C. rit.*
> C.- On était plié·es !
> D.- On était plié·es de rire ! *C. rit.* Trois, quatre minutes. Les gens ont pas compris[…].
> **Vous deviez être absolument tout seuls dans la salle…**
> D. Les gens ont dû se dire…
> C.- Ils s'en fichaient.
> D.- Pourquoi ils rigolent… *Iels se regardent.*
> C.- On était mort de rire.
> D.- On était mort de rire.
> C.- C'était marrant.
> D.- A Poissy…

Les couples, même quand ils n'ont pas le même humour, peuvent forger des références humoristiques communes. Dans cet extrait d'entretien, elles fonctionnent sur la répétition, et donc sur des petits jeux théâtraux : l'on fait des « sketchs », on mime le passé pour faire revenir au présent l'événement, et rire à nouveau. Ce mécanisme est par ailleurs mis en abyme dans l'entretien, à la fois par les redoublements des paroles de l'autre qui viennent prolonger et réactualiser le récit, et les rires qui se déclenchent à nouveau, avec le souvenir qui redevient présent.

En somme, les réactions en salle mettent pleinement en jeu le corps et les émotions des spectateurices. Elles sont à la fois sources de réunion quand elles sont partagées (en couple voire avec la salle) et de division quand elles suscitent l'agacement ou l'inquiétude des conjoint·es. En effet, volontaires ou non, elles montrent en direct l'effet du film sur l'autre, et ainsi une possible différence de sensibilité ; elles sont aussi source d'agacement, d'autant plus quand on se sent responsable du comportement se saon conjoint·e. Si cette tension a pu émerger au cours des entretiens, on remarque que la plupart des couples atténuent l'agacement par des jeux de taquineries, ou bien les considèrent comme faisant partie de leur rituel cinématographique (réveiller l'autre, lui demander de se taire, etc.). Le spectacle cinématographique demande une attention à son propre corps, celui des accompagnant·es et des autres spectateurices.

4.4 Manger pendant la séance : le couple et les autres spectateurices

Les couples ne sont pas seuls dans la salle. Faire partie d'un public est une condition du spectacle cinématographique. Le « corps propre » qui s'étend à l'accompagnant·e s'étend aussi à cette entité plus large. C'est parfois ce qui est recherché dans la sortie au cinéma, l'« ambiance de la salle », les frissons et cris des films d'horreur, les rires collectifs des comédies, l'émotion qui se dégage du visionnement simultané (« toute la salle riait »/« tout le monde est sorti en pleurs », *etc.*). Mais cette envie de prendre part au public d'une séance peut être très différente selon les couples. Certains ne semblent voir dans la présence des autres qu'un potentiel dérangement, menaçant même la sortie au cinéma. Ingrid (48, C+), à propos des « mangeurs de pop-corn », précise : « je crois que c'est pour ça qu'on ne va plus trop au cinéma, voilà, c'est chiant », leur faisant privilégier les séances désertes, d'autres au contraire apprécient les salles combles, où le public réagit (tout en pouvant être agacé·es par certains comportements). Afin de mettre en lumière le rapport des spectateurices au reste de la salle, nous avons choisi d'analyser les réponses données à la question sur la nourriture dans la salle, et plus particulièrement sur la consommation de pop-corn. Celle-ci semble être particulièrement favorisée par l'accompagnement (en groupe ou en couple[1295]). Les groupes, comme le montre Claude Forest, sont plus à même d'assumer un potentiel dérangement étant donné qu'ils ont la

[1295] Rares semblent être les spectateurices qui consomment du pop-corn alors qu'iels sont venu.es seul.es au cinéma – constat basé sur nos observations dans les salles de cinéma.

force que leur confère le fait d'être plusieurs[1296]. Les couples seraient dans la logique du « voir sans être vus[1297] », mais le fait d'être deux peut également les encourager à assumer la consommation de nourriture[1298]. La logique du plaisir est alors cumulative : à celui du film s'ajoute celui de la nourriture. Le « pop-corn » jouit de plus d'une image mythique, qui l'associe aux sorties au cinéma. Mais cette image de la vente de pop-corn est aussi largement dévalorisée, associée au consumérisme, ainsi certain·es spectateurices vont à l'inverse louer les cinémas qui se contentent d'un discret distributeur, à l'opposé de « ces vendeurs de pop-corn qui diffusent des films[1299] ». Les couples « anti-pop-corn » vont se saisir du moment de l'entretien pour affirmer leur opposition aux autres spectateurices et s'en distinguer. Le « pop-corn » cristallise tout spécifiquement les passions. Les PeC se répartissent ainsi en deux catégories, les « pro » et les « anti » pop-corn. La « question pop-corn » ne divise pas tellement les membres du couple dans la pratique : soient iels en prennent tous les deux, soient iels n'en prennent pas. Même des « anti-pop-corn » peuvent se retrouver à prendre des pop-corn si leur conjoint·e insiste[1300] : le débat a généralement lieu avant la séance, il est rare qu'un·e seul·e des deux en prenne (sans intention de le partager, ou sans que l'autre ne pioche dedans).

4.4.1 Introduction : Le pop-corn, pas classe ?

Le *pop-corn* va donc plutôt opposer des couples aux autres spectateurices dans leur conception de la séance de cinéma, et par les dérangements occasionnés en salle. Malgré le caractère anecdotique de la « question pop-corn », elle est fortement connotée. Dans le film *Pas son Genre*[1301], qui met en scène la rencontre d'une coiffeuse ariégeoise et d'un philosophe parisien, la sortie au cinéma des deux personnages est faite pour mettre en exergue leurs différences de goûts et de pratiques culturelles relatives à leurs différents milieux sociaux (classes populaires et classes supérieures). Dans la file d'attente, Jennifer (coiffeuse) apprend que son prétendant Clément (philosophe) ne connaît pas l'actrice Jennifer Anniston, qu'il n'a pas la télévision,

---

[1296] « Fierté d'appartenance au groupe, sentiment de sécurité ou de supériorité face aux autres spectateur(ices), (…) les groupes d'individus (…) ont toujours eu tendance à se faire remarquer lors des observations menées, ce qui pourrait être interprété comme un marquage visuel du territoire », Claude Forest, « Qui s'assoit où ? », *op.cit.*
[1297] *Ibid.*
[1298] Des spectateurices ont d'ailleurs une pratique différente en termes de consommation de nourriture selon qu'iels soient seul.es (ne consomment pas) ou en couple (vont consommer).
[1299] Citation en substance d'un enquêté dans un micro-trottoir devant Beaubourg réalisé par des étudiant·es de Paris 8.
[1300] Et les « pro-pop-corn » peuvent arrêter, même temporairement, par exemple pour respecter le régime de leur partenaire.
[1301] Lucas Belvaux, *Pas son genre,* 2014.

qu'il est en somme dépourvu de références de la culture populaire… Elle lui propose du pop-corn, mais il refuse. En sortant, elle lui expose sa théorie de spectatrice « il y des films à pop-corn, et des films qui ne sont pas des films à pop-corn », et la comédie romantique qu'iels viennent d'aller voir est selon elle « typique film à pop-corn ». Lucas Belvaux, le réalisateur, oppose leurs différences culturelles à plusieurs reprises, et montre au final que le philosophe (Clément) dispose d'une culture classique plus figée que celle de son amante (Jennifer), qui forge ses propres théories par rapport aux œuvres et aux pratiques (elle finit toujours un ouvrage par respect pour celui qui l'a écrit, elle adapte la prise de pop-corn au film, etc.).

La consommation de pop-corn est-elle une pratique populaire, inconnue des spectateurices de culture légitime comme semble l'indiquer le film ? Dans notre enquête, elle semble surtout varier dans le film en fonction de l'âge (les plus âgé·es n'en consommant pas), selon que la séance en question soit considérée comme un divertissement, et selon l'accompagnement (en prendre seulement avec saon conjoint·e, avec ses enfants ou petits-enfants), selon que la séance en question soit considérée comme un divertissement ou non (regarder des pop-corn devant un blockbuster, mais pas devant un film d'art et essai). Les couples qui ont une culture éclectique choisiront ainsi de prendre ou non du pop-corn selon les séances, les cinémas, les films choisis, comme Sacha et Corentin (22,E), qui prennent des pop-corn et commenteront le film quand iels se rendront à des séances de films du « Sam'di soir » avec leurs ami·es, mais n'en prendront pas pour voir des films qu'iels regardent d'un point de vue artistique : « devant Haneke, non, on ne mange pas de pop-corn ».

4.4.2 Les pro-pop-corn

Les couples qui mangent pendant la séance ont plusieurs types de réactions à la « question pop-corn ».Soit iels répondent oui simplement, en précisant parfois le type de nourriture, ou leurs goûts ou ceux de leurs partenaires : « oui, lui salé et moi sucré » précise Laurence (22, E), une spectatrice du CGR d'Epinay. La question peut aussi faire surgir un petit désaccord ou révéler un jeu de taquinerie au sein du couple. En effet, cellui du couple qui ne prend pas de pop-corn peut être dérangé·e par le bruit de saon conjoint·e, et cellui qui en prend peut être agacé que son ami·e pioche dans son paquet :

> **Est-ce que vous consommez du pop-corn justement ?**
> Sandra (25,C+) - Oui. *Elle rit*. Surtout moi.
> Florent (25,C+).- C'était le débat qu'on a eu avant de venir justement. Est-ce que j'achète du pop-corn, est-ce que j'achète pas de pop-corn ?
> S.- Parce qu'il me pique toujours le pop-corn, et il veut jamais en acheter, *elle rit.*

F.- Non, jamais.
Donc vous en mangez tous les deux, mais c'est vous (m'adressant à S.) qui l'achetez ?
F. *rit.*
S.- Voilà, exactement ! *Elle rit.*
F.- C'est pas parce que je veux pas le payer hein, c'est que je trouve ça meilleur quand ça vient de son pot en fait. *Il mime le fait de lui prendre du pop corn et rit.*
S.- Voilà. Pour lui ça n'a pas le même goût. *Iels rient.*
F.- En fait si j'en achète un je sais que je vais en prendre deux trois et ça va s'arrêter là, c'est un peu gâcher…

Plusieurs enquêté·es marquent une petite gène lorsqu'on leur demande s'iels consomment du pop-corn, comme s'ils avouaient un plaisir coupable :

Est-ce que ça vous arrive de prendre du pop-corn ?
Andréa (54, OE) - Oui, ça nous arrive, ça nous arrive. De prendre le menu, la boisson, du pop-corn ou des glaces, ça… *Il sourit*. On est assez gourmands là-dessus.

Iels peuvent faire allusion à ce moment à leur régime alimentaire ou celui de leur conjoint·e : « j'essaye de garder la ligne » répond Léonard (66, R), un spectateur du ciné 104 à Pantin.

Le pop-corn peut être décrit comme un élément indispensable de la sortie au cinéma : la dépense en confiserie sera alors assumée. Le prix de la nourriture au cinéma étant élevé, la consommation au cinéma pourrait être vue comme le fait de spectateurices aisé·es. Ce n'est pourtant pas nécessairement le cas : quand la sortie au cinéma est rare ou exceptionnelle, elle peut engendrer ces dépenses supplémentaires, prévues dans le budget de la sortie (puisque le pop corn « fait partie » de la séance). La petite fierté éprouvée à parler de sa consommation de nourriture au cinéma peut aussi venir de l'économie que les couples réalisent en y amenant — contre le règlement des salles — leur propre nourriture, pop-corn, « Mac Do », boissons, pâtes :

Est-ce que vous mangez pendant la séance, vous achetez du pop-corn ?
Martin (40, C+) - Ouais.
Charlotte (40, C+) - Ouais, on a nos périodes.
M.- On fait un truc inavouable en fait. *C. sourit, le regarde*. *Il marque un temps de suspens*. On achète… *Elle rit.* A l'extérieur du cinéma. Et on ramène en douce.
Vous inquiétez pas !
M.- Parce que c'est trop cher. *Il rit.*
C.- Après non…
M.- Voilà j'ai avoué l'inavouable. *Elle rit.*
C.- Non mais après…
Ne vous inquiétez pas vous êtes pas les seuls.
M.- Vous allez pas balancer...
C.- Après il y a beaucoup de gens qui le font… *elle rit.*
M.- Tu sais, *personna non grata* à vie ici. Fouillé·es tous les jours.
C.- Non mais bon en même temps, c'est vrai que juste à côté il y a le Marks and Spencer, il y a le Liddl juste en face… Donc quand on voit qu'ici on va acheter une bouteille d'eau à trois euros, non…
M.- Mais par contre, les pop–corns, j'avoue, je craque souvent. Parce que j'associe quand même le cinéma au pop-corn, au plaisir, aux trucs…

C.- Même si c'est cher.
M.- Même si c'est cher.

Le couple oscille entre une consommation de nourriture « illégale » (achetée en dehors du magasin), et un achat de pop-corn plus « réglementaire », car « associ[é] » au cinéma, vendu par celui-ci. Cette question peut, comme celle du prix des places, donner lieu à des discours sur ce qui est cher ou non, et ce qui donne l'impression de faire des économies. Ainsi, un jeune couple d'assidu·es fait les comptes devant nous :

Vous prenez du pop corn ?
Naïm (20,OE) - Pfff, non.
Audrey (19,OE) - C'est très rare.
N. - Soit on ramène des trucs de chez nous, *il rit*, soit… On n'achète pas, c'est vraiment cher.
A. - Très franchement, sept euros quarante-huit, alors que si vous allez chez vous, les trois sachets que vous mettez au four à micro-onde c'est un euro, un euro trente.
N.- Voir soixante-dix-huit centimes.
A. - Voilà ça dépend de la marque que vous prenez, nous on prend soit la marque mac kenedy, c'est la marque américaine, soit des fois vous achetez le sceau, à quatre euros cinquante…
N.- Vous prenez dans un sac, hop, on allait au cinéma tranquille, on cachait. Avec des petites boissons et tout.
A. - Très franchement, on n'est pas les seul·es à le faire. Regardez dans les salles il y en a plein des trucs de mac do.

Iels mettent en avant leur braconne, car cette transgression contribue au plaisir pris à la sortie au cinéma. La consommation de nourriture peut avoir contribué à rendre mémorable une séance, comme celle de *James Bond* d'Anaëlle et Fodge, alors qu'ils ont déjà eu leurs enfants et que les moments à deux se font rares[1302].Ces témoignages nous invitent à envisager le cinéma comme une sortie aux plaisirs cumulatifs. La dimension festive du visionnement du fim est alors associée à la nourriture, et dans plusieurs cas au « pop-corn » emblématique. Une dépense supplémentaire sera alors acceptée même pour des couples ayant de faibles revenus, quand ces derniers ne trouvent pas des moyens alternatifs de s'en procurer. Le plaisir de l' « économie » et de la « petite arnaque » réalisée en couple sera alors au rendez-vous.

4.4.3 Les anti-pop-corn

Les couples qui ne mangent pas de pop-corn peuvent se montrer particulièrement intolérants à l'encontre des mangeureuses de pop-corn :

[1302] Voir Part.1, chap.2, 2.3.2 « On mangeait des pâtes, on avait juste acheté un paquet de glaces pour le dessert, c'était (…) une soirée pour nous »,

> Caroline (44, PI)*, à moi* - Je les tuerais moi, les gens qui mangent des pop-corn. *D. imite le bruit de quelqu'un qui mange des pop-corn.* Et qui viennent à côté. *D. la regarde.* Oui, surtout quand il n'y a presque personne dans la salle et que la personne vient s'asseoir à côté de toi avec son pot de pop-corn, ce qui arrive souvent d'ailleurs.
> Damien (33, OE)– Bizarrement, les gens aiment pas aller se mettre loin, ils se mettent partout là où il y a du monde. *C. rigole.*

L'appel au meurtre ou aux sanctions violentes à l'encontre des mangeureuses de pop-corn est formulé plusieurs fois dans l'enquête, avec une grande expressivité (exclamations, gestes, lexique de l'horreur). Des spectateurices n'hésitent pas à en promouvoir l'interdiction. Dominique (45,A) interpelle « Brigitte Macron » pour faire « passer une loi » contre le pop-corn[1303]. Cet « anti pop-cornisme » crée un moment de forte solidarité dans les entretiens, y compris dans des entretiens plus conflictuels (marqués par des moments de désolidarisation) comme celui d'Ingrid et Christian[1304]. La question « pop-corn » déchaine les passions et unit les couples contre les dérangements en salle. Cela peut guider leur placement, certains vont aller jusqu'à se déplacer si des spectateurices « pop-corn » viennent s'asseoir à côté d'elleux. Les motifs allégués de cette animosité anti-pop-corn sont pluriels, et touchent tous les sens, visuel (lorsque le pop-corn est laissé par terre dans les salles), sonore (la mastication des pop-corns pendant la séance), et olfactif (cela sent mauvais, nous dit un enquêté). La principale cause d'agacement est le bruit répétitif de la mastication, ou des déplacements du paquet de pop-corn pendant le film, qui empêchent de se concentrer pleinement sur le film. D'autres aliments ou d'autres bruits répétitifs peuvent susciter cet agacement, les spectateurices ont notamment mentionné les noix, les tic-tac, les bonbons, les emballages de nourriture… Le « supplice » est d'autant plus grand que le bruit peut s'arrêter un moment puis reprendre. Le désagrément du pop-corn a souvent déjà été discuté dans les couples avant que je ne pose la question, si bien que l'entretien filmé est une tribune pour exprimer à deux son mécontentement. Plusieurs PeC insistent moins sur le bruit que cela occasionne que sur la saleté et la détérioration de l'état des salles, regrettant un Eden où la salle de cinéma était plus propre et moins bruyante : « ça s'est dégradé » nous assure un spectateur[1305]. La verve anti-pop-corn peut être un relais de stigmatisation de groupes sociaux tels que « les jeunes », ou

---

[1303]On ne pense pas que son souhait ait été entendu puisque Roselyne Bachelot a déclaré au journal *Le Monde* lors de la réouverture des salles : « on peut ôter son masque pour manger du popcorn », suscitant une ribambelle de commentaires hostiles à la pratique. « Roselyne Bachelot : « l'Etat n'abandonnera personne », publié en ligne le 04/09/20, propos recueillis par Brigitte Salino, Cédric Pietralunga et Sandrine Blanchard. URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/09/04/roselyne-bachelot-l-etat-n-abandonnera-personne_6050903_3246.html

[1304] Voir partie 1, chap1, 4. « Etude détaillée d'un entretien conjoint ».

[1305] Voici notre échange avec Bertrand (66, R), rencontré devant Beaubourg : B- Je n'aime pas quand mes voisins mangent du pop corn, j'aime pas trop, ça s'est dégradé / (nous) - Ça s'est dégradé, parce qu'avant on mangeait pas de pop corn ? / B.- Moins qu'avant, maintenant faut ramasser entre les séances parce qu'il y en a plein par terre.

individuellement, de spectateurices jugé·es indiscipliné·es.

4.4.4 Les consommateurices de pop-corn face à la gêne des autres spectateurices et des conjoint·es

Les couples qui mangent du pop-corn ne sont pas sans conscience de la gêne qu'iels peuvent créer. Quand j'évoque celle-ci, iels avancent souvent que cela fait partie de la séance de cinéma, que le bruit est un risque inhérent à celle-ci. La plupart assument la pratique, mais certain·es ont aussi des stratégies pour déranger le moins possible. « Le truc, c'est que tu veux prendre un petit, puis pour un euro de plus t'as un moyen, et encore un euro de plus, t'as un grand, alors tu prends le grand et résultat, tu n'as pas fini quand le film commence, alors t'essayes de manger quand il y a du bruit, un moment d'action », nous résume Jennifer (33, OE). On remarque qu'à l'inverse des spectateurices de théâtre qui essayent de tousser dans les moments de creux, ou lors des changements d'action, pour ne pas déranger les acteurices[1306], au cinéma les spectateurices essayent de fondre leurs bruits dans ceux du film.

La « gestion du pop-corn » peut alors susciter des taquineries ou des agacements : débats sur le sucré ou le salé, si l'un·e pique dans celui de l'autre, ou alors dans la manière de le manger. Cela peut tenir à des habitudes culturelles venues des salles de cinéma dans son pays (comme Olivia (31, C+) qui ajoute de la sauce pimentée sur ses popcorn), ou de la façon de manger (plus ou moins élégamment, en faisant moins de bruit). Ainsi une spectatrice nous raconte que son conjoint « en met partout », avale des « grandes poignées » y compris dans des moments de silence, qu'il a ensuite les « mains collantes », alors qu'elle cesse d'en manger ou « stratégiquement » quand le film commence, elle a alors « honte », se jure de ne jamais reprendre de pop-corn, mais refait malgré tout à chaque fois la même erreur. Un autre couple émet quant à lui une hiérarchisation des mangeureuses de pop-corn : il y aurait d'un côté les bons, qui mangent leur pop-corn aux moments stratégiques, et les « mauvais », qui feraient du bruit aux moments inopportuns.

4.4.5 Conclusion sur « la question pop-corn ».

Ainsi, la « question du pop corn » est fédératrice, que l'on en consomme (et augmente ainsi le plaisir pris à la séance) ou que l'on n'en consomme pas (et juge ensemble celleux qui en

[1306]Dominique Pasquier, « Spectateur de théâtre : l'apprentissage d'un rôle social », *op.cit.*

prennent). Bien que les couples puissent avoir initialement des pratiques différentes, iels semblent s'accorder sur l'habitude d'en prendre ou non, et pouvoir ainsi entrer dans l'un ou dans l'autre camp. Cela n'empêche pas qu'une différence de pratique (que l'un·e en prenne ou non, mange plus ou moins proprement, soit partageureuse ou non) puisse susciter des tensions internes au couple. Mais au cours de l'enquête filmée, c'est cette pratique qui met le plus en jeu le rapport du couple aux autres spectateurices, à travers la question plus large des dérangements. Le couple construit aussi ses habitudes et ses pratiques culturelles de couple par différence avec les autres : il jugera d'autant plus fortement une pratique qui vient entamer son plaisir cinématographique, et pourra montrer son « éthique » spectatorielle en se comparant et s'opposant. D'un côté, des couples nous exposent donc leurs stratégies pour « profiter au maximum », voire pour profiter à moindre coût (avec de la nourriture achetée hors du cinéma), de l'autre, des couples de spectateurices se servent de la « question pop-corn » pour afficher leur bon comportement en salle, par opposition aux spectateurices bruyant·es ; voire pour rejeter des catégories entières de spectateurices (les « jeunes », les « malpolis »), ou encore regretter un « âge d'or des salles », l' « époque »où elles n'étaient pas parsemées de grains de pop-corn.

Cette « éthique » spectatorielle individuelle/de couple mise en avant par la « question pop-corn » est le reflet de normes sociales qui œuvrent à un niveau beaucoup plus vaste : celui des institutions et des politiques culturelles. En effet, se différencier des autres spectateurices pour des questions de dérangement —voir son propre plaisir « grignoté » par les mangeureuses de pop-corn -, n'est pas la même chose que le mépris culturel chevillé à la pratique, et le désir de s'en distinguer – surtout quand ce dernier est porté par les institutions. Dans les discours « anti pop-corn » se dessine souvent la distinction entre spectateur d'art (qui se nourrit du film)/consommateur (qui avale pubs, pop-corn et film). Nathalie Montoya, qui étudie les discours et pratiques des services de médiations culturelles, synthétise ainsi celui d'une médiatrice de la Cinémathèque française[1307] - pour qui apprendre aux enfants « qu'ils ont le choix » de « ne pas manger de pop-corn » équivaut à une notion de « citoyenneté » – révélateur

[1307]Discours de l'intervenante du service pédagogique : « Moi, je les oblige pas à ne pas manger du pop-corn, je leur dis juste qu'ici à la Cinémathèque, on ne le fait pas, mais je crois qu'il y a des manières de dire qui font qu'ils vont se dire que c'est peut-être intéressant de ne pas manger du pop-corn tout de suite. Je ne crois pas qu'ils sortent transformés, mais au moins ils savent que les deux options existent et ça je trouve que c'est un vrai cas de citoyenneté parce que forcément quand il y a choix, il y a responsabilité. S'ils mangent des pop-corn parce que tout le monde mange des pop-corn, c'est dommage, s'ils savent qu'il y a un autre choix qui existe, là il y a une notion de citoyenneté… », in Montoya, Nathalie. « Construction et circulation d'ethos politiques dans les dispositifs de médiation culturelle. (enquête) », *Terrains & travaux*, vol. 13, n°2, 2007, pp. 119-135. URL : https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2007-2-page-119.htm

de la politique culturelle d'institution :

> Ce type de discours[de la médiatrice de la cinémathèque] confère par métonymie une forte dimension symbolique à la consommation de pop-corn, qui devient soudain l'emblème et le symptôme d'une relation consumériste aux œuvres, faussée par l'abondance de l'offre commerciale qui transforme les spectateurs en consommateurs – de pop-corn et de films. Mais la métonymie révèle aussi l'attention portée par la médiatrice aux corps des spectateurs, porteurs selon elle d'un ensemble de normes comportementales que le dispositif de médiation remet en question […][1308].

La forte « charge symbolique » du pop-corn, et les vives réactions que sa consommation suscite dans l'enquête, montrent la dimension d'espace public de la salle de cinéma, où les pratiques des couples n'existe que tissées dans un ensemble de représentations sociales.

4.5 Conclusion sur « les corps en salle »

Être assis côte à côte dans la salle de cinéma met les couples dans une disposition particulière : moment mi intime, mi public, à la fois très individuel et vécu « à deux ». Il y est question de prendre son plaisir (parfois aux dépens des autres), et de faire équipe pour trouver les meilleurs dispositions pour la séance : arriver/réserver en avance pour être bien placé·e (dans les « love seats » pour celleux qui aiment s'embrasser pendant la séance, près des sorties pour les agoraphobes ou celleux qui se rendent souvent aux toilettes), pour pouvoir regarder ou commenter les bandes-annonces ; prendre de la nourriture (achetée ailleurs ou sur place) pour maximiser son plaisir, ou au contraire éviter les gens qui en possèdent (pour éviter d'être dérangé·e par le bruit pendant la séance). Les « autres » spectateurices participent à « l'ambiance » de la salle, par exemple pour les comédies lorsque la salle « rit », permettant d'actualiser la recherche d'extériorité de la sortie au cinéma ; mais peuvent aussi déranger les couples par leurs comportements. L'« ennemi » de la séance peut toutefois être interne au couple, les réactions du conjoint·e étant parfois dérangeantes pour l'immersion de l'autre dans le film (rires, paroles, ronflements), et suscitant de vifs agacements, exprimés sous formes de reproches ou plus souvent de taquineries. En couple se cristallise des attentes envers le comportement de l'autre, quand l'on juge que l'autre est aussi un garant de notre représentation sociale. Le cinéma mettant beaucoup moins en jeu que le théâtre cette représentation, les réactions de l'autre sont davantage sujettes aux taquineries plus qu'elles ne déclenchent des

[1308] *Ibid.*

disputes[1309]. Elles peuvent toutefois susciter des tensions ou des déceptions, si l'on remarque que l'autre ne réagit pas de la même façon que nous au film, qu'iel nous dérange par le bruit qu'iel fait, qu'iel n'a pas la même éthique comportementale à l'intérieur du cinéma. Les premières séances sont le lieu des ajustements pour réduire les dissonances : d'agacements en tâtonnements s'érige une pratique commune, une habitude spectatorielle « à deux » ; avec des sources d'agacements qui peuvent se « figer » et être un sujet renouvelé d'énervement ou de taquineries ; ou des « scènes » qui peuvent être répétées par un plaisir joueur (celui par exemple de la prise de pop-corn ou non, salé ou sucré).

En somme, la salle de cinéma active le fonctionnement conjugal spectatoriel, qui mêle principalement trois dimensions : l'évaluation du film/la réaction face au film et ses manifestations, le plaisir et le confort (des baisers à la consommation de nourriture en passant par le choix des sièges), la dimension sociale (rapport aux autres spectateurices, à l'« ambiance de la salle » et au dérangement). Elle montre à la fois les petits égoïsmes des couples, les comportements assumés parce que l'on est deux, leur propension à braconner les séances pour leur propre plaisir, voire leurs fantasmes ; mais aussi l'art de partager un spectacle avec autrui et avec les autres, à se fondre à deux dans un public. Aussi, leur braconnage des séances est repéré et parfois institutionnalisé par les exploitant.es (avec les « love seat »).

La séance est le lieu d'une immersion dans le film et de premières réactions immédiates à celui-ci, sous une forme verbale parcellaire (pratique de commentaire) et de réaction non-verbales (manifestations émotionnelles). Dans l'après-séance, où se mesure l'impact du film, vont entrer en jeu des logiques de continuation du plaisir cinématographique (parfois redoublée par une sortie au restaurant ou dans un bar, une promenade), mais aussi d'évaluation du spectacle toujours sous des formes non-verbales (selon l'impact émotionnel du film), et sous la forme verbale de la « conversation conjugale ».

5. Après la séance

« Quand on sort du cinéma, rien ne vous étonne. N'importe quoi peut se produire[1310] ».

[1309] Sauf justement quand la séance a lieu dans un contexte de « représentation » : projections professionnelles, avant-premières, festivals où se retrouvent des personnes travaillant dans le cinéma, ciné-club et projections d'écoles, etc.

[1310] Phrase prononcée par Georges Palet, le personnage principal du film *Les Herbes folles* d'Alain Resnais, sorti en 2009.

L'après-séance est une dernière étape à franchir pour le couple, et pas des moindres, puisqu'elle prolonge l'expérience du film, que ce soit par l'état dans lequel le film a plongé les spectateurices ou par les discussions qui s'ensuivent. La première question est justement celle de savoir comment et quand l'on « sort » du spectacle cinématographique. Le générique, comme la bande-annonce et les publicités avant le film, représente une zone ambiguë où les comportements peuvent varier : se lever pour sortir avant les autres, rester jusqu'au bout et le regarder en silence, commencer à préparer ses affaires et discuter.

L'étape de formulation du jugement critique des spectateurices est celle qui intéresse les médias qui se postent à la sortie des séances des films attendus ou controversés, mais aussi les théoriciens de la réception, notamment quand elle laisse des traces (étoiles ou commentaires sur Allociné, critique sur senscritique.fr, etc.). Il est important d'insister sur le fait que ce n'est pas la *réception des films*, *le contenu des avis* qui va nous intéresser, mais *la façon dont exprime et partage à deux* l'expérience du film qu'on vient de voir. La question que nous nous posons est davantage « Comment donne-t-on (à quel moment, sur quel ton, avec quelle considération pour l'avis de l'autre) son opinion sur le film en couple ? » que « comment interprète-t-on les films en couple ? ». Cette dernière question serait très intéressante à étudier, mais nous proposons de remettre les bœufs avant la charrue[1311]. En effet, comment comprendre les mécanismes interprétatifs, si l'on n'a pas d'abord un aperçu des contextes de fabrications de ces interprétations[1312], en prise avec la sociabilité ? Si l'interprétation des films en couple n'a d'ailleurs — à ma connaissance — pas retenu l'attention, c'est parce que de nombreuses études de réceptions envisagent l'interprétation à l'état de pure expression individuelle, possible émanation d'un « public ».

La discussion d'après-film peut se dérouler de manière linéaire, juste après la sortie du film, ou s'étaler sur plusieurs jours. Elle peut être très rapide voire inexistante, tous les couples ne parlant pas des films après les avoir vus : plusieurs d'entre eux nous répondent qu'iels en parlent « une minute », disent « si c'était bien » et « passent à autre chose ». Quand la conversation post-film est plus longue, elle peut être orientée sur des aspects très différents : la dimension philosophique du film, sa valeur esthétique, son potentiel comique, l'histoire, les personnages, les acteurices… Les couples y confrontent leurs « personnalités culturelles » et leurs émotions,

[1311] En considérant que les bœufs serait l'étude des pratiques et contextes de réception et la charrue l'interprétation des films détachée de leurs contextes. Nous disons « remettre » car les études de réception en cinéma et audiovisuel ont mis longtemps pratiques et contextes au second plan.

[1312] Autrement dit, si l'on ne se demande pas comment « on reconnait un poème quand on en voit un ». Stanley Fish, « Comment reconnaitre un poème quand on en voit un in Stanley Fish, *Quand lire c'est faire. L'Autorité des Communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

non sans « micro-réajustements[1313] » en écoutant l'autre. L'expérience du film est aussi prolongée par les discussions avec d'autres ami·es, collègues, et qui peuvent à leur tour réalimenter la « conversation [cinématographique] conjugale[1314] ». Cette dernière, accompagnée de certains rituels « d'après-film », peut permettre aux membres du couple d'aiguiser leur sens critique ou leur cinéphilie : le fait d'aller regarder ensuite ensemble des critiques, chercher des informations sur le film, savoir quand les prochains de la saga sortiront, etc.

A cet immédiat après-film, succède une temporalité plus longue qui met en jeu la mémoire des séances et/ou des films vus. Certaines sorties au cinéma, pour des raisons qui peuvent tenir au déroulement de la séance, au contexte personnel dans lequel elle s'inscrivait, ou l'émotion qu'a suscitée le film, restent dans la mémoire commune. Des éléments du film, des scènes, ou son titre peuvent également s'inscrire dans les références ou le vocabulaire quotidien conjugal.

Aussi étudiera-t-on en premier lieu l'étape de la sortie de la séance, les habitudes qui concernent le générique, et la sortie de la salle, le moment où l'on commence à parler et éventuellement donner son avis : comment les couples « sortent-ils » du film et de la salle ? Accordent-ils leur rythme personnel avec l'autre, et leur rythme conjugal avec celui de la salle ? Ensuite, l'on s'intéressera aux discussions qui ont lieu au sujet des films, l'évaluation faite en couple : en quoi l'après-séance donne-t-elle un ton particulier à la « conversation conjugale » ? Comment les séances de cinéma permettent-elles de confronter les goûts cinématographiques ? Enfin, on s'intéressera aux souvenirs des séances de cinéma. Quel impact ont les séances de cinéma sur le couple ? Comment s'inscrivent-elles dans la « mémoire culturelle conjugale » ? Que devient celle-ci en cas de rupture[1315] ?

5.1 En sortant du cinéma

Il est difficile de tracer une frontière exacte de la « fin de la séance » : s'arrête-t-elle quand le film est fini, quand les lumières se rallument, quand l'on sort de la salle, quand l'on est rentré·e chez soi ? Nous avons délimité la fin de la séance à partir du générique de fin du film, quand les premier·ères spectacteurices commencent à se lever.

[1313]Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics, op.cit*.

[1314] François de Singly, « De la conversation conjugale », in *L'incommunication*. Paris, CNRS Edition, 2013. DOI : https//doi.org/10.4000/books.editionscnrs.19818

[1315] Nous n'avons traité cette question qu'à la marge, mais elle pourrait faire l'objet de prochains travaux.

5.1.1 Le générique

Le défilement du film arrête pour un temps les mécanismes décisionnels à l'œuvre lors de l'avant-séance (choix du cinéma, du film, de l'achat de nourriture, le placement, etc.). Toutefois, ces micro-décisions se réactivent dès le générique. Le « retour au réel » (le fait de passer du spectacle à l'après-spectacle) est d'autant plus marqué que certaines salles rallument les lumières pendant le défilement du générique, et que des personnes commencent à sortir de la salle. Le moment du générique suscite des questionnements par son indétermination : faut-il se lever, partir, rester jusqu'au bout ? Notre acompagnant·e souhaite-t-iel partir, rester ? Si l'on reste, ne va-t-on pas déranger les personnes de la rangée qui s'en vont ? Si l'on se lève, déranger celleux qui continuent de regarder ? Les couples vont rapidement développer des habitudes pour routiniser cette étape, sortant pour l'immense majorité *ensemble* de la salle. Pour autant, iels n'ont pas nécessairement la même considération pour le générique, ni la même habitude de « sortie de salle » lorsqu'iels se rendent seul·es au cinéma.

5.1.1.1 Rester ou sortir pendant le générique

5.1.1.1.1 Sortir

De nombreux·ses enquêté·es indiquent qu'iels sortent dès le début du générique. Deux arguments ont été donnés, le premier est celui de l'intérêt faible que représente cet élément (« on s'en fout », « c'est pas passionnant »), le second est celui d'éviter la foule ou de gagner du temps (« sortir en premier », « avant les autres », « ne pas se retrouver coincé·es ») Des étudiant·es de Paris 8[1316]avaient réalisé une enquête filmée amusante sur le générique : la majorité des personnes disaient ne pas rester pour le générique et ne pas y voir d'intérêt, mais quand les étudiant·es leur demandaient si celui-ci devrait être supprimé, iels étaient contre (il fait « partie du film »), suggérant en revanche qu'il puisse être plus travaillé et animé (séquences supplémentaire, graphisme, etc.).

5.1.1.1.2 Rester

« Nous on restait en dernier dans la salle. Souvent. On restait assis en dernier », nous dit Caroline (44,PI). On constate que plusieurs couples nous révèlent être « toujours les derniers à rester dans la salle », alors que l'enquête de Claude Forest[1317] suggère au contraire que ce sont

[1316] Il s'agissait de quatre étudiant·es du premier cours que j'ai donné à Paris 8 sur la sortie au cinéma. Là aussi, je ne suis plus sûre des noms de ces derniers·ères bien que je me souvienne très bien d'elleux ! Toutes mes excuses.
[1317] Claude Forest, « Qui s'assoit où ? », *op.cit.*

les personnes seules qui sont les dernière à sortir. Dire que l'on « part en dernier », est une manière de se différencier de celleux qui s'empressent de sortir de la salle et qui « manquent les bonus ». Plusieurs PeC ajoutent « on n'est pas pressé·es », comme pour valoriser leur calme par rapport à ces spectateurices qui se « ruent hors de la salle » : iels saurait *vraiment* profiter de leur sortie. Une spectateurice a aussi évoqué la dimension romantique du fait de rester « à deux », seul·es dans la salle de cinéma, « remplie quelques minutes avant ». On peut donc faire l'hypothèse que les couples qui ont l'impression d'être les dernier·ères, se plaisent aussi à penser qu'ils le sont, conformément à leur *ethos* de spectateurices, ou à l'idée romantique de se retrouver seul·es dans la salle.

5.1.1.2 Différence de considération pour le générique, différence de pratiques seul·es et accompagné·es

Certain·es specteurices n'osent rester jusqu'au bout que lorsqu'iels sont accompagnées[1318], ainsi Amélie 27ans, précise-t-elle :

> Quand je vais au cinéma avec Adrien, je regarde le générique, mais quand j'y vais seule, surtout si je suis en bout de rangée, j'ai peur de déranger les autres, je pars directement. Et, dès que le film est fini, que les lumières se rallument pendant le générique, j'ai comme l'impression d'être une intruse, je me rends compte que je suis là toute seule et que je n'ai plus le film avec moi comme allié, j'ai envie de sortir vite de la salle[1319].

A l'inverse, certaines personnes en couple ne pourront regarder le générique que seules, car leur conjoint·e les presse pour sortir de la salle. Le générique ne suscitant pas toujours le même intérêt chez l'un·e et pour l'autre, la pratique accompagnée et la pratique seule (si elle existe), donnera ainsi lieu à des pratiques différentes. Un compromis s'installe, souvent en la faveur de la personne qui souhaite rester :

> Adrien (26, C+) - Julie adore rester jusqu'à la fin du générique. Donc moi je l'attends patiemment (…) parfois j'aime bien rester dans l'ambiance du film, mais si je vais seul au cinéma, j'attends pas la fin du générique en général.

Une spectatrice, Oriane (22, PI) témoigne justement son mécontentement car elle préfère partir immédiatement, contrairement à son conjoint Souleymane (22, PI) :

> **Vous restez pendant le générique, à la fin ?**
> O. - Non !
> S. - Si !
> O.- Non, non, non.

[1318] M2, p.61. Ce témoignage va dans le sens de l'étude de Claude Forest, qui montre que les spectateurices solitaires sortent soit en tout premier soit en tout dernier, avant ou après les autres : la spectatrice ici ne profite du générique que lorsqu'elle est accompagnée. « Qui s'assoit où ? », *op.cit.*
[1319] M2, *ibidem.*

> S.- Si, si, parce…
> O. - Toi tu restes, moi je me casse !
> S.-Arrête ! Des fois, pour certains films, il y a une sorte de « fin » où ils vont expliquer comment ça va se passer sur les différents épisodes. Les Marvel, les *X-men*, *Le Monde de Nemo*.
> O.- En fait, je veux partir, lui il veut rester. Donc j'attends qu'il regarde la partie qu'il veut voir et ensuite on part.

L'argument des scènes supplémentaires, ou encore parfois de la musique, peut faciliter le compromis pour un départ commun de la salle : ces arguments permettent aux conjoint·es qui souhaitent rester de montrer l'utilité du générique, la possibilité d'en retirer du plaisir. Il n'est que très rarement question de partir à des moments différents, comme le font Léonard et Sylvie (66 et 68, R) :

> **Et pendant le générique, vous restez ?**
> L.- Alors ça dépend, il y a des films j'ai envie qu'on reste, et toi pas du tout !
> S.- *Il rit*. Moi j'ai envie de partir. *Iels rient.*
> **Et du coup, vous faites comment ?**
> L.- Je regarde jamais les génériques. Le seul truc qui peut m'intéresser, c'est la musique. Quand la musique est vraiment bien et que je la connais pas.
> S.- L'inverse d'Olivier, moi j'aime bien rester, voir défiler, il y a des trucs qui m'intéressent. Mais toi, tu pars plus vite.

Ce départ différé s'écarte d'une norme qui tend plutôt vers le compromis et les micro-négociations dans le noir de la salle : les « pro-génériques » grappillent quelques minutes supplémentaires dans leurs fauteuils de cinéma, quand les « anti-génériques » se pressent pour sortir, voire s'appuient sur la pression qu'exercent les autres spectateurices « anti-génériques » de la rangée.

5.1.1.2.1 Les arguments donnés en faveur du visionnement du générique

5.1.1.2.1.1 Les bonus

Les couples qui restent pendant le générique ont des raisons très différentes de le faire, qu'iels avancent spontanément lors des entretiens. Plusieurs évoquent les séquences supplémentaires ou « bonus » qui apparaissent au générique. Un autre couple défend ainsi sa pratique de visionnement du générique face aux autres spectateurices :

> **Vous regardez le générique à la fin ?**
> Caroline (44, PI) se hausse et regarde D. – Ah, toujours !
> D. (33, OE), *la regarde* – Toujours !
> C.- Toujours, parce qu'il se passe toujours quelque chose ! Et les gens s'en vont toujours avant.
> D.- Les gens s'en vont toujours avant.
> C.- Dès que c'est la fin, ça y est tout le monde s'en va, alors qu'il se passe des trucs !
> D.- Alors qu'il y a le making-off.
> C.- Ou les rushs ou j'en sais rien… Très souvent, très souvent…
> D.- Les acteurs reviennent et disent quelque chose, il y a une scène.

L'argument du bonus sert, quand les conjoint·es sont d'accord sur le générique, à défendre leur conception face aux autres spectateurices ; et quand iels sont en désaccord à alimenter le débat entre eux.

5.1.1.2.1.2 La « redescente » émotionnelle

D'autres s'approprient le générique comme un moment de « redescente » par rapport à la charge émotionnelle du film, profitent de la musique. Nous empruntons ce terme aux enquêté·es qui désignent ainsi le besoin de sortir progressivement du film :

> Anaëlle (23,E) - Et on regarde aussi souvent le générique jusqu'à la fin. Là on parle pas, on redescend. Après on sort, et on va commencer à en parler.
> Fodge (25, A) - Faut laisser un peu de temps avant de parler. Tu vois, regarder le générique… Moi je l'ai jamais fait avant toi. Je partais toujours. Ça c'est toi qui m'as donné le goût de... Le goût de regarder le générique jusqu'à la fin.

L'on remarque dans cet extrait d'entretien l'effet de la socialisation par frottement lors des sorties : la pratique de l'un·e affecte celle de l'autre. Du compromis initial peut naitre un goût commun, comme ici pour le moment d'apaisement du générique.

5.1.1.2.1.3 Une considération pratique : y voir clair

Des enquêté·es nous répondent qu'iels restent car « on ne voit rien » : les lumières ne se rallument pas dans toutes les salles, ou peuvent être allumées seulement en partie. Certain·es spetacteurices ne veulent pas risquer la chute !

5.1.1.2.1.4 Intérêt pour le contenu informationnel du générique

Des PeC —notamment des milieux artistiques — s'intéressent aux conditions de production et post-production, aux noms qui s'affichent. Des personnes qui ne travaillent pas dans le milieu de l'art évoquent aussi le nom des titres musicaux, « les remerciements », voire le « respect » pour les personnes qui ont travaillé sur le film

Vincent (29,E) Mélissa (25,SE) cumulent les différents arguments que nous avons évoqués, s'apercevant qu'iels restent « toujours » :

> V. - A la fin, oui, on reste toujours.
> M. - Comme ça les gens s'évacuent.
> V. - Oui voilà, comme ça les gens partent et puis nous on peut sortir tranquillement derrière.
> M. - Et puis desfois, il y a toujours des petites scènes coupées à la fin des génériques. Donc… On sait jamais s'il y a une petite scène coupée à la fin, pourquoi pas.
> V. - Dans les blockbusters notamment, c'est marrant qu'il y ait des scènes cachées. Puis après, il y a tellement de personnes qui ont participé au film, ne serait-ce que voir le nombre de personnes qu'ont participé au film, on se rend compte que… Bah ouais, il y a des monteurs, les monteurs sons, toutes ces choses-là…

Le générique donne accès au monde du cinéma, révèle le milieu professionnel qui lui donne vie pour ce jeune couple.

5.1.1.2.2 L'éthique du générique

Nous allons donner quelques exemples pour montrer comment les couples peuvent défendre à deux ou s'opposer sur une « éthique du générique ». Cet élément méta-filmique permet en effet de renvoyer à un monde professionnel, à une considération de l'œuvre dans sa conception. Il peut alors être important pour certain·es de le défendre, soit qu'iels participent elleux-mêmes à ce milieu professionnel, soit qu'iels y voient le moyen de « respecter » ces personnes qui ont fabriqué le film, ou veulent défendre cette valeur au moment de l'entretien.

5.1.1.2.2.1 L'argument éthico-esthétique : « le film n'est pas fini ».

Pour certain·es, notamment des personnes qui travaillent dans le cinéma, ne pas regarder le générique constitue une forme d'offense au film lui-même, puisqu'il fait partie intégrante de celui-ci : sa durée, sa mise en forme ont été choisies, pensées, ainsi que la bande-son à ce moment-là. Nathanaël et Salomé (24 et 23, E) donnent ainsi deux exemples :

> N.- Oui c'est dommage de se barrer, bon parce que c'est bien de regarder le générique, mais au-delà de ça, tu as beaucoup de films qui mettent des séquences vidéos. Dans ce cas-là, je trouve ça vraiment abusé quand les salles rallument les lumières… Comme dans *Monstres et compagnie*[1320]…
> S.- Sur *Tel père, tel fils,* ça nous a fait ça. Le film se termine, t'as un plan des familles, comme ça. Ça recule, c'est un plan long. Le générique commence à apparaître une fois que le plan est stabilisé. Et là, ils allument les lumières ! Mais il y a encore de l'image à l'écran, c'est pas juste le générique !
> N.- Au Mk2 Bibliothèque.
> S.- C'était au Mk2 Bibliothèque. C'est quand même un truc qu'ils ont dans les Mk2.

Pour ces enquêté·es, le MK2 transgresse une éthique cinéphile qui voudrait que l'on n'interrompe pas le spectacle alors qu'il reste de l'image. Le couple est à ce moment de l'entretien « ligué » contre l'exploitant·e.

– L'argument moral du « respect » de la profession

Le générique mentionne toutes les personnes qui ont travaillé sur le film. Le regarder serait ainsi signe de respect envers ces personnes et leur travail. Maëlle(22,E) oppose cet argument par rapport à son conjoint qui n'utilise pas selon elle l'argumentaire qui convient :

> **Et quand vous sortez… Vous restez jusqu'à la fin ?**
> Bastien (38,C+)- Moi, j'aime bien rester jusqu'à la fin parce que d'abord c'est pas rare qu'il y ait des choses pendant le générique ou à la fin.
> M.- Les choses qu'il faut dire normalement, c'est par respect pour toutes les personnes qui ont fait le film… De regarder leur nom jusqu'à la fin…

[1320] *Monstre et compagnie*, dessin animé comique de Peter Docter, David Silvermann, Lee Unkrich, sorti en 2002.

> B.- Non, c'est plus si jamais il y a d'autres trucs. Souvent, pendant le générique il y a d'autres trucs. Ça arrive. *Maëlle sourit.* Des bêtisiers, des machins… Qu'est-ce que tu t'en fous du machino ?
> M.- Bah, c'est pas que tu accordes un gros intérêt au truc personnellement, c'est juste que c'est plus… *Ils se regardent.* C'est plus sympa ! Si toi, t'étais… Enfin bref !

La ligne de défense du générique n'est pas la même. La spectatrice oppose aussi à son conjoint, indépendamment du fait qu'il reste ou non pendant le générique, le discours qu'il « devrait » tenir, donc ce qui lui paraît devoir être dit au cours d'un entretien filmé[1321], ce que les convenances imposeraient (bien qu'elle semble, au-delà du rappel à la convenance, être sensible à cette marque d'attention donnée aux travailleureuses du film).

5.1.1.2.2.2 Une théorie conjugalo-complotiste du générique

Enfin le générique est aussi un sujet de conversation en soi, notamment pour Josianne et son mari Roger (70 et 71, R) qui détiennent une « théorie du complot » sur le générique :

> **Est-ce que vous restez pendant le générique ?**
> *Ensemble* – Oui.
> J.- Notamment pour celui-là, il y avait une jolie musique. Et on est très surpris aussi par la longueur…
> R.- Oui, alors là…
> J.- *Elle rit*, c'est un sujet ça !
> R.- C'est un sujet oui, on a une question et on l'a posée à une mauvaise personne. *Ielles se regardent.* On l'a posée récemment à une amie qui est à la… au Centre National du Cinéma… Et en fait, on lui a posé la question, mais j'ai l'impression que c'est… que c'était… *Ielles se regardent.* En fait, nous on est très suspects du…
> J.- Du nombre de personnes.
> R.- Du nombre de personnes qu'il y a dans le générique.
> J.- Dans le générique…
> R.- Et on lui demandait.
> J.- Comment ça peut être financé tout ça !
> R., *la regarde* – Non.
> J.- Si, ça nous fait penser à ça quand même !
> R.- En fait, on se demandait, enfin ça vous intéresse pas forcément, on se demandait si au générique, il n'y a pas beaucoup de gens dans les films pour après avoir le droit au…
> J.- Pour les intermittents du spectacle, pour donner des heures. On se posait cette question-là, le fait d'être mentionnées,…

La question sur le générique vient ici toucher à un « sujet » comme le nomme le couple, c'est-à-dire une question qu'il se pose, un mystère qu'iels tentent d'éclaircir auprès de leurs connaissances dans le cinéma. L'on sort ici de l'immersion dans le film pour entrer dans des considérations qui concernent davantage l'industrie du cinéma et ses financements. Le financement de celui-ci est mis en doute, le générique révèlerait des « magouilles » du système

[1321] Donc réalisé potentiellement par quelqu'un qui travaille dans le milieu du cinéma. Voir Partie 1, Chap1 « L'entretien conjoint ».

de l'intermittence (ce qui n'est pas sans rappeler les critiques des « profiteurs », qui « abusent » du système). A deux, iels se font ainsi enquêteurices du système de financement cinématographique, s'appropriant ainsi le moment du générique comme un révélateur. Le plaisir peut aussi se loger dans cette façon de s'approprier ainsi la sortie au cinéma, en y « conspirant » à deux, en s'intéressant aux moyens de production, de réalisation, en découvrant les « secrets » du cinéma.

Ainsi, le générique est un moment de la séance qui peut à nouveau constituer un objet de négociation — plus ou moins explicite — entre des pratiques différentes des membres du couple, puisqu'il va s'agir le plus souvent de sortir *en même temps* de la salle. En mettant en avant les motivations pour rester ou non pendant celui-ci, l'entretien donne aux couples l'occasion de présenter leurs arguments en faveur de leur préférence, voire leur « éthique du générique ». Si de nombreuxes PeC s'accordent pour dire qu'iels restent pour profiter des bonus, de la musique, d'autres mettent en avant des considérations qui vont avoir davantage trait à l'industrie du cinéma, que ce soit à la défaveur de l'exploitant·e qui « rallume les lumières », ou concernant le respect que l'on doit aux travailleureuses du film, ou encore les mystères que cache le financement de ces dernier·ères ! Cette question sur le générique peut aussi être l'occasion de montrer « ses valeurs », qu'elles soient cinématographiques ou politiques. Enfin, le générique est un moment qui permet de « redescendre », et constitue une sorte de pont pour retourner vers la réalité de la salle, et du monde extérieur à celle-ci, se remettre à parler.

5.1.2 La sortie de la salle : quand parler ?

Le moment de retour de la parole (quand elle s'est arrêtée) est variable selon les couples et selon les séances (selon l'impact émotionnel du film) : pendant le générique, en se relevant, en sortant de l'allée, de la salle, du cinéma, en arrivant à la voiture, chez soi, autour d'un verre/restaurant près du cinéma, etc. La suspension (relative) de la parole pendant le film peut en effet rendre le retour à celle-ci difficile.

5.1.2.1 Impact émotionnel et temps de « sortie du film »

Les couples, en sortant de la salle, ne retrouvent pas immédiatement une situation de « face à face » : on se déplace l'un derrière l'autre dans l'allée, parmi les autres dans les couloirs/escaliers. Plusieurs PeC vont évoquer le besoin d'une « redescente ». Pour Anaëlle et

Fodge (23 et 25, E et A) qui effectuent celle-ci durant le générique, c'est la sortie physique du cinéma qui va autoriser la parole : iels rentrent d'ailleurs à pied exprès pour « laisser le film agir », comme on ferait une promenade digestive après un repas copieux. Plusieurs couples évoquent ce même rythme de retour à la parole : c'est une fois sorti·es du cinéma, après avoir longé les couloirs auprès des autres spectateurices, qu'iels commencent à parler ; et cela peut ensuite prendre davantage de temps pour parler précisément du film :

> Julie (25, PI) - Je crois pas qu'on ait ce réflexe de, aussitôt qu'on remet son manteau, demander « alors c'était bien » ? C'est vrai qu'il y a une période de silence comme ça. En général la discussion et la dispute arrivent quand on arrive place de la Réunion donc j'estime qu'on a cinq minutes de pause avant de commencer les hostilités. Ou au contraire, les réjouissances !

Pour les spectateurices adeptes de la sortie seule, cette « gestion du rythme » est un des arguments récurrents pour justifier de ne pas être accompagné·e : vouloir jouir pleinement de l'état particulier dans lequel on peut plonger à la sortie de la salle, ne ressentir aucune injonction à parler immédiatement, ne pas devoir accorder son rythme à l'autre, pouvoir suivre son rythme intérieur. Roland Barthes décrit avec minutie cet état particulier de la sortie du cinéma :

> Se dirigeant mollement vers quelque café, il marche silencieusement (il n'aime guère parler tout de suite du film qu'il vient de voir), un peu engourdi, engoncé, frileux, bref ensommeillé : *il a sommeil*, voilà ce qu'il pense ; son corps est devenu quelque chose de sopitif, de doux, de paisible : mou comme un chat endormi, il se sent désarticulé, ou encore (car pour une organisation morale le repos ne peut être que là) : irresponsable. Bref, c'est évident, il sort d'une hypnose. Et de l'hypnose (…), ce qu'il perçoit, c'est le plus vieux des pouvoirs : le guérissement[1322].

Plus sobrement, un spectateur compare la sortie du film à la sensation cotonneuse que l'on a lorsque l'on remet le pied à terre après avoir nagé longtemps. Ce qui ressort de ces descriptions/comparaisons est un état d'engourdissement, du corps et de l'esprit, ou plutôt de l'esprit par le corps : le « sujet sortant du cinéma » est principalement décrit par l'intermédiaire de son corps dans la description de Barthes. Le spectacle cinématographique, qui emporte dans sa temporalité, demande quelques instants pour reprendre « pied » au défilement de la réalité, ou ré-enclencher la parole. Certain·es spectateurices aiment profiter de cet état, l'accueillent sans chercher à se remettre immédiatement dans le bain du réel en discutant.

Des commentaires anodins peuvent être faits dès la fin du générique, ainsi que des bribes de conversations à bâtons rompus en se rhabillant et sortant, mais la conversation sur le film a lieu un peu plus tard. Ainsi, pour Susie et Timothée (23 et 27, E et C+), il s'agit de livrer son avis général sur le film à l'intérieur de la salle — pendant le générique ou en se levant — puis iels

---

[1322] Roland Barthes, « En sortant du cinéma ». Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz « Psychanalyse et cinéma », *Communications*, n°23, 1975. pp. 104-107. DOI : https://doi.org/10.3406/comm.1975.1353

en parlent plus précisément une fois sorti·es, pour ne pas ressembler aux « gens qui déblatèrent immédiatement » (que n'apprécie pas Susie). Pour Joanna et Vincent (25 et 29, SE et OE), la temporalité du retour à la parole va dépendre de l'impact émotionnel des films :

> V.- Puis après, ça dépend il y a des fois, on va parler pendant le générique… Ya des fois… Pour *M*[1323],.. Moi j'étais trop choquée.
> J.- Ouais, on a parlé vraiment après.
> V.- Une fois que je suis sortie, j'ai fait ouf, ouah…

Nathanaël et Salomé (23 et 24, E) décrivent ce même phénomène, et montrent que l'émotion peut même envahir la salle :

> **Vous commencez à parler quand les lumières se rallument ?**
> N.- Il y a des films où c'est pas possible. *Elle le regarde.* Quand t'es sur un film où vraiment tu t'es pris une claque, c'est pas possible. On est allé·es voir deux films ensemble comme ça. *Alabama Monroe*[1324] et *Balada Triste*[1325]. C'est deux films, à la fin on était en larmes tous les deux. On pouvait pas parler. On a commencé à parler cinq minutes après être sorti·es de la salle. On était vraiment sur notre siège en train de pleurer toutes les larmes de notre corps.
> S.- Je regardais dans la salle pour voir si j'étais la seule à pleurer, mais non.
> N.- Toute la salle pleurait. En sortant, il s'est passé un temps et on a fini par en parler. Sur *Balada triste,* on était comme ça (*il met son bras autour de T.*) en pleurant toutes les larmes de notre corps et après on en a parlé. Mais ça dépend du film, ça dépend du film. Il y a les films qui t'ont soufflé et qui vont t'empêcher de parler. T'as des films qui vont vraiment encourager ça : la fin fait que t'as envie de parler du film, de poser des questions, sur oui, mais qu'est-ce qui s'est passé, lui il est où ?

Ces descriptions nous montrent bien comment l'impact émotionnel d'un film peut maintenir le silence pendant plusieurs minutes après la séance, quand d'autres vont inciter à la discussion. Quand la différence de ressenti est grande entre les deux membres du couple, cela peut créer des dérangements : on voudrait réfléchir en silence au film, ou garder un moment de transition, et l'autre nous assaille de paroles ; inversement, si l'on a envie de discuter du film, et l'autre reste muet.

5.1.2.2 Formation du jugement critique

Le temps de latence et de « retour à la parole » peut aussi être dû à la formation de son propre jugement critique. Il n'est pas toujours aisé de réussir à formuler tout de suite ce qu'on a pensé du film, d'autant plus lors des premiers rendez-vous, dans un cadre de séduction. Certain·es vont aussi faire attention à ne pas heurter l'avis de l'autre, attentent qu'iel commence à s'exprimer (tout en ayant été vigilant·es aux signes de désintéressement/intérêt pendant la séance). Ainsi le temps de silence pendant le générique, voire après le film, peut aussi être un

[1323] Sarah Forestier, *M,* 2017.
[1324] *Alabama Monroe*, drame de Felix Van Groeningen, avec Johan Heldenbergh, Veerle Baetens, Nelle Cattrysse, sorti en 2013.
[1325] *Balada Triste*, comédie dramatique réalisée par Alex de la Iglesia, avec Carlos Areces, Antonio de la Torre, Carolina Bang, sorti en 2011.

temps d'élaboration de son avis sur le film, de réflexion. Il n'est pas rare de ne pas savoir exactement ce que l'on a pensé du film que l'on vient de voir, si certains films laissent une impression très nette, d'autres sont en demi-teinte.

Une femme que nous avons rencontrée au cinéma de Pantin, Henriette (74, R) confie sa frustration face au mutisme de son mari Gérard (76, R) après les séances :

> H. - Je souffre du manque d'aparté, quand on est plusieurs ou même quand on est tous les deux, il ne veut pas discuter du film ! Vous voyez, aujourd'hui il a dit qu'il aimait pas, il a dit pourquoi, mais j'ai un mal fou à lui faire dire ce qu'il aime.
>
> G. - Pas à la sortie. A froid… oui.
> **C'est-à-dire quand vous sortez du film, vous en discutez pas tout de suite ?**
> G. - Non. Enfin elle si, elle en discute beaucoup. Moi, je préfère attendre.
> **Et après plus tard, dans la journée ou le lendemain ?**
> G. - Ça arrive.
> H. - Parfois, il change d'avis après.
> G. - Oui voilà, c'est pour ça que je ne dis pas tout de suite. J'attends que ça mature.

Gérard n'assouvit pas le besoin de discussion post-film de sa compagne, car il n'apprécie pas d'avoir à se contredire, son avis pouvant évoluer après le sentiment éprouvé « à chaud ». L'on observe ici comment le rapport individuel et intérieur au film affecte la « relation cinématographique », en dé-synchronisant les deux conjoint·es. Cela est d'autant plus marqué qu'Henriette et Gérard sont marié·es depuis quarante ans. La construction d'habitude commune n'empêche pas que certains mécanismes individuels résistent à la pression conjugale, bien qu'ils soient dans ces cas-là apprivoisés dans un jeu de reproches ou taquineries.

Une différence significative de la sortie au cinéma, par comparaison avec un film regardé chez soi, est que les trajets de retour ouvrent à un temps de discussion, que ce soit à pied, dans la voiture, dans les transports, quand on est encore habité par le film. Le « retour à la parole » n'est cependant pas une étape homogène à l'intérieur des couples et entre les couples. La fin du film crée comme un impératif de parole. Certains vont immédiatement commenter le film, dès le générique, parfois rapidement pour y revenir plus tard. De nombreux PeC signalent un besoin de « redescente », et ne parlent du film qu'une fois sorti·es de la salle, voire quelques minutes après, lorsque le film a eu un fort impact émotionnel. Des différences de réception du film peuvent conduire les membres du couple à avoir différents rythmes de retour à la parole, ce pourquoi certain·es spectateurices peuvent préférer la sortie au cinéma seul·es et « digérer » le film à leur rythme. Mais les discussions d'après le film sont aussi un argument pour préférer la sortie au cinéma accompagné·e, et le moment du « débriefing » peut faire partie des enjeux forts de la sortie au cinéma, ou du moins contribuer à son plaisir.

5.2 Le « débriefing » : parler du film, donner son avis sur le film

5.2.1 La ritualisation de l'après-séance et de la formulation de l'avis

L'après-séance est souvent ritualisée, de manière à discuter du film dans un lieu précis (autour d'un verre, au restaurant), ou sur le chemin du retour. Elle peut l'être aussi par la manière dont l'avis de chacun·e est formulé, la façon dont la discussion suit son cours. Nous allons prendre quelques exemples significatifs.

5.2.1.1 Donner ou non son avis

Tout d'abord, il faut rappeler que tout le monde ne parle pas des films après les avoir vus. Lorsque l'on est en études de cinéma ou dans le milieu professionnel du cinéma, donner un avis critique après la séance est courant. En parcourant les cinémas, nous nous sommes rendues compte que notre habitude de discussions post-séance (commune aux membres de l'équipe) n'était pas partagée. Notre analyse risque d'être déjà très orientée par notre propre habitude (celle du « *logos* post-film »), ce pourquoi nous minimisons les risques en évitant de nous référer aux théories de la réception en cinéma (majoritairement orientée sur l'interprétation). Dans le questionnaire, on aurait pu élargir la question de la parole à celle de l'état d'après la séance : est-on heureux quand l'on sort du cinéma ? Comment cela affecte-t-il l'humeur, le moral ? Nombreux sont les couples qui nous disent ne « pas trop parler » des films : que ce soit des couples âgés de l'Arlequin, qui vont beaucoup au cinéma et donc « passent vite à autre chose », ou des jeunes couples qui disent « juste si c'était bien ou si c'était une daube », voire passent directement à « autre chose ». Ensuite, l'éventuelle discussion peut dépendre de la qualité du film selon les spectateurices :

> Charlotte (40, C+) - On se fait quand même un débriefing du film qu'on a vu. Donc voilà après… Oui effectivement, nous c'est ce qu'on fait toujours, après le film. *Elle l'interroge du regard*.
> Martin (40, C+) - Oui, on échange nos positions sur tout ça. Nos analyses. Quand le film était intéressant…
> C.- Sinon, quand c'est nul…
> M.- Si le film, on a pas aimé, on va pas en rediscuter derrière… C'est que les films qui nous ont marqués.

L'habitude de parole n'est donc pas toujours circonscrite à une formule exacte, elle dépend de l'expérience cinématographique. Toutefois, les couples peuvent construire leurs routines d'après-films dans laquelle la discussion aura plus ou moins de place.

5.2.1.2 Le chemin du retour

Pour plusieurs PeC, le chemin de retour est consacré à cette discussion voire dispute d'après-film. Ainsi Anaëlle et Fodge (23 et 25, E et A) rentrent-iels à pied, pour une balade de « redescente » où ils exposent leurs ressentis face au film, et Adrien et Julie (26 et 25, PI et C+) marchent du MK2 Nation jusqu'à chez elleux, trajet qui dure juste « le temps d'une dispute standard » comme le dit avec humour Julie. Si le trajet de retour circonscrit généralement le temps de discussion sur les films, certains « débordent » du chemin, et s'étendent aux jours suivants. Bertille et Alban (38 et 62, C+) nous précisent que leurs discussions post-film ne sont « pas linaires », qu'elles reviennent « au fur et à mesure », quand des évènements font penser au film. Un exemple particulièrement explicite de « débordement » du chemin est celui que nous donne Joanna (25,SE) et Vincent (29, OE), après le film *M* :

> V.- On en a parlé sur tout le retour, on est allé jusqu'au tram et tout du long en rentrant à la maison on en a reparlé, le lendemain on en a reparlé.
> J- C'est rare qu'on parle d'un film aussi longtemps.
> V –Puis même, l'envie de revoir un film ça peut arriver un ou deux ans après. Mais tout de suite comme ça c'est rare que ça m'arrive.

Ainsi le « chemin de retour » du film n'équivaut-il pas toujours à la distance qui sépare le cinéma de chez soi, ni à un temps continu.

5.2.1.3 De l'importance du « débrief »

Pour Dominique (45, A), le « débrief » est une étape fondamentale, à tous les stades de la relation. Au début, elle peut être un motif discriminant pour le choix des conjoint·es (voir plus haut), mais elle peut aussi mettre en péril une relation de longue durée. Il est pour Dominique fondamental de bien savoir argumenter après la séance. Ce « stress du debrief » réveille les « chats endormis » de la fin de séance en réinjectant de l'adrénaline, si l'on en croit l'enquêté :

> D.- Et c'est après, par contre on a une espèce de jubilation. On se regarde, on appelle ça nous le débriefing. On se regarde et on fait « on va débriefer » et on se regarde, parfois presque c'est trop long les dix mètres qui séparent du cinéma, parce qu'elle a envie de savoir si j'ai aimé, parfois je fais des têtes exprès pour faire croire que j'ai pas aimé, elle me dit « tu as aimé ou pas ? ». C'est une interrogation. Et, eh ! C'est ça l'enjeu ! Si on n'aime pas le même film, peut-être qu'on va se quitter. *Il fait un geste avec la main et sourit, marque une pause*.
> **Ah oui, il y a un enjeu ?**
> D.- Ah oui, il y a un enjeu. Bien sûr, bien sûr.
>
> **Ah, donc il y a une pression.**
> D.- Ah oui, il y a une pression. On s'est entendus sur *Bambi,* est-ce qu'on va s'entendre sur *La Guerre des étoiles* ? Il y a un truc de est-ce qu'on est toujours en phase intellectuellement.

Cette étape d'après-séance est ainsi attendue et redoutée, car elle remet à l'épreuve la « personnalité culturelle » de chacun·e et la ligne culturelle du couple. Difficile de se prononcer sur le degré de sérieux de ce jeu d'échanges : est-il aussi strict qu'il le paraît ? A quel point l'enquêté exagère-t-il devant la caméra, sous notre regard et celui de sa conjointe (qui n'a pas souhaité faire l'entretien) ? Pour d'autres couples qui aiment « débriefer » après le film, avoir le même avis n'est pas forcément une exigence majeure : l'important réside plutôt dans la discussion, le fait de pouvoir échanger.

5.2.1.4 Formuler son avis : le « sens » du film

Des spectateurices ont des façons particulières de formuler leur avis, qui ne consistent pas seulement en l'évaluation globale du film, mais à privilégier tel ou tel critère d'évaluation du film/aspect prêtant au commentaire. Bastien (38, C+) donne ainsi après chaque séance « le sens » du film. Cela suscite des taquineries de la part de sa compagne Maëlle (22,E), dans un moment de l'entretien particulièrement marqué par un mouvement de désolidarisation[1326]:

> M., *s'adresse à moi* - Alors Bastien, il te donne… *B.rit*. le sens du film.
> B.- Ah j'aime bien en parler oui… *il rit.*
> M.- Chaque fois qu'il sort d'un film, il te donne le sens.
> B.- Parce qu'il y a un sens.
> M. – Voilà ! *Elle me regarde et fait « non » avec la tête.*
> B.- Le réalisateur, il fait jamais ça au petit bonheur la chance. Il a pas tapé sur un truc comme ça (*il mime*) au hasard. *Il regarde Maëlle*. Il veut exprimer une idée.
> M.- Je vois bien le réalisateur qui est chez lui (*elle mime en prenant la posture de quelqu'un qui réfléchit*) : « quel sera le sens de mon prochain film ? ».
> B.- Même pas, quand il l'écrit il part déjà du sens.
> *A Bastien*, **Donc à la fin de chaque film, vous donnez votre avis et après vous parlez du sens du film ?**
> E.- Ah non, c'est même pas qu'il te donne son avis, il te donne le sens ! *B rit.*
> **Directement ?**
> B.- Bah si je peux donner l'avis aussi !
> **Ah parce que vous donnez d'abord le sens même avant de donner l'avis ?**
> E.- Oh bah limite oui !
> B. *rit* – Ça arrive oui…
> E.- Ou alors ça va être dans la même phrase : « ça m'a plu parce qu'il exprime… et là, tu vois… ».
> B. - S'il y a pas de sens, tu vas pas au cinéma, ou tu lis pas un livre.
>
> **Et le sens, c'est donc la portée philosophique du film… ?**
> B.- Philosophique ou ce que l'auteur a voulu exprimer. C'est pas forcément philosophique. Sur un film de science-fiction ou sur film de castagne à mon avis… Le sens, il est pas spécialement philosophique, mais bon.
> **Et Maëlle, vous êtes d'accord avec le sens du film ?**
> E.- Non, pas du tout ! Non, non.
> B.- C'est pas vrai ! *ils se regardent.* Quand je te dis qu'il y a un sens du film, t'es souvent d'accord !

[1326] Isabelle Clair (2005). Voir Partie 1, Chap1.

> E.- Mais jamais ! Je me fous de toi à chaque fois.
> B.- Oui, mais t'es quand même d'accord avec le sens.
> E.- Mais non, je te dis oui mon amour et je ris pendant une demi-heure, mais ça c'est pas être d'accord ! C'est te trouver mignon quand tu parles du sens du film.

La spectatrice — qui a fait des études littéraires — se rattache ici à une interprétation des films proche de l'analyse littéraire ou de l'analyse de films, où effectivement les œuvres ne sont pas réduites à un sens : c'est dans cette perspective que l'appropriation du film par son conjoint la fait sourire, et qu'elle n'y adhère pas. Si le moment de l'entretien est d'apparence conflictuel, puisque c'est l'absence d'adhésion qui est mise en valeur par la conjointe, l'on comprend que l'après-séance est habituellement sujette aux taquineries, mais qu'elle n'est pas source de dispute[1327].

5.2.1.5 Un système de classement : les « tops »

Un jeu de taquineries peut être structuré de manière élaborée. Susie et Timothée (23 et 27, E et I) ont un système pour comparer les films qu'iels ont vu, un « panthéon filmique conjugal » dynamique. Leurs pires expériences de cinéma sont regroupées dans un « top », une liste, qui leur permet de mettre en perspective les films qu'iels trouvent mauvais :

> S. – On a un top. Du coup, c'est une façon d'évaluer les nouveaux films : on dit « ah oui », c'est pire que *Dans la brume électrique*[1328] ou… *elle regarde Timothée qui réfléchit.* Au même niveau…
> T.- *Stratégie Ender*[1329], tout ça.
> S. – Oui. On fait nos petits tops. *Il rit.*

Ce système fait partie de leur rapport « joueur » à l'évaluation des films, et est basée sur une mémoire des mauvaises expériences, transformées comme on le voit de manière à en rire et à en retirer du plaisir ; dans l'élaboration d'une « contre-culture commune ». Ainsi le couple se prémunit des séances « ratées » : si le film est mauvais, il pourra toujours entrer dans cette hiérarchie du pire.

5.2.1.6 Pratiques associées à des éléments critiques et promotionnels

Encore une fois, on remarque l'importance de l'*in situ* dans les processus d'appropriation de la séance par les couples. C'est l'espace du cinéma, en tant qu'il est détaché de l'espace domestique, qui permet aux discussions de se déployer. La présence des cinémas près des commerces, bars, restaurants, permet aussi d'y prolonger la sortie par la discussion. Mais le

---

[1327] Voir Part.1, Chap.1. Il faut ici dissocier l'effet de l'entretien conjoint (qui pousse à la désolidarisation), de la pratique réelle (ou c'est plus le consensus et les bons moments qui sont à l'œuvre).
[1328] Bertrand Tavernier*, Dans la brume électrique*, 2009.
[1329] Gavin Hood*, Stratégie Ender*, 2013.

couple peut aussi consulter, une fois chez lui, des ressources critiques ou promotionnelles : retourner voir la bande-annonce, lire des critiques, écrire des critiques, etc. Un couple que nous avons rencontré, particulièrement actif sur les réseaux sociaux, se sert de ces derniers non seulement en amont des séances (rôle de prescription joué par les films « topés[1330] »), mais aussi en aval. Ainsi, Eric (33,C+) nous dit avoir vu dans le film *Au revoir là-haut*[1331], des « *black faces*[1332] », qu'il s'apprête à signaler sur le réseau social Twitter ; l'activité cinématographique peut ainsi s'inscrire dans une activité de représentation sociale immédiate, au cœur de l'actualité — qui peut être polémique — des réseaux. Les couples sont alors aussi en dialogue avec cette réception critique. Des rituels variés existent : je peux prendre l'exemple de ma conjointe qui va systématiquement lire la rubrique « secrets de tournage » sur Allociné quand l'on rentre du cinéma. Cela n'affecte pour l'instant pas ma pratique (je ne consulte pas les secrets de tournage quand j'y vais seule), mais je prends plaisir à les lire avec elle (et je trouve ça « mignon »). Quelques spectateurices interrogé·es nous rapportent des habitudes de lectures de critiques presse, notamment, comme pour Nathanaël et Salomé (24 et 23, E), pour des films qui les ont particulièrement marqués (en bien ou en mal). Iels peuvent ainsi s'échanger des réceptions critiques ou de l'information sur le film juste après la séance ou dans les jours qui suivent le visionnement.

Donner son avis après le film est souvent une étape ritualisée par les couples, plus ou moins appréhendée ou appréciée. Si certaines personnes en couple vont dire ce qu'iels pensent du film, faire un ou deux commentaires, et « passer à autre chose », d'autres s'appliquent à analyser le film sous tous ses aspects. Les rituels mis en place par les couples peuvent aussi bien concerner le fait de parler du film sur le chemin du retour — afin de faire durer la sortie au cinéma et/ou revenir doucement au monde hors du film — ou concerner la façon de donner son avis, en commençant toujours par parler de tel ou tel aspect du film, en élaborant des classements par rapport aux films précédents, en se taquinant. Comment les couples parlent-iels des films vus ? Est-ce que des dissensions peuvent mener à des disputes (voire des séparations) ? La discussion contribue-t-elle à consolider la relation autour des films ?

[1330] Films qui apparaissent en haut du fil d'actualité, ou qui sont mentionnés le plus de fois sur le réseau.
[1331] Albert Dupontel, *Aurevoir là-haut*, 2017.
[1332] Pratique qui consiste, pour des personnes blanches, à se déguiser en personne noire, se peindre la peau en noir.

5.2.2 La discussion après le film : consensuelle, joueuse, conflictuelle

« Un garçon et une fille qui n'aiment pas les mêmes films finissent inexorablement par divorcer[1333] » aurait dit Jean-Luc Godard. Pour Dominique (44,A), dans la droite ligne du cinéaste, la relation se rejoue à chaque sortie au cinéma : « je pense que c'est pour ça que notre couple tient, c'est parce qu'on va voir les bons films », assure-t-il. Pourtant, de nombreuses PeC s'amusent de ma question quand je leur demande si le cinéma peut être source de conflit quand iels ne sont pas d'accord sur le film qu'iels viennent de voir : « Il y a d'autres sujets sur lesquels on se dispute, mais pas les films, quand même ! », nous dit Jeanne (71, R). Sylvie (66,R) nous en fait la démonstration par un calcul simple : « ça va faire quarante-sept ans de mariage, vous voyez, c'est pas le cinéma qui va nous séparer ! ».

La sortie au cinéma est majoritairement décrite comme non conflictuelle. Peut-être les PeC souhaitent préserver « la face » du couple dans l'enquête filmée, mais on peut supposer que la sortie au cinéma a pour objectif de passer un bon moment à deux. En effet, si la sortie devient une source importante de conflit, il y a des chances pour qu'elle disparaisse : ou encore Julie (25,PI) et Adrien (26,C+) avec qui nous avons gardé contact, privilégient désormais le théâtre, moins conflictuel. Sans aller jusque-là, on a plus généralement constaté que le conflit était « contenu », et qu'il devenait source de blagues, de taquineries, même si un réel désaccord peut exister sur le moment. Au cours des enquêtes, si nous avons remarqué que certains couples avaient des échanges plus tendus que d'autres, ou se taquinaient davantage, nous n'avons pu le mettre systématiquement en lien avec le caractère conflictuel ou non de la relation en général. Toutefois, concernant l'après-séance, on peut se représenter les couples sur un spectre, allant des couples qui sont toujours d'accord à ceux qui ne sont jamais d'accord sur les films.

Si la sortie au cinéma est organisée pour passer un bon moment, que faire des désaccords sur les films (notamment dans un contexte hétérosexuel où les goûts sont souvent sexués, et donc différents) ? Quelles stratégies les couples ont-ils pour faire face à des réceptions différentes des films ? Quelles sont les particularités de la « dispute cinématographique » ? Quel rôle joue la conversation conjugale d'après la séance, qu'elle soit consensuelle ou conflictuelle ?

[1333] Cette citation est attribuée à Jean-Luc Godard dans plusieurs articles de presses et ouvrages, mais nous n'avons pas trouvé la source d'origine.

5.2.2.1 L'après-séance conflictuelle

Les cas de sorties « conflictuelles » que nous avons rencontrés sont relatés avec humour, tout au plus avec un peu d'amertume. Judith (28,A) relativise la conflictualité de la sortie au cinéma par la conflictualité généralisée qui anime le couple : « tout est conflictuel », nous dit-elle en riant, en insistant sur le « tout ». Les couples peuvent décrire leur relation comme étant plus ou moins conflictuelles : si certain·es sont perpétuellement en train de se taquiner, d'autres ont la dispute facile, et enfin certain·es allèguent ne « jamais se disputer ». Pour Judith, le paroxysme du conflit en salle de cinéma s'est joué face à *Solaris*[1334]de Tarkovski, puisque son conjoint a quitté la salle sans elle en pleine séance, ce qui a « causé problème ». Il s'agit en effet d'un cas de rupture totale du « contrat tacite » de la sortie à deux, puisque les deux membres du couple ne peuvent sortir du cinéma et rentrer en même temps. Adrien (26,C+) et Julie (25,PI) évoquent de leur côté leurs trajets de retour conflictuels du MK2 Nation. Ils se souviennent particulièrement du trajet de retour qui a suivi le film *La Vie d'Adèle* :

> M.- *La Vie d'Adèle* par exemple… Il [Adrien] était loin d'être enthousiaste et moi il m'avait vraiment touché pour plein de raisons et sa froideur m'insupportait. J'avais envie de lui *elle mime un étranglement*. Mais voilà. *Elle rit.*
> **Je ris. Ça suscite des réactions très violentes en fait.**
> M.- Oui bon, on n'en vient pas aux mains quand même, mais ce retour a été très silencieux et chargé d'une… Je ne sais pas, d'un sourd reproche.

Julie nous explique qu'elle vit les films intensément et qu'elle a besoin que les spectateurices qui l'accompagnent soient « au diapason » quand iels sortent de la séance. Il n'est pas toujours agréable de faire le constat « qu'on a vu le même le film et qu'on n'a pas vu le même film », pour reprendre les termes de Julie. La dispute vient de l'écart de la réception entre les deux membres du couple, mais aussi de la façon d'en parler. Julie explique par exemple qu'elle a été touchée par « l'histoire » de *La Vie d'Adèle*, qu'elle a été emportée par la traversée émotionnelle des personnages du film, tandis que son conjoint, moins touché, utilise des critères d'appréciations plus critiques :

> M.- (…) il y a des choses que j'ai pas aimées aussi. Mais c'est vrai que l'impression générale on va dire, le film m'avait touchée. Et lui s'était vraiment totalement arrêté sur des aspects qui l'avaient rebuté en termes de thèmes, de choix scénaristiques etc. et donc il était vraiment dans une perspective d'analyse. C'est aussi quelque chose qui m'intéresse, mais là j'étais vraiment dans l'émotion de l'histoire qui m'avait été contée. J'avais pas envie de sortir des arguments très rationnels… Bref, j'avais pas envie d'avoir tort, c'est tout. *Elle rit.*

[1334] Andreï Tarkovski, *Solaris,* 1972.

C'est souvent ce décalage dans l'émotion ressentie qui peut susciter un conflit, une déception ou frustration. Naïm et Audrey (20 et 19, OE) reviennent ainsi sur leur différence de réception à propos du dessin animé *Coco*[1335] :

> N.- Elle, elle l'a trouvé nul, moi j'ai trouvé que l'histoire elle était triste.
> A.- Moi, je l'ai trouvée triste, mais un peu mal faite en fait.
> N.- C'est presque touchant en fait. Ça m'a étonné que ça m'ait touché en fait, parce qu'en majorité je suis quelqu'un…
> A.- Il est pas facilement touchable en fait, *elle rit*, c'est comme le film *Intouchables*, voilà !
> N.- C'est en gros, je vais pas pleurer parce que je vais voir un chat qui se fait écraser dans un film. Juste c'est dommage, voilà ça s'arrête là. *Iels rient.* Très concrètement, après quand il y a vraiment une vraie morale... *Coco* c'est un peu la réalité en fait [...] Parce que quand on réfléchit, nos arrière-grands-parents, on va pas souvent les voir à leur cimetière, y a pas forcément des photos de nous qu'on garde à côté. Et nous aussi, on se dit qu'on pourrait être oubliés, par nos petits-enfants, et tout ça. Donc d'un côté ça a un petit côté triste quand même, faut vraiment creuser dans le truc.

Là encore, le décalage entre un jugement froid sur la conception du film (l'histoire « mal faite ») et l'émotion ressentie (la tristesse) a rendu plus douloureux le débat et le désaccord d'après-séance ; d'autant plus que Naïm a eu une réaction inhabituelle, et donc qu'il était d'autant plus frustrant de ne pas partager. Il hésite d'ailleurs lorsque sa compagne commence à évoquer cette expérience : « je ne sais pas si j'ai envie d'en reparler ». Le jeune couple, qui se rend au cinéma quasiment tous les jours et se présentent comme des spécialistes des débats d'après-séances — « il faut faire un film sur nous » nous dit Audrey — montre que plus qu'un « débat », une différence émotionnelle peut donner un goût amer à l'après-séance en couple.

Lorsque l'on est touché·e par un film en salle, si la réception de l'autre n'a pas été flagrante dans la salle, le « verdict » a lieu après la séance : alors que l'on est encore « sous le coup de l'émotion », « dans le film », l'autre est déjà en train de l'analyser. La différence de sensibilité manifeste que ces différentes réactions peuvent faire apparaitre sont susceptibles d'ébranler le mythe d'une sensibilité commune en début de relation. Aussi, si l'on se rend ensemble au cinéma, on peut en ressortir divisées, renvoyées à la différence de sensibilité et de goûts avec saon conjoint·e : se logent ici de possibles enjeux au niveau de la relation elle-même, qui croisent des enjeux de différence de genre, de classe, etc.

[1335] Lee Unrick et Adrian Molina, *Coco*, 2017.

5.2.2.2 Débats et consensus

– Débats, discussions joueuses et mise en scène du conflit

Quand le débat ne tourne pas au vinaigre, il peut être une étape attendue de l'après-séance. Se confronter en sortant de la salle fait alors partie du rituel de la sortie. Être en désaccord est alors différent de se disputer ou d'être déçu·e : cela consiste à se confronter, opposer des arguments. Quand je demande à Audrey (19,OE) si leurs débats d'après-film peuvent être « animés » elle me répond : « Ah oui, très animés (…) ça peut aller loin ! *Iels rient.* C'est ça qu'est beau ». L'après-film se transforme en arène pour certaines spectateurices qui prennent plaisir à batailler sur leurs réceptions des films.

Ces débats prennent alors explicitement place dans le cadre conjugal. Pour Julie (25,PI), l'envie d'avoir raison et d'imposer son avis est particulièrement forte envers son conjoint, plus que lorsqu'il s'agit d'aller au cinéma avec des ami·es :

> **Et tu aimes bien débattre à propos du film ?**
> Ben j'aime bien, mais j'aime surtout remporter le débat. Si je sens que je suis sur une mauvaise pente et que mes qualités argumentatives ne sont pas au rendez-vous vraiment… ça me hérisse. Je ne supporte pas l'idée qu'on a vu la même chose et qu'on n'a pas vu la même chose (…) j'aime bien qu'on se range à mon avis… Déformation professionnelle, sûrement.
> **Mais quand tu y vas avec d'autres gens c'est pareil ou avec Adrien t'as plus tendance à... ?**
> *Elle réfléchit*. Question… Non, c'est vrai que j'ai un plaisir tout particulier à lui imposer ma volonté à lui. *On rit.*

On voit dans cette partie de l'entretien que « convaincre » son conjoint est un des enjeux principaux de la sortie. Toute l'attention est placée sur le film et le potentiel débat qui suit, où il faut ramener l'autre à son avis, afin d'être sûr d'avoir « vu le même film ». Ce débat met ainsi en jeu des qualités argumentatives, tout un art rhétorique.

Les discussions d'après-film peuvent aussi être faussement conflictuelles, c'est-à-dire joueuses. Plus que des débats reflétant des points de vue réels sur les films, les personnes en couple se plaisent à jouer des rôles pour accentuer leurs propres goûts, mettre en avant les films qui leur plaisent, et vitupérer à l'encontre des goûts de leurs partenaires. Elles peuvent aller jusqu'à feindre d'avoir aimé un film pour agacer l'autre :

> (1) Dominique (44,A) Parfois je fais des têtes exprès pour faire croire que j'ai pas aimé, elle me dit « tu as aimé ou pas ? »
>
> (2) **Donc même si elle te dit « moi j'aime pas du tout », toi tu dis « j'ai bien aimé » ?**

> Susie (23,E) - Oui, ah oui, oui, oui. *Il la regarde et rigole*. Il aime bien me le répéter après. Puis souvent quand il voit que je n'ai vraiment pas aimé, genre *Sucker Punch*[1336], il va me raconter qu'il a adoré et tout *elle fait un grand geste pour mimer l'adoration, il rit,* alors qu'en fait…
> Timothée (27,C+) - J'ai pas aimé.
> S.- T'as pas aimé.
> **Ah d'accord, tu la provoques en disant que c'était génial alors que toi-même tu n'as pas aimé.**
> S.- Voilà ! Il continue à m'en parler, « c'était tellement bien ce film ». *Il rit.*
> **D'accord, donc tu aimes bien l'énerver à propos du cinéma.**
> T.- Oui, ah oui… Surtout, surtout.

Leurs discussions d'après film sont très joueuses et répètent régulièrement ce schéma : si Susie donne son avis immédiatement après la séance et n'aime pas un film, Timothée en profite pour prétendre l'avoir aimé. L'entretien révèle ce mécanisme, mais l'on voit que les deux partenaires sont pleinement conscients du jeu mis en place. Certain·es enquêté·es choisissent, plutôt que d'afficher explicitement le mécanisme, de le rejouer, soit en agaçant « en direct » leur partenaire, soit en se mettant dans leur « rôle ».

L'extrait qui suit est à la limite entre le joueur et le conflictuel, puisque le « jeu » peut finir par agacer. La dissension porte alors sur un film vu par le passé, et active le fonctionnement conjugal (à la lisière entre taquinerie et dispute) dans le présent de l'entretien :

> **Est-ce que vous avez emmené Damien voir un film qui ne lui plaisait pas du tout ? Damien, est-ce que vous avez le souvenir d'un film ?**
> Damien (33,OE), *C. le regarde* – Non, parce que moi j'aime bien tout, tout style de film.
> Caroline (44,PI)., s*oudainement, le regarde, se hausse et hausse le ton* – Si ! *Il la regarde en souriant.* Alors là, si tu dis que ça t'a plu !
> D. *qui sourit* - Lequel ?
> C., *à moi* – Atroce. *Elle regarde à nouveau D.* Il y avait une de mes filles qui voulait aller voir le —*à moi, en détachant les syllabes*—le *Da Vinci Code*[1337]. *Vers David.*
> D.- Oui, et alors ?
> C.- Souviens-toi. *Elle tourne la tête sur le côté opposé.* Arrête !
> D.- Oui, on est allé·es le voir le *Da Vinci Code* et alors ?
> C.- Ça t'avait pas plu du tout, du tout, mais à un point.
> (…) D.- Ils ont même fait la suite. *Il regarde C. en souriant.*
> C., *lui jette un regard froid* – Oui, mais enfin… mouais. Grosse mauvaise foi. *On rit.* Ah mais c'est vraiment incroyable !
> D.- Non ! Je l'ai re-regardé à la télé en plus. *Il sourit vers elle.*
> C.- Pfff, *elle sourit*.
> D.- Donc c'est que ça m'a plu, sinon je l'aurais pas re-regardé.
> C.- Pas du tout hein… Moi pas du tout, mais lui c'était pire à l'époque. *On rit.*
> D., à C.- Bon, il est un peu long !
> C.- Oh, là, là !
> D.- Il est un peu long.
> C.- Il m'avait fait : « ah, je sais pas comment j'ai fait pour pas dormir » ! *Elle rit.* C'était atroce.

[1336] *Sucker Punch*, film fantastique réalisé par Zack Snyder et réalisé en 2011.
[1337] *Da Vinci Code*, Don Howard, 2006.

> D.- Il était très bien, ce film.
> C.- D'une longueur, horrible. Ah ça c'est vraiment, le film...
> D.- Il était très long, mais il était très bien aussi. *Il regarde C. qui pousse un soupir exaspéré.*
> C.- A l'époque c'était le film qui nous avait pas plu du tout…
> D., *en même temps* – Avec Tom Hanks et Audrey Tautou.
> C.- Et moi, ça m'a vraiment archi-pas plu, voilà.
> D.- C'est très bien fait, mais c'est parce que vous avez pas tout compris, c'est pour ça.
> C. *rit, D. la regarde en souriant.*

L'on peut observer le mécanisme conjugal qui se met en place dès le départ de la conversation. Caroline s'attend à ce que son conjoint la conteste : « Alors là, si tu dis que ça t'a plu », elle le menace avant même de prononcer le nom du film, connaissant sa possible réaction. Il en joue alors, ce qui agace fortement Caroline, mais il finit par reconnaître à demi-mot qu'il avait trouvé le film un peu long, en désamorçant par une « pique » et le vouvoiement (« vous avez pas tout compris, c'est pour ça »), révélant qu'il joue. Ce type de jeux, de taquineries est fréquent parmi les PeC, d'autant plus quand iels se sentent à l'aise devant la caméra. Ces « processus taquins » sont favorisés par le « jeu » culturel que permet la sortie au cinéma, mais ils ne sont pas identiques selon les couples. Ils reposent sur plus ou moins de tensions, flirtent de manière plus ou moins forte avec le conflit, le reproche masqué, la « petite guerre du couple ». Les « rôles » sont plus ou moins donnés comme tels. Ainsi, pour l'un des couples que nous avons interrogés séparément, d'un côté Julie (25,PI) la conjointe, fait une description des goûts de son conjoint en les accentuant, elle dit que son conjoint « adore » les comédies romantiques, ou « adore » *Titanic*, tandis que celui-ci, lors de son entretien, met surtout l'accent sur l'arrière des coulisses et les rôles qu'iels jouent mutuellement :

> **Donc toi, tu joues la position de celui qui adore *Titanic* ?**
> Oui, mais elle aussi elle joue *le rôle* de celle qui aime que moyennement, que une fois ça va, mais que deux fois c'est peut-être un peu beaucoup.
> **Donc toi, tu joues le rôle du fan absolu de *Titanic* qui y retourne des années après… Et la séance s'est bien passée ?**
> Oui, très bien, très bien ! Mais même avant-hier, on a vu un film, je ne sais pas si tu l'as vu, *The Holiday*[1338], avec Jude Law et celle qui joue dans *Mary à tout prix*[1339], Cameron Diaz… Comédie romantique, pareil, avec Kate Winslet. Et pareil, on avait nos deux rôles. Elle, pendant le film, elle manifestait son ennui, elle soufflait, elle bâillait. Je me montrais captivé et quand elle faisait des commentaires, je lui demandais de se taire… Mais c'était encore une fois ***des rôles,*** parce que le film ne m'a pas déplu, mais ce n'est pas non plus un chef-d'œuvre, et je pense que elle-même si elle n'a pas adoré elle n'a pas non plus détesté.

Cela peut être une manière pour l'enquêté de mettre à distance son goût pour les comédies romantiques, mais cela met néanmoins à jour le caractère théâtral de la relation de couple.

[1338] *The Holiday*, comédie romantique réalisée par Nancy Meyers avec Cameron Diaz, Kate Winslet, sortie en 2006.
[1339] Peter Farelli et Bobby Farelly, *Mary à tout prix*, 1998.

Si toute une dimension de la relation de couple est théâtrale dans la mesure où les membres performent le couple (et les rôles de genres dans les couples hétérosexuels), elle peut l'être aussi de manière plus ludique, pour s'amuser de ses différences, se taquiner sur ses goûts, ses attitudes. Selon Jean-Claude Kaufmann, l'agacement peut permettre d'apporter du dynamisme à la relation, d'exprimer l'insatisfaction[1340]. Ici, on remarque que dans un domaine qui prête moins à conséquence et qui constitue une pratique de divertissement, les agacements sont plutôt transformés, par l'humour, en taquineries, sur la scène du petit théâtre conjugal. Ces jeux donnent une « prise » sur l'altérité des goûts que peut révéler la sortie au cinéma, et permet l'autodérision. Toutefois, trop accentués, ces jeux peuvent malgré tout agacer, si l'un·e ou l'autre se sent trop enfermé·e dans ces caricatures, si l'un·e ne ménage pas la sensibilité de l'autre, ou si ses pratiques dérangent et empêchent l'autre de profiter de la séance. Tous les films ne se prêtent pas non plus à ces jeux, qui peuvent être assignés à un certain répertoire (un genre que l'un·e ou l'autre n'aime pas). D'autres modes de discussions d'après-séance peuvent être envisagés que les disputes (réelles ou joueuses) : nous allons ainsi nous intéresser aux réceptions consensuelles, c'est-à-dire quand les conjoint·es ont une réception similaire des films.

- **Discussions consensuelles**

La discussion d'après-film peut en effet être particulièrement paisible et consensuelle, et prolonger le film, soit par les interprétations que l'on en donne, soit par les résonnances que le film a avec la vie des personnes, les réflexions qu'il apporte. Fodge (25,A) et Anaëlle (23,E) ont des discussions particulièrement existentielles, au sens où elles portent sur l'existence, la vie, leur parcours, leur avenir. Ce sont des conversations qui ne sont pas « purement cinématographiques » comme iels le disent :

> **Le film[*Francès Ha*][1341]vous a plu ?**
> *Il hausse les épaules*. Ouais… enfin, on a passé un agréable… ouais. Agréable, mais après c'était pas non, pour moi, je pense Anaëlle est d'accord, c'était pas non plus un chef d'œuvre. Après, ce qu'on a trouvé drôle dans le film, c'était la vie du personnage principal, ça parlait beaucoup beaucoup dela vie d'Anaëlle, il y avait beaucoup beaucoup de similitudes. Du coup, à la fin du film on en a beaucoup parlé, en a même découlé une discussion qui a été assez importante quand même, par rapport à la vie et aux choix qu'Anaëlle avait à ce moment-là et après… C'était pas non plus…
> **Ah oui, vous avez eu une longue discussion ?**
> Mais c'était pas une discussion purement cinématographique. C'était une discussion liée…

[1340] Kaufmann, *Agacements, Les Petites guerres du couple, op.cit*.
[1341] Noah Baumbach, *Frances Ha*, 2013.

> A., *regarde F. et lève le doigt* – Ah, on a vu *Jeune et Jolie*[1342]aussi. Ça, ça été très important.
> F., *lève le doigt de la même manière* – Oui plus que *Frances Ha*. Plus que *Frances Ha*.
> A.- Oui.
> **C'est-à-dire, « très important » ? C'est-à-dire que les films vous permettent d'avoir une réflexion après ?**
> A.- Oui, parce qu'après on discute et puis…
> F.- Souvent.
> A.- Je pense que le plus c'est important, le plus on en discute.
> F.- Même *James Bond* hein. Je te jure, même *James Bond*…
> A.- Ouais, on aime bien discuter. *Elle rit*. On analyse.
> F.- On analyse les choses…
> A.- On en discute, on dit ce qui fonctionne, ce qui ne fonctionne pas… Ou par exemple avec des *James Bond,* on va dire ouais comment ils ont fait ça. Pas techniquement quoi, mais dans l'histoire. On est vachement dans les histoires quoi.

Pour elleux, les personnages des films et leurs histoires se mêlent aux leurs et leur inspirent des réflexions. Le chemin du retour de cinéma ainsi que la soirée qui suit sont l'occasion de longues discussions, profondes ou « importantes » comme le dit Anaëlle. Sans être aussi réflexives, de nombreuxes personnes en couple discutent du film après le cinéma. Pour que la discussion soit consensuelle, iels peuvent opérer des « micro-ajustements » de leurs ressentis initiaux. Lorsque l'émotion ressentie a été la même, cela peut libérer la parole conjugale et l'étendre, ce qui rend la séance particulièrement marquante, comme lorsque Vincent (29,OE) et Joanna (25,SE) sont allés voir *M* de Sarah Forestier et ont continué à en parler pendant des jours. Le consensus peut venir aussi d'une série de « micro-réajustements », d'influence de l'avis d'un·e partenaire sur l'autre. Cela est particulièrement visible dans l'un des entretiens fait à la sortie du film *Braguino*[1343], où Elvire et Léon (48 et 52, A) répondent à nos questions tout en réfléchissant au film qu'iels viennent de voir. On constate que l'avis catégorique de Léon influence Louise au fil de l'entretien, dont voici deux passages :

> **(1) Et… ça vous a plu ?**
> L.- Moyen.
> **Moyen tous les deux ?**
> E.- Non, c'est bien, c'est bien, mais bon. C'est court, c'est pas assez… C'est pas assez étoffé, mais c'est très beau, ouais, c'est bien.
> L.- On s'attendait à autre chose. Parce qu'ils ont dit que c'était un chef-d'œuvre dans *Le Monde*, on s'attendait à quelque chose de… d'extraordinaire. *Elle éclate de rire.* Puis on a vu un gars qui filme des gens qui sont dans la forêt… *Elle rit.* Un peu au hasard.
>
> (2) L.- C'est des péquenots contemporains qu'habitent avec des bateaux à moteur dans la cambrousse… *elle rit.* Et qui vont à la chasse et voilà.
> **Vous êtes d'accord ?**
> E.- Ouais, c'est un peu ça… Dans la Creuse, un peu non c'est vrai…

[1342] François Ozon, *Jeune et jolie*, 2013.
[1343] Clément Cogitore, *Braguino*, 2017.

Elvire défend d'abord le film face au manque d'enthousiasme de son mari, et se laisse peu à peu convaincre, en même temps que le souvenir du film revient et va dans le sens de ce qu'affirme Léon. Ces influences et ajustements sont fréquents, et peuvent rendre très différente la réception d'un même film seul·e et à deux : la discussion juste après le film, quand l'on est encore sous l'emprise du film et parfois hésitant·e, peut avoir un fort impact. L'avis des conjoint·es peut éloigner d'un premier ressenti. Parfois, les PeC semblent vraiment « au diapason » : Farah (64,E) et son mari Michel (67,E), que nous interrogeons directement à la sortie de *Marvin ou la nouvelle éducation*, partagent le même avis sur le film : leur analyse se complète alors plus qu'il n'y aurait débat ou même ajustement. Chacun·e apporte son éclairage sur le film, peut rappeler des moments où l'émotion a été particulièrement forte pour les revivre avec l'autre, prolonger la réflexion du film et le plaisir aussi qu'il y a eu à le regarder. Ces conversations consensuelles naissent ainsi à la fois d'un partage d'émotions, de sensibilités proches, mais aussi d'une façon d'être à l'écoute de l'autre et de le connaître (notamment lorsque la relation est installée), ou dans d'autres cas, de vouloir ménager les différences (souvent en début de relation).

5.3 Séances marquantes, mémoires

Que reste-t-il des séances en couple ? Si les personnalités publiques sont souvent interrogées sur les films qui ont changé leur vie/qui ont marqué leur enfance/fait naitre leur intérêt pour le cinéma, l'on constate que le contexte a aussi son importance. La mémoire d'une séance ne tient pas qu'au film, mais aux circonstances dans lesquelles on le voit, au lieu dans lequel se déroule la séance, à l'accompagnement. L'enquête de Glasgow montre que les personnes sont surtout nostalgiques des anciens cinémas qu'iels fréquentaient, qu'iels peuvent décrire « en détail soixante ans plus tard[1344] ». Quand j'interroge mon grand-père, alors veuf, sur les films qu'il est allé voir avec ma grand-mère, il est moins capable de me citer des films que de me raconter l'habitude qu'iels prenaient, avec ma grand-mère, d'aller au cinéma après le travail le samedi après-midi aux Grands Boulevards. Les couples se construisent à la fois par des habitudes en commun, des confrontations de goûts et de pratiques, mais aussi par l'élaboration d'un récit de leur histoire conjugale. Les souvenirs de rencontre, de rendez-vous, de bons moments passés

[1344] Pierre Sorlin, *European cinémas, European societies. 1939-1990, Routlege, 2001,* p.29. Cité par Emmanuel Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics, op.cit.*

ensemble appuient ce récit : quelle place peuvent y prendre les sorties au cinéma ? Qu'est-ce qui marque les PeC dans leurs séances passées ? Quelles séances leurs sont restées en mémoire, et pour quelles raisons ?

Nous allons d'abord étudier un premier niveau d'intégration des films vus au cinéma dans le quotidien des couples : les processus de réappropriations des référents cinématographiques par des « scènes » rejouées en couple, des réutilisations de termes, des allusions. Nous ne serons pas exhaustifs car, encore une fois, nous ne souhaitons pas traiter de l'interprétation en couple de manière détaillée, mais seulement observer les manières de créer du « commun culturel » en couple à partir du cinéma. Enfin, nous étudierons plus précisément l'impact des films sur la mémoire des couples, à la fois par les différents facteurs qui conduisent à rendre une séance particulièrement mémorable (pourquoi une séance marque la mémoire quand tant d'autres seront oubliées ?), et la façon dont peut ainsi s'ériger — voire se figer — une « filmographie conjugale », au sens où les sorties au cinéma et les films vus vont donner au couple un canevas pour tisser le récit de leur couple ; ou définir leurs personnalité culturelle « de couple ».

5.3.1 Des mots et des scènes qui restent en mémoire

Les séances partagées par les couples peuvent laisser des traces très concrètes, comme des termes de vocabulaire ou des répliques/scènes rejouées. Nous ne nous y attarderons pas, car ces appropriations peuvent aussi concerner des films regardés chez soi. Toutefois, le fait de voir le film en salle imprime la mémoire d'autant plus fortement : les conditions de visionnement permettent une meilleure concentration, le moment de la sortie est davantage en rupture avec le quotidien. Que cela vienne d'un film d'horreur ou d'un film comique, les couples peuvent garder des scènes, des ambiances qui les marquent. L'on peut donner concrètement l'exemple de termes qui restent dans le vocabulaire des couples. Caroline (44, PI), très impressionnée par les films d'horreur vus au début de sa relation, évoque une empreinte lexicale laissée par le tout premier vu avec son conjoint :

> **Le premier film que vous êtes allés voir ensemble, c'était... ?**
> C. - *Sheitan*. Et *Sheitan,* ça me marque parce que maintenant quand on va dans des villages ou quoi… *Elle se tourne vers David.* Quand on était au mariage de ton copain, c'est tout à fait ça… C'est *Sheitan,* hein. Après, chaque fois t'y repenses, tu te dis… *Sheitan*, je dis *Sheitan*. Pour moi, c'est rentré, un mot…
> Damien (33,OE) - C'est devenu une expression. (…)
> C.- C'est-à-dire que le film est resté. Dix ans après, voilà c'est quand on voit des gens très étranges… Un peu sadiques ou… qui nous semblent bizarres, oui, on dit tiens…
> C. et D., *en même temps* – c'est *Sheitan* ! *Iels rient.*

Le mot *Sheitan* vient de l'arabe (il désigne le diable), et l'expression est couramment utilisée dans le langage populaire pour dire « il/elle a le *Sheitan* », « c'est le Sheitan », « être dans le

Sheitan », pour dire que quelqu'un représente le mal/porte malheur, se sent mal etc. Les membres de ce couple ne l'emploient pas dans ce sens, mais plutôt pour désigner un endroit effrayant. Iels le prononcent ici en même temps et rient : l'expression est réappropriée par elleux, en référence au souvenir du film de leur premiers rendez-vous, suscitant un moment de connivence dans l'entretien. En tout début de relation, il faut forger cette « culture de références communes » : il n'est ainsi pas étonnant que le vocabulaire du film se soit intégré au « lexique commun » du couple.

Les films comiques permettent aussi cette appropriation de termes, de saynètes. Ainsi, un couple que nous rencontrons au Pathé Saint-Denis a été particulièrement marqué par le film *Expendable 2*[1345] qu'iels ont vu au cinéma :

> Oriane (22, PI)- Parfois, quand il y a des phrases qui nous marquent bien dans certains films…
> Souleymane (22, PI) - *Opine*, ouais ! C'est resté jusqu'à aujourd'hui.
> O. - Jusqu'à aujourd'hui, *elle sourit*. C'était dans quoi… *Expendables* ?
> S. - Oui, *Expendables 2*.
> O. - Le 2, à un moment donné il y a une phrase qui dit « vilain mouton », et en fait on se sort ça encore jusqu'à aujourd'hui. On s'insulte en « espèce de vilain mouton », *elle rit*.

Ainsi, le moment de détente qu'apporte la sortie au cinéma permet aussi de créer des référents communs qui peuvent prendre place dans la forgerie verbale du couple. La sortie au cinéma ancre d'autant plus fortement des souvenirs, qu'elle met en jeu l'émotion des corps en salle – la frayeur, le rire, et permet ainsi de remobiliser au quotidien des termes, des répliques, des scènes, des attitudes de personnages.

5.3.2 Différents facteurs qui rendent les séances mémorables

La situation conjugale peut rendre des séquences particulièrement mémorables. Les premiers rendez-vous, comme nous l'avons vu, sont des moments qui ancrent particulièrement les souvenirs de cinéma des couples (même s'il arrive fréquemment qu'un·e conjoint·e se souvienne mieux que l'autre), d'autant plus quand la rencontre a lieu au cinéma, ou autour d'un film, d'une projection. Le début de la relation, où se définissent les futures habitudes, reste en mémoire pour les situations incongrues dans lesquelles les membres du couple se retrouvent, n'osant pas avouer leurs préférences ou faisant des choix liés à la séduction. La forte tension émotionnelle des débuts de la relation contribue également à cette facile remémoration. On a aussi plus de prise pour se souvenir des éléments temporels bornés, qui correspondent aux

[1345] Simon West, *Expendables 2*, 2015.

« premiers », ou aux « derniers films vus[1346] ». Les « ruptures », les dernières séances de cinéma peuvent aussi laisser des traces. Pour Fodge (25,A), la rupture amoureuse a conduit notamment à une mémorable séance de cinéma seul - il s'agissait d'un dessin animé, *Cars* :

> En temps normal, je ne serais jamais allé voir ça. Mais là, je me suis complètement plongé dans le film, j'ai ri ! Ce film m'a sauvé, vraiment, je ne sais pas dans quel état je serais rentré chez moi s'il n'y avait pas eu ce film.

Le cinéma représente ici un « guérissement » comme le nomme Roland Barthes[1347], au sens où il divertit de la souffrance amoureuse.

Nous allons d'abord évoquer des facteurs hors de la relation qui permettent de mémoriser les séances (évènements inattendus lors de la séance, événement promotionnel), puis des facteurs davantage liés à l'histoire de la relation (moments privilégiés, disputes, etc.).

5.3.2.1 Des évènements inattendus dans la salle

Quand l'on demande aux couples d'évoquer leurs séances marquantes, plusieurs font mention d'évènements s'étant déroulés au cours de la séance. Les couples se souviennent alors plus des évènements qui ont eu lieu que du film vu :

> Florent (25,C+) - Au tout début du film, bagarre générale devant nous. *Il mime.*
> S.(25, C+) - Avec une fille qui est intervenue aussi, qui s'est interposée. *Elle mime.*
> F.- Ouais, c'était un…
> S.- Elle est passée par-dessus un siège pour sauter sur le mec ! *Elle rit.*
> F.- Sur un mec, ouais !
> S.- C'était un peu… bizarre. C'était quoi le film ?
> F.- Je sais plus ce que c'était comme film, mais… Ouais, c'était assez marquant. *M. rit*.
> **Vous vous souvenez de la bataille, mais pas du film !**
> F.- Voilà, *il rit*.
> S.- Je crois que le film, c'était *Dracula* non ? *Iels se regardent.*
> F.- Non. Non, franchement je me souviens de la bagarre, mais pas du film. *M.rit*

Nous avons ainsi recueilli des récits d'affrontements dans la salle, d'arrêt de la projection pour des soucis techniques, d'alertes au moment des attentats. Les couples alors comparent leurs différentes réactions faces à ces évènements au sein de la salle : s'iels ont plus ou moins paniqué, voulu partir/rester.

5.3.2.2 Les évènements cinématographiques

Les évènements mis en valeur par le marketing des films, ou les évènements mis en place par les exploitant·es (rencontre avec les réalisateurices, etc.) peuvent contribuer à marquer la

[1346] Voir Part2, chap1, 5.1 « Le souvenir des premiers rendez-vous au cinéma ».
[1347] Roland Barthes, « En sortant du cinéma », *op.cit.*

mémoire. Si la sortie au cinéma en soi marque une potentielle rupture avec le quotidien (quand l'on est habitué·e à plutôt regarder des contenus audiovisuels à domicile), des « évènements de cinéma » peuvent aussi se distinguer de la sortie au cinéma « classique ». Cela semble particulièrement vrai pour les temps de festival. Un couple au festival Cineffable nous raconte comment leur premier festival a été un temps fort de leur relation. C'est la première fois que les deux spectatrices se rendent dans un lieu en nom-mixité, avec autant de personnes lesbiennes et autant de films représentant cette communauté. Géraldine (42,OE), et Daniela (37,PI) racontent l'histoire de leur « rencontre » avec le festival :

> G. - C'était la première fois de ma vie que je faisais la Gay Pride. *Elle rit.*
> D. - Et je regarde le char de Cineffable et je me dis, « ah tiens ». Je prends le papier Cineffable, je me suis dit que ce serait bien qu'on y aille.
> G. - Cinquante-et-un ans, ma première Gay Pride. J'ai adoré. Bon, il y a un peu de tout, mais... J'ai adoré.
> D. - Puis moi, je fouine, j'aime bien rechercher. J'aime bien le côté intellect, c'est un passage de beaucoup de choses ici, c'est chouette. Puis là, on a pris le temps de dire on y va sur deux jours comme ça, ça permettra de voir le festival dans toutes ses formes.
> G. – C'est marrant, mais moi je me sens bien dans ces milieux-là. Dans ces milieux-là on se sent... Je sais pas, on se sent libre, on se cache pas. Il y a vraiment toutes générations, tous styles, toutes générations.

Le temps du festival est désormais un temps à « elles » et avec leur communauté. Elles vont peu au cinéma toutes les deux, comme Gisèle n'est pas « out » auprès de ses collègues de travail, la sortie en public est difficile, d'autant plus qu'elles ne vivent pas dans la même ville. Ces souvenirs peuvent aussi être occasionnés par des rétrospectives, comme la rétrospective Kubrick à laquelle ont assisté Samuel et Noémie, qui sont restés en haleine, sans s'embrasser, devant plus de six heures de films ; ou encore des lieux de cinéma particuliers : des séances en plein air, ou des cinémas « de luxe », comme ces salles « First » que décrivent Naïm et Audrey :

> M.- C'est dans le 95. A Roissy, on est allongé·es, comme si on était à la maison.
> J.- Parce qu'en fait, c'était un ancien…
> M.- C'était un ancien EuropaCorp, mais il a été racheté par Gaumont-Pathé donc…
> J.- Mais par contre, ils ont conservé les transats, parce qu'ils ont trouvé que c'était un bon concept.
> M.- Limite on s'allonge comme ça, pendant le film…
> J.- Vous êtes allongés en fait, c'est un lit en fait…
> M.- C'est vraiment comme un divan, avec des coussins. C'est pas les coussins de la maison, mais c'est moelleux.
> J.- Avec un petit meuble en bois à côté, comme ça vous pouvez poser votre truc. Après, ils ont le concept des First, en fait les Firsts c'est les trucs VIP.
> M.- Avec le champagne, les petits fours…
> J.- Sauf qu'après par contre là, le prix, c'est pas le même.
> M.- Ah les prix ! C'est bonbon, on va pas se mentir.

Toutes les sorties qui marquent une rupture avec la configuration habituelle peuvent ainsi marquer la mémoire. Ces éléments ne sont pas directement liés à l'accompagnement, mais

seront d'autant plus remémorés qu'ils reviendront dans la discussion et qu'ils auront été vécus à deux.

5.3.2.3 Les moments « romantiques »

La mise en scène promotionnelle d'« événements de cinéma » peut être appropriée par les couples de manière romantique, au sens où ceux-ci répondraient à leur histoire de cinéma personnelle et conjugale. Adrien et Julie nous parlent ainsi de la ressortie de *Titanic* en 3D[1348] :

> Julie (25,PI) - Il y a eu une expérience marrante comme ça. Il se trouve qu'Adrien est un être romantique. Et Adrien aime beaucoup le film *Titanic*[1349] et donc quand *Titanic* est ressorti en 3D, il fallait absolument aller le voir, bien évidemment. Donc on y est allé·es je crois très rapidement après la sortie… Un samedi je crois, enfin bref. A cette projection, il y avait un monde de taré et c'était plein de couples en pèlerinage qui allaient voir ce film ensemble où ils avaient pleuré à la fin des années quatre-vingt-dix. On avait pas pleuré ensemble à la fin des années quatre-vingt-dix, mais… C'est vrai que c'était un film qu'on avait tous les deux vu au cinéma, tous les deux, sans se connaître, et qu'a fait tellement de bruit que retourner le voir n'était pas anodin. Et c'était un truc un peu particulier, parce qu'Adrien était assez ému et puis c'est con, mais je me souviens qu'on s'est regardé·es, enfin c'est con, mais la 3D tue le romantisme des séances de cinéma à deux parce que vraiment se tourner et se voir avec ses lunettes ridicules, ça marche pas… Mais je me souviens qu'on a quand même échangé des regards du type « avec un peu de chance, le bateau ne coulera pas cette fois-ci ». *Elle rit*.
> Là, c'était plus qu'une projection de cinéma, quelque chose d'autre s'est joué là, on faisait équipe, on espérait qu'on arriverait à repousser cet iceberg par la force de notre volonté et nous avons tragiquement échoué, évidemment.

Ici, l'expérience est rendue mémorable par l'événement cinématographique qu'il représente – la ressortie de *Titanic* en 3D, film qui avait alors battu tous les records d'entrées, devenu culte ; ainsi qu'au fait d'être un couple parmi les autres « couples en pèlerinage ». Le film romantique est associé à la sortie en amoureuxes, ce n'est pas anodin de la partager ainsi à deux. Adrien attribue un caractère romantique à la salle de cinéma, Julie note alors le contrepoint prosaïque des lunettes 3D à celui-ci, qui n'empêche pas l'échange de regards entre eux, ni le moment intense partagé. Celui-ci est à la fois vécu au second degré : Adrien nous a exposé les « rôles » qu'iels jouaient l'un et l'autre, Marie révèle le romantisme/l'absence de romantisme de la séquence ; et à la fois suscite une émotion. Un peu comme les couples qui se rendent au cinéma le soir de la Saint-Valentin, le rapport au romantisme est à la fois sujet à la plaisanterie et au second degré, mais il est ressenti par les couples.

[1348] *Titanic*, Drame romantique, réalisé par James Cameron, avec Leonardo DiCaprio et Kate Winslet, sorti en 1998 (en avril 2012 en version 3D).

5.3.2.4 Les disputes

Si certaines séances ont marqué les esprits parce qu'elles ont fédéré, d'autres restent en mémoire parce qu'elles ont divisé. Ainsi Julie et Adrien se souviennent du moment d'union (de leur couple et des couples en pèlerinage dans la salle) du visionnement de *Titanic*, mais ont aussi été fortement marqués par leur dispute autour de *La Vie d'Adèle*, du trajet de retour aux jours qui ont suivi. Le récit de cette sortie occupe une bonne partie de l'entretien, et elle se distingue pour Julie d'autres séances :

> M.- Il y a aussi un pourcentage de films qu'on oublie aussitôt sorties de la salle. Et ça vient même pas dans la conversation parce que voilà ça nous à occuper deux heures et… on a pas envie de prolonger la séance par une discussion (…) J'essaye de me souvenir d'un film dont on a pas mal discuté. Bah encore une fois *La Vie d'Adèle* en fait. Ça nous a occupé. Et puis c'est marrant parce que la dispute revenait. C'est-à-dire qu'on en parlait à plein de gens qui l'avaient vu et… de soir en soir comme ça la discussion reprenait. Bon ça a fini par s'apaiser…

Un « bon film » pourra laisser ainsi le souvenir d'une fort mauvaise séance. Je me souviens ainsi être allée voir *The Lobster*[1350]avec mon ex-copain, film qui traite de manière réflexive du couple et du célibat, où les personnes célibataires sont menacées d'être changées en animal. La critique du couple qui y était faite m'avait affectée, et revenir à deux du cinéma avait été pénible : une dispute avait éclaté, quand bien nous avions tous deux apprécié le film. Tout comme les déclarations d'amour, les disputes restent elles aussi dans les mémoires des couples, qu'elles soient ou non provoquées par le film. Ainsi Fiona (27,C+)[1351] nous fait part d'une séance qui l'a marquée car elle a justement commencé dans un climat conflictuel. Sur le chemin pour se rendre au cinéma, elle se dispute avec son conjoint. Iels s'assoient dans la salle, en silence, dans une tension palpable : « c'était très bizarre », me dit-elle et ajoute : « Heureusement, il s'est excusé pendant les bandes-annonces, juste avant que le film commence » : autrement cela lui aurait « gâché la séance ».

5.3.2.5 L'impact émotionnel des films et la discussion post-séance

Les couples se souviennent aussi de films qui les ont marqués par la forte réception émotionnelle qu'iels en ont eu lorsque celle-ci a été similaire. Le sentiment d'être « en phase » avec saon conjoint·e est alors très fort. Joanna (25, SE) et Vincent (29,OE), ont éprouvé ce sentiment fusionnel avec le film lorsqu'ils se sont rendus voir *M* de Sarah Forestier pour Joanna (25,SE) et Vincent (29,0E), la discussion sur le film ayant duré au-delà de l'habituelle

---

[1350] Yórgos Lánthimos, *The Lobster*, 2015.

[1351] Ce témoignage est restitué à l'aide de notes prises après avoir discuté avec la jeune femme, que j'ai rencontrée dans une fête où m'avait emmenée ma copine.

conversation sur le chemin du retour[1352]. Iels nous décrivent le film à deux, comme encore sous l'emprise de l'émotion du film, en miroir de l'émotion représentée dans le film :

> **C'est un film d'amour ?**
> J- Oui c'est un film une sur jeune fille bègue qui rencontre un jeune homme qui est joué par Rédouane Harjane dans une rue comme ça, puis en fait lui il sait pas lire et elle ne le sait pas encore (…)
> V –C'est basé sur la communication en fait.
> J- Oui voilà
> V –C'est assez sympas car elle elle sait pas s'exprimer autrement que par l'écrit et lui comme il ne sait pas lire...
> J- Voilà.
> V –C'est intéressant de voir comment l'histoire d'amour elle nait sur des séries de quiproquo.
> J- C'est vraiment un très beau film, très bien réalisé.
> (…) V- Quand je suis sorti j'ai fait ouf, ouah…
> J.- On l'a vraiment, aimé.

Après l'entretien, Vincent à qui j'expose le sujet de ma thèse trouve une réponse immédiate à ma problématique de la sortie en couple au cinéma : « comme les films, c'est de l'émotion, et qu'un couple, c'est de l'émotion, c'est logique ».

L'émotion ne nait pas forcément d'un film qui traite d'une histoire d'amour. Charlotte et Martin (40,C+) reviennent sur le visionnement d'un film historique :

> Charlotte (40, C+) - Séance marquante. On était allés voir, ah…, je le frôle du doigt, mais tu vas être d'accord avec moi, on était allés voir *La Rafle du Vel d'Hiv*, *se tourne vers lui*, alors.
> Martin (40, C+), *avec un regard intérieur* - Ah ouais !
> C.- Là…
> M.- Le film *La Rafle*. C'était horrible[…]
> M.- C'était fort en émotion.
> C.- Parce qu'on était pas très bien quand même quand on est sortis.

Pour finir sur une note plus joyeuse cette sous-partie, on remarque que même lorsque l'émotion n'est pas partagée, la réaction de l'un·e ou de l'autre peut marquer la mémoire et susciter des taquineries sur le long terme. Martin et Charlotte décrivent ainsi leur réception d'*Interstellar*[1353] :

> M.- Un film que j'ai vu il y a très longtemps et j'en reparle encore c'est *Interstellar* il y a très longtemps, j'en discute toujours.
> C.- Il a été marqué.
> M.- Donc j'en discute encore aujourd'hui. *Il sourit. Elle rit.* Tout seul peut-être, *il la regarde.* Mais j'en parle.

Le film « marquant » de l'un·e ne l'est pas forcément pour l'autre, mais lae conjoint·e pourra se souvenir de l'enthousiasme manifesté ou de l'émotion ressentie, qui s'inscrit dans cette mémoire des sorties conjugales.

[1352] Voir Part.2, Chap2, 4.3.1, « Parler pendant la séance ».
[1353] Christopher Nolan, *Interstellar*, 2014.

5.4 Conclusion

Ainsi, si notre thèse se concentre sur la question de l'« aller au cinéma », il s'agit également aussi de savoir comment « revenir » du cinéma lorsque l'on est deux : comment « sortir » du film de la salle, terminer la séance, rentrer chez soi. La présence de l'autre interroge la synchronicité des émotions (peut-on parler directement après le film ?), et aussi les différences et points communs de la réception. L'après-séance peut être routinisée et ritualisée par les couples, qu'il s'agisse de la façon de rentrer du cinéma (chemin de retour, moyen de transport) ou de la façon de parler du film (donner son avis en premier, au moment du générique ou plus tard, etc.). Toutefois, il n'est pas rare que l'expérience du film déborde le cadre prévu par les films : que la conversation se poursuive sur le long terme ou qu'une dispute (joueuse ou réelle) se manifeste. Ces séances qui débordent s'inscriront d'autant plus dans la mémoire des couples : les anciens désaccords peuvent alors prêter à sourire. Mais ce qui « reste » du film, même quand on n'en a pas parlé avec l'éloquence d'un critique des *Cahiers du cinéma*, tient surtout au plaisir qu'on a pris à s'approprier ce dernier, à sa malléabilité pour le couple. Être à deux et posséder un univers de référence commun permet de « rejouer des scènes du film », faire des parallèles avec sa propre vie ou celle de l'autre. Le langage des films peut être alors approprié par le couple, des personnages peuvent devenir des modèles ou des références. Les couples tapissent ainsi leur quotidien de ces références cinématographiques (et plus généralement audiovisuelles). Les « évènements » de cinéma ou les « évènements » dans la vie du couple marquent d'autant plus la mémoire : sortir de la routine peut ainsi servir à construire, à marquer la mémoire conjugale. Les films vus en salle restent donc plus ou moins en mémoire, ils peuvent se perdre dans le magma indifférencié conjugalo-cinéphile. L'on se souvient parfois plus des circonstances de visionnements et de ce qui s'est passé dans la salle que de ce qui était à l'écran. L'accompagnant·e fait vivre cette mémoire des séances. Aussi, quand une relation s'arrête, le souvenir de certaines séances peut se teindre de nostalgie ou d'amertume, cessant d'être réactivé dans le présent conjugal[1354].

[1354] Nous avons tout simplement expérimenté cette dimension, nous y avons eu accès aussi par des récits de nos proches. Elle présente pour nous une perspective de recherche, celle de l'« après-couple » en plus de l' « après-séance ». Dans une société ou les individus ont de plus en plus des expériences plurielles de conjugalité il serait intéressant en effet d'étudier comment le récits « cinématographico-conjugaux » sont « relus » a posteriori. Les couples que nous avons re-contacté qui se sont séparés depuis les enquêtes ont été plutôt expéditifs avec nous : l'enquête elle-même ne rappelant alors plus un « bon souvenir ».

CONCLUSION GENERALE

Cette thèse met en évidence que les salles de cinéma sont des lieux de vie emplies de souvenirs, où se vivent et s'épanouissent des relations sociales. En effet, elles sont un endroit où l'on vient chercher du plaisir, passer le temps, se cultiver, se divertir. Elles font exister des moments de vie, souvent partagés à plusieurs.

Plus précisément, elle s'intéresse à l'accompagnement majoritaire de la sortie en salle : aller au cinéma en couple. Ce qui fait du cinéma une sortie *particulièrement* pratiquée par les couples — ou futurs couples — en premiers rendez-vous et au cours de la relation, a été le questionnement directeur de notre travail.

Il en résulte, d'une part, que la sortie au cinéma « fait couple » au sens où elle est un lieu propice à l'installation d'une relation de couple — à la conjugalisation de la relation — mais aussi au maintien du lien conjugal par le plaisir, la culture, les souvenirs commun retirée de cette activité ; d'autre part, à mesure que les couples utilisent et détournent la salle pour leurs usages, la sortie au cinéma « fait couple », c'est-à-dire est connotée comme étant une sortie « de couple », « intime » voire « romantique ».

Portrait d'une méthode en feu[1355]

Une méthode de travail spécifique a été mise en place, accompagnée de **nombreuses réflexions méthodologiques** pour répondre à notre problématique, et aussi rendre compte d'un « trouble[1356] » dans la recherche. A la suite de la chercheuse Isabelle Clair[1357], nous avons travaillé la question de **l'entretien conjoint**, montrant à la fois son intérêt pour la sociologie du

[1355] Allusion au film de Céline Sciamma, *Portait d'une jeune fille en feu*, 2019, qui met en scène une histoire d'amour lesbienne et qui a été particulièrement mise en lumière au moment de la remise des Césars – devenu comme un symbole des luttes féministes - Adèle Haenel, étant partie de la cérémonie en disant « la honte » lorsque Roman Polanski, cinéaste agresseur sexuel, a reçu une récompense. L'actrice Aïssa Maiga avait aussi dénoncé le racisme et le sexisme un peu plus tôt lors de la cérémonie, Florence Foresti s'en était pris aussi au sexisme. Ces actes de résistance avaient été suivis de nombreux débats et soutien, avec notamment la tribune de Virginie Despentes publié le O1/03/2021 dans *Libération*, « Césars : « Désormais on se lève et on se barre » par Virginie Despentes » https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre_1780212/. Cette phrase a été repris en manifestation sur de nombreuses pancartes de manifestations féministes parisiennes, déclinées en « on se lève et on se casse », « on se lève et on brûle tout », « on le lève et on leur casse les couilles », etc.

[1356] Judith Pamela Butler, *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris, France, la Découverte, 2006 [1990 aux Etats-Unis].

[1357] Isabelle Clair, « Dire à deux le ménage », *op.cit.*

couple contemporaine, mais aussi **l'utilité de le filmer**. Faits de mouvements incessants entre les moments où le couple se montre solidaire et fait front à l'enquêtrice, et ceux où les conjoints se désolidarisent[1358]— en essayant de se mettre l'enquêtrice « dans la poche » — l'entretien conjoint demande de faire particulièrement attention aux **expressions non-verbales**. Filmer permet d'entrapercevoir les coulisses du « petit théâtre[1359] » du couple, en accentuant la mise en scène faite par ces derniers. L'enquêtrice doit alors trouver sa place dans ce « trouple d'enquête », en intervenant sur scène, par exemple pour rééquilibrer la parole si celle-ci est inéquitablement répartie.

A partir de ces premiers constats, nous avons réalisé un **documentaire de sociologie filmique**, s'émancipant de l'entretien semi-directif traditionnel pour aller vers une forme de micro-trottoir inspiré du cinéma vérité. En effet, nous sommes allées dans des cinémas d'Île-de-France à la rencontre de personnes en couple allant ou sortant des cinémas. L'élaboration et le montage de ce film (et de notre film de master) nous ont permis à la fois de restituer **le caractère vivant de la sortie**, **d'incarner les spectateurices et l'enquêteurice-cinéaste**, de montrer **les détails qui font la pratique du cinéma en couple** : quand on explique à saon conjoint·e ce qu'il s'est passé quand iel est parti·e aux toilettes, quand on se « fâche » quand iel pique dans notre pop-corn alors qu'iel refuse d'en acheter, quand on se moque d'ellui quand iel nous parle du « sens du film » à peine a-t-on mis le pied hors de la salle. Nous n'avons pas été découragées par les réticences envers le film d'entretien que l'on trouve en sociologie filmique, et dans certains milieux artistiques[1360], tout en prenant compte des mises en garde adressées à l'encontre de ce « sous-genre », grâce à l'article synthétique sur le sujet de Réjane Hamus-Vallée[1361] ; mais aussi grâce notre intérêt pour les films d'entretiens, de *Chronique d'un été*[1362] de Jean Rouch et Edgar Morin à *Ouvrir la voix* d'Amandine Gay[1363].

Nous avons aussi méthodologiquement fait « feu de tout bois » dans une perspective qu'on pourrait dire épistémo-écologique. On a en effet recyclé les idées qui nous paraissent pertinentes dans la sociologie du couple des pontes du domaine, une majorité d'hommes blancs professeurs — qui ont beaucoup écrit sur des sujets dont on peut douter qu'ils soient les mieux

---

[1358] *Ibid.*
[1359] Jean-Claude Kaufmann, *Agacements : les petites guerres du couple*, *op.cit*.
[1360] Voir Partie 1.
[1361] Réjane Hamus-Vallée, « Un film d'entretien est-il un film ? Ou comment un objet filmique particulier questionne les frontières du cinéma, les frontières de la sociologie », *op.cit.*
[1362] Jean Rouch et Edgar Morin, *Chronique d'une été,* 1961.
[1363] Amandine Gay, *Ouvrir la voix,* 2017.

placés pour en parler, soit les femmes et leur rapport à l'amour, et la répartition des tâches ménagères — en essayant de nous réapproprier leurs travaux d'un point de vue de chercheuse féministe. On a aussi essayé de se défaire de réflexes de délégitimation de certaines sources, et d'être transparente sur l'origine de nos idées. Ainsi, nous avons utilisé des sources théoriques variées, un corpus de site de coaching sur internet, des références à des extraits de films et de romans, des anecdotes qui nous ont été confiées au fil de la thèse, des idées ou analyses qui nous ont été apportées par des étudiant·es et/ou collègues doctorant·es. Cette manière de faire nous a semblé particulièrement en adéquation avec nos affinités théoriques et stylistiques — on pense à la *La Culture du pauvre*[1364], aux textes éco-féministes[1365]— et adaptée à recueillir des *paroles et des gestes* de spectateurices, des *perceptions et des discours* des couples, des *petits riens* porteurs de sens.

Les fonctions de la sortie au cinéma dans la vie de couple et en premiers rendez-vous

La salle est un lieu de premiers rendez-vous. L'étude d'un corpus d'articles de coaching en séduction sur internet, d'une part, et l'entretien avec deux amis cinéphiles ayant forgé une technique d'approche en salle, a mis en évidence la façon dont la salle peut être « braconnée », détournée de son usage convenu (voir un film) pour des objectifs de séduction (embrasser l'autre). En effet, dans ces articles et récits, ce sont tous les éléments matériels et pragmatiques de la salle qui sont mis en relief : l'obscurité, l'accoudoir, deviennent des adjuvants dans la quête d'un baiser. Le film fait office de borne temporelle pour se lancer dans l'approche de l'autre, comme les coups de l'horloge pour Julien qui prend la main de Madame de Rênal dans *Le Rouge et le Noir*[1366]. L'analyse de ces articles et récits montre également que la culture de la séduction se fait souvent au masculin, dans une logique où ce serait le garçon qui doit faire le premier pas. Pour certains coachs en séduction, cette perception de l'ordre hétérosexuel relève d'une idéologie masculiniste. Pour les deux amis David et Samuel, les logiques de séduction émanent d'un groupe d'entre-soi masculin amical, où un sexisme ordinaire est intériorisé. Ces derniers ont élaboré la « technique du petit doigt » pour séduire au cinéma, qu'ils nous ont décrit lors de deux entretiens à cinq ans d'intervalle. La construction d'une « masculinité cinémato-séductrice » a reposé pour eux à la fois sur le cinéma comme une

[1364] Richard Hoggart, *La Culture du pauvre*, *op.cit.*
[1365]Emilie Hache, *Reclaim : recueil de textes éco-féministes*, *op.cit.*
[1366]Stendhal, *Le Rouge et le Noir : chronique du XIXe siècle*, *op.cit.*

passion façonnant leur personnalité culturelle et enrichissant leur potentiel de séduction (face aux « *musicos* » qui ont leur guitare pour plaire et aux « beaux gosses » qui « n'ont pas besoin du cinéma »), et sur la salle de cinéma comme lieu concret et rassurant pour « passer à l'action ».

Si le cinéma en premier rendez-vous pour « choper » renvoie à une pratique galvaudée dans l'imaginaire, ringarde et sexiste, il n'en reste pas moins qu'elle peut faciliter le « franchissement » pour certaines personnes, quelques soit leur genre, offrir un lieu chaud et abrité à des personnes qui vivent chez leurs parents, donner un support à la conversation pour des personnes qui se rencontrent sur internet. Le cinéma est un lieu de rendez-vous, voire de *dating*[1367]. Le confort des sièges, l'atmosphère de la salle, la position côte à côte, le silence, sont propices aux rapprochements.

Plus communément, le cinéma semble avoir un rôle pour l'installation du couple en tant que couple, c'est-à-dire avoir lieu non pas en tout premier rendez-vous, mais lorsque le couple s'est formé. **C'est une sortie que l'on peut dire conjugalisante**, au sens où elle fournit une scène pour se produire à deux dans l'espace public, qui, à l'inverse du théâtre[1368], offre aussi un confort et une intimité propice à l'expression des émotions, des baisers et des caresses. Elle conjugalise aussi dans le sens où elle permet d'installer la relation autour d'une pratique culturelle dans l'espace public. Notamment dans une culture du *date* où le statut de la relation peut-être difficile à poser, elle « encouple » en proposant une « activité de couple » qui fait signe vers un engagement dans la relation. Les premiers rendez-vous au cinéma en début de relation sont alors de vrais **rendez-vous de tâtonnements**, où les couples peuvent *a posteriori* rire de leurs premières « erreurs », faites à cause du jeu de séduction, de timidité, de volonté de montrer sa personnalité sous un certain jour, de vouloir faire plaisir à l'autre sans vraiment connaitre ses goûts. Elle permet de « jouer au couple » en devant prendre une série de décisions (choisir un film, une place, qui paye, etc.) dans un domaine où les conséquences prêtent moins à conséquences que dans l'univers domestique. On peut par exemple avoir choisi un très mauvais film (qui n'aura plu à aucun·e des deux membres du couple), mais passer un très bon rendez-vous. Elle permet de confronter des habitudes, d'en forger de nouvelles communes, d'activer le fonctionnement conjugal avec les choix qu'elles demandent d'opérer, de permettre progressivement, d'avoir accès aux goûts de l'autre et à sa sensibilité.

[1367] Voir Partie 2, Chapitre 1.
[1368] Dominique Pasquier, « Spectateur de théâtre : l'apprentissage d'un rôle social », *op.cit*.

Après ces premiers frottements **la pratique se « routinise[1369] »,** la « meilleure formule » est trouvée « en équipe » pour prendre le plus de plaisir possible à deux, quand des agacements[1370] ne se figent pas dans les compromis opérés. Si la salle de cinéma offre des sièges confortables, la sortie peut être semée d'embûches : elle comporte des risques (celui que le film ne plaise pas, de ne plus avoir de places, d'être dérangé·e par les autres spectateurices). Elle demande de **faire des choix,** et de **trouver des compromis** quand l'on n'a pas les mêmes goûts et les mêmes habitudes. L'offre cinématographique pouvant être abondante, elle demande aux couples de trouver ensemble des stratégies pour « s'en sortir ». Cette étape du choix se ritualise souvent au fur et à mesure, avec par exemple une répartition des sources critiques à consulter, un visionnement conjoint de la bande-annonce, un système de pré-sélection avec un choix final revenant aula conjoint·e. Des micro-conflits peuvent faire partie du rituel, être mis en scène et faire partie du plaisir de la séance. Les conjoint·es, de manière plus ou moins joueuse, peuvent se partager la responsabilité du choix ou la rejeter l'un·e sur l'autre : selon le déroulement de la séance, les **taquineries** pourront aller bon train si le film choisi (« ton film ») ne plaît pas. Celleux qui veulent préserver la solidarité conjugale accuseront la bande-annonce trompeuse, la critique trop « intello », les mauvais conseils des « ami·es », les gens qui ont des « goûts bizarres ». En couple, on ne va pas forcément voir ce qu'on serait allé·es voir seul·e, dans la logique de « faire plaisir à l'autre », ou par compromis. La sortie au cinéma active alors les **micro-négociations et concessions** du fonctionnement conjugal. Si l'on n'a pas le choix du film, on peut négocier pour se faire inviter, offrir du popcorn, imposer le placement, s'autoriser à dormir et ou de commenter pendant la séance. La plupart des personnes en couple n'accepteront pas d'être séparé·es et préfèreront « subir » les goûts de leur partenaire. Certaines refusent des compromis où le film choisi ne reflète au final ni vraiment les goûts de l'un·e ni de l'autre, en pratiquant un choix par alternance. D'autres, peu nombreuses, qui veulent aller voir le film qu'iels ont envie de voir, ou éviter celui que leur conjoint a choisi, prennent le parti du « chacun·e dans sa salle », en choisissant des films diffusés aux mêmes horaires : le dénominateur commun n'est alors plus le film, mais bien la sortie.

Si les différences de goûts sont fréquentes, malgré une relative homogamie des couples faisant partie de notre population d'enquête, c'est qu'interviennent des schémas hétérosexuels dans les

[1369] Jean-Claude Kaufmann, *Agacements : les petites guerres du couple*, *op.cit*.
[1370] *Ibid.*

discours et pratiques de spectateurices, qui répartissent une division genrée et hierarchisée les rôles entre « les femmes » et « les hommes ». Une **socialisation genrée des goûts culturels** dès l'enfance, conduit à la fois à des goûts différents en fonction du genre— avec des attirances/dégoûts pour certains genres cinématographique — et à la fois à percevoir certains films comme des films des films « de mecs » et « de filles », ces derniers étant particulièrement dévalorisés. Cela pose problème dans les couples hétérosexuels pour le choix du film et invite d'autant plus à devoir faire des compromis ou concessions, soit en optant pour des films qui ne font pas partie des genres les plus « genrés », comme la comédie, soit pour des films « de mecs » quand leurs conjointes ont dû « négocier » pour faire accepter la sortie[1371], ou encore quand il y a une domination d'un·e des conjoint·es au niveau de cette pratique culturelle.

Ces logiques de genre apparaissent aussi à d'autres niveaux de la pratique dans les discours des enquêté·es : le paiement de la place (où l'« homme » invite), le choix du pop-corn salé ou sucré (« masculin » et « féminin »), ou le fait de ne pas en prendre pour surveiller sa ligne. L'enquête remet aussi en cause ces différents clichés, avec des spectateurs qui revendiquent des pratiques considérées comme féminines et inversement ; bien que les terminologies « films de filles », « de garçons » soient revenues fréquemment.

Il faudrait mener une enquête plus approfondie pour pouvoir comparer les pratiques domestiques et culturelles des couples, et les logiques de domination en général dans la relation, pour voir comment se situent les choix lors de la sortie culturelle dans une perspective égalitariste[1372] : est-ce qu'une répartition équitable des tâches ménagères induit des logiques de choix culturelles partagées ? Est-ce que la sortie au cinéma est « opium » du couple hétérosexuel, qui console/divertit de l'insatisfaction de la vie domestique ? Si faire des concessions et des compromis n'est pas une nécessaire entrave au plaisir, la socialisation différenciée et les schémas de domination induits par l'hétérosexualité[1373] peuvent rapidement conduire à annuler la sortie, ou à répartir inégalement le plaisir pris à celle-ci. La sortie au

[1371] A l'échelle de notre étude, les femmes sont souvent à l'initiative de la sortie même si elles peuvent céder le choix, contrairement au théâtre où les hommes trainent les pieds car en plus de « devoir sortir » la programmation leur est imposée (car ils n'y prennent pas d'intérêt), et la salle permet de dormir moins confortablement. Voir Dominique Pasquier, « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement », *op.cit.*

[1372] Vis-à-vis des différentes pratiques : est-ce que le choix est laissé à la conjointe lors de la pratique culturelle, parce que par ailleurs une domination du conjoint s'exerce ? Est-ce que c'est toujours le conjoint qui choisit le film parce que la conjointe est dans une logique de « faire plaisir » constante, ou que le choix ne lui est laissé que dans les domaines qui n'intéressent pas le conjoint ?

[1373] Toujours un sens de Monique Wittig, qui organise des rapports sociaux et des réseaux de domination des « hommes » sur les femmes : Monique Wittig, *La Pensée straight*, *op.cit.*

cinéma est intéressante à observer pour voir **les stratégies mises en œuvre par les couples hétérosexuels** pour profiter ensemble d'un loisir culturel, quand bien même leurs goûts peuvent différer drastiquement ; avec des confrontations à la culture de l'autre, le droit de mettre des « vétos » sur certains genres de films, des sorties seul·es ou entre ami·es pour certains films à l'extrémité du spectre des « dégoûts » pour « épargner » lae conjoint·e. Les stratégies mises en place peuvent être les mêmes que le couple soit ou non hétérosexuel, dès lors qu'il existe de fortes différences de goûts, mais elles suivent un schéma plus stéréotypé dans le cadre hétérosexuel qui va opposer goûts, attitudes, réceptions féminines et masculines, et des performances de genre stéréotypées. La sortie au cinéma a donc un rôle ambigu dans la réactivation des rôles du couples hétérosexuels : elle peut à la fois permettre d'exacerber des stéréotypes genrés (inviter sa copine car on est un homme galant), mais aussi de les déplacer en socialisant à une culture qui ne correspond pas à celle attribuée à son genre (puisque les garçons vont avoir un « prétexte » pour consommer des « films de filles » et inversement), et conduire à des stratégies d'évitement des genres de films « trop » genrés. L'enquête a aussi montré de la part de spectatrices un agacement à être enfermées dans ces stéréotypes de genre par leurs conjoints, et peuvent refuser que derniers s'attribuent l'apanage des films d'action, et leur attribuent des goûts « plus féminins ». L'entretien conjoint, par les reprises en direct des conjoint·es, permet ainsi de souligner comment dans les pratiques s'insinue un « trouble » dans le genre, quand bien même les enquêté·es cherchent à le masquer quand iels n'assument pas la transgression.

La sortie au cinéma peut aussi avoir des **fonctions spécifiques selon les étapes de la relation et les moments de la vie**. Si des périodes rendent difficiles la sortie en couple au cinéma, comme celle d'arrivée d'enfants dans le foyer, d'autres semblent plus propices comme lorsqu'on est étudiant·es ou à la retraite. Nous avons analysé ces trois étapes en particulier.
Les étudiant·es apprécient particulièrement la sortie entre ami·es, la sortie en couple n'est pas forcément exclusive. Elle montre toutefois un plaisir pour le fait de sortir, expérimenter les logiques de décisions conjugales, installer la relation ; parfois s'isoler justement du groupe d'ami·es pour passer un moment « à deux » ; encoupler *son date* ou son « plan cul » pour les celleux qui pratiquent le *hook-up*. Pour les couples d'étudiant·es en art, elle semble mettre particulièrement en jeu la « personnalité culturelle de chacun·e » : les choix et les jugements qu'on émet sur les films vont pouvoir affecter fortement chacun·e dans sa perception de l'autre.
Lors de l'arrivée d'un enfant dans un couple, les sorties à deux ont tendance à disparaître, mais si elles se poursuivent elles acquièrent alors une valeur plus exceptionnelle, de **moment**

privilégié où l'on sort un moment de son rôle parental pour prendre un temps intime avec saon conjoint·e.

A la retraite, la sortie au cinéma semble particulièrement appréciée, comptant parmi les loisirs favoris de*s boomers*. Aller au cinéma est signe de dynamisme sur les réseaux de rencontre des adultes âgés, où il faut correspondre au modèle actif de la retraite[1374]. Nous avons aussi rencontré de nombreuxes enquêté·es qui ont choisi une retraite « parcours cinéma », c'est-à-dire des retraité·es hyperassidu·es, qui pratiquent généralement la sortie exclusivement en couple. Pour éviter le face-à-face parfois pesant des « retrouvailles domestiques » du couple, pour profiter des années « où l'on n'a pas pu aller au cinéma », et/ou simplement par goût mutuel pour la sortie au cinéma, certains couples rencontrés n'hésitent pas à s'y rendre plusieurs fois par semaine. Les goûts de l'un·e et de l'autre sont alors bien connus, les habitudes et mécaniques de choix et de déroulement des séances bien rodées.

Quand les couples s'installent au cinéma

L'inscription des couples est *visible* dans les cinémas, du point de vue de l'exploitation : promotion pour les cartes illimitées « à deux » ou « duo », « love seat » où l'on peut relever l'accoudoir, décorations suggestives et promotions lors de la Saint-Valentin. « Qu'est-ce que le couple ? Une opportunité de business pour les marchands de fleurs, de chocolats et les salles de cinéma », écrit Maïa Mazaurette dans *l'Art du célibat*[1375]. Que font les couples *au* cinéma ? Comment se déroule une sortie ?

Chaque étape de la sortie au cinéma dispose de ses propres enjeux, qui offre au couple de nombreuses possibilités pour **s'approprier la sortie**, et nous permet de voir celle-ci avec le prisme de la sociabilité, incarnant pleinement les spectateurices. Si la sortie au cinéma a un rôle conjugalisant dans la formation des couples, ces derniers ont aussi tendance à rapidement « conjugaliser » la sortie au cinéma, au sens où celle-ci va rentrer dans la logique des couples, quitte à ce que ces derniers en détournent l'usage le plus convenu (voir le film) ou contreviennent aux « règles du cinéma » (érigées par les exploitant·es ou celles, tacite, des autres spectateurices). Choisir le film avant la séance, se placer dans la salle, prendre ou non

[1374] Lucie Délias, *L'âge des usages. Usages sociaux et technologies numériques par les adultes âgées et représentations du « bien-vieillir » connecté*, *op.cit* ; Vincent Caradec, *Vieillir après la retraite, Approche sociologique du vieillissement, op.cit.*

[1375] Maïa Mazaurette, *L'Art du célibat. Ils vécurent seuls et n'eurent aucun enfant, op.cit.*

des pop-corn, commenter les bandes annonces et le film, relever l'accoudoir pour se tenir l'un·e contre l'autre, rire avec la salle ou en décalé parce qu'on n'a « pas le même humour », avoir peur et s'agripper au bras de l'autre, l'énerver avec ses tics-tacs, s'endormir, pleurer, parler du film en rentrant, se disputer sur le chemin du retour ou prolonger la sortie par un verre : autant d'attitudes de moments, d'actions qui font exister les sorties au cinéma à deux.

Tout commence par **une « envie de sortir »**, qui, disons-le bien, n'a pas forcément grand-chose à voir avec le cinéma (mais plus avec celle, au hasard, d'en avoir marre de se regarder dans le blanc des yeux dans ses vingt-huit mètres carrés parisiens), et peut d'ailleurs, s'il fait beau, se faire rapidement être supplanter par l'idée d'une balade. Aux stratégies marketing pour orienter le choix des films se confrontent alors les **stratégies des couples**, qui vont faire rentrer les éléments marketing dans leurs propres systèmes de choix, s'en servir pour s'influencer ou se convaincre, en utilisant aussi les critères que sont l'horaire, la durée, etc. Une fois au cinéma, tout est mis en place pour profiter de la séance. Les couples peuvent apprécier se lancer dans des « petites arnaques » en ramenant leur propre nourriture. Au cours des enquêtes, plusieurs couples ont exposé fièrement celles-ci devant nous. Iels sont aussi nombreuses à avoir mentionné les « économies » réalisées grâce à la carte « UGC à deux », ou mentionné **l'aspect financier de la sortie** : même sans compte commun, la sortie au cinéma demande de faire les comptes. Une fois dans la salle, les personnes en couple peuvent adopter un comportement similaire « routinisé » : s'installer à tel ou tel endroit, discuter pendant les bandes annonces puis se taire ou continuer à commenter, mais aussi s'embrasser, se livrer à des caresses érotiques. Lorsque les comportements divergent des agacements peuvent naître — si l'autre s'endort et ronfle, mange bruyamment son pop-corn, sort son portable toutes les cinq minutes — à la fois parce que cela déconcentre, et peut montrer que l'autre n'a pas les mêmes émotions face au film. Comme le dit une spectatrice, il peut être désagréable de sentir qu'on a « vu le même film et pas vu le même film » avec son conjoint. Quand ces dérangements ne causent pas d'amertume ils deviennent vite sujet de **taquineries**. En revanche, quand ce sont les autres spectateurices qui sont cause de dérangements, les couples font front dans l'enquête pour les dénoncer, dans des discours anti pop-corn parfois très enflammés. La sortie de la salle a aussi ses rituels, comme les trajets de retour à pied pour « digérer le film », le « débriefing », ou encore le restaurant d'après le cinéma. La « conversation conjugale » s'alimente souvent du film, et peut devenir frustrante si l'autre rechigne à donner son avis. Elle peut aussi s'étendre si le film a été particulièrement marquant ou prendre une forme figée, pour faire par exemple un « top » des films vus, les situer dans la filmographie conjugale.

Toutes ces étapes de la séance montrent **la matérialité de la sortie en salle** et sa faculté à être modelée par les relations de couples, que ce soit les « bébés couple[1376] » qui s'y rendent pour la Saint-Valentin, ou les couples de retraités qui se partagent entre *Télérama* et *Le Monde* pour faire le choix optimum. Cette sortie ne se laisse toutefois pas « modeler » si facilement en fonction des désirs des couples, et comporte de nombreux risques : qu'il n'y ait plus de places, que le film ne soit pas aux goûts des conjoint·es, que les autres spectateurices soient dérangeant·es. Mais il est intéressant de voir que les stratégies des couples pour s'en prémunir ont autant lieu avant la séance (faisant équipe pour le choix du film), que pendant celle-ci (en se détournant éventuellement du film pour s'embrasser ou en partageant son désarroi) et après la séance (pour « descendre en flèche » le film – ou les autres spectateurices).

En somme, la sortie au cinéma montre comment la « communauté partielle » du couple se construit aussi par le**s moments de plaisirs pris ensemble**. Ces plaisirs ne sont pas seulement ceux de la sexualité, de la parentalité, ou des loisirs domestiques[1377], mais proviennent aussi des pratiques culturelles et sorties en dehors du domicile, importantes pour se réalimenter à l'extérieur (quand on en a le temps et les moyens). La sortie au cinéma et son caractère intime voire romantique peut sembler d'autant plus adaptée à renforcer le lien conjugal. Plus qu'une sortie chez des ami·es, la sortie au cinéma offre un moment à deux, comme le restaurant ou la ballade « en amoureuxe », **un temps pour le couple**. Elle propose aussi un objet de médiation au couple : le film. Celui-ci va permettre de donner un objet culturel à la « conversation conjugale », sur le trajet du retour par exemple, pour celleux qui parlent du film. La position particulière, côte à côte, peut être plus reposante que la conversation dialoguée du face à face au restaurant ou lors d'un verre (surtout si l'on a rien à se dire). Au cinéma, on peut se délasser au cinéma d'une journée ou semaine de travail, tout en pouvant apparaître comme un couple « qui sort » auprès des ami·es et collègues, et dans la représentation que l'on a de son propre couple. La sortie au cinéma s'intègre au **récit conjugal**, au langage ou jeux de scènes des couples. Certaines scènes marquantes peuvent être rejouées ensemble, des mots des films s'intégrer dans le langage commun, certaines sorties faire partie de la petite histoire du couple, ou de souvenirs à remobiliser. Ce sont surtout les sorties du début de la relation qui marquent la mémoire, les « erreurs » ou les réussites des premières sorties, mais aussi des évènements de cinéma qui sortent de l'ordinaire, des réactions de spectateurices outrancières dans la salle, des

[1376]Florence Maillochon, « "Entrer en couple" ou "sortir ensemble" », *op.cit.*
[1377] Quand ces différentes activités existent et sont sources de plaisirs, ce qui n'est pas garanti.

sorties « ratées » où l'on n'a pas eu de places, des séances qui sont sorties de l'ordinaire parce qu'on s'y est disputé·es ou livré·es à des pratiques sexuelles.

Si la sortie au cinéma peut diviser par les différences de goûts, de réactions, les dérangements du conjoint·es pendant la séance, les imprévus, elle est aussi fédératrice : dans le noir de la salle, « l'équipe conjugale » se distingue des autres spectateurices. Les disputes, les différences de goûts ne conduisent pas à la rupture, comme le pense Jean-Luc Godard[1378] : « 41 ans qu'on est ensemble, ce n'est pas le cinéma qui va nous séparer ! » s'exclame une spectatrice. Le plaisir pris à faire partie d'un public est ambigu. A la fois, la sortie permet de se fondre parmi les autres, quand « toute la salle rit », mais demande d'en subir aussi les désagréments. Les discours des couples s'unissent souvent pour déplorer les dérangements des autres dans la salle qui viennent grignoter leur plaisir, ou montrer qu'iels ont un système ou un comportement meilleur que les autres, de meilleurs goût que les « spectateurices allociné », qu'iels sont « les derniers » à sortir de la salle. Cette sortie traduit donc bien les paradoxes du couple contemporain, où les individus aiment être en prise avec leur individualité, tout en pouvant se lover dans les bras de leur conjoint·e, et être parmi les autres, mais tout en ayant son intimité. La sortie au cinéma permet de construire un « petit monde à deux » parmi les autres.

Quelques pistes à creuser

Enfin, plusieurs pistes pourraient être explorées à la suite de ce travail de thèse. Nous pouvons en regrouper quelques-unes.

1) Concernant **la sortie au cinéma en couple en elle-même et de l'accompagnement**, on pourrait enrichir ces résultats par d'autres approches et enquêtes.

- **Une étude quantitative** intéressante pour mettre en perspective les résultats de cette thèse. Si nous avons mis en avant notamment certaines logiques de genre et d'âge qui caractérisent la sortie, une étude quantitative pourrait permettre de répondre à la question : qui sont exactement les couples qui se rendent au cinéma ? Et ainsi, de pouvoir analyser plus précisément les aspects de la pratique que nous avons dégagés au prisme de déterminants tels que la classe sociale, l'âge, le sexe, l'ethnicité.
- **Etudes quantitatives et qualitatives sur les questions de l'accompagnement au cinéma** seraient intéressantes. Nous avons évoqué par exemple dans ce travail quelques

[1378] « Un garçon et une fille qui n'aiment pas les mêmes films finissent inexorablement par divorcer », voir partie 2, Chapitre 5, 2.2.

éléments concernant la sortie seule (sa stigmatisation, mais aussi sa légitimation par certain·es spectateurices), la sortie entre ami·es (mobilisant une sociologie de l'amitié et s'ouvrir à de possibles « couples de cinéma » amicaux).

- **Une étude de réception** sur les différentes interprétations des membres des couples d'un même film et leurs influences mutuelles serait intéressante, nous l'avons volontairement écartée pour rester centrées sur la sortie. Nous avons pu remarquer que les membres des couples ont des critères d'évaluation différents, par exemple l'un·e dispose d'une grille de lecture qui correspond *aux cultural studies* (avec une attention aux représentations du genre, de la race, de l'âge, etc.) quand l'autre à une approche esthétique ou psychologisante.
- Notre travail donne également envie d'approfondir par des entretiens sur la durée, qui suivent couples et individus, pour voir précisément comment les habitudes cinématographiques se modifient au fil des **ruptures et remises en couple**, sans oublier la question des **infidélités** que nous n'avons pas traitées (aller au cinéma avec saon amant·e).
- Mener l'enquête dans d'autres régions et d'autres pays serait fructueux pour **sortir d'une approche franciliano-centrée**.
- De nouvelles études sur la question demanderaient **plus d'inclusivité**, voire pourraient pour certaines être **consacrées à des minorités** : les couples queer, handicapé·es, racisé·es, n'ont pas ici suffisamment trouvé leurs places. Envisager aussi d'autres formes de liens que les personnes en couple monogame, en interrogeant des personnes polyamoureuses.
- Approfondir l'étude des sociabilités et **des pratiques audiovisuelles à la retraite**— en couple, veufves, avec les enfants, petits-enfants, ami·es — qui nous a semblé très féconde.

2) L'on pourrait s'intéresser à **d'autres *médiums*,** nous pensons en particulier à la pratique des séries en couple, qu'il nous plairait de traiter, ayant déjà repéré certaines logiques, entre les séries regardées seul·es, et les séries « du couple » qui demandent d'attendre lae conjoint·e pour le visionnement de l'épisode suivant, sous peine de représailles.

3) Nous espérons aussi que cette thèse ouvre à ses lecteurices des **pistes méthodologiques**, **politiques et pédagogiques**, pour par exemple laisser aux étudiant·es plus souvent une

possibilité de rendre des travaux **sous forme créative**, se mobiliser pour exiger plus de justice sociale à l'université et plus d'inclusivité dans la recherche, et chercher en se positionnant. **Se battre pour une université ouverte**.

Ainsi cette thèse (dont vous êtes le héros/l'héroïne, souvenez-vous) se termine, en espérant que quand vous la lirez, chèr·e lecteurice, les salles seront ouvertes pour que nous puissions nous y rendre seul·e, en couple, en trouple, en famille ou entre ami·es.

A bas le patriarcat, vive le cinéma !

BIBLIOGRAPHIE

Études cinématographiques et audiovisuelles, études sur le cinéma et les séries

ALEX, Marianne. *Interaction(s) entre films et performance de la masculinité : le cas des étudiants*. Thèse de doctorat, Université d'Avignon, 2016.

ALLARD, Laurence. « Donner corps au fantôme : à la recherche du public du cinéma ». *Quaderni.* vol. 25, nº 1, 1995. https://doi.org/10.3406/quad.1995.1103

BAECQUE, Antoine (de). *La Cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968.* Paris, Hachette littérature, 2005 [2003].

BARTHES, Roland. « En sortant du cinéma ». Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et Christian Metz « Psychanalyse et cinéma », *Communications*, n°23, 1975, pp. 104-107. https://doi.org/10.3406/comm.1975.1353

BELLOUR, Raymond. *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*. Paris, P.O.L., 2009.

BORDAT et Michel ETCHEVERY, Michel (dir.), *Cent ans d'aller au cinéma : le spectacle cinématographique aux États-Unis, 1896-1995*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1995.

BOUAROUR, Sabrina. « Les masculinités dans les films musicaux et les mélodrames de Jacques Demy et Vincente Minnelli ». Thèse, Université Sorbonne Paris Cité, 2018.

BOURGATTE, Michaël, *Ce que fait la pratique au spectateur : enquêtes dans des salles de cinéma Art et essai de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur*. Thèse, Université d'Avignon, 2008.

BOUTANG, Adrienne, « *Jusqu'où peut-on aller trop loin ? » Transgression, seuils de tolérance et circulation de représentations dans le cinéma américain entre les secteurs mainstream et indépendant, de 1990 à 2007*. Thèse, Université Sorbonne Nouvelle, 2012.

BOUTANG, Adrienne, et SAUVAGE Célia. *Les « Teen movies »*. Paris, J. Vrin, 2011.

BOYER GIBAUD, Guillaume, « Processus de valorisation des films recommandés Art et Essai à travers les pratiques de leurs publics et effet de concentration spectatorielle dans les salles de cinéma ». Thèse, Université d'Avignon, [en cours depuis 2007].

BURCH, Noël, et Geneviève SELLIER. *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris, Librairie philosophique, J. Vrin, 2009.

COURCOUX, Charles Antoine. « Des machines et des hommes : masculinité et technologie dans le cinéma américain contemporain ». Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2017.

CRETON, Laurent. *Cinéma et marché*. Paris, Armand Colin, 1997.

———. *Le Cinéma et l'argent*. Paris, Nathan, 2000.

———. *L'Economie du cinéma en 50 fiches*. Paris, Armand Colin, 2008.

COMBES, Clément. « Figures de la sériphilie. Des traits signifiants de la pratique des séries télévisées contemporaine à une typologie des amateurs ». *Terrains & travaux*, vol.31, n°2, 2017, pp. 223-243.

DUVAL, Julien. « Critique d'une analyse économique du cinéma », *Revue Française de Socio-Économie*, vol. 10, n°2, 2012, pp. 137-153

DARMON, Laurent. *La Satisfaction et la déception du spectateur au cinéma : théories et pratiques*. Paris, L'Harmattan, 2014.

DEBENEDETTI, Stéphane, « L'impact de la critique de presse sur la consommation culturelle : un essai de synthèse dans le champ cinématographique ». *Recherche et applications en marketing*, vol 21, n°2, 2006, pp.43-59.

DESSERE, Gérard, SCHMIDT Nicolas (dir). *Le Cinéma du sam'di soir*. *Cinémaction n°95.* Condé-sur-Noireau, Corlet, 2000.

ÉTHIS, Emmanuel. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Malakoff, Armand Colin, 2018 [2003].

———. « Le cinéma, cet art subtil du rendez-vous ». *Communication & Langages*, nº 154, 2007. https://doi.org/10.3406/colan.2007.4686

———. *Pour une po(ï)étique du questionnaire en sociologie de la culture : le spectateur imaginé*. Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2004.

———. *Aux marches du palais. Le Festival de Cannes sous le regard des sciences sociales.* Ministère de la Culture - DEPS, 2001.

———., « La Caisse du cinéma : quand il faut décider ». *Communication et langages*, n°125, 2000. pp. 44-55.

ÉTHIS, Emmanuel, et Damien MALINAS. *Les Films de campus : l'université au cinéma*. Paris, Armand Colin, 2012.

EUZÉBY, Florence, et Carole MARTINEZ. « Proposition d'échelles de mesure des réactions aux bandes annonces cinématographiques », 2006. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00135509

———. « La bande-annonce cinématographique : quel impact sur la décision d'aller voir le film ? Une étude exploratoire ». *Décisions Marketing*, nº 33, 2004, pp.39-50.

FERRANDI, Jean-Marc, et Alain KRUGER. « L'importance et la confiance accordées aux sources d'informations – Spécificités des seniors dans le cadre du processus de choix d'un film au cinéma ». *Management & Avenir,* vol.30, nº 10, 2009, pp.165-82.

FOREST, Claude. « Qui s'assoit où ? Stratégies d'occupation des sièges dans la salle de cinéma », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n°12, 2012. http://journals.openedition.org/cm/1070

———. *Quel film voir ? Pour une socioéconomie de la demande*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

GAUDIN Antoine, Martin GOUTTE, et Barbara LABORDE (dir.), « Représentations-limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovisuel contemporains ». *Théorème*, n°28, 2017.

GOUTTE, Martin. « Le témoignage au rythme des images et des mots : accélération et accumulation ». *Écrire l'histoire*, vol.16, 2016, p.155-164.

JUAN, Myriam. « La parole aux spectateurs. Extraits de mémoires choisis et présentés par Myriam Juan ». *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, nº12, 2012. http://journals.openedition.org/cm/1250

JUAN, Myriam, et Christophe TREBUIL. « Deux ou trois choses que nous savons d'eux : publics de cinéma ». *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, nº12, 2012. http://journals.openedition.org/cm/1262

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

KATZ, Elihu et Tamar LIEBES, « Six interprétations de la série Dallas ». *Hermès*, CNRS éditions, vol.1, n°11-12, 1993, pp.125-144.

LAURICHESSE, Hélène. *Quel marketing pour le cinéma ?* Paris, CNRS éd., 2006.

LEVERATTO, Jean-Marc. *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière et immigration*. Paris, La Dispute, 2010.

———. *Introduction à l'anthropologie du spectacle*. Paris, La Dispute, 2006.

———. « Lire Mauss », *Le Portique*, n°17, 2006. http://journals.openedition.org/leportique/778

———. « Les techniques du corps et le cinéma. De Marcel Mauss à Norbert Elias ». *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, nº 17, 2006. http://journals.openedition.org/leportique/793

———. « Le Sociologue comme cinéphile. ». *Le Portique*, vol.30, 2013.

———. « Lire Mauss », *Le Portique*, n°17, 2006. http://journals.openedition.org/leportique/778

MARIE, Michel. *La Nouvelle vague : une école artistique*. Paris, Armand Colin, 2005.

MARTY, Stéphanie. « Communication et processus décisionnel : le choix du film des jeunes publics au cinéma ». Thèse, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2014.

MARY, Philippe. *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur : socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris, Seuil, 2006.

METZ, Christian. *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*. Paris, Christian Bourgois éditeur, 2002 [1977].

MOINE, Raphaëlle. *Les Genres du cinéma*. Paris, Armand Colin, 2008.

———. *Vies héroïques : biopics masculins, biopics féminins*. Paris, Vrin, 2017.

MOINE, Raphaëlle et SELLIER Geneviève, « Présentation ». « Genre/Gender », *Cinémas*, vol.22, n°2-3, 2012, pp. 7–12. https://doi.org/10.7202/1011652ar

NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles, De Boeck université, 2000.

ODIN, Roger, « La question du public. Approche sémio-pragmatique ». « Cinéma et réception ». *Réseaux*, v.18, n°99, 2000. pp. 49-72.

PASQUIER, Dominique, « "Chère Hélène". Les usages sociaux des séries collège ». *Réseaux*, 1995, vol.2, n° 70, p. 9-39. https://www.cairn.info/revue-reseaux1-1995-2-page-9.htm

POURQUIER-JACQUIN, Stéphanie. *Le Temps des possibles : consolidation et affranchissement des sociabilités cinéphiles à l'université*. Thèse, Université d'Avignon, 2015.

PROUST, Serge, « La domestication du corps du spectateur ». Catherine Dutheil Pessin, Alain Pessin, Pascal Ancel (dir.), *Rites et rythmes de l'œuvre*. Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 101-116.

ROLLET, Sylvie. *Une Ethique du regard : le cinéma face à la Catastrophe*. Paris, Hermann, 2011.

SANCHEZ BIOSCA Vincente (dir). « La Représentation du corps au cinéma ». *Cinémas, Revue d'études cinématographiques*. Vol.7, n°1-2, 1996.

SAUVAGE, Célia. « "Déclarations d'indépendance" : perception, discours et définitions du cinéma indépendant américain contemporain ». Thèse, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2013.

THIERY, Natacha. « Éclipses du corps amoureux. Sur quelques films de Jean Eustache », *Nouvelle revue d'esthétique*, 2012, vol.2, n° 10.

TREBUIL, Christophe, « L'écran qui fascine : spectateurs dans les salles de cinéma des années vingt en France », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°48, 2006. https://doi.org/10.4000/1895.339

Sociologie, Anthropologie, Psychologie sociale et socio-linguistique

Sociologie du couple de l'amour et de la sexualité

BERGSTRÖM, Marie. *Les Nouvelles lois de l'amour : sexualité, couple et rencontres au temps du numérique*. Paris, la Découverte, 2019.

BERGSTRÖM, Marie. « (Se) correspondre en ligne. L'homogamie à l'épreuve des sites de rencontres ». *Sociétés contemporaines*, 2016, vol.4, n° 104, pp. 13-40. 10.3917/soco.104.0013

BOGLE, Kathleen A. *Hooking up : sex, dating, and relationships on campus*. New York, New York University Press, 2008.

BOZON, Michel. *Sociologie de la sexualité*. Paris, Armand Colin, 2009.

BOZON, Michel, et François HERAN. « La découverte du conjoint. I. Évolution et morphologie des scènes de rencontre ». *Population*, vol.42, nº 6, 1987. https://doi.org/10.2307/1532737

———. *La Formation du couple : textes essentiels pour la sociologie de la famille*. Paris, La Découverte, 2006.

CLAIR, Isabelle. « Dire à deux le ménage ». François de Singly (dir.), *L'Injustice ménagère*. Paris, Armand Colin, 2007, pp. 197-224.

———., *Les Jeunes et l'amour dans les cités*. Paris, Armand Colin, 2008.

CHETCUTI-OSOROVITZ, Natacha, « Se dire lesbienne : vie de couple, sexualité, représentation de soi ». Paris, Payot, 2013 [2010].

CHETCUTI-OSOROVITZ, Natacha, et JEAN-JACQUES Sarah. « Usages de l'espace public et lesbianisme : sanctions sociales et contournements dans les métropoles françaises ». *Cahiers de géographie du Québec* 62, nº 175, 2018. https://doi.org/10.7202/1057084ar

GAGNON, John. *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines du désir.* Paris, Payot, 2008 [1991],

GIDDENS, Anthony. *La Transformation de l'intimité : sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes*. Paris, Hachette littératures, 2006 [1992].

GIRAUD, Christophe. *L'Amour réaliste : la nouvelle expérience amoureuse des jeunes femmes*. Malakoff, Armand Colin, 2017.

GLENN, Norval, MARQUARD, Elizabeth. Institute for American Values, et Independent Women's Forum (Organization). *Hooking up, Hanging out, and Hoping for Mr. Right: College Women on Dating and Mating Today*. New York, New York Institute for American Values, 2001.

GOURARIER, Mélanie. *Alpha mâle : séduire les femmes pour s'apprécier entre hommes*. Paris, Editions du Seuil, 2017.

GRANNIS, Tanguy. « Ces hommes qui détestent les femmes ». *Revue du Crieur*, nº 12, 2019, pp.4-21.

HIPPERT, Denis. « L'amour naissant : les ressorts dramaturgiques d'un élan sentimental ». *SociologieS*, 2012. http://journals.openedition.org/sociologies/4071

ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour : enquête sur un désarroi contemporain*. Paris, Éditions du Seuil, 2020.

KAUFMANN, Jean-Claude. *Agacements : les petites guerres du couple*. Paris, Librairie générale française, 2008 [2007].

———. *La femme seule et le prince charmant : enquête sur la vie en solo*. Paris, Armand Colin, 2015.

———. *Pas envie ce soir : le consentement dans le couple*. Paris, Éditions les Liens qui libèrent, 2020.

———. *Premier matin : comment naît une histoire d'amour*. Paris, Armand Colin, 2015.

———. *Saint-Valentin, mon amour !* Paris, Éditions Les liens qui libèrent, 2017.

———. *La Trame conjugale : analyse du couple par son linge*, Paris, Pocket, 1997 [1992].

———. *Sociologie du couple*. Paris, Presses universitaires de France, 2017 [1993].

KOEDT, Anne. « Le mythe de l'orgasme vaginal ». *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 29, n°3, 2010, pp. 14-22. https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2010-3-page-14.htm

MARTIN, Olivier, et François SINGLY (de). « Le téléphone portable dans la vie conjugale ». *Réseaux*, vol.112-113, nº 2, 2002, pp.212-48.

MAILLOCHON, Florence. « "Entrer en couple" ou "sortir ensemble" ». *Agora débats/jeunesses* 23, nº 1, 2001, pp.35-50. https://doi.org/10.3406/agora.2001.1816

MAZAURETTE Hamel, Christelle. « Maïa Mazaurette et Damien Mascret : *La revanche du clitoris* ». *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 29, no. 3, 2010, pp. 102-105. https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2010-3-page-102.htm

MANCERON, Vanessa, Benoît LELONG, et Zbigniew SMOREDA. « La naissance du premier enfant ». *Réseaux,* vol.115, n°5, 2002, pp.91-120.

MAYER, Stéphanie. *Regards féministes sur l'hétérosexualité contemporaine occidentale : Essai sur le dispositif hétérosexuel et ses limites pour la liberté et l'égalité des femmes.* Thèse, Université de Laval, 2018.

NEYRAND, Gérard. *Faire couple, une entreprise incertaine : tensions et paradoxes du couple moderne*. Toulouse, Erès, 2020.

PEQUIGNOT, Bruno. *La Relation amoureuse : analyse sociologique du roman sentimental moderne*. Paris, L'Harmattan, 1991.

SINGLY, François (de). *Fortune et infortune de la femme mariée : sociologie de la vie conjugale*. Paris, Presses universitaires de France, 1987.

———. *Le Questionnaire*. Malakoff, Armand Colin, 2016.

———. *Libres ensemble : l'individualisme dans la vie commune*. Paris, Armand Colin, 2016 [2000].

———. « Intimité conjugale et intimité personnelle : à la recherche d'un équilibre entre deux exigences dans les sociétés modernes avancées ». *Sociologie et sociétés,* Les Presses de l'Université de Montréal, n°2, 2003, pp 76-96.

———. *Le Soi, le couple et la famille*. Paris, Armand Colin, 2005 [1996].

———. « Un drôle de je : le moi conjugal ». *Dialogue*, 1988, n°102.

———. « De la conversation conjugale », in *L'incommunication*. Paris, CNRS Edition, 2013. https//doi.org/10.4000/books.editionscnrs.19818

SWILDER, Ann, *Talk of love : how culture matters*. Chicago, University of Chicago Press, 2001.

Sociologie de la retraite et du vieillissement

CARADEC, Vincent. *Le couple à l'heure de la retraite*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.

CARADEC, Vincent, *Vieillir après la retraite, Approche sociologique du vieillissement.* Presses universitaires de France, 2004, Paris.

DELIAS, Lucie, *L'Âge des usages. Usages sociaux et technologies numériques par les adultes âgées et représentations du « bien-vieillir » connecté*. Thèse, Sorbonne Nouvelle, 2019.

———. « Les facteurs de l'autonomie face à l'informatique connectée chez les retraités français. Génération et trajectoires genrées. », *RESET. Recherches en sciences sociales sur Internet*, nº 8, 2019, https://doi.org/10.4000/reset.1321

GODELIER, Maurice, et al. *Le Grand âge de la vie*. Paris, Presses universitaires de France, 2005.

RENNES, Juliette, « Âge biologique *versus* âge social : une distinction problématique ». *Genèses*, vol.117, n°4, p. 109-128. https://www.cairn.info/revue-geneses-2019-4-page-109.htm

Sociologie du genre

ABBOU, Julie. « (Typo)graphies anarchistes. Où le genre révèle l'espace politique de la langue », *Mots. Les langages du politique*, n°113, 2017.

http://journals.openedition.org/mots/22637

CHETCUTI-OSOROVITZ, Natacha et Luca GRECO, *La Face cachée du genre*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p.11.

CLAIR, Isabelle. *Sociologie du genre*. Paris, Armand Colin, 2015 [2013].

DELPHY, Christine. *L'Ennemi principal*. Paris, Éditions Syllepse, 2013.

DEVREUX, Anne-Marie. « Sociologie « généraliste » et sociologie féministe : les rapports sociaux de sexe dans le champ professionnel de la sociologie ». *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 16, n°1, 1995, pp. 83–110.

IRIGUAY, Luce. « Ce sexe qui n'en est pas un ». *Les Cahiers du Grif*, vol. 5, n°1, pp. 54-58.

OCTOBRE, Sylvie. « La socialisation culturelle sexuée des enfants au sein de la famille », *Cahiers du Genre*, vol.2, n°49, 2010, pp.55-76.

———., « La fabrique sexuée des goûts culturels : construire son identité de fille ou de garçon à travers les activités culturelles ». *Développement culturel*, n° 150, 2005. www.culture.gouv.fr/deps

———. « Du féminin et du masculin. Genre et trajectoires culturelles », *Réseaux*, vol. 168-169, n°4-5, 2011, pp. 23-57. https://www.cairn.info/revue-reseaux-2011-4-page-23.htm

OCTOBRE, Sylvie, et PASQUIER, Dominique. *Pratiques culturelles et enfance sous le regard du genre*. Paris, La Découverte, 2011.

PASQUIER, Dominique. « Les "savoirs minuscules" Le rôle des médias dans l'exploration des identités de sexe ». *Education et société*, vol. 10, nº 2, 2002, pp. 35-44.

Sociologie des pratiques culturelles

BOVILL, Moira, et Sonia LIVINGSTONE. « Bedroom Culture and the Privatization of Media Use ». *Children and Their Changing Media Environnement. A European Comparative Stuudy*. Londres, Lawrence Erlbraum, 2001.

CERTEAU, Michel (de). *L'Invention du quotidien*. Paris, Union générale d'éditions, 1980.

DONNAT, Olivier. *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, Enquête 2008, Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, 2009.

———. « La féminisation des pratiques culturelles ». Margaret Maruani (dir), *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs.* Paris, La Découverte, 2005, pp. 423-431. 10.3917/dec.marua.2005.01.0423

GLEVAREC, Hervé. « Le moment radiophonique des adolescents. Rites de passage et nouveaux agents de socialisation ». *Réseaux*, vol.119, n°3, 2003, pp. 27-61.

GIRE, Fabienne, GRANGEAON Fabien, et Dominique PASQUIER. « Culture et sociabilité. Les pratiques de loisirs des Français ». *Réseaux*, vol. 145-146, n°6, 2007, pp. 159-215.

LIVINGSTONE, Sonia. *Young People and New Media. Childhood and the Changing Media Environment*. Londres, Sage, 2002.

LOMBARDO, Philippe, et Loup WOLFF. « Cinquante ans de pratiques culturelles en France », *Culture études*, vol. 2, n°. 2, 2020, pp. 1-92. 10.3917/cule.202.0001

NEGRIER, Emmanuel (dir.) *Les Publics des festivals*. Paris, Michel de Maule, 2010.

OCTOBRE, Sylvie, Christine DETREZ, Pierre MERCKLE, Nathalie BERTHOMIER. *L'enfance des loisirs. Trajectoires communes et parcours individuels de la fin de l'enfance à la grande adolescence.* Paris, DEPS/MCC, 2010.

PASQUIER, Dominique. « La sortie au théâtre. Réseaux de conseil et modes d'accompagnement ». *Sociologie*, vol.3, n°1, 2012, p. 21-37. 10.3917/socio.031.0021

———**.** « Spectateur de théâtre : l'apprentissage d'un rôle social », *Sociologie de l'Art*, vol. 25 & 26, n°1-2, 2016, pp.177-192. 10.3917/soart.025.0177.

RAMBACH, Marine, et Anne. *La culture gaie et lesbienne*. Paris, Fayard, 2003

Autres références en sociologie et anthropologie

BECK, Ulrich. *La Société du risque : sur la voie d'une autre modernité*. Paris, Flammarion, 2008.

BECKER, Howard Saul. *Les Mondes de l'art*. Paris, Flammarion, 1988.

BEAUD, Stéphane. *80 % au bac... et après ? Les enfants de la démocratisation scolaire.* Paris, La Découverte, 2003.

BOURDIEU, Pierre, et Jean-Claude PASSERON. *Les Héritiers : les étudiants et la culture*. Paris, les Éditions de minuit, 1964.

BRONNER, Gérald, et Étienne GEHIN. *Le danger sociologique*. Paris, PUF, 2017. ☹

CEFAÏ, Daniel, et Dominique PASQUIER. *Les Sens du public : publics politiques, publics médiatiques*. Paris, Presses universitaires de France, 2003.

CORCUFF, Philippe, Jacques ION et François de SINGLY (dir.), *Politiques de l'individualisme. Entre sociologie et philosophi*e. Paris, Textuel, 2005.

DURKHEIM, Emile. *Le Suicide : étude de sociologie*. Paris, Presses universitaires de France, 2013 [1897].

Alain EHRENBERG**.** *La Fatigue d'être soi.* O. Jacob, Paris, 2008 [1998].

GIDDENS, Anthony, et Olivier MEYER. *Les Conséquences de la modernité*. Paris, L'Harmattan, 1994.

GOFMANN, Erving. *Les Rites d'interaction*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1974 [1967].

———. *Les cadres de l'expérience*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

LAHIRE, Bernard. *L'Homme pluriel : les ressorts de l'action*. Paris, Hachette Littératures, 2006 [1998].

MAUSS, Marcel. « Les Techniques du corps », *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1966

MAYOL, Pierre. « Habiter », dans Luce Giard et Pierre Mayol dir., *L'Invention du quotidien*, tome 2, Habiter, cuisiner. Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p.25

SAINT-MARTIN, Arnaud. « *Le Danger sociologique* ? Un feu de paille », *Zilsel*, vol. 1, n°3, 2018. pp. 411-442. 10.3917/zil.003.0411

SINGLY, François (de). *Les Adonaissants*. Paris, Armand Colin, 2006.

Sociologie de la sociologie et du travail universitaire

BUSCATTO, Marie et Catherine MARRY. « Le plafond de verre dans tous ses éclats : La féminisation des professions supérieures au XXe siècle ». *Sociologie du travail*, vol. 51, 2009, pp. 170–182.

CHENU Alain, et Olivier MARTIN. « Le plafond de verre chez les enseignants-chercheurs en sociologie et démographie », *Travail, genre et sociétés*, vol. 2, n°36, pp.135-156. 10.3917/tgs.036.0133

CLASCHES. « Retourner l'arme du droit. Contre le harcèlement sexuel dans l'enseignement supérieur et la recherche ». *Travail, genre et sociétés* n° 42, nº 2, 2019, pp. 191-94.

DUTOYA Virginie, KIANI Sarah, LE RENARD Amélie, PRIEUR Cha, et Vöros Florian. « Introduction. Analyses féministes des rapports de domination dans l'enseignement supérieur et la recherche ». *Genre, sexualité & société*, nº 22, 2019. https://doi.org/10.4000/gss.6146

FLORES-ESPINOLA**,** Artemisa. « Déchiffrer les inégalités dans le recrutement par concours des enseignant.e.s-chercheur.e.s (MCF) en sociologie en France ». *Socio-logos*, n°13, 2018. http://journals.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/socio-logos/3196

———. « Pourquoi la sociologie n'a pas (encore) fait sa révolution féministe ? ». *Bulletin de l'ASES*, Association de sociologues enseignant.e.s du supérieur, Genre et sociologie à l'université, 2006. pp. 33-45.

LAUFER, Jacqueline. « Femmes et carrières : la question du plafond de verre », *Revue Française de Gestion*, 2004, Vol. 30, nº. 151, pp. 117-127.

———. « Pourquoi penser la sexualité pour penser le genre en sociologie ? » *Cahiers du Genre* n° 54, nº 1, 11 juin 2013, pp. 93-120.

Sociologie filmique

DURAND, Jean-Pierre. « Filmer le social ». *L'Homme Et La Société,* vol.4, n°27, 2001.

HAMUS-VALLEE, Réjane. (dir.), *Sociologie de l'image, sociologie par l'image*. *CinémAction* n°147, 2013.

———. « Un film d'entretien est-il un film ? Ou comment un objet filmique particulier questionne les frontières du cinéma, les frontières de la sociologie », *L'Année sociologique*, vol. 65, n°1, 2015, pp. 97-124

MORIN, Edgar. « L'interview dans les sciences sociales et à la radio-télévision » in « Radio-télévision : réflexions et recherches », *Communications*, n°7. Paris, Le Seuil, 1966.

SEBAG, Joyce, et Jean-Pierre DURAND. *La Sociologie filmique : théories et pratiques*. Paris, CNRS éditions, 2020.

SEBAG, Joyce. « Sociologie filmique et travail ». *La Nouvelle revue du travail*, vol.1, 2012. URL : URL : http://nrt.revues.org/383.

GUCHT, Daniel Vander (dir.). *La Sociologie par l'image : Actes du colloque de sociologie visuelle organisé par le GdR oPus, le CR 18 de l'AISF et le GRESAC de l'Université libre de Bruxelles les 28-29 octobre 2010.* Bruxelles, Institut de sociologie de l'université libre de Bruxelles, 2013.

Méthodologie de l'enquête

AUGER, Fanny, Claire LEFRANCOIS, et TREPIED, Valentine. « Penser l'âge dans l'enquête et ses enjeux. Introduction au Dossier ». *SociologieS*, 21 février 2017. http://journals.openedition.org/sociologies/5990.

BEAUD, Stéphane, et Florence WEBER. *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*. Paris, La Découverte, 2010 [1997].

BIZEUL, Daniel. « Que faire des expériences d'enquête ? Apports et fragilité de l'observation directe ». *Revue française de sociologie*, vol.57, n°1, 2007, pp.69-89

———. « Sociologue, c'est-à-dire petit bourgeois » *in* Christian Payet, Corinne Rostaing et Frédérique Giuliani*, La Relation d'enquête : la sociologie au défi des acteurs faibles*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BLANCHET, Alain, et Anne GOTMAN. *L'Enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris, Nathan, 2010 [1992].

CLAIR, Isabelle. « La Sexualité dans la relation d'enquête ». *Revue française de sociologie*, vol. 57, nº 1, 2016, pp. 45-70.

DUCHESNE, Sophie, et Florence HAEGEL. *L'Entretien collectif*. Paris, Armand Colin, 2008 [2004].

FENNETEAU, Hervé. *Enquête : entretien et questionnaire*. Paris, Dunod, 2007 [2002].

KAUFMANN, Jean-Claude. *L'Entretien compréhensif*. Paris, Armand Colin, 2011 [1992].

LEFRANCOIS, Claire. « Enquêter sur l'« emploi des seniors » quand on est « une petite jeune de 25 ans » : un terrain dans un rapport social d'âge ». *SociologieS*, 21 février 2017. http://journals.openedition.org/sociologies/6029

MONJARET, Anne, et Catherine CICCELLI-OUGEAULT. *Le Sexe de l'enquête : approches sociologiques et anthropologiques*. Lyon, ENS Éditions, 2014.

MORGAN, David L. *The Focus Group Guidebook*. Thousand Oaks, Calif., Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1998.

OLIVESI, Stéphane. *Questions de méthode, Une critique de la connaissance pour les sciences de la communication*. Paris, L'Harmattan, 2004.

PAUGAM, Serge. *L'Enquête sociologique*. Paris, Presses universitaires de France, 2010.

SAUVAYRE, Romy. *Les Méthodes d'entretien en sciences sociales*. Paris, Dunod, 2013, p.36.

Cultural studies

BACHAM, Laurence, « Du « jerk » au « nice guy ». Transformation du genre dans la baie de San Francisco », 2014. https://doi.org/10.12682/LIVES.2296-1658.2014.32

BUTLER, Judith Pamela, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris, La Découverte, 2006 [1990].

CONNELL, Raewyn, Meoïn HAGEGE, et Arthur VUATTOUX. *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*. Paris, Éditions Amsterdam, 2014 [1995].

CRENSHAW, Kimberlé Williams, « Cartographies des marges : intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », *Cahiers du Genre*, 2005, vol.2, n° 39, pp. 51-82. 10.3917/cdge.039.0051

GLEVAREC, Hervé, Éric MACÉ, et Éric MAIGRET. *Cultural Studies : anthologie*. Lormont, Le bord de l'eau, 2020.

HALL, Stuart, « Codage / décodage ». *Réseaux*, vol. 12, n°68, 1994.

VÖROS, Florian. *Désirer comme un homme : enquête sur les fantasmes et les masculinités*. Paris, Éditions la Découverte, 2020.

WELZER-LANG, Daniel, et Chantal ZAOUCHE-GAUDRON (dir.). *Masculinités : état des lieux*. Toulouse, Érès, 2011.

Autres disciplines et catégories

Architecture

GILLES, Alizée. « Alors, t'as pécho ? La séduction par l'espace, rencontres amicales et amoureuses ». Mémoire, Ecole Nationale d'architecture de Nantes [2021, en cours].

Essais féministes

CHOLLET, Mona. *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*. Paris, Zones, 2018.

PAGE, Martin. *Au-delà de la pénétration*. Paris, Le Nouvel Attila, 2019.

REY-ROBERT, Valérie. *Une Culture du viol à la française : du « troussage de domestique » à la « liberté d'importuner »*. Paris, Libertalia, 2019.

MAZAURETTE, Maïa, *L'Art du célibat. Ils vécurent seuls et n'eurent aucun enfant*. Paris, Jungle !, 2016.

VERGES, Françoise. *Un Féminisme décolonial*. Paris, la Fabrique éditions, 2019.

Histoire

BOLOGNE, Jean-Claude. *Histoire du couple*. Paris, Perrin, 2016.

———. *Histoire du couple*. Paris, Pocket, 2019.

Littérature, étude de réception littéraire

APOLLINAIRE, Guillaume. « Les Fiançailles », *Alcools*. Paris, Gallimard, 2004 [1913].

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1987 [1978].

DWORKIN, Andrea. *Coïts*. Paris, Editions Syllepse, 2019 [1983].

FISH, Stanley Eugene. *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*. Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.

GRACQ, Julien. *En lisant, en écrivant*. Paris, J. Corti, 1980.

HEMINGWAY, Ernest. *Paris est une fête.* Paris, Gallimard, 2012 [1954].

MEYER, Stephenie. *Twilight*. New York, Little, Brown and Co., 2005.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris, Robert Laffont, 2021 [1913].

RADWAY A. Janice. « Lectures à « l'eau de rose ». Femmes, patriarcat et littérature populaire ». Christine Guionnet et Brigitte Le Grignouvol (dir.), « La cause des femmes ». *Politix*, vol.13, n°51, 2000.

ROUSSET, Jean. *Leurs Yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*. Paris, José Corti, 1998.

TOLSTOÏ Léon. *Anna Karénine.* Paris, Gallimard, 2010.

Philosophie

FLAHAULT, François. *Le Paradoxe de Robinson : capitalisme et société*. Paris, Mille et une nuits, 2005.

———. « Une manière d'être à plusieurs *», La Conversation.* Paris, La Découverte, 1999.

———. « Vers une nouvelle pensée sociale », *Revue du MAUSS,* vol.2, n°26, 2005.

HACHE, Emilie. *Reclaim : recueil de textes éco-féministes*. Paris, Editions Cambourakis, 2016.
KOECHLIN, Aurore. *La Révolution féministe*. Paris, Éditions Amsterdam, 2019.
WITTIG, Monique. *La pensée straight*. Paris, Éditions Amsterdam, 2018 [1992].

Psychologie

GUEGUEN, Charlène. « Métamorphoses conjugales et périnatales : l'arrivée d'un premier enfant au sein du couple ». Thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2017.
KELLERHALS, Jean. *Mesure et démesure du couple : cohésion, crises et résilience dans la vie des couples*. Paris, Payot et Rivages, 2008 [2004].

Médiation culturelle

Montoya, Nathalie. « Construction et circulation d'ethos politiques dans les dispositifs de médiation culturelle ». *Terrains & travaux*, vol. 13, n°2, 2007, pp. 119-135. URL : https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2007-2-page-119.htm

Neurobiologie

SALVATICO, Charlotte. « Mécanisme de diffusion-capture dans les synapses inhibitrices : suivi en molécule unique à haute densité et aspects thermodynamiques ». Thèse, Université Pierre et Marie Curie, 2015.

Sciences de gestion

COCHOY, Franck. *La Captation des publics : c'est pour mieux te séduire, mon client...* Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004.
DEBENEDETTI, Stéphane. « Rôle et impact de l'accompagnement du visiteur du lieu culturel : le cas de la sortie au musée d'art ». Thèse de doctorat, Université Paris Dauphine-PSL, 2001.
———. « Visite occasionnelle du musée d'art et confort de visite : le rôle des compagnons ». Olivier Donnat, Paul Tolila (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture*. Paris, Presses de Sciences Po, 2003, pp.273-279. 10.13140/2.1.3900.3525.

FADY, André, Fabrice LARCENEUX, et Sophie RIEUNIER. « Effet de l'hyperchoix sur le consommateur et effet modérateur de la marque : une application au cas de l'horlogerie bijouterie ». *Recherche et Applications en Marketing (French Edition)*, vol. 22, nº 4, 2007.

KARPIK, Lucien. *L'Economie des singularités.* Paris, Gallimard, 2007.

KHEMAKHEM, Azza Frikha. « Classification des rôles dans la prise de décision d'achat au sein du couple », *La Revue des Sciences de Gestion*, vol. 213, n°. 3, 2005, pp. 111-125

RICHE Caroline. « Décision d'achat stratégique et rôles des conjoints : quels effets du sexe ? Le cas du logement ». *La Revue des Sciences de Gestion*, vol. 269-270, n°. 5, 2014, pp. 139-147.

Emissions radiophoniques

Emission « Un certain regard » du 16 janvier 1966, ORTF. Disponible sur le site ina.fr : http://www.ina.fr/video/I08015623.

« La sociologie nous rend-elle irresponsables ? », Emission *Du Grain à moudre* du 10/10/2017, animée par Hervé Labrette sur France Culture. Lien du podcast : https://www.franceculture.fr/emissions/du-grain-a-moudre/la-sociologie-nous-rend-elle-irresponsables

Podcast « Les couilles sur la table », conçu par Victoire Tuaillon. https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table

Etudes

Études du Centre National de la Cinématographie

« Le public du cinéma en 2019 », *Les études du CNC,* 2020.

« Le public du cinéma en 2018 », *Les études du CNC*, 2019.

« Le public du cinéma 1993-2015 *». Les études du CNC,* 2016

« Les affiches et les bandes annonces des films », étude réalisée par Quali Quanti, décembre 2000.

Etudes Disponibles sur le site du CNC : https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/etudes-prospectives

Études sur les pratiques culturelles des français·es

L’enquête 2008

Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique.* Enquête 2008. Ministère de la culture et de la communication / La Découverte, 2009.

Les résultats complets de l’enquête sont disponibles en ligne :
http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/08resultat.php

L’enquête 2018

Lombardo, Philippe, et Loup Wolff. « Cinquante ans de pratiques culturelles en France ». *Culture etudes* n° 2, nº 2, 2020.

Les résultats de l’enquête sont disponibles en ligne :
https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2021/Cinquante-ans-de-pratiques-culturelles-en-France-CE-2020-2

ANNEXES

Présentation des annexes
Ces annexes comportent une sélection des entretiens réalisés en 2014 et 2017-2018.

- **Entretiens réalisés en 2014**

Les entretiens réalisés en 2014, ont été filmés et montés dans un documentaire amateur « Aller au cinéma à deux ». Ils n'avaient pas été retranscrits à l'époque. Le travail de thèse a permis de les retranscrire et des analyser avec de la distance.

- **Entretiens réalisés en 2017-2018**

Les entretiens réalisés en 2017-2018, sont issus des rencontres avec les spectateurices autour des cinémas. Nous avons choisi de garder en annexe une journée entière de tournage, ainsi que l'entretien pris pour étude en partie 1.

Précision sur les retranscriptions :

Le style oral a été conservé, les négations ne sont pas marquées. Ils témoignent de plusieurs tentatives d'inscription de la dimension non-verbale de la restitution de l'entretien filmé. Nous en avons conclu qu'il est inutile de marquer les moindres faits et gestes des enquêtés, mais seulement ceux qui attestent des mouvements de solidarité et de désolidarisation des conjoint·es (Isabelle Clair, 2005). L'on peut assumer de narrativiser légèrement ces indications non-verbales, pour retranscrire les expressions que l'on saisit en regardant les entretiens (« regard sévère », « moue désapprobatrice »).

Entretiens 2014

Entretien 1 : Maëlle (22, E) et Bastien (38, C+)

Bastien a un tee-shirt « c'est gentil de faire le premier pas », Maëlle est enceinte de six mois. L'entretien a lieu dans leur appartement parisien.

Maëlle, *sur le ton de l'humour, à B.* – C'est la première fois qu'on va nous filmer tous les deux. Alors il faut qu'on fasse bonne impression. Tu fais bonne impression, d'accord ?
B. – Faut qu'on réponde spontanément ou il faut qu'on réponde un truc que t'as envie qu'on réponde ?
Ah non, pas du tout !
B. – Parce que je suis habitué, à la télévision ils te demandent toujours de répondre des trucs qu'ils ont envie que tu répondes.
Non non, pas du tout ! Vous dites ce qui est vrai… Est-ce que vous allez souvent au cinéma ?
M. – Alors mon amour, est-ce qu'on va souvent au cinéma ?
B. – Moi je vais plus souvent au cinéma que toi.
M. – Ben, c'est compliqué parce que j'ai une carte UGC illimité, mais ça fait deux jours, alors depuis deux jours on y est allées deux fois donc ça fait 100% des jours, mais avant on y allait pas très souvent.
B. – Moi j'y allais. Généralement j'y vais entre une et cinq fois par mois. Voilà. Quand j'en profitais.
Donc tu y vas plus que Maëlle ?
B. – J'y vais plus que Maëlle, mais c'est aussi parce que j'avais la carte illimité qu'elle n'avait pas. Mine de rien la carte illimité est quelque chose qui change les habitudes, vraiment.
Et tu y vas tout seul quand tu y vas sans Maëlle ?
B. – Moi généralement j'aime bien y aller avec quelqu'un, ça peut–être mon frère ça peut être ma sœur ça peut être un ami. Mais ça m'est arrivé d'y aller tout seul. Plein de fois. En fait le cinéma comme c'est un truc qui se voit, et que tu partages, que tu le vives à l'intérieur, c'est pas grave. Voilà.
Et toi Maëlle, tu y vas seule parfois ?
M. – Non. Non, non. J'aime pas faire des choses toute seule, j'aime pas être toute seule. Que ce soit pour le cinéma ou pour le reste, je n'aime pas ça.
D'accord. Rien toute seule ?
M. – Non. C'est malheureux. Elle sourit en regardant Bastien qui sourit aussi.
Pourquoi vous vous êtes décidé·e·s à prendre une carte illimité ?
M. – Ben parce que… Bonne question en fait ! Il y avait les frais de dossier à un euros ! *B. rit.*
Ah ça faisait longtemps que vous y songiez ?
M. – En fait au départ on a regardé la carte UGC illimité à deux. C'était pas intéressant au niveau des tarifs alors on l'a pas prise et puis là, frais de dossiers à un euros…
B. – Moi je l'avais depuis longtemps ! Donc la question ne se posait pas.
M., *pose une main sur la cuisse de Bastien*. – Oui parce qu'il se plaignait qu'on y aille pas assez. Il était tout triste, tout malheureux, *Bastien sourit*, il disait je veux aller au cinéma avec

ma sœur et sa sœur lui disait je peux pas je suis à une soirée, alors j'étais triste… *Bastien rit*, *il lui tient la main*. Voilà un peu par… *elle sourit et dit avec emphase*, par Amour du partage de cinéma.

Ça te gêne d'aller au cinéma ?

M. – Non ça ne me gène pas ! ça m'embête pas.

B., à M. – Non mais est-ce que ça te fait plaisir, parce que « ça t'embête pas ».

Est-ce que c'est uniquement par dévotion ?

M. – Ah, non ! J'ai des périodes cinéma ! Il y a des périodes où j'ai pas envie d'aller au cinéma du tout. Puis des périodes où j'ai envie d'y aller tous les jours ! Depuis que j'ai pris la carte illimité UGC, j'ai envie d'y aller tous les jours, voire deux fois par jour.

B. – Alors que moi c'est plus régulier. C'est plus normal en fait.

M. *explose de rire.*

Est-ce que vous allez plus au cinéma depuis que vous êtes ensemble ?

B. – Non, moi, peut-être même un peu moins. C'est normal, je pense que quand on est célibataire ou simplement que l'autre n'est pas dans sa vie, déjà il y a plus de moments où on s'emmerde, déjà, tout simplement. *M. lui fait des caresses dans le dos.* Et puis ensuite on a peu d'occasion d'y aller. Là quand on a plein de choses à partager que ce soit une soirée, un diner, etc. c'est autant d'occasion de moins d'aller au cinéma.

Maëlle, le regarde – Ah donc tu vas moins au cinéma avec moi ?

B. – Oui ! *Elle continue de le regarder*. Peut-être que maintenant t'as une carte ça va s'équilibrer, mais comme je te dis… Il m'est arrivé d'y aller dix fois dans le mois ! Il la regarde. Donc, il hausse les épaules… C'est normal parce que je me faisais chier le soir alors j'allais au cinéma il rit, *M. le regarde toujours.*

Donc ça fait très longtemps que tu vas très souvent au cinéma.

B. – Voilà.

M. sourit, me regarde et hausse les sourcils en souriant.

B. – Enfin ça fait longtemps, ça fait pas non plus dix ans mais moi depuis que je suis tout petit c'est un truc… Moi j'ai toujours adoré aller au cinéma en fait.

Au début de votre relation vous êtes allé·e·s voir des films ?

B. – Oui, on est allées voir quelques films oui. C'était pas le truc principal.

M. explose de rire – Ah non !

B. – On préférait aller au restaurant manger mais…

M. – C'était pas le truc principal, voilà !

B., sourit – oui, on y est allés plusieurs fois.

E, qui rit encore – C'était pas le truc principal quoi ! C'était bien dit ça, *elle pose la main sur la sienne et rit*, c'était bien trouvé !

En fait vous y allez plus depuis que ça fait un moment que vous êtes ensemble.

M., plus sérieusement – Oui, oui oui. *B. opine*. Et puis tu as répondu à la question mais moi je n'ai pas répondu à la question. Moi j'y vais plus depuis que je suis avec lui. Elle pointe la main vers lui. Parce qu'avant… J'habitais pas à Paris déjà. J'habitais en banlieue, donc pour aller au cinéma, il fallait… Enfin j'y allais mais moins, moins… Là c'est pratique on a l'UGC des halles qui est à dix minutes.

B. – Puis c'est logique, moi j'y allais dix fois, elle y allait zéro fois, donc maintenant on y va…

M. – Non je n'y allais pas zéro fois ! Quand on était petites avec ma sœur on avait une grande culture du cinéma, on avait l'habitude.

B. – Non mais c'était façon de parler !

M. – Tous les samedis avec mon père ! Et avec ma mère on y allait souvent aussi d'ailleurs.

Et quel genre de films vous allez voir ?

B. – Moi je suis plus attiré par les films plutôt heureux on va dire. *M. me regarde en haussant les sourcils*. Quelque soit la nature du film. Les films un petit peu tristes ou qui font réfléchir

etc. peuvent me gonfler assez vite car la vie est déjà suffisamment triste et ennuyeuse pour pas rajouter ça au cinéma. *M. rit et hausse les sourcils.* Donc j'aime bien les films qui font voyager ou qui font rêver mais je vais voir tous les styles.
***M.*, Et vous ?**
M. – Ben du coup on va voir les mêmes films. On va voir de tout.
B. – Mais toi tu pourrais avoir un goût particulier pour certaines choses.
M. – Ah, moi, est-ce que j'ai un goût particulier pour certaines choses ? Euh, non, moi j'aime tous les films aussi.
Et qui c'est qui choisit alors ?
B. – C'est vraiment commun parce que moi j'aime pas… J'ai pas envie de l'emmener voir un film qu'elle n'a pas envie de voir. Y a des films qu'elle envie de voir et moi j'ai pas envie donc… Avec la carte en plus elle pourra y aller toute seule ou avec des amis en plus donc c'est très bien.
M. – En général on assez d'accord je trouve.
B. – On est assez d'accord.
Et qui c'est qui propose souvent d'aller au cinéma ?
B. – Ah ça c'est moi. Plutôt.

M. – Ouais.
B. – Mais en même temps…
M. – Pas depuis deux jours, là c'est moi qui ait proposé à chaque fois !
La carte illimité a tout changé !
M. – Tout ! *Iels sourient.*
A M. – Est-ce que tu vas au cinéma avec d'autres gens parfois ?
M. – Parfois avec ma sœur ! On va au mk2 Rambuteau. Mais ça c'est pour des films que lui il ne va pas voir. *Elle lui tapote la cuisse.*
B. – Non mais alors là je suis pas d'accord ! J'ai vu plusieurs films au MK2. *Maëlle fait le nombre trois avec sa main.* Il n'y a pas que des films chiants au MK2 et heureusement. Il regarde Maëlle en faisant « non » de la tête.
M. – Je ne te dis pas qu'il n'y a que des films chiants, si je vais les voir c'est qu'ils ne sont pas chiants. Mais tu préfères aller voir Spider Man que…
B. – ça dépend, ça dépend.
M. – Bon d'accord.
Vous avez une préférence pour les « films chiants » que Bastien n'a pas ?
M. – Mais ce n'est pas des films chiants déjà ! Et puis en plus… Elle se retourne vers Bastien. Tu… tu… La dernière fois que je t'ai proposé d'aller au MK2 rambuteau tu m'as dit « non, ça ne m'inspire pas ! ». Ben oui mais si les films t'inspiraient pas ça veut dire que…
B. – Ben c'est parce que le film ne m'inspirait pas mais c'est pas le MK2 lui-même…
M. – Oui mais si le film t'inspirait pas ça veut dire que t'es moins porté sur ces films là.
B. – Oui mais ça dépend des films une fois de plus…
M., *vers moi* – Le « mk2 rambuteau » grosse référence du cinéma de… Non, oui mais c'est bon, bref, voilà.
Comment tu appellerais ce cinéma là ? Cinéma MK2 rambuteau ? *(je ris*)
B. – Non peut-être cinéma d'auteur, peut-être que t'aimes plus le cinéma d'auteur.
M. – Non parce que MK2 c'est quand même un gros distributeur, c'est quand même un gros… Comment on appelle ça ? C'est gros quand même c'est pas les trucs que tu vas voir dans les petites salles arts et essais. *M. Se tourne vers Bastien.*
B. – Et il faut reconnaître que art et essai c'est pas comédie, c'est plutôt (*il prend une voix rauque*) : « après la mort de son enfant, Tania essaye de refaire surface ». Et ce genre de films là c'est bien…

M. – Donc tu avoues que tu aimes pas trop !
B. – Ah j'aime moins ! C'est ce que je dis depuis tout à l'heure.
M., *se tourne vers moi* – Ah bas voilà !
B., à M. – J'aime les films heureux ou qui font rêver. C'est pas la peine d'aller voir quelqu'un qui se suicide tu vois par exemple.
M. – Il n'y a pas forcément que des films où des gens se suicident.
B. – Souvent. *Il rit.*
M. – Le dernier que je suis allée voir. C'était bien. Je ne sais plus dans quel pays c'était, je ne sais plus l'histoire… Ah si le mec… enfin c'est compliqué !
B. – Et c'est triste ou c'est pas triste ?
M. – Ça se terminait… ça laissait au spectateur le choix.
B. – C'était gai ou pas ?
M. – Ah c'était plutôt triste…
B. – Voilà, c'est tout !
M., *Sourit* – Bon.
A B. **Vous préférez les films heureux en fait !**
B. – Exactement.
Est-ce qu'il y a des films que vous avez vu ensemble qui vous ont marqué·e·s dans… Auxquels vous repensez souvent ?
B. – Qu'on ait vu ensemble ? Oh je sais pas, non.
M. – Il m'a quand même emmené voir *World War Z*. Alors je ne savais pas de quoi ça parlait parce que bon… *B. rit.* J'avais pas suivi, j'avais pas vu les bandes annonces, rien. J'étais déconnectée. Ils se regardent. Et puis je savais pas du tout du tout à quoi ça correspondait. Il me dit une minute avant que le film commence. *B. rit*, ou peut-être même alors que le film commençait que c'est un film de zombie. Alors moi ça me fait peur les zombies. J'aime pas voir les trucs comme ça. Alors j'ai passé la totalité de la séance comme ça. *Elle mime, met la tête dans l'épaule de Bastien.*
B. – Mais t'as aimé ?
M. – Ah c'était super !
B. – Voilà !
M., à moi – Jamais j'aurais voulu aller le voir de moi-même.
B. – C'est ça qui compte.
M.- Mais c'était super. Ah c'était bien ! J'ai vu un dixième du film quoi !
Et comment ça se fait que ça vous a plu ?
M. – C'était sympa, c'était bien. Mais je saurais pas dire ce qui m'a plu.
B. – Il y a des scènes qui sont assez impressionnantes.
Donc là Bastien c'est vous qui aviez pris l'initiative du film ?
B. – Oui. En fait j'avais envie de voir celui là et elle m'avait dit « oh je veux bien » M. rit. Elle m'a dit ça parce qu'elle ne savait pas de quoi ça parlait. Maëlle rit. Mais bon… Elle a dit ok ! Non mais par contre si jamais je veux voir un film spécialement… Un film d'horreur je ne vais pas l'emmener alors que je sais qu'elle n'aime pas ça.
M. – Bas ça c'est quoi si c'est pas un film d'horreur !
B.- Ben c'est un film d'action !
M. – Un film d'action où les gens se bouffent entre eux excuse-moi…
Et est-ce que des fois Maëlle vous refusez d'aller au cinéma ou d'aller voir certains films ?
M. – Oui. Je refuse d'aller au cinéma. Je suis fatiguée. Certains films ? C'est rare que je refuse certains films. *Elle se tourne vers B.*
B. – Je pense que si vraiment j'étais fan des films de castagne… de Rambo ça te ferait chier !
M. – Mais non ! C'est pas vrai ! On est allés à l'avant première de *Expandables*… ?
B. – Si je te disais viens on va voir le dernier Swarzeneger…

M., *vers lui* – C'est ce que je te dis je suis allée à l'avant-première d'*Expandables* je sais pas quoi.
B. – Oui. Mais si j'étais fan.
M. – C'était drôle ! Peut-être pas tous les soirs mais…
B. *à moi* – Je suis pas fan de ce genre de film, donc à partir de là, c'est pas très grave. Il regarde par la fenêtre, du côté opposé d'Maëlle.
Dans la salle de cinéma vous vous placez à un endroit spécifiquement ?
M. – Où il reste de la place parce qu'en général on arrive pas spécifiquement à l'heure. Donc…
B. – Moi j'aime bien, je fais partie de ceux qui se placent pas obligatoirement au milieu parce que je pense que les salles de cinéma moderne, les grandes salles, on voit bien partout, maintenant, pas trop près quand même. Si on a le choix. Mais pas trop loin non plus. Quand je parle de milieu je parlais de milieu sur les côtés.
Mais vous arrivez toujours à vous mettre à côté, vous n'arrivez pas au point où il n'y a plus de places.. ?
Les deux – Ah non !
B. – Ah ce jour-là si un jour il y a ça on va voir un autre film.
M. – Je quitte la salle !
Est-ce que vous vous embrassez au cinéma ?
M. – Oui !
B. – Ah oui on fait des bisous des fois…
Ils rient et se regardent.
M. – On s'embrasse partout il faut dire, alors c'est pas surprenant ! *Elle rit.*
B. – C'est vrai. *Il caresse sa cuisse.*
Et quand vous sortez… Vous restez jusqu'à la fin ?
B. – Moi j'aime bien rester jusqu'à la fin parce que d'abord c'est pas rare qu'il y ait des choses pendant le générique ou à la fin.
M. – Les choses qu'il faut dire normalement c'est par respect pour toutes les personnes qui ont fait le film… De regarder leur nom jusqu'à la fin…
B. – Non c'est plus si jamais il y a d'autres trucs. Souvent pendant le générique il y a d'autres trucs. Ça arrive. Maëlle sourit. Des bêtisiers, des machins… Qu'est-ce que tu t'en fous du machino ?
M. – Bas c'est pas que tu accordes un gros intérêt au truc personnellement, c'est juste que c'est plus… *Ils se regardent*. C'est plus sympas ! Si toi t'étais… Enfin bref !
Vous donnez tout de suite votre avis sur le film ?
M. – Oui, enfin j'attends d'être dans l'endroit où il y a un peu de lumière.
B. – Moi généralement j'aime bien partager mon avis c'est-à-dire que je ne donne pas mon avis comme ça à tue-tête mais…
M., *s'adresse à moi* – Alors Batiste il te donne… *B.rit*. le sens du film.
B. – Ah j'aime bien en parler oui… *il rit.*
M. – Chaque fois qu'il sort d'un film il te donne le sens.
B. – Parce qu'il y a un sens.
M. – Voilà ! *Elle me regarde et fait « non » avec la tête.*
B. – Le réalisateur il fait jamais ça au petit bonheur la chance. Il a pas tapé sur un truc comme ça (*il mime*) au hasard. *Il regarde Maëlle.* Il veut exprimer une idée.
M. – Je vois bien le réalisateur qui est chez lui (*elle mime en prenant la posture de quelqu'un qui réfléchit*) : « quel sera le sens de mon prochain film ? ».
B. – Même pas, quand il l'écrit il part déjà du sens.
Donc à la fin de chaque film vous donnez votre avis et après vous parlez du sens du film ?
M. – Ah non, c'est même pas qu'il te donne son avis, il te donne le sens ! *B rit.*
Directement ?

B. – Bas si je peux donner l'avis aussi !
Ah parce que vous donnez d'abord le sens même avant de donner l'avis ?
M. – Oh bas limite oui !
B. *rit* – ça arrive oui…
M. – Ou alors ça va être dans la même phrase : « ça m'a plu parce qu'il exprime… et là, tu vois… ».
B. – S'il y a pas de sens tu vas pas au cinéma, ou tu lis pas un livre.

Et le sens c'est donc la portée philosophique du film… ?
B. – Philosophique ou ce que l'auteur a voulu exprimer. C'est pas forcément philosophique. Sur un film de science-fiction ou sur film de castagne à mon avis… Le sens il est pas spécialement philosophique mais bon.
Et Maëlle vous êtes d'accord avec le sens du film ?
M. – Non, pas du tout ! Non non.
B. – C'est pas vrai ! *ils se regardent.* Quand je te dis qu'il y a un sens du film, t'es souvent d'accord !
M. – Mais jamais ! Je me fous de toi à chaque fois.
B. – Oui mais t'es quand même d'accord avec le sens.
M. – Mais non je te dis oui mon amour et je ris pendant une demi-heure mais ça c'est pas être d'accord ! C'est te trouver mignon quand tu parles du sens du film.
Parce que vous vous trouvez qu'il n'y a pas de sens au film ?
M. – Ben non. Tu pourras toujours demander à l'auteur ce qu'il a voulu exprimer dans cette œuvre... Au réalisateur pourquoi il a filmé de cette manière. Si c'est le scénariste pourquoi il a écrit ça comme ça.
B. – Donc toi tu penses que l'auteur d'un livre il écrit avec du sens et le réalisateur d'un film, il écrit avec pas de sens !
M. – Non, non je pense pas que l'auteur d'un livre il écrit avec du sens ! *Elle regarde Bastien qui fait une moue interrogatrice.*
B. – Donc un écrivain écrit toujours sans but.
M. – Ben je sais, tu peux dire, je prends *l'Argent* de Zola, dans ce bouquin Zola parle de ci de ça mais tu dis pas le sens de l'argent de Zola c'est (*elle ouvre les bras*) et là tu fais une phrase de là à là…
Et vous êtes d'accord en général sur le film ? Vous en pensez la même chose ?
B. – Jusqu'à maintenant relativement je pense qu'on n'a pas… Il peut y en avoir un qui a beaucoup aimé et l'autre moins aimé mais… c'est rarissime qu'il y en ai un qui ait aimé un qui ait détesté.
M. – Moi souvent je trouve des trucs kitchs là où lui dit ça c'est normal c'est mignon.
B. – Voilà, mais à part ça… Puis c'est une question de goût.
Vous êtes allez voir *Gravity* c'est ça ?
M. – Oui, c'est un peu kitsch.
B. – Enfin quand on est dans l'espace et qu'on pense qu'on va mourir… C'est probablement très réaliste.
M. – Mais c'est pas ça ! Justement le réalisateur il est pas obligé de te montrer un mec qui…
B. – Mais c'est le sens du film !
M. – Quoi ?
B. – Ben de montrer !
M. – Par exemple l'histoire de sa fille qui est morte.
B. – Oui. C'est super important dans l'histoire. Si tu l'enlèves il n'y a plus de film !
M. – Ah bon ? Ben pourquoi ?
B. – C'est la raison pour laquelle elle se bat, et pourquoi elle meurt pas.

M. – Est-ce qu'elle est obligée d'avoir une fille morte est-ce qu'elle ne peut pas se battre pour la vie en temps que telle ?
B. – Ben non, bien sûr que non ! C'est pas suffisant. C'est pas suffisamment fort pour que l'humain se dépasse et se transcende.
M. – Ah bon.
Qu'est-ce que vous appelez kitsch ?
M. – Ben justement ce genre de scène ! Qui sont pas nécessaires du tout.
B. – Pour moi c'est nécessaire.
M. – Qu'on pourrait très bien enlever et qui font pleurer dans les chaumières, là où il n'y a pas besoin.
Et vous êtes allé·e·s voir quoi récemment comme film ?
B. – Là récemment on est allés voir *Casse-tête chinois* et juste avant on a vu *Don Jon*. C'est le dernier qu'on a vu.
M. – Et ce soir on va voir *je sais pas quoi Walter*.
B. – *La vie rêvée de Walter* ? Ce qui à l'air d'être un excellent film puisque le film original est un film de 1960 qui était une réussite. Donc ça va être une merveille.
Et qui a proposé là ?
M. – C'est moi !
B. – C'est vrai que je voulais le voir.
M. – Oui. *Elle lui envoie une bise avec les lèvres, il en renvoie une*.
Vous aviez vu La Vie d'Adèle ?
M. – Non.
B. – Non.
M. – C'était a une des périodes où j'allais pas trop au cinéma.
B. – Oui et puis ça avait surtout l'air chiant comme la pluie.
M. – Ben non il y avait plein de bonnes critiques.
B. – Oui. C'est super mais c'est chiant.
M. – Ah… Je sais pas moi je sais que je n'y allais pas trop au cinéma.
B. – Il y en plein qui disent…
M. – Moi j'ai pas entendu que c'était chiant. J'ai envie d'aller le voir.
B. – il paraît que c'est vraiment un film de merde.
M. – J'irais le voir. Sans toi.
Est-ce que vous allez avec d'autres gens au cinéma ou ce n'est qu'une sortie en couple ?
M. – ça arrive oui.
B. – Moi j'ai plus souvent été au cinéma avec d'autres gens qu'en couple. Mais ensemble, on y va quand même plus souvent en couple qu'avec d'autres gens. *Ils se regardent*. Ce soir on va y aller avec d'autres gens par exemple.
Des amis ?
B. – Oui c'est difficile de partager le cinéma avec des gens que tu connais pas du tout parce que le cinéma c'est un truc que chacun vit de son côté, alors pour échanger un peu avant et après la séance, faut quand même. *Maëlle hausse les épaules.*
M. – Ben non parce qu'après ça peut faire un sujet de conversation.
B. – Oui c'est vrai.
Donc pour vous Maëlle c'est une sortie de couple parce qu'avant vous y alliez moins, et depuis que vous êtes avec Bastien… Tandis que vous Bastien vous allez tout le temps au cinéma…
B. – Un peu oui.
M. – Moi il n'y a pas de causalité, si j'y vais plus depuis que je suis en couple c'est parce que un, quelqu'un me propose, en l'occurrence mon partenaire, mais si j'étais en coloc et que ma coloc me proposait tous les jours d'aller au cinéma ce serait pareil. C'est pas le fait que ce soit

mon conjoint, c'est le fait que quelqu'un me propose. Pareil, la proximité au cinéma elle est due au fait que j'habite maintenant avec lui. Si j'étais en coloc encore une fois au même endroit. Ça aurait le même résultat. Donc c'est pas lié au couple.
Votre carte UGC c'est pour y aller plus en couple ou pour y aller plus avec d'autres gens au cinéma MK2 rambuteau ?
M. – Un peu des deux en fait. Si je l'ai fait c'est parce qu'il me proposait souvent et que j'y allais pas et pour aller voir d'autres films aussi.
B. – Belle liberté, c'est une belle économie aussi à partir du moment où tu décides d'y aller…
M. – Franchement, moi je payais ma place sept euros donc – comme je suis étudiante – souvent il m'invitait. Donc la carte elle est à 21, il faudrait que j'y aille plus de quatre fois dans le mois pour la rentabliliser, c'est-à-dire plus d'une fois par semaine, je suis pas sûre de la rentabliser en fait. *Elle regarde Bastien.*
B. – Oui mais la liberté c'était pas seulement de payer moins cher c'est de pouvoir…
M. – Oui je sais, réserver…
B. – Réserver, puis aller vite quand t'y vas, faire crack (*il fait geste de passer la carte*).
M. – Je l'aurais pas prise si je n'y trouvais pas un avantage je dis juste qu'en terme de rentabilité financière pure je pense même pas que ce soit le cas.
B. – Je sais pas. Oui si tu payes ta place sept euros. Mais le week-end c'est pas sept euros.
M. – Enfin j'ai jamais payé plus.
Vous allez aux halles ?
B. – Oui parce que c'est à côté de chez nous. Il n'y a pas de notion de… On est pas là parce que… Enfin, le complexe est super. *Il regarde Maëlle qui ne réagit pas*. Mais on serait à côté de Bercy on irait à côté de Bercy.
Oui mais vous pourriez aller au mk2 rambuteau qui n'est pas beaucoup plus loin.
B. – Oui mais on pourrait… Je suis pas exemple allé à l'UGC Orient Express qui est en-dessous de l'UGC des Halles.
M. – Ah oui ! Parce qu'il y a un film que je voulais voir qui ne se jouait que là bas donc… *Maëlle lui fait une caresse dans le dos.*
Du coup quand vous aurez votre bébé vous risquez de.. ?
B. – On va moins y aller ça c'est sûr !
M. – Je vais appeler ma sœur pour qu'elle me le garde.
B. – Non mais c'est sûr qu'on ira quand même moins. C'est ce que je disais tout à l'heure, le fait que j'y aille moins en couple que seul (*Maëlle met un doigt sur sa boucle, comme pour dire qu'elle a une idée)* c'est pas lié au fait d'être en couple mais au fait d'avoir une activité prenante par ailleurs, et avoir un enfant c'en est une, on ira moins.
M. – Je testerais bien de le ramener dans la salle. Et puis s'il commence à chouiner je le mets au sein. Mais bon…
Je suis allée voir *Inside David Lewis*, une dame faisait ça. Le bébé pleurait de temps en temps.
M. – Ah bon, il a beaucoup pleuré ?
Oui quand même.
M. – Si le mien pleure pas beaucoup, il y a pas de raison que les gens s'en rendent compte.
B. – Il y a pas de raison de pas pouvoir aller au cinéma.
M.- Non mais c'est pas ça c'est que t'économise… Il y a un truc que je ne comprends pas, mais alors je ne comprends pas, c'est pourquoi les grandes chaines, ou alors des indépendants qui prendraient des locaux juste à côté des cinémas, ne font pas des espèces de halte-garderie. Et en fait les gens ramèneraient leurs billet de cinéma et prendraient un droit de garde pour deux heures, à des tarifs potentiellement pas exorbitants…
B. – Qui paye ?
M. – Comment ça qui paye ?

B. – Qui paierait ça ? C'est le cinéma qui paierait ça ?
M. – Pour les gens de la halte garderie t'aurait à la fois le cinéma qui paierait…
B. – Le cinéma voudrait pas payer ça.
M., *monte le ton* – Bah, si. Si tu ramènes énormément gens. Bastien fait une moue peu convaincue. Peut-être pas UGC mais si t'es dans le cinéma d'une petite ville et que la fréquentation augmente soudain de cinquante pour cent… Et la fréquentation augmente soudain de cinquante pour cent, les gens avec enfants viennent au cinéma du coup le cinéma serait peut-être susceptible de donner. Les parents ils paient aussi.
B. – Sauf si les parents paient…
M. – Ah bas oui, les parents ils paient aussi ! Mais peut-être pas quinze euros comme maintenant. Mais peut-être pas tout le baby-sitting, une partie restante pour le ciné.
Oui comme les haltes-garderies dans les centres commerciaux, en mettre là où il y a des cinémas pour garder les enfants le temps de la séance.
M. – Oui, c'est ça.
D'accord. ***M. embrasse l'épaule de B.*** **Au Forum des images ils font des séances pour les mamans aussi où tu peux apporter ton bébé.**
M. – Ah oui mais j'ai pas envie de me taper les bébés qui pleurent. *Elle rit et regarde Bastien qui ne réagit pas.* Faut pas abuser !

Entretien 2 : Fodge (25,E) et Anaëlle (23,E)

Le bébé est dans la pièce à côté, il pleure pendant une partie de l'entretien, jusqu'à ce qu'Anaëlle aille le chercher pour qu'il nous rejoigne.
Fodge est d'abord seul tandis qu'Anaëlle couche le petit.

Est-ce que vous allez souvent au cinéma ensemble avec Anaëlle ?
F. – Pas tant que ça, pas tant que ça… Disons que nous c'est… Quand on va au cinéma c'est un peu les envies communes du moment… S'il y a un film dont le sujet nous intéresse, nous parle, on y va. Après je ne sais pas comment Anaëlle se réfère par rapport à ça, mais moi je me réfère beaucoup aux affiches. Moi il y a beaucoup de films que j'ai vus parce que les affiches étaient belles, je ne lis jamais les synopsis. J'ai pas envie de voir un film avec une direction déjà établie. J'ai pas envie de partir du présupposé que le film va être très bien comme tu peux voir dans les bandes-annonces, ou aux nombres d'oscars.
T'aimes bien être surpris ?
F. – Oui avoir une petite part de mystère avant de voir une œuvre.
Du coup pour choisir, comment vous choisissez le film ?
F. – Ben après nous a pas vraiment choisi c'est un peu… Quand on est allées au cinéma, ça partait d'une envie commune. Ça partait d'une envie commune. Une envie commune de voir un film qu'on avait tous les deux envie de voir. Il y a peut-être une ou deux fois ou on a réfléchi devant l'entrée du cinéma. A regarder le synopsis là pour le coup. Mais non ça partait souvent d'une envie commune. L'un ou l'autre en parle. Ah ça ça a l'air bien…
Vous y allez à quelle fréquence à peu près. Trois quatre fois par mois, par an ?
F. – Pfff moi je dirais plutôt par an. Ensemble je dirais plutôt cinq fois par an.
Donc c'est quand même des films que vous avez quand même bien envie d'aller voir.
F. – Oui, voilà, voilà.
Et c'est quoi par exemple les derniers films que vous êtes allé·e·s voir ?
Ensemble moi je me rappelle d'un film, ça s'appelle *Francès* Ha. C'est l'histoire d'une danseuse, d'une danseuse à New York qui cherche un peu son chemin. Je crois que c'est le dernier film qu'on a vu.
Et qui avait voulu le voir ?
F. – Elle je crois. Ah non non c'était moi. C'était moi. Ou non je ne sais plus il faudra que je lui demande.
Le film vous a plu ?
F. – Il hausse les épaules. Ouais… enfin on a passé un agréable… ouais. Agréable mais après c'était pas non, pour moi, je pense Anaëlle est d'accord, c'était pas non plus un chef d'œuvre. Après ce qu'on a trouvé drôle dans le film c'était la vie du personnage principale parlait beaucoup beaucoup de la vie d'Anaëlle il y avait beaucoup beaucoup de similitudes. Du coup à la fin du film on en a beaucoup parlé, en a même découlé une discussion qui a été assez importante quand même, par rapport à la vie et aux choix qu'Anaëlle avait à ce moment là et après… C'était pas non plus…
Ah oui, vous avez eu une longue discussion ?
F. – Mais c'était pas une discussion purement cinématographique. C'était une discussion liée…
Anaëlle entre.
F.- Désolée chérie on a commencé sans toi. Elle est déçue. Viens chérie tu peux rejoindre. Tu peux nous rejoindre, on parlait de *Francès Ha*.
A. – Mais vous avez commencé.
Non non, je film parfois un puis l'autre mais ensemble c'est mieux.
A. – En plus lui il pleure c'est relou.

F. – On parlait de *Francès Ha*, le dernier film qu'on a vu ensemble. Je lui disais que la discussion qu'on a eu ensemble après était assez… importante.
A. – Hum. Oui.
F. – L'influence du cinéma sur la vie des gens.
A. rit.
Ça t'avait plu à toi Anaëlle le film ?
A. – Oui.
Fodge nous disait que tu avais trouvé des similitudes du personnage avec toi.
F.rit et Anaëlle aussi, peut-être un peu gênées.
A. – Oui il y avait une certaine similitude.
F. – Beaucoup.
A., *à F.* – Je ne sais pas parler devant la caméra.
F. – Moi je pense avoir l'habitude.
Attendez je remets le micro en place.
A. – C'est sur quoi exactement ton sujet ?
Aller en inéma en couple. Je voulais surtout vous interroger sur votre rencontre, car Fodge m'a dit que c'était dans un cinéma. Comment vous êtes vous rencontré·e·s ?
Iels se r gardent.
F. . – Tu commences où je commence ?
A. . – Tu commences.
F. – On s'est rencontré·e·s à l'Institut du monde arabe et… donc à l'institut du monde arabe il y avait un documentaire qui était passé à l'époque, qui interrogeait plusieurs rappeurs du monde entier France Amérique Suède, etc. etc. qui avaient tous en commun d'être musulmans. Le documentaire étudiait le rapport des rappeurs avec la religion musulmane. Ça c'est qu'un détail de notre histoire. Moi j'étais au premier rang (*il tend le doigt vers l'avant*), elle était tout derrière. Quand le film s'est fini, j'ai commencé à monter.
A. – Il y avait un concert entre le film et…
F. – Oui il y avait un concert.
A. – Après le film.
F. – Oui qui était très bien. J'ai beaucoup aimé. Et donc après le concert s'est fini. Moi je me dirigeais vers la sortie et je vois une personne qui me sourit comme ça, gratuitement, très chaleureusement. *Il regarde Anaëlle en souriant, qui semble réfléchir*. Et donc je m'avançais, et là je me suis rendue compte que cette personne je la connaissais, et que je l'avais déjà vue puisque moi je suis poète en fait, donc je vais beaucoup dans les cercles slam, et j'ai reconnu donc Anaëlle car un soir je l'avais entendue dire un poème qui m'avait beaucoup marqué. Donc je suis allé la voir à la fin de la projection et voilà, *il la regarde*, et je pense que tu peux…
A. – Moi, en fait, à ce moment-là je faisais une recherche sur le slam à Paris et j'étais allée le soir d'avant à une soirée où il y avait un personne dont je parlais la majorité du temps dans le mémoire, Afro-original, et à son concert, c'était un peu sa soirée à lui, j'avais filmé une partie du concert et dans mon écran il y avait un chapeau qui dansait, et quand le lendemain je suis allée au cinéma, là où j'ai rencontré Fodge, j'ai vu ce même chapeau assis au premier rang, donc j'ai trouvé ça très très drôle parce que dans le concert déjà il était au premier rang, super enthousiaste. Donc là je me suis dit oh c'est drôle le chapeau il se met toujours au premier rang. Donc là au concert quand j'ai vu la personne qui montait ça m'a surtout fait rire, de « ah, deux fois la même personne », enfin le même chapeau.
F. – Et en particulier deux fois la même personne.
A. – rit.
F. – Et du coup, si j'avais pas mis ce chapeau, elle ne m'aurait jamais souri. *Ils sourient.* On serait peut-être passé·e·s à côté d'une histoire d'amour…
Tu avais remarqué le chapeau dans ta caméra en fait ?

A. – J'av is filmé tout le temps. Elle mime. Il y avait Afro-original à droite, et à gauche, le chapeau qui dansait.
Et pourquoi tu allais à cette projection ?
A. – Parc que du coup c'était un peu en lien avec le slam. Dans le slam il y a aussi pas mal de rappeurs donc du coup.
Il y a une salle de cinéma à l'institut du monde arabe ?
A. – En f it c'est une grande salle qui sert de salle de musique, de conférence, de cinéma. Et après, ce qui s'est passé, donc on a discuté un peu, je me suis rendue compte que oui en effet j'avais dû le voir déjà à d'autres séances slam.
F. – Mais elle ne m'avait pas remarqué. *Il la regarde*. Moi je l'avais remarquée…
A. – Mais si après coup si. *Elle sourit.*
F. – Mais elle ne m'avait pas remarqué. *Il rit.*
A. – En même temps tu n'avais pas fait de texte ce soir là. *Il rit*. Ensuite on a échangé… Non Fodge m'a donné tous ses contacts. Ensuite le lendemain je l'ai rajouté aussi sur facebook, il m'a donné son mail. J'ai dû lui envoyer un mail aussi pour qu'on ait les mêmes coordonnées. Et je devais… en fait on devait aller ensemble… Parce qu'il y avait la coupe du monde de slam la semaine d'après et du coup on s'était dit on va peut-être allés un peu… y aller ensemble. Et… à ce moment-là je lui avais envoyé un texto. Donc à ce moment là il avait tous les contacts et on avait pris rendez-vous, sauf Fodge… il n'était pas venu. *Il rit*. Donc, il m'avait posé un lapin. Donc bon, à ce moment là j'ai oublié un petit peu l'histoire. Et Fodge quelques jours après il m'a envoyé un texto pour s'excuser, c'est la moindre des choses, et je lui ai dit bon la prochaine fois c'est à ton tour de proposer le rendez-vous si tu veux qu'on se voit. Et là… Il a rien proposé. *Il rit.* Et son s'est revu à une autre séance cinéma, autour du slam encore.
Et c'était où cette séance ?
F. – C'ét it dans un… Je ne sais plus si c'était dans une ambassade ou quelque chose comme ça… Une maison de la culture dans le seizième.
Donc en fait c'était des séances de cinéma autour de la musique en fait.
A. – Oui, là ça parlait des femmes… Les slameuses. *Elle regarde Fodge*.
F. – Oui, les slameuses. C'est étrange parce que les films qu'on a vu pour notre rencontre ils étaient pas supers. A., *rit.*
F., rit et lève le mains – Désolée si vous nous regardez. Ouais ils n'étaient pas dingues. Je sais pas si… Il y a un truc à creuser là-dessus peut-être… mais… *Iels rient.*
A. – Mais après ce qui s'est passé…
F. – Ce qui s'est passé, il la regarde, ouais… *elle le regarde. Il tend la main vers elle*. Bas je sais pas, je te coupe la parole.
A. – Non vas-y.
F. – Ok. Et là en l'occurrence, à cette séance de cinéma, là… C'est fou… On a échangé sans mots, pratiquement. On s'est dit… On a échangé pratiquement aucune parole, pratiquement de toute la soirée ensemble. Donc on a… On s'est dits bonjours, naturellement. Après on est allé·e·s dans la salle ensemble, on s'est assises à côté… On est sorti·e·s ensemble, on était vraiment côte à côte, et on s'est échang·e·s pratiquement pas un mot… *Il la regarde*… Enfin si mais.
A. – On a dit certaines choses mais…
F. – On a dit certaines choses mais on était un peu gêné·e·s un peu stressé·e·s, comme tous les premiers rendez-vous…
A. – C'était pas un rendez-vous.
F. – Oui mais ça y ressemblait.
A. – Oui, sourit.
F. – Et du coup oui cette deuxième projection elle était un peu spéciale… Parce que voilà… Il la regarde, mime avec les mains, il y avait beaucoup de tensions de… *Iels se regardent.*

A. – Oui et c'est fou, on a vu toute la séance. Fodge était ici, enfin on était inversé·e·s. Mais on était comme ça. Et donc il y avait quand même les bras qui se touchaient en enfin… Moi je le sentais. *Elle regarde Fodge.*
F. – Oui moi aussi. *Il la regarde. Elle sourit. Il la regarde à nouveau et sourit.* C'est sûr.
Et vous avez réussi à vous concentrer sur le film ?
F. – Oui, ui oui oui.
A. – Oui.
Mais il y avait une tension, vous surveilliez les gestes de l'autre ?
F., *se re resse* – Moi ouais, moi quand même un peu ! Moi si.
A *le regarde* – Ben je pense. Je ne me souviens plus tout à fait.
F. – Je sais que je n'osais pas te regarder tout le temps. Mais… Je savais que t'étais là quoi.
A. – On avait quand même un peu parlé, c'est pas comme si… On avait dit bonjour, donc ça on avait quand même un peu rigolé sur le fait que Fodge m'avait toujours pas rappelée, elle lui donne un petit coup de coude en rigolant, *il sourit*. Après on était rentré·e·s dans la salle on s'étaient mis côte à côte. Ensuite on avait parlé un peu avec des gens autour de nous, on avait quand même aussi parlé de gros projets.
F. – Oui.
A. – Après pendant la séance non on était juste conscientes je pense de la présence de l'autre.
Donc il y a d'abord eu deux séances de cinéma, qui était en fait plus de soirées, il y avait cinéma plus concert…
F. – Non pas vraiment, c'était des sortes de projections privées… ça marchait sur invitation… Et c'était de vraies salle de cinéma avec des vrais sièges…
A. – La deuxième fois c'était une vraie salle de cinéma.
F. – La première oui ils l'avaient aménagée salle de cinéma mais ça pouvait servir… Mais la deuxième oui. Tout était noir, tous les codes étaient réunis.
Donc il y avait la tension d'une salle de cinéma, d'être juste à côté, comme pour un rendez-vous…
F. – En tous cas pour ma part ça y ressemblait beaucoup.
En tous les cas il y avait une intrigue amoureuse tacite…
A. – Tacite, tu veux dire ?
Il y avait vraiment l'idée que c'était un rendez-vous amoureux ?
F. – Non arce qu'on ne savait pas vraiment. *Il regarde Anaëlle*. Tu te doutais pas vraiment que j'étais là. Moi non plus. Pas vraiment.
A. – Je pense juste que quand… Il y a eu la rencontre dans le premier cinéma où il y a surtout eu l'envie de rencontrer l'autre. Même si moi je me suis dit : « ouh il e t un peu trop beau (*iels sourient*) il va falloir faire attention avec lui ! » Et après on a quand même essayé de chercher à se revoir assez rapidement, donc il y a quand même quelque chose qui s'est passé, après on s'est pas revu·e·s moi j'ai lâché l'affaire. Et je pense que c'est quand on s'est vu·e·s dans le second cinéma qu'on a senti mine de rien qu'il y avait une tension et qu'on était un peu gêné·e·s et qu'on s'est dc'est-à-dire mais il y a quelque chose de louche. Que moi je me suis dit qu'il y avait quelque chose de louche. Et en plus quand moi je suis arrivée, on s'est fait un bisou, et on s'était presque touché·e·s les lèvres. Tandis qu'il n'y avait rien et à la fin ça a été encore ça et du coup c'était très louche quoi. *Elle le regarde.*
Il y avait une tension. Et après dans les temps qui ont suivi vous êtes retournées au cinéma, qu'est-ce que vous avez fait ?
F. – Oui n est retourné·e·s quelque fois au cinéma, beaucoup plus tard. Mais après c'est marrant parce que quasiment un an jour pour jour on est retourné·e·s à l'institut du monde arabe pour voir encore une projection privée d'une association qui s'attache à promouvoir les courts-métrages…Le format court-métrage en fait.
A. – Sauf qu'à ce moment-là j'étais enceinte. Bien enceinte.

Du bébé qui pleure !
F. – Du b bé qui pleure en ce moment.
A. – En même temps c'est un peu… Je vais peut-être aller le voir.
Si tu veux l'emmener !
Anaëlle r vient avec le petit et le pose entre eux sur le canapé.
A. – Et ça c'est le petit qui était dans le ventre. Elle lui caresse les cheveux.
Et qui empêche d'aller au cinéma.
A. – Non quand même on est retourné·e·s au cinéma… On est allé·e·s voir un film comment ça s'appelait ? *Les couleu s de la vie*…
La *Couleur des sentiments* ?
A. – Oui n a vu *La Couleur des sentiments* ensemble. *Elle regarde Fodge.*
F. – Ah oui ça c'était superbe.
A. – ça c'était beau aussi parce qu'il y avait quand même la réflexion sur… la couleur. Et j'étais déjà enceinte… Et du coup il y avait aussi cette réflexion par rapport à l'enfant, comment il allait vivre le fait d'être métisse. Non en fait je pense qu'on est allés voir des très bons films ensemble j'ai le souvenir de très bons films avec toi. Oui moi aussi. Ils sont tous très intense. Disons qu'ils traitent tous des sujets qui nous intéressent.
F. – Non peut-être un… *Two days in new York*…
A. – Ah oui ça…
F. – On voulait se détendre… On savait que c'était nul.
A. – Ouais.
Donc toujours des films qui suscitent une certaine réflexion : *Francès Ha* la musique, l'art, *La couleur des sentiments*, les sentiments…
A. – Oui mais on est aussi allé·e·s voir le *James Bond* on avait adoré ! *Le petit m nte sur elle.* C'était vraiment notre soirée. Parce qu'on avait déjà eu E. et il faut planifier quand on va au cinéma. Ça c'est un peu dommage d'avoir un enfant… *Elle lui fait un câlin*. Ah c'est ça qui gène on peu plus aller au cinéma ! *Elle rit.* ais du coup c'était drôle parce que c'était vraiment (elle tape du poing), une sortie d'amoureux. C'est ça qu'est drôle… Le cinéma reste quelque chose de très… intime. *Fodge la regarde tandis que E. lui monte dessus.* Et James Bond on était au premier rang, on était en train de manger, on avait emmené plein de truc à manger. *E. descend.*
F. – Ouais !
A. – On m ngeait des pâtes, on avait juste acheté un paquet de glaces pour le dessert, c'était…
C'était une soirée pour vous…
F. – Oui voilà c'était une soirée pour nous. Et puis ouais le *James Bond* il était très bien.
A. – Il était génial. Qu'est-ce qu'on a vu ? *Elle repre d E.* Mon chéri il y a le micro là.
F. – On a vu…
A – C'est filmé regarde, coucou !
Est-ce qu vous êtes toujours d'accord ?
A. – Ah d coup il vient vers toi. Est-ce qu'on est toujours d'accord ? *Elle le re arde.* Oui plus ou moins. *Fodge réfléchit.* En fait ça dépend si on va… Parce qu'il y a des films qu'on a envie d'aller voir ensemble. Et il y a des films où l'un dit moi j'aimerais bien voir ça et l'autre bon bas je t'accompagne. *Iels se regardent.* Non mais c'est souvent parti d'une envie commune, toi comme moi. Ou l'envie de découvrir. Moi par exemple le *James Bond* j'y serais pas allée, bon ça fait très traditionnel ça, mais j'étais très contente d'y aller. *Iels se regardent.* Maintenant j'aurais trop envie de voir tous les *James Bond. Elle rit.*
F. – En fait voilà. À chaque fois qu'on est revenu·e·s dans une salle de cinéma, voilà, on a toujours été d'accord.
A. – Après tu veux dire ?

F. – Non avant. Parce que tu vois ça se prépare un cinéma. *Elle rit.* On négocie, non j'ai envie de voir ça… Mais nous on négocie jamais très longtemps.
A. – Non c'est vrai.
F. – Moi *James Bond* c'est moi qui t'avais donné envie de le voir.
A. – Oui, elle opine.
F. – Parce que moi j'aime, moi je suis plus *James Bond*. Pour moi c'est mon préféré le nouveau. Il est rustre, il regarde Anaëlle, enfin j'aime bien. Il est moins anglais que les autres.
A. – C'est quoi le dernier film qu'on est allé·e·s voir ensemble ? On a vu *Dj ngo*, on a vu *Francès Ha.*
F. – Ah oui on a vu *Django* aussi !
A. – *La C uleur des sentiments, Two days in New York*… On a pas toujours de l'argent aussi. Du coup souvent c'est moi qui paye les billets. *Elle se tourne vers Fodge et rit.*
F. – C'est vrai.
A. – C'est vrai hein.
C'est toi qui invites au cinéma alors ?
A. – Oui ouvent c'est moi qui invite. Et c'est lui qui paye les glaces !
F. – Je p ye les glaces, le pop-corn.
A. – Oui c'est vrai, c'est-à-dirend t'as de l'argent !
F., *lui p se une main sur le genou* – On a vu *Bianca Nieves* !
A. – Oui J'y ai pensé mais j'ai oublié de le dire.
C'était bien ?
F. – Oui 'était bien. C'était plus ton envie à toi ça.
A. – Oui. Oui parce que j'avais envie d'aller à ce cinéma là. Peu importe le film.
F. – Oui voilà peu importe le film.
C'était quoi le cinéma ?
F. et A., *en même temps* – L'Escurial.
Et vous vouliez aller dans ce cinéma là ?
A. – Oui p rce que ce n'est pas très loin d'ici et j'aime bien les petits cinémas. J'aime beaucoup celui-là ils ont une bonne programmation.
F. – On en a vu trois non, *Frances Ha, Blanca Nieves*, on n'en n'a pas vu un autre après à l'Escurial ?
Pendant l s séances est-ce que vous vous embrassez ?
F. – Ouai , pas beaucoup.
A. – Non, *elle lui attrape la main*, moi je pense que je lui tiens.
F. – Oui voilà on se tient. On se fait des câlins.
A. – Moi je te fais plus de câlins que tu m'en fais.
F. – Ouais mais…
A. – Ça dépend des séances… *elle rit.*
F. – Ça dépend aussi de l'intensité du film. Parce qu'on regarde quand même le film.
A. *rit* – Oui on est quand même là pour regarder le film ! Sauf s'il st vraiment très très mauvais mais on en a pas vu de vraiment très très mauvais.
F. – On a vu des films qui ne nous ont pas totalement plu·e·s.
A., *regarde F. et lève le doigt* – Ah on a vu *Jeune et Jolie* aussi. Ça ça été très important.
F., *lève le doigt de la même manière* – Oui plus que *Francès Ha.* Plus que *Francès Ha*.
A. – Oui.
C'est-à-dire très important ? C'est-à-di e que les films vous permettent d'avoir une réflexion après ?
A. – Oui parce qu'après on discute et puis…
F. – Souvent.
A. – Je pense que le plus c'est important le plus on en discute.

F. – Même James Bond hein. Je te jure même James Bond…
A. – Ouais on aime bien discuter. *Elle rit*. On analyse
F. – On analyse les choses…
A. – On en discute, on dit ce qui fonctionne, ce qui ne fonctionne pas… Ou par exemple avec des James Bond on va dire ouais comment ils ont fait ça. Pas techniquement quoi mais dans l'histoire. On est vachement dans les histoires quoi.
Et vous en parlez après la séance, ou dans les jours qui suivent ?
F. – Sur out après la séance. C'est très rare qu'on en parle après. Peut-être pour *Jeune et Jolie*.
A. – Rentrer après, marcher un peu…
F. – Ça dépend. Ça dépend ou on est.
A. – Oui moi j'aime bien ça.
F. – Ça permet de redescendre aussi un peu. Parce qu'il y a parfois des films qui sont très intenses, qui touchent vraiment à nos affects, ça permet de redescendre.
A. – Et on regarde aussi souvent le générique jusqu'à la fin. Là on parle pas, on redescend. Après on sort, et on va commencer à en parler.
F. – Faut laisser un peu de temps avant de parler. Tu vois regarder le générique… Moi je l'ai jamais fait avant toi. Je partais toujours. Ça c'est toi qui m'a donné le goût de... *iels regac'est-à-dirent E*.
Le goût de regarder le générique jusqu'à la fin.
F. – Oui. *Il se tourne vers Anaëlle*. *Moonrise Kingdom* aussi !
A. – On 'a vu ensemble ?
F. – On 'a vu ensemble.
A., à E. – Ouh attention !
(reprise près une pause)
Est-ce que vous allez au cinéma seul ?
F. – Ell elle y va beaucoup plus que moi seule.
A. – Oui j'y vais beaucoup plus régulièrement. Même des films où l'on dit on y va ensemble et finalement j'y vais toute seule oui.
F. – Oui tu y vas toute seule.
A. – Mais c'est aussi parce qu'on a pas beaucoup de temps et moi parfait je trouve du temps. Mais moi c'est vrai que… J'aime bien allé au cinéma et au spectacle seule. *Elle me sourit.*
Et pourquoi ?
J'aime bi n y allée avec Fodge mais je trouve que y aller seule, c'est quelque chose que tu fais comme ça entre deux choses, t'as pas besoin de parler de ce que tu viens de vivre, tu n'as pas besoin de te mettre d'accord… Même si on avait plus de temps, j'aime bien aller seule de temps en temps au cinéma.
Et Fodge toi t'y vas seul parfois ?
F. – C'e t très rare.
T'aime pas ?
F. – Non c'est pas que j'aime pas c'est que moi le cinéma ça fait longtemps que j'ai lâché. Avant j'y allais assez régulièrement, j'étais un gros consommateur. Mais là maintenant que je commence à avoir une vie active, professionnelle, assez remplie, pour moi le cinéma ça reste de l'ordre de… l'événement quoi. C'est vraiment un événement maintenant d'aller au cinéma, alors qu'avant c'était presque un besoin quoi. Puis là j'ai plus forcément le temps d'y aller, plus forcément l'argent… C'est… Non mais après ça m'est arrivé de voir des films tout seul hein.
Je me souviens d'un film que j'étais allé voir tout seul après une peine d'amour. Il sourit. Je suis allé voir *Cars*, le film d'animation. *Il rit, Anaëlle sourit*, sur des voitures qui parlent. *Elle sourit et lui caresse la tête avec la sienne.*
Après une peine d'amour, pour changer les idées ?
F.- Oui c est ça pour changer les idées. Un dessin animé.

Que tu ne serais pas allé voir sinon ?
F. – Non ! C'était gé ial. C'était génial. *Anaëlle rit*. Moi, c'est un de mes meilleurs films. E. arrête !
Ça t'a sa vé de ta peine ?
F. – Oui ! Enfin non arce que j'en ai quand même assez chié avec elle. J'y pensais assez souvent à elle. *Il regarde Anaëlle qui le regarde et rit, se passe une main sur le visage.*
Mais disons que sur le moment ça a aidé ?
F. – Sur le moment je me sentais beaucoup mieux.

Entretien 3 : Caroline (4,PI) et Damien (33,OE)

L'entretien a lieu dans leur appartement. Iels commencent l'entretien avant que je ne pose une question. Leur fils, R. regarde des dessins animés dans la pièce d'à côté.

C. – Avant on y allait très souvent.
D. – Très très souvent.
C. – C'était quoi ce film atroce que pendant deux ans…
D. – *Sheitan*.
C. – Non *Hotel* aussi, *hôtel* ou *hostel* ?
D. *Fait u e moue dubitative – Hostel* on était pas all·e·s le voir ensemble.
C. – Si, crois moi. Sur la tête de mes trois enfants.
D. – C'était *Saw 6*.
C. – On est allées voir *Saw 6*, on est allé·e·s voir...
D. – *Sac'est-à-dire*.
C. – Arrête Arrête ! On est all s voir *Hostel* je le jure sur la tête de mes trois enfants !
D. – *Hos el* ensemble au cinéma ?
C. – Sur la tête de mes trois enfants.
D. – Je me rappelle pas.
C. – Pourtant c'était atroce. C'est celui qui m'a le plus marqué.
D. – C'était *Saw*.
C., *exaspérée, tape la main sur sa cuisse* – Non ! *Damien sou it*. Ils allaient dans je sais pas quel pays dans un hôtel complètement bizarre et…
D. – Ah oui ils se faisaient enlever les organes !
C. – Oui tu te souviens !
D. – Oui je me rappelle c'était celui-là *Hostel* !
C., *me sou it* – Oui !
D. – Je e souvenais plus.
C'est bien j'ai commencé à enregistrer. *Je ris.*
C. rit. D. lui fait un bisou sur l'épaule.
D. – On en a vu tellement que… Mais celui-ci c'était horrible, c'était en Bulgarie où je ne sais pas où.
C. – Ah oui c'était atroce.
D. – Et ils se faisaient enlever par un médecin.
C. – Parce que ça paraissait vrai tu vois ce que je veux dire. C'était possible.
D. – Oui, tout à fait. C'était le pire celui-là.
C., *doucement* – Oui, c'était le pire.
D. – Mais *Saw* aussi… C'était quoi, le 1 ou le 2.
C. – Oui, le 2. Le 2, mais pas le 1. Je crois que c'était le 2.
D. – T'es sûr ?
C. – Oui chérie j'ai une bien meilleure mémoire que toi c'était soit le 2 soit le 3.
Vous avez vu un *Saw* ?
C. et D. – Oui !
C. – Bas oui avec lui ! C'était lu qui choisissait au début.
D. – Non c'est pas vrai, je choisissais pas.
C. – Ben *Sheitan* et *Hostel* c'est pas moi qui aurait été les voir.
Vous êtes allées au cinéma lors de vos premiers rendez-vous ?
C. – Oui
D. – Oui.

C. – Très rapidement.
D. – Très rapidement.
Ils me sourient.
Et donc, qui choisissait au début ?
C. – C'e t… mon chéri.
D. – C'est moi.
C. – Je l'ai laissé choisir surtout… Voilà comme ça au début… La séduction… Je le laissais choisir.
Pour lui faire plaisir en fait.
C. – Oui, pour lui faire plaisir.
Et c'était donc des films qui vous inspiraient pas forcément ?
C. – Moi non les trucs un peu genre *Sheitan*, pas du tout quoi.
Et c'était quoi *Sheitan* ?
C. – C'é ait atroce. *Elle regarde Damien.*
D. – *Sheitan* c'était un film avec Vincent Kassel et trois jeunes acteurs.
C. – Ouais. Et puis que des gens… Bizarres.
D. – Ils tombaient en panne là, dans une campagne française.
C. – Voilà ! *Elle rit.* D. – Ils étaient accueillis par Vincent Kassel dans… sa ferme ! En fait c' st une famille bizarre qui veut leur prendre leurs yeux. *Il sourit.*
C. – Oui c'était affreux.
D. – Affreux !
Tu disais à Damien que le film te plaisait pas où ?
C. – Non bas non ! *D. rit*. Au début ! Maintenant je lui dirais ! Maintenant il sait…
Mais sur le moment tu n'avais pas dit que ça t'avait pas plu ?
C. – Non Faut que je regarde là (*elle pointe la caméra*) où..?
Non, vous pouvez me regarder moi.
C. – Et en fait non, c'est pas que ça m'avait déplu c'est que ça me traumatisait ce genre de film. On était allés voir *Sheintan, Hostel* peut-être le pire de tout j'ai mis peut-être deux jours avant de pouvoir penser à autre chose, enfin c'était affreux. Voilà les…
D. – Il était bien Hostel.
Mais vous les films ils vous plaisaient Damien ?
D. – Oui certains oui !
C. – A mo avis c'est lui qui les choisissait.
D. – C'était bien, c'était bien.
Et toi t'osais pas dire que les films ils te plaisaient pas ?
C. – C'e t pas que j'osais pas dire, c'est qu'au début de relation on est conciliant. Au début on veut faire plaisir à l'autre surtout donc…
Donc au début tu laissais Damien choisir les films, et après ?
D. – On pas fait les trois d'affilés non plus ! *Il regarde C.*
C. – Rapidement. Et après, rapidement j'ai dit « oh tiens il y a une petite comédie qui passe », ou un petit film un peu plus sympas, ou fait divers, j'aime bien les faits divers. J'ai glissé dans la conversation et après on est all·e·s voir énormément de comédies. Hein ?
D. – *Le D able s'habille en Prada*. *Iels se regardent en souriant.*
Ça Damien ça vous plaisait moins ?
D. – S'i était très bien celui-là.
C. – On en a vu plein hein. Plein plein plein. Plein de films comme ça, plein de comédies. Ça plait surtout à tous les deux.
D. – Oui.
C. – C'est quand même mieux que *Sheitan*.
D. – Oui c'est sûr.

R., leur fils qui arrive « papa j'ai envie de faire pipi ».
Le premier film que vous êtes allé·e·s voir ensemble c'était... ?
C. – *C'est-à-dire tan*. Et *Sheitan* ça me marque parce que maintenant quand on va dans des villages ou quoi… *Elle se tourne vers Damien.* Quand on était au mariage de ton copain c'est tout à fait ça… C'est *Sheitan* hein. Après chaque fois t'y repenses, tu te dis… *Sheintan*, je dis *Sheintan*. Pour moi c'est rentré un mot…
D. – C'est devenu une expression.
C. – Ah chaque fois je dis on se dirait dans *Sheitan*.
D. – Ou des gens qui ressemblent à…
C. *rit*.
Donc pour vous en fait *Sheitan* ça veut dire…
C. – C'est des gens un peu étranges, à la limite de la normale… Un peu inquiétant !
Leur fils dit « j'ai fini ». Caroline se lève, j'éteins la caméra.
C'était quoi le premier film que vous avez vu tous les deux ?
C. – C'ét it *Sheitan* !
***Sheitan* q 'est un film d'horreur.**
C. – Oui c'est pas vraiment horreur c'est…
D. – C'est un peu science-fiction. *Il regarde C.*
C. – Oui mais ça pourrait presque être réel en fait. *Elle regarde Damien*. C'est… C'est encore plus troublant vu que ça pourrait être réel.
C'était pas un film très romantique en fait Damien pourquoi vous aviez proposé ça.
D. – Parce que c'était le film du moment à l'époque, *il regarde Caroline*. Ça avait fait un gros carton. Et donc on était allées voir ce film.
C., *qui a posé une main sur la cuisse de D.* – Oui enfin film du moment… Il n'y a que toi qui trouvait que c'était le film du moment…
D. – Ben non, pas du tout la presse en parlait partout ! *C. fait « on » de la tête*.
Et donc c'est devenu vraiment un film…
C. – C'est-à-dire que le film est resté.
C. – Dix ans après, voilà c'est quand on voit des gens très étranges… Un peu sadiques où… qui nous semblent bizarres oui on dit tiens…
C. et D., *en même temps* – c'est *Sheitan* ! *Iels rient*
D'accord le film a marqué vos esprits.
C. – Ah oui oui oui. *Elle regarde Damien*. on s'est retrouvé·e·s deux trois fois dans des situations… On s'est dit on est dedans.
Mais le film du coup il vous a plu même si vous l'avez trouvé horrible ?
C. – Moi l aurait pu me plaire si j'étais pas si… Peureuse entre guillemets, quoi. Comme ça paraît réel, t'es… *Damien sourit et hausse les sourcils rapidement*. Ça me met mal à l'aise.
Pendant la séance vous étiez un peu mal à l'aise. *C. hoche la tête. Et après c'est resté.*
C. – *regarde D*. Toi t'étais pas mal à l'aise, toi t'aime bien !
D. – Non ! *Il rit.*
V us c'est votre genre de film en fait vous aimez bien...?
D. – Oc'est-à-dire j'aime bien.
Et après vous être retournés voir d'autres films un peu…
C. – Oui, comme *Saw*. Et *Hostel* qui m'a traumatisée pendant deux ans. *D. rit*. J'arrêtais pas d'y penser. Donc voilà et maintenant j'y pense encore donc… Voilà.
Ah vraiment ? Expérience traumatisante ! *Iels rient*
D. – Les films d'horreur !
Et après ans la suite de votre relation, ça s'était fini ? Vous êtes lus allé·e·s voir de film d'horreur ?

Donc on e t allé·e·s voir un premier film, une comédie… *Elle regarde Damien*. Suivie de nombreuses autres. J'aimais bien aller au ciné puis toi aussi. On y allait beaucoup, peut-être une fois par semaine hein.
C. – Ouais, voilà.
C'est de plus en plus vous qui proposiez en fait.
C. – C'est moi qui proposais et puis… t'étais d'accord ?
D. – Oui
C. – Oui voilà.
D. – Moi j'aime bien tous les genres de film donc…
C. – Oui ou même parfois c'est toi qui me disais (*iels se regardent, Damien sourit*), celui-là est sorti, on va le voir…
D. – Et puis les films drôles quand même c'est bien ! *Il se tour e vers C. et lui donne un petit coup d'épaule*, c'est mieux que les films d'horreur. *C. ne réagit pas, concentrée sur ce qu'elle va dire.*
C. – Oui et puis quand c'était un film… *Elle le regarde.* Horrible. *Il rit.* Je disais « non, non… C'est pas possible ».
D. – Il y a celui-là il est mieux.
Donc les premiers temps de relation vous avez acceptez d'aller voir des films… Un peu atroce dans le processus de séduction mais après c'était plus vous qui proposiez. Et du coup c'était des films sur lesquels vous étiez d'accord après.
C., *se tourne vers D.* - Complètemen–.
D. – Oui.
C. – On était content·e·s s.
D. – On était content·e·s s.
C. – Ouais. On aimait bien aller au cinéma donc…
Du coup à la fin vous étiez d'accord aussi sur les films, ils vous avaient fait rire tous les deux ?
C. – Oui n était content quand on avait vu un film sympa…
Mais vous, après les films *Sheitan, Saw ou Hostel*, vous ne disiez pas que ça vous ne avez pas plu, que disiez vous alors ?
C. *après n temps de silence, D. la regarde* – Je ne me souviens pas exactement mais je ne disais pas que ça ne m'avait pas plu. Au départ dans une relation tu veux faire plaisir à l'autre et voilà…
D. – Elle disait que c'était horrible. *Il la regarde, iels rient*. Mais on est retournées en voir deux autres après donc…
C. – Oui j'avais les yeux fermés la moitié du film… Vraiment… fermés hein.
Et Damien vous ne vous étiez pas aperçu, *C. se tourne vers lui en souriant*, que le film ne lui plaisait pas, ou qu'elle avait peur ?
D. – Ah ba si je me suis aperçue que ça lui faisait peur, *il se tourne vers elle qui rit*. Si si comme dit, il met la main sur ses yeux, elle fermait les yeux.
C. – Oui je me bouchais les oreilles, je fermais les yeux, c'était atroce.
D. – C'était marrant. *C. rit.*
Vous l'avez quand même amené voir à nouveau d'autres films…
D. – Ben après je lui ai demandée si elle voulait aller voir *Saw, Saw* c'est pareil, c'est un film on entendait parler partout.
C. – Et puis pour le deuxième ou le troisième c'est vrai qu'on en avait énormément entendu parler du premier. Donc ça… Je voulais quand même voir…
D. – Ce que c'était.
C. – Donc celui-là il ne m'avait quand même pas plu, mais oui ça allait. J'en avais beaucoup entendu parler (*elle se tourne vers Damien*) et…

D. – C'était pas mal quand même.
C. – Oui, c'était, celui-là… ça allait quoi.
Et *Hostel* après ?
C. – Atro e, atroce. *Hostel* c'est le pire de tous. Dix ans après ou neuf ans après, j'y pense encore parfois donc…
Vous serez jamais allée le voir si Damien…
C. – Ah non, non, non… *Elle se tourne vers lui et lui sourit.*
D., *à C.* –Ah mais ça c'est pareil ils en avaient parlé…
C. – Je me serais pas retrouvé dans une salle de cinéma à aller voir ce film… Avec une copine ou quoi… Ou toute seule non c'était pas possible.
D. – Ah bas oui…
Et vous allez au cinéma seule parfois ?
C. – Jama s. Ça ne m'est jamais arrivée de ma vie.
D. – Jamais.
Jamais ?
D. –Tout eul, jamais.
C. – Jamais une fois dans ma vie. *Elle regarde D.*
D. – Jamais, tout seul, jamais.
Vous pensez pas qu'on puisse aller au cinéma tout seul ?
C. – Si, a copine Katherine elle allait au cinéma toute seule ! Elle y all it souvent, très souvent. Et Isabelle aussi ma meilleure amie elle va au cinéma seule. Elle y va actuellement seule. Ça lui change les idées, elle y va.
D. – Mon frère aussi y va tout seul.
C. – Ah bas tu vois !
Et vous p urquoi vous n'y allez pas seuls ?
D. *fait u e moue désapprobatrice.*
C. – Pas du tout ! Moi je tro ve que c'est un endroit où on va à deux. C'est une sortie à deux. En couple c'est vraiment bien. Je trouve à bien. *Elle regarde Damien*. Non ?
D. – Ah o ais. Tout seul j'ai jamais été. *Il hausse les sourcils et secoue la tête, C. rit*.
Pourquoi ça vous plairait pas non plus ?
D. – Je p nse pas.
C. –Non.
D. – Aller tout seul voir un film.
C. – Bas… non. Elle se tourne vers D. Puis tu peux partager quand même un peu.
D. – Voilà, tu discutes avec quelqu'un. Du film qu'on a été voir quoi. *Il regarde C., elle rit.*
Vous en parlez toujours après du film ?
C. – Bas ui puis ça fait des souvenirs aussi…
Leur fils arrive : « c'est fi i c'est fini ».
D. – Je vais t'en remettre un autre.
Je coupe la caméra.
Est-ce que vous avez des souvenirs de sorties au cinéma, de films qui vous ont marqué ? Qu'est-ce ue vous êtes allées voir qui vous airait particulièrement plu ou..?
C. – Qu'on a été voir ensemble euh… *Elle regarde Damien.*
D. – *Le Diable s'habille en Prada.*
C. – Oui ça ça nous avait bien plu… *Elle rit.* Tous les films un peu…
D. – Comédie.
C. – Oui comédie c'est… pour celui là, je ne me souviens pas de la plupart mais…
D. – On en a vu beaucoup mais…
C. – Puis je m'en rappelle pas spécialement. On a vu un peu tout ce qui sortait. Et aussi avec…

D. – On était pas allées voir…
C. – Le placard… Tous les je sais plus, Pignon, ou… Toujours le même personnage là. *Iels se regardent. Ceux là aussi. Iels sourient.* C'était vraiment drôle hein… Tous ces films.
Vraiment beaucoup de comédies. C. opine. **C'est ce qui vous met d'accord plutôt sur les films ?**
C. – Oui, *elle regarde D.*
D. – C'est marrant quand dans la salle tout le monde rigole…
C. – Les faits divers car moi j'aime bien les faits divers…
C'est-à-dire ?
C., *vers Damien, qui la regarde* – Un, je me souviens, avec Daniel Auteuil qu'est tiré d'une histoire vraie, qu'est médecin et il fait croire à tout son entourage que c'est un grand médecin… Et à la fin il tue toute sa famille… Quand il découvre le pot-aux-roses. Tu te souviens comment il s'appelait ce film ?
D. – Moi 'aime beaucoup les films à intrigue, toutes ces choses là…
C. – Mais je me souviens que ça t'avait un peu moins plu quand même.
D. – Oh un petit peu.
C. – Mais bon on va dire que ça c'est beaucoup inversé. *Iels se regardent.* Au début il choisissait beaucoup, après c'était beaucoup comédie comme ça on était vraiment très contents tous les deux, *Damien sourit*, et après, *elle le regarde*, les films faits divers tout ça c'était plus pour me faire plaisir en fait, hein.
D. – Un petit peu. *Elle rit*. Mais il y en avait des biens. Des bons films quand même, il la regarde en souriant.
C. – Puis en plus c'est aussi le fait d'être au cinéma qu'on aimait bien. *Elle regarde Damien*. D'être vraiment au cinéma.
D. – Ouais, d'aller au ciné.
C. – C'est vraiment autre chose hein… On était allées au cinéma avec mes enfants aussi ! Voir...
C et D.c'est-à-dire *même temps – King Kong* !
D. – On e t allés voir *King Kong.*
C. – Et voilà c'est un film… Qu'on peut pas voir à la télé.
D. – Ah oui ça prend toute son ampleur au cinéma.
C. – Et c'était genre… Là on voulait faire une sortie un peu familiale. Elle se tourne vers Damien, *iels se regardent en souriant*. Et on avait été tous les quatre au cinéma voir *King kong* sur grand écran. Mes enfants étaient jeunes. Petits. Et en fait, c'était super aussi. *Elle se tourne vers lui.*
D. – Ouais, ouais.
C. – En grand écran comme ça.
D. – *King Kong* c'est un film magnifique au cinéma.
C. – C'était super comme ça, c'était chouette.
D. – *King Kong* c'est film magnifique au cinéma. Pour la télé c'est pas pareil.
C. – Rien à voir. Puis là c'était bien pour tout le monde film grand spectacle. Mais quand même ça rend bien il n'y a qu'au cinéma que tu peux… Apprécier vraiment.
Grand écran pour les sensations tout ça, et puis le fait de sortir.
C. – C'est vraiment une sortie agréable.
D. – Ouais c'est sympas le cinéma.
Et c'était cinéma et vous faisiez une sortie avant/ après ou vous alliez juste au cinéma ?
D. – Non uste au ciné.
C. – Oui juste au ciné.
Vous vous embrassiez dans la salle de cinéma ?
C., *marque un temps et regarde D*. – Oui.

D. – Un petit peu quand même. *Elle rit.*
C. – Un petit peu quand même.
C., *regarde D.* – Pas trop pas trop.
D. – Un petit peu.
C. – On s'embrassait pas trop !
Est-ce qu vous parler pendant le film ? *Iels se re ardent.*
D. – Pas beaucoup hein.
C. – Non, pas beaucoup. Non parce que ça nous énerve quand il y a des gens qui parlent à côté.
D. – Oui, *il rit et me regarde*.
K, à moi – Ou qui mangent des pop corn ! Je les tue ais moi les gens qui mangent des pop corn (*D. imite le bruit de quelqu'un qui mange des pop corn)* et qui viennent à côté. D. la regarde. Oui, surtout quand il n'y a presque personne dans la salle et que la personne vient s'asseoir à côté de toi avec son pot de pop corn, ce qui arrive souvent d'ailleurs.
D – Bizarrement les gens aiment pas aller se mettre loin, ils se mettent partout là où il y a du monde. *K rigole.*
Il y a des places privilégiées dans la salle de cinéma où vous vous mettez devant ?
C. – Non, on essaye de choisir, de se centrer…
D. – De ce centrer c'est tout.
Est-ce que vous avez emmené voir Damien un film qui ne lui plaisait pas du tout. Damien est-ce que vous avez le souvenir d'un film ?
D., *C. le regarde* – Non parce que moi j'aime bien tout, tout style de film.
C., s*oudainement, le regarde, se hausse et hausse le ton* – Si ! *Il la rega de en souriant.* Alors là si tu dis que ça t'a plu !
D. *qui so rit*, – Lequel ?
C., à moi – Atroce. *Elle regarde à nouveau D.* Il y avait une de mes filles qui voulait aller voir le (*à moi, en détachant les syllabes*) le Da Vinci Code. *Vers Damien.*
D. – Oui, et alors ?
C. – Souv ens-toi. Elle tourne la tête sur le côté opposé. Arrête !
D. – Oui n est allées le voir le *Da Vinci Code* et alors ?
C. – ça t avait pas plu du tout du tout mais à un point.
D. – Si ! C'est à to que ça n'a pas plu !
C. – Ni à l'un ni à l'autre.
D. – J'aime bien les films comme ça avec des intrigues des enquêtes. *Il sourit.*
K. – Grosse mauvaise foi. Il m'avait dit ouais je sais pas comment j'ai fait pour pas dormir. Je te jure que c'est vrai. *Elle lève les yeux au ciel et le regarde.*
D., à C. – Da Vinci Code ? Mais non j ai aimé le Da Vinci Code.
C. *à moi,* – Bon bref… Moi pas du tout alors…
D. – Ils ont même fait la suite. *Il regarde C. en souriant.*
C., *lui jette un regard froid* – Oui, mais enfin… mouais. Grosse mauvaise fois. *On rit.* Ah mais c'est vraiment incroyable !
D. – Non Je l'ai re regardé à la télé en plus. *Il sourit vers elle.*
C. – pfff elle sourit.
D. – Donc c'est que ça m'a plu sinon je l'aurais pas re-regardé.
C. – Pas du tout hein… Moi pas du tout mais lui c'était pire à l'époque. *On rit.*
D., *à C.* – Bon il est un peu long !
C. – Oh l la !
D. – Il e t un peu long.
C. – Il m'avait fait « ah je sais pas comment j'ai fait pour pas dormir » ! *Elle rit.* 'était atroce.
D. – Il était très bien ce film.
C. – D'une longueur, horrible. Ah ça c'est vraiment, le film.

D. – Il était très long, mais il était très bien aussi. *Il regarde C. qui pousse un soupir exaspéré.*
C. – A l'époque c'était le film qui nous avait pas plu du tout…
D ., *en même temps* – Avec Tom Hanks et Audrey Tautou.
C. – Et moi ça m'a vraiment archi-pas plu, voilà.
D. – C'est très bien fait mais c'est parce que vous avez pas tout compris c'est pour ça.
C.rit, D. la regarde en souriant.
Et… Est-ce que vous avez un autre souvenir d'un film qui ne vous aurait pas plu, même à tous les deux, enfin une erreur quoi !
C. – Non… D., *vers C.* – Non à chaque fois on a choisi des films tops ! Des films ops.
C. – Non… J'essaye de me souvenir d'un film un peu longuet mais je m'en rappelle plus…
Vous choisissiez bien en fait !
C. *iels s regardent* - Même si c'é–ait pas le film du moi… Je me souviens d'un film avec Danny Boom et Sophie Marceau…
D. – Ah c'était sympas, on a bien rigolé !
C. – Oui 'était sympas ! C'était vr iment pas formidable mais…
D., *regardant C.* - c'était sup–r marrant.
C. – hum hum. *Se tourne vers D.* On était allées voir les Ch'tis !
D. – On é ait allés voir les Ch'tis !
Ça vous a plu ?
D. – Ah o a rigolé, oh là là là.
C. – Ah oui oui ! En plus c' st ça qu'est bien. Tu le vois seul devant ta télé bon… Tu rigoles un peu et tout… Mais là avec dans la salle, *Elle regarde Damien qui opine et sourit*, les gens qui rigolent.
D. – L'ambiance ouais !
C. – ça t fait encore plus rigoler ! Puis ils n rient pas forcément aux moments ou toi, t'as envie de rire… Donc ça te fait rire quand même hein. Elle se tourne vers Damien.
D. *sourit* – Oui c'est marrant ! *regarde C.* Parfois il y en a qui rigolent pas au même humour… C'est marrant.
C. – Et en plus de ça… Nous, bien sûr, comme on est un couple. *Elle marque un temps, se tourne vers Damien et iels se sourient*. *Yes* ! Comme on e t un couple (*à moi*), en fait, parfois il y a des choses comme on y va ensemble, *vers Damien*, tu te rappelles pas « à Poissy », dans un film ?
D. – Ah o i !
C. – On a ait vu un reportage où la fille elle disait « à Poissy, à Poissy », enfin c'était vraiment un truc rigolo. On avait…
D., *tourne la tête vers C., souriant* - On en avait–fait une scène !
C. – On e avait fait un peu un sketch. Et dans un film hein (*elle se tourne vers Damien*) ça ressort comme ça.
D. – Il y a quelqu'un qui dit (*il imite*) « je veux aller à Poissy ».
C. – Je veux aller à Poissy. Et là, nous*, C.et D. se tournent vers moi.,* en même temps.
D – On a explosé de rire !
C. – On a explosé de rire ! Il y avait du monde dans la salle…
D. – Personne n'a rigolé !
C. – Pers nne n'a ri ! Il y avait que nous qui (elle les désigne de la main en rigolant).
D. – Quand la fille a dit « je veux aller à Poissy !», on a pen é à... *K rit.*
C. – On était pliés !
D. – On é ait pliés de rire ! *C. rit.* Tr is quatre minutes. Les gens ont pas compris.
C'était une référence entre vous quoi !
C. – Oui oilà !

D. – Les ens ont pas compris pourquoi on rigolait ! Quand elle a dit « à Poissy », on a rigolé, il rit, C. le regarde en souriant. Parce qu'elle a dit un peu comme dans le reportage elle a dit (il imite à nouveau) « je veux retourner à Poissy ».
C. *éclate de rire.*
D. – Parce que c'était la ville où ils habitaient avant et… Qu'est-ce qu'on a rigolé…
C. – ça c'était marrant.
D. – ça nous a fait pensé à ça…
C. regarde D. en souriant.
Vous deviez être absolument tout seul dans la salle…
D. – Les gens ont du se dire…
C. – Ils s'en fichaient.
D. – Pourquoi ils rigolent… *Iels se regadent.*
C. – On était morts de rire.
D. – On était mort de rire.
C. – C'était marrant.
D. –À Poissy…
Une référence commune… Et comment vous choisissiez les films du coup ?
C., regar e D. - On regardai– les sorties.
D. – On regardait les sorties et après il y a des films qui te plaisent plus que d'autres hein… Et il y a a certains… Il y en a certains ils en parlent plus que d'autres donc…
Vous saviez un peu ce qui vous plaisait.
D. – On en a vu beaucoup hein.
C. – C'était avant le petit…
D. – Avant le petit.
Du coup vous avez tout de suite un avis sur le film, vous en parlez dès que vous sortez ? Vous regar ez le générique à la fin ?
C., *se ha sse et regarde D.* – Ah toujours !
D., *la re arde* – Toujours !
C. – Touj urs parce qu'il se passe toujours quelque chose ! Et les gen s'en vont toujours avant.
D. – Les gens s'en vont toujours avant.
C. – Dès que c'est la fin ça y est tout le monde s'en va alors qu'il se passe des trucs !
D. – Alors qu'il y a le making-off.
C. – Ou les rushs ou j'en sais rien… Très souvent, très souvent…
D. – Les acteurs reviennent et disent quelque chose, il y a une scène.
C., *regarde Damien* – Et nous on restait en dernier dans la salle. Souvent. On restait assis en dernier. Ouais.
D. – Maintenant avec R. je fais la même chose. On reste jusqu'à la fin.
Oui et justement avec les enfants. Parce que… est-ce que vous y allez toujours maintenant ?
D. – Beau oup moins, *il rit et regarde C.*
C. – On laisse jamais à garder notre fils. Donc on y va plus. *Elle regarde D.*
D. – C'est nous qui le gardons ! *C. le rega de et rit.*
C. – Tout le temps ! Donc on y a plus, c'est très triste.
D. – Mais on va y retourner avec lui, maintenant il est grand.
C. – Oui mais donc… Moi je suis beaucoup allée au cinéma avec mes enfants et je trouve ça important que mes enfants aille au cinéma donc il y a avec son papa (*elle regarde D.)* souvent hein (*elle lui donne un petit coup avec le coude)* parce qu'à trois ans il est déjà allé trois fois au cinéma ! Voilà, voi à, et il adore le cinéma ! C'est un e fant qu'est pas très sage et au cinéma pendant une heure et demie… Il est sage.
D. – Il est très sage.

C. – Il adore ça.
D. – Tout le temps sage.
Donc maintenant la sortie au cinéma c'est Damien et R..
Iels rient et se regardent – Et voilà.
Et vous ça vous manque un peu les sorties au cinéma ?
C. – Oui eaucoup.
D. – Oui, un peu…
C. – très souvent j'ai vu des bandes annonces que j'aurais voulu voir. Et je me dis oh bas je le verrais pas, je le verrais pas… Je le verrais quand ça repassera à la télé mais c'est pas pareil.
Ça vous manque un peu…
C. – Non beaucoup ! *Iels se re ardent.*
D. – Oui.
C. – Pour moi c'était vraiment un plaisir d'aller au cinéma.
D. – Ben oui, c'est sympas d'aller au cinéma.
C. – Puis au début ça te soude, quand même d'aller au cinéma.
D., *tourne la tête vers elle, approuve* – Hum.
C. – Voilà c'est…
D., *vers moi* – C'est des souvenirs.
C. – Puis en début de relation, voilà, je trouve ça vraiment sympas.
D. – Ouais !
C. – Mais nous après on a continué. Jusqu'à ce que j'ai le petit à y aller très régulièrement. On aimait vraiment bien.
Et vous pensez que vous y retournerez quand R. sera plus grand ?
C. – Oui, ben oui, beaucoup. *Iels rient.*
Parce qu'il y a des couples, après ils ne vont plus au cinéma, ils regardent chez eux.
C. – Ah non non.
D. – Ah non, pas nous.
C. – Pour nous, c'est pas du tout pareil d'aller voir un film à la télé et au cinéma…
D. – Ah oui, et il y a l'ambiance de la salle aussi…
Et vous allez où au cinéma ?
C. et D., *en même temps* – A Belle Epine.
L'enfant arrive « fini ».
D. – Je t'en mets un autre ?
On repren l'entretien.
C. – A côté, à côté pas loin. Ben il y a des belles salles !
D., *qui l ve le doigt* – C'est un des plus grands cinémas d'Europe.
Et pourquoi vous allez là-bas ?
C. – C'es à côté.
D. – C'est à côté. Il y a des belles salles, grandes, grandes salles. Quand on est allées voir *King Kong* là…
C. – Oui puis on aimait bien aller voir des films qui sortait pour aller dans une grande salle.
D. – Quand ça sort c'est dans les grandes salles.
C. – En première semaine.
D. – Il y a trois très très grandes salles.
C. – Donc nous on aime quand même… On aime bien aller voir dans les grandes salles.
Et est-ce que vous alliez à des séances où il y avait du monde, où vous aviez peur de ne pas voir de places à côté ?
C. – Non, non non. *Elle regarde D.*
D. – Non non.

C. – Une fois c'est arrivé, je ne me souviens plus pour quel film, du coup on est allées à la séance d'après. *Elle regarde D.* C'était blindé.
D. – Parce qu'il y avait beaucoup de monde.
C. – Oui parce que ça doit être un plaisir alors déjà si tu dois attendre aux caisses, enfin maintenant il y a les bornes mais… pffff, non.
Vous y alliez plutôt le week-end… Ou c'était pas défini ?
C.le rega de, D. fronce les sourcils – C'était pas défini.
D. – Plutôt en semaine.
C. – Oui, en semaine. Mais pour King-Kong t'étais allé prendre les places à l'avance je me souviens parce que la salle était blindée et t'étais allée prendre les places à l'avance.
D. – Dans l'après-midi oui.
C. – Sinon c'était pas possible.
D. – C'était un samedi soir en plus.
C. – C'était un week-end où il devait sortir, il devait sortir le mercredi en plus. Ouais.
D. – C'était une très très grande salle.
Vous en semaine il n'y avait pas forcément beaucoup de monde dans les salles ?
D. – Oh s à l'époque, il y avait beaucoup de monde dans les cinémas. *Iels se regardent*.
C. – Bas plus ! Tout au dé ut, il y a dix ans, il y avait beaucoup plus de monde que maintenant. Même il y a trois quatre ans, la dernière fois que je suis allée au cinéma.
D. – Ah oui, c'est de plus en plus cher le cinéma.
Le prix des places ça ne vous freinait pas à l'époque ?
C. – Ben oi j'ai des places à tarif réduit avec mon travail et heureusement car sinon si ça freine quand même. Enfin je pense que ça freinerait.
D. – ça freine.
C. – C'est énorme le prix.
Vous trouvez ça trop cher ?
C. – Ah o i, c'est honteux !
D. – Il y a quelques années encore ça allait, mais là maintenant…

Entretien : Julie et A rien, entretiens individuels.

J. – Je suis journaliste et mon copain, puisque tu vas m'interroger sur mon couple, est prof, depuis quelques mois, prof en lycée !

Et tu te onsidères comme plus spécialiste de cinéma ?

J. – Oui, e crois qu'il me pardonnera l'affront de dire que oui.

Parce que tu étais en option cinéma au lycée déjà ?

J. – Ouais ! Lui aussi, je ne peux pas rivaliser là-dessus, il s'est arrêté au bout d'un an je crois. Elle réfléchit. En tous les cas il s'est arrêté après le lycée tandis que j'ai fait trois ans de prépa cinéma, j'en faisais six heures hebdomadaires pour la théorie, et quelques heures pour la pratique. Et aujourd'hui, même si je n'ai fait qu'une licence de cinéma et que je me suis tournée vers le journalisme je continue de combler mes énormes lacunes.

Et tu lui fais partager ta culture cinématographique ?

J. – Hum… uais. Après on est pas forcément d'accord sur les types de films… Lui je sais qu'il a un petit faible pour les films qui ont marqué son enfance. On a beau avoir qu'un an et demi de différence j'ai l'impression qu'on n'a pas eu la même culture petit. Donc il fait toujours référence à des films comme *Trois frères*[1379] ou des trucs comme ça… D'humour que je trouve un peu lourdingue pour ma part. *Elle rit*. Ça ne va pas lui plaire d'entendre ça. Et lui il trouve ça fabuleux mais je comprends parce que ça doit lui rappeler des moments de quand il était petit. Non mais je lui fais partager des trucs après c'est vrai que j'évite de me transformer en encyclopédie relou. Surtout pendant une projection.

Il aime les vieux films ? Les films u début du cinéma ?

J. – Ouai , c'est lui qui m'a offert le coffret Chaplin (elle le désigne), il est pas du tout rétif à ça… Non vraiment il est assez ouvert à ça. Mais ce qui est marrant c'est… *Elle rit*… Il aime bien les comédies romantiques… Enfin vraiment les films catalogués « filles », même disons « midinettes ». Mais c'est un truc que j'aime bien chez lui. Il y a pas de complexe à avoir et il faut pas des (*elle mime*) *boum boum*, des explosions partout. On peut pas dire que ce soit un garçon stéréotypé en termes de cinéma et pour le reste non plus d'ailleurs.

Et du coup quand vous allez au cinéma vous choisissez comment vous choisissez ensemble ?

J. – Il y a plusieurs catégories de films disons, il y a ceux que l'ont veut voir longtemps à l'avance, on parle, on est impatients qu'ils sortent etc. Euh… Et puis il y a d'autres moments où on a juste envie de se faire un ciné et on y va sans idées pré-conçues. Et là on va sur internet, on regarde ce qu'il y a, et… Les négociations commencent ! La bande annonce est souvent un élément de poids, mais je dois reconnaître qu'il fait pas mal d'efforts. Souvent il est pas du tout convaincu parce que je lui propose et il fait quand même l'effort de venir voir. Bon et puis après à la sortie on en parle. *Elle marque un temps.* C'est vrai que de temps en temps on se dispute à la sortie des films ! *Elle rit.*

Mais c'est toi qui prend plus l'initiative alors pour le choix, du coup il te laisse plus le choix vu que t'as fait…

J. – Oui il est cool.

C'est parce qu'il est « cool », c'est pas parce qu'il te juge plus spécialiste ?

J. – Elle rit. Je pense que c'est parce qu'il est cool.

Vous regardez la bande annonce ensemble en fait ?

J. – Elle opine – Oui !

Vous choisissez parfois devant le cinéma ?

J. – Non jamais.

Vous allez voir quel genre de film ? Elle hausse les épaules. Des films très différents ?

J. – Oui vraiment de tout.

Des comédies romantiques donc ?

[1379] *Les Trois Frères*, comédie réalisée par Didier Bourdon et Bernard Campon, sorti en 1995.

J. Elle rit – Notamment. C'est vrai qu'on a des goûts assez éclectiques. On peut aller voir un film très « auteuriste », et la semaine d'après *20 ans d'écart*[1380] ou une comédie romantique dans le genre, ou un film à grand spectacle, le dernier *James Bond*, ou que sais-je… ça peut être des choses très différentes quoi.

Vous n'allez pas voir que des blockbusters ou que des films très « auteurs », vous mélangez ?

J. – Oui. On mélange beaucoup. Je pense même que ça pourrait surprendre parfois les transitions qu'on fait (elle *rit*) mais… Le dernier ou la dernière confrontation que nous avons eu en termes de cinéma concerne le film *Hunger Games*[1381]… Alors je reconnais que sur le papier… C'est pas le chef-d'œuvre de l'année… Ni même en-dehors du papier peut-être. Mais il se trouve que moi j'ai vu le premier dans des circonstances un peu spéciales. J'étais en stage à l'autre bout de la C'est-à-dire, je n'avais rien à faire, je m'ennuyais comme un rat crevé et ce film il m'avait un peu sauvée je sais pas j'avais l'impression de revenir au lycée quand je m'enthousiasmais parfois sur des films un peu nuls mais qui avaient un univers qui me plaisaient pour une raison un peu mystérieuse et je sais pas je m'enthousiasme vraiment beaucoup pour ce genre de chose et supporte mal l'idée qu'on veuille pas entrer dans mon trip quoi et vraiment il a résisté autant qu'il a pu et il refuse de le voir avec moi… Je ne désespère pas de le faire craquer !

Ah d'accord vous n'êtes pas encore aller le voir ?

J. – Non !

Ah d'accord et il ne veut pas pour l'instant, tu as beaucoup argumenté mais il n'y a rien à faire ?

J. – Rien.

J'ai réussi à le trainer pour le premier. A l'entendre c'était une torture non stop pendant deux heures trente. C'est pas vrai, mais bon, voilà…

C'est pour ça qu'il ne veut pas retourner voir le deuxième, il a souffert !

J. – Oui c'est ça en plus il est aussi long que le premier donc il veut vraiment pas. Elle rit. Il veut pas se faire avoir.

T'as pas de scrupules à vouloir le faire y retourner ?

J. – Non ! Au contraire ! Et je pousse la torture plus loin que ça, c'est qu'après je l'oblige à dire qu'il a trouvé ça bien. C'est-à-dire qu'on sort du cinéma (*elle pointe derrière elle*) souvent on va au mk2 Nation, on va voir le film, on en sort, et là, je sais pas trop faire la différence entre la réalité et les films, donc l'émotion du film… euh… est encore en moi quand je sors dans la rue et il faut que tout le monde soit au diapason. Je veux que tout le monde soit en harmonie avec l'émotion du moment. Et souvent Adrien traine un peu des pieds en disant qu'il n'a pas aimé (*elle l'imite*) tel aspect, et vraiment ça m'insupporte, vraiment. Je ne supporte pas l'idée qu'on a vu la même chose et qu'on a pas vu la même chose en même temps ! Donc là en général je deviens mesquine et chiante et le trajet de retour dure juste le temps d'une dispute standard (*je ris*) donc c'est très bien. *Julie rit.*

Ah d'accord, tu n'aimes pas qu'on n'ait pas le même avis à la fin d'un film ?

J. – Ah ça me gonfle ! Non par exemple l'autre fois… Attends… La dernière fois… (*elle cherche*). Ah ça fait un petit moment que ça ne nous est pas arrivé quand même. *La Vie d'Adèle*[1382] par exemple… Il était loin d'être enthousiaste et moi il m'avait vraiment touché pour plein de raisons et sa froideur m'insupportait. J'avais envie de lui (*elle mime un étranglement*). Mais voilà. *Elle rit.*

***Je ris.* Ça suscite des réactions très violentes en fait.**

J. – Oui bon on en vient pas aux mains quand même mais ce retour a été très silencieux et chargé d'une… Je ne sais pas, d'un sourd reproche. Des fois on est ravis tous les deux. On a vu il n'y a pas longtemps *Guillaume et les garçons à table*[1383] !

[1380] *20 ans d'écart*, comédie romantique réalisé par David Moreau, avec Virginie Effira et Pierre Niney, sorti en 2013.

[1381] Film de Science fiction, réalisé par Gary Ross, avec Jennifer Lawrence et Josh Hutcher, sorti en 2013.

[1382] *La Vie d'Adèle*, drame/romance réalisé par Abdellatif Kechiche avec Adèle Exarchopoulos et Léa Seydoux, sorti le 9 octobre 2013.

[1383] *Les Garçons et Guillaume à table !,* Comédie réalisée par Guillaume Gallienne, sorti en 2013.

Ah oui il paraît que c'est très bien.
J. – Ouais. Vraiment c'était génial et on en a parlé après. Et dans ces moments là, je ne sais pas mais… On est d'autant plus content d'avoir vu un bon film quand la personne l'a trouvé bon à côté de soi.
Mais du coup c'est un peu risqué comme sortie, si vous restez un retour très froid, des disputes…
J. – C'est pas grave ça c'est… *Elle rit*. Ça fait partie de l'animation de la soirée ! *Elle rit.*
D'accord. T'as pas peur de te disputer avec lui… Donc tu n'as pas peur de l'emmener voir des films que tu sais qu'il ne va pas aimer.
J. – Non !
On rit. Euh… Et lui est-ce que parfois il t'oblige à voir des films ? Parce que parfois vous pourriez faire… Un sur deux. Est-ce que lui il t'oblige à voir des films que tu n'as pas du tout envie de voir ?
Elle réfléchit. Non pas vraiment.
J. – Ah c'est vraiment toi la tortionnaire !
J. – Ouais plutôt ! En ce qui concerne le cinéma, parce que c'est vrai que pour le cinéma c'est moi qui décide, mais par exemple l'autre fois il m'a trainé à une expo où je n'avais pas du tout envie d'aller. En même temps quand je pense maintenant au nombre de films que je l'ai forcé à voir je ne peux pas lui refuser une expo sur la Renaissance donc…
Vous contrebalancez sur d'autres sorties en fait !
J. – Exactement ! Sur les autres domaines culturels, ça s'équilibre. Voilà !
Donc c'est plutôt qui choisit les films. Et après, c'est plutôt toi qui choisit la réaction qu'il faut avoir. *Elle rit.*
J. – Dis comme ça fait très despote. Mais des fois il est enthousiaste aussi faut pas croire ! Elle rit.
Après ce moment où tu sors du film, à froid vous arrivez quand même à en discuter ?
J. – Ouais ! Après il y a aussi un pourcentage de films qu'on oublie aussitôt sorties de la salle. Et ça vient même pas dans la conversation parce que voilà ça nous à occuper deux heures et… on a pas envie de prolonger la séance par une discussion. Et pour d'autres oui ça peut vraiment durer longtemps. J'essaye de me souvenir d'un film dont on a pas mal discuté. Bah encore une fois *La Vie d'Adèle* en fait. Ça nous a occupé. Et puis c'est marrant parce que la dispute revenait. C'est-à-dire qu'on en parlait à plein de gens qui l'avaient vu et… de soir en soir comme ça la discussion reprenait. Bon ça a fini par s'apaiser…
À chaque fois que quelqu'un vous demandait si vous l'aviez vu vous repartiez dans le débat…
J. – Oui voilà exactement ! Avec les mêmes arguments, sans aucune avancée d'aucune sorte… Non vraiment, le plaisir de… s'opposer.
Et en fait *La Vie d'Adèle*, toi t'as bien aimé et pas lui en gros ?
J. – Oui enfin il y a des choses que j'ai pas aimées aussi. Mais c'est vrai que l'impression générale on va dire, le film m'avait touché. Et lui s'était vraiment totalement arrêté sur des aspects qui l'avaient rebuté en termes de thèmes, de choix scénaristiques etc. et donc il était vraiment dans une perspective d'analyse. C'est aussi quelque chose qui m'intéresse mais là j'étais vraiment dans l'émotion de l'histoire qui m'avait été contée. J'avais pas envie de sortir des arguments très rationnels… Bref, j'avais pas envie d'avoir tort, c'est tout. *Elle rit*.
Il intellectualise trop les films ?
J. – Oh.. Non, quand on regarde *Love Actually* il intellectualise pas à fond. Ou *Le Diable s'habille en Prada*…
Et vous allez souvent au cinéma tous les deux ?
J. – Ouais mais c'est assez irrégulier. On a plutôt des périodes pulsionnelles comme ça où on y va… On peut y aller deux fois dans une semaine et puis rien pendant… Et puis il y a des films que je vais voir toute seule aussi… Je lui fais des infidélités cinématographiques. Elle sourit.
Tu vas plus au cinéma toute seule et avec d'autres gens qu'avec lui ? Ah parce que t'as une carte illimitée à deux ?
J. – Oui oui. Non, on y va pas mal tous les deux mais c'est vrai qu'il y a des films… Qui ne l'emballent pas et je ne lui fais même pas l'affront de lui proposer… Du genre le dernier *Bilbo le Hobbit*. Et dans ce cas-là j'ya vais avec d'autres oui. Avec des amis. Ou même toute seule. Ça me pose pas de problème d'aller au cinéma. Il y a des gens pour qui c'est inconcevable, c'est l'image même de la déchéance sociale, c'est vraiment qu'on a pas d'amies sur terre quoi ! Non enfin, je veux dire, je peux accueillir une histoire seule sur mon fauteuil, ça ne me pose pas de problème.

Et pourquoi tu aimes aller au cinéma seule, enfin sans Adrien ? Parce qu'il y a des films que tu culpabiliserais vraiment trop à l'emmener voir ou que tu sais qu'il ne va pas aimer ?
J. – Non mais de la même façon que je vais boire des verres avec des gens dont je sais que lui ne viendra pas spontanément, je vais voir des films que moi j'ai envie de voir toute seule.
Quand vous êtes dans la salle vous vous asseyez où généralement ?
J. – Ça dépend. On est pas du genre à arriver en avance dans la salle de cinéma donc ça nous joue des tours parfois. Donc on a pas toujours le choix de la stratégie mais si on peut choisir c'est dans le fond, et plutôt au milieu.
Est-ce que vous parlez pendant la séance ou pas du tout ?
J. – Je crois qu'on a un fonctionnement assez précis en fait. C'est-à-dire que pendant les bandes annonces on commente mais à partir du moment où le film commence, terminé.
Plus du tout ?
J. – Il peut y avoir des gestes, des câlins, etc. Mais terminé.
Vous vous êtes entendus là-dessus, ça pas de…
J. – Ben on se l'est jamais dit explicitement mais… Par exemple dès que quelqu'un se met à parler dans une salle de cinéma je me retourne et je l'engueule quoi c'est… J'ai aucune tolérance à ça. Et puis Adrien ça le gonfle aussi donc c'est vrai qu'on parle pas. Mais pendant les bandes annonces on commente à fond « ah je veux le voir », « ah ça a l'air naze ».
Même si le film est très mauvais, vous parlez pas, c'est sacré ?
J. – Oh bas c'est rare qu'il y ait vraiment une erreur de casting. Je crois qu'on s'est jamais regardées comme ça dans la pénombre en se disant « mais qu'est-ce qu'on fout là ? Tâchons de nous enfuir discrètement ». Non ça n'est jamais arrivé. Des fois il s'ennuie mais il a la décence de s'endormir discrètement par exemple. Mais non non on s'est jamais chuchotées à l'oreille.
Ah tu n'as pas souvenir d'avoir vu avec lui un film complètement…
J. – Complètement naze ? Ah si. Si. Si si. Et il n'y a pas si longtemps que ça en plus. Je sais pas du tout pourquoi on est allées voir ce truc là. Je sais pas du tout. Ça s'appelait… Joséphine… C'était une comédie romantique. Mais vraiment… tous les indices étaient négatifs tout nos indiquait que ça allait être un très mauvais moment et… Je sais pas. On y est allées quand même. C'était insipide et inintéressant mais je sais pas trop… J'ai pensé à autre chose… On est bien dans une salle de cinéma même si le film est pas cool. Je sais pas j'ai regardé les gens autour… Le temps est passé.
Et vous vos embrassez au cinéma ?
J. – Hum… Ouais. Mais pas souvent. Non mais les petits câlins ça c'est bien par contre.
Quand vous sortez de la salle du coup vous en parlez tout de suite du film ou vous en parlez un peu.. ?
J. – Ça dépend. Je crois pas qu'on ait ce reflexe de, aussitôt qu'on remet son manteau demander « alors c'était bien » ? C'est vrai qu'il y a une période de silence comme ça. En général la discussion et la dispute quand on arrive place de la Réunion donc j'estime qu'on a cinq minutes de pauses avant de commencer les hostilités. Ou au contraire, les réjouissances !
Et qui c'est qui donne son avais en premier ?
J. – Plutôt moi. Je suis un vrai despote. *Elle rit.*
Et lui il a toujours un avis sur le film ou parfois il suit juste ce que tu dis ?
J. – Ah non non non. Il est pas dans le suivisme Adrien. *Elle rit.* Et si confrontation doit avoir lieu elle aura lieu. Non non vraiment on peut pas dire qu'Adrien se plie à mes volontés ou mes opinions. Il dit ce qu'il a à dire. C'est bien.
Et t'aime bien débattre à propos du film ?
J. – Ben j'aime bien mais j'aime surtout remporter le débat. Si je sens que je suis sur une mauvaise pente et que mes qualités argumentatives ne sont pas au rendez-vous vraiment… ça me hérisse.
T'aimes bien le convaincre de la qualité du film ?
J. – Ben j'aime bien qu'on se range à mon avis… Déformation professionnelle sûrement.

Mais quand tu y vas avec d'autres gens c'est pareil ou avec Adrien t'as plus tendance à.. ?
M. Elle réfléchit. – Question… Non c'est vrai que j'ai un plaisir tout particulier à lui imposer ma volonté à lui. *On rit.*
T'as plus de réserve avec d'autres gens ?

J. – Bas… De réserve non je dirais pas ça. Mais disons que quand on va voir un film c'est pas forcément l'enjeu de la soirée, on discute après, on a d'autres sujets à l'esprits. Or avec Adrien quand on fait une soirée cinéma, vraiment, on a préparé le truc, j'ai envie d'en discuter avec lui quoi après.

C'est vraiment l'enjeu de la soirée tandis que quand tu y vas avec une amie l'enjeu est aussi de voir ton ami.

J. – C'est ça.

Vous faites des soirées parfois cinéma et restau.. ? Est-ce que ça va avec d'autres choses le cinéma ou c'est indépendant ?

J. – Il y a les deux… Pour des raisons très pratiques de boulot qui finit tard. Mais non il y a les deux !

Et vous y allez justement plutôt quand plutôt en semaine, le week-end... ?

J. – Vraiment n'importe quand, quand l'envie nous en prend.

Il est quand même assez volontaire au cinéma quand tu lui proposes un film ?

Ah oui oui il aime bien.

Je pense aussi qu'il aime bien la confrontation hein… Sinon on tenterait pas l'expérience aussi souvent !

Il allait au cinéma l'an dernier quand il passait l'agrégation ?

J. – Ah non pas du tout ! Non ça a été mon drame d'ailleurs parce qu'on m'a offert la carte illimité deux pour mon anniversaire en Octobre, et pendant quasiment un an elle ne servait qu'à moi. Donc j'invitais des amies et quand j'étais toute seule j'essayais de repérer quelqu'un dans la queue que je pouvais inviter gratuitement. Et… On allait pas voir le film ensemble mais je lui donnais son droit d'entrée.

Donc vous n'êtes pas allées au cinéma pendant un an quasiment ?

J. – Oui. Et puis on regardait pas de film à la maison non plus. *Elle rit*. Il a été sevré, le pauvre.

C'était une dure période ?

J. – Ben. Non c'est pas que ça mais c'est vrai que ça fait partie des rituels d'un couple quoi la soirée au cinéma c'est… C'est pas forcément le grand truc, tu montes pas en haut d'un building pour regarder un feu d'artifice ou une promenade en calèche mais ça fait partie des moments à deux qu'on aime bien… Et c'est vrai que quand ça s'interrompt comme ça sur une période… Une frustration nait !

Et du coup tu te venges cette année ?

J. – Ouais ouais ouais du coup double ration cette année.

Et là les derniers films que vous avez vu ?

J. – Alors je réfléchis… Parce que les derniers films que j'ai vus c'était pas avec Adrien. Ben je pense que le dernier c'était Guillaume et les garçons à table. *Apotéhose* nous étions d'accord.

Pour remonter dans le temps, est-ce que dans les premiers rendez-vous vous avez fait des sorties au cinéma ?

J. – Nous c'est un peu particulier, on était amis avant d'être ensemble donc j'étais déjà allée au cinéma avec lui sans être sa copine donc on peut pas dire qu'il y ait eu cette angoisse du premier cinéma ensemble, (*elle mime*) « mon dieu, que faire, s'embrasser dans la pénombre ou pas ? ». ça fait six ans… Ah peut-être que je balisais un peu au début… Mais le cinéma n'a jamais été une arène stratégique du point de vue amoureux, j'en ai pas ce souvenir.

Donc quand vous avez commencé à y aller en amoureux, c'était déjà une sortie rituelle ?

J. – Ben oui, je connaissais ses goûts il connaissait les miens, il n'y avait pas de surprise. De « mon dieu vais-je commettre un impair irréparable en l'emmenant voir… (*On rit*). Un film coréen ? ». Non il a signé… en connaissance de cause.

Le téléphone sonne, on reprend après une pause.

Tu as le souvenir d'un film où vous n'étiez pas du tout d'accord à la fin ?

J. – Quand est-ce qu'on s'est écharpées ? C'est là qu'on voit que c'est des disputes qui prêtent pas à conséquence, j'en garde pas une trace et c'est pas des souvenirs amers. Ça fait juste partie du piment de disputes qui rythme le couple de temps à autre… Mais… Non là j'ai pas de souvenirs de clashs comme ça.

Et à l'inverse des films que vous avez adoré, devenus un peu cultes pour vous ?

J. – Oui, il y en a… Bon je vais être un mauvais client tu me le pardonneras je vais pas répondre directement à ta question. Il y a eu une expérience marrante comme ça. Il se trouve qu'Adrien est un

être romantique. Et Adrien aime beaucoup le film *Titanic*[1384] et donc quand Titanic est ressorti en 3D, il fallait absolument aller le voir bien évidemment. Donc on y est allées je crois très rapidement après la sortie… Un samedi je crois, enfin bref. A cette projection il y avait un monde de taré et c'était plein de couples en pèlerinage qui allaient voir ce film ensemble où ils avaient pleuré à la fin des années quatre-vingt-dix. On avait pas pleuré ensemble à la fin des années quatre-vingt-dix mais… C'est vrai que c'était un film qu'on avait tous les deux vu au cinéma, tous les deux, sans se connaître, et qu'a fait tellement de bruit que retourner le voir n'était pas anodin. Et c'était un truc un peu particulier parce qu'Adrien était assez ému et puis c'est con mais je me souviens qu'on s'est regardées, enfin c'est con mais la 3D tue le romantisme des séances de cinéma à deux parce que vraiment se tourner et se voir avec ses lunettes ridicules ça marche pas… Mais je me souviens qu'on a quand même échangé des regards du type « avec un peu de chance le bateau ne coulera pas cette fois-ci ». *Elle rit*. Là c'était plus qu'une projection de cinéma quelque chose d'autre s'est joué là, on faisait équipe on espérait qu'on arriverait à repousser cette iceberg par la force de notre volonté et nous avons tragiquement échoué évidemment.
Coupure technique.

Vous allez où surtout au cinéma ?

J. – On va surtout à Bercy. J'avoue que… je dis toujours que j'aime bien soutenir les cinémas indépendants, je le fais aussi ailleurs, mais depuis que j'ai cette carte je vais quand même plus dans les UGC et les Mk2 c'est sûr. Donc on va plutôt à l'UGC Bercy qui est je crois le deuxième plus gros cinéma de Paris. Bon je ne suis pas sûre de ce que j'avance. Mais en tous cas c'est une très grosse structure, on est sûr de tout trouver ou sinon on va au Mk2 Nation, et sinon je vais plutôt dans des cinémas indépendants avec des amies.

Adrien

Est-ce que tu vas souvent au cinéma avec Julie ?

D. – Je dirais qu'on y va de temps en temps. Peut-être une à deux fois par mois.

Vous avez une carte ?

D. – On a une carte, enfin Julie a une carte UGC pour deux.

Comment ça se passe du coup pour choisir le film ? Est-ce que comme Julie elle a fait des études en cinéma tu lui laisses le choix ou ?

D. – Il y a plusieurs cas de figure, soit l'un de nous deux a envie d'aller voir un film. On regarde dans ce cas en général la bande annonce sur Allociné et on y va. Ou alors on a simplement envie d'aller au cinéma et on sait pas quoi aller voir donc on va voir sur Allociné ou sur UGC ou sur le site du mk2 pour voir quels films sont à l'affiche, on regarde les bandes annonces et on fait notre sélection.

Vous faites un débat ensemble en fait !

D. – Oui. *Il sourit.*

Et le débat est-il houleux ou assez concordant ?

D. *Il marque un temps avant de répondre*. – On peut parfois être en désaccord mais je ne dirais pas que c'est houleux. Mais parfois on est d'accord.

Est-ce que parfois tu cèdes l'initiative, même pour un film que tu n'as *a priori* pas envie de voir ?

D. – Oui c'est déjà arrivé, notamment une fois elle a insisté assez fortement pour que j'aille voir *Hunger Games*, j'en avais pas du tout envie, j'y suis allé, j'ai pas aimé le film, du coup là elle voudrait aller voir celui qui vient de sortir. Je refuse. Je me tiens à cette décision.

Je crois qu'elle m'en a parlé. Donc tu ne cèderas pas. Tu n'iras pas voir *Hunger Games 2*.

D. – Non.

Parce que le premier a été une souffrance donc ?

D. – Je dirais pas une souffrance mais… j'ai pas trouvé beaucoup d'intérêt au film.

Est-ce que tu te venges est-ce que tu l'emmènes voir des films qu'elle n'a pas envie de voir ?

[1384] Titanic, Drame romantique, réalisé par James Cameron, avec Leonardo DiCaprio et Kate Winslet, sorti en 1998 (en Avril 2012 en version 3D).

D. – Je parlerais pas de vengeance, mais oui il arrive qu'elle n'ait pas spécialement envie d'aller voir un film mais… pour me faire plaisir elle accepte.

Récemment ça s'est produit ?

D. – Il réfléchit.

Vous êtes allées voir quoi récemment ?

D. – Le dernier c'était *Les Garçons et Guillaume à table.*

Et ça vous a plu ?

D. – Oui, oui oui oui oui oui.

Vous allez dans quel cinéma ?

D. – Soit à l'UGC de Bercy soit au mk2 de Nation.

Dans la salle vous vous asseyez ou généralement ?

D. – En général au milieu, et au centre.

Pendant la séance vous vous embrassez ?

D. – Non.

Quand le film est fini, vous commencez à parler du film dès que la séance se termine ? Ou il y a un temps de silence, vous en parlez en sortant ?

D. – Alors Julie adore rester jusqu'à la fin du générique. Donc moi je l'attends patiemment. Et en général on parle du film juste après notre sortie de la salle. Il me semble qu'il est déjà arrivé qu'on attende un peu avant d'en parler mais… Je crois que la plupart du temps on en parle directement après.

Donc tu as patienté durant de longs moments de générique. Tu ne vois pas nécessairement l'intérêt de le regarder jusqu'au bout ?

D. – C'est pas que j'en vois pas l'intérêt, parfois j'aime bien rester dans l'ambiance du film mais si je vais seul au cinéma j'attends pas la fin du générique en général.

Ça t'arrive d'y aller seul.

D. – Ça fait longtemps que ça m'est arrivé, mais oui, ça m'est déjà arrivé d'y aller seul.

Est-ce que tu fais des « infidélités cinématographiques » à Julie, est-ce que tu vas avec d'autres personnes au cinéma ?

D. – Non il ne me semble pas.

Avant de la rencontrer au cinéma où c'est elle qui t'a un peu initié…

D. – Non j'y allais moins. Je ne dirais pas qu'elle m'a initié, mais elle m'incite à y aller plus souvent parce que c'est pas un reflexe chez moi. Quand elle s'ennuie Julie propose souvent d'aller au cinéma. C'est un reflexe chez elle.

Ça ne te dérange pas ? Tu aimes bien la sortie au cinéma ?

D. – Oui oui j'aime bien, oui.

Est-ce que vous êtes souvent d'accord quand vous sortez d'un film ? Qui dit son avis en premier déjà, est-ce que c'est plutôt Julie, est-ce que c'est plutôt toi ?

D. *Il réfléchit.* – Je ne me suis jamais posé la question. Mon reflexe je pense en sortant d'un film va être de lui demandé ce qu'elle en a pensé.

D'abord tu lui demandes et après tu dis ton avis.

D. – Oui.

Est-ce que tu te laisses influencé par son avis ? Si par exemple elle a adoré et que toi tu n'as pas trop aimé…

D. – Non, je dis ce que je pense franchement. Et… *Il sourit.* J'aime bien aussi prendre le contrepied de son avis.

Donc tu aimes bien insisté dans le sens contraire au sien ?

D. – Oui.

Tu exagères ta position ?

D. – J'exagère pas nécessairement ma position mais j'essaye de la préciser, peut-être pour l'amener à nuancer son avis.

Tu aimes bien débattre du film ?

D. – Parfois on peut s'énerver quand même et on arrête d'en parler. *Il rit.* Notamment sur le chemin du retour, surtout si on est pas d'accord. *Il rit.* On en parle pendant cinq minutes et si on voit qu'on tombe pas d'accord on se tait.

Oui Julie nous a dit aussi qu'il y avait eu des temps de silence…

D. *Il opine.* – Oui, avec plusieurs films.

Pour le coup la sortie est un peu houleuse à la fin.

D. – Oui. Autant les discussions qui précèdent le film ne sont pas houleuses autant les débats qui suivent le film peuvent l'être.

Julie nous a dit qu'elle aimait bien imposer son avis à la fin du film, qu'elle aimait bien qu'on soit d'accord avec elle.

D. – Oui oui, moi je suis pareil.

Ça ne vient pas que de Julie.

D. – Ah non non non.

Tu veux imposer ton avis sur le film, tu veux la convaincre ?

D. – J'essaye, quand je ne suis pas d'accord avec elle, de faire en sorte qu'elle nuance son avis.

Est-ce que t'arrives parfois à faire qu'elle nuance son avis ?

D. – Oui je pense que ça arrive. L'inverse est vrai aussi elle y arrive parfois.

C'est plutôt bénéfique, vous vous faites réfléchir l'un et l'autre sur le film.

D. – Oui, oui.

Et les disputes liées au film ne portent pas trop à conséquence, vous vous mettez à reparler une fois arrivées à la maison ?

D. – Oui, on essaye de parler d'autre chose. *Il sourit.*

Mais donc parfois il y a vraiment une tension à la fin du film…

D. – Ça peut arriver oui si on est vraiment pas d'accord. *Il rit.* Sur l'interprétation ou sur la portée de telle scène… *Il sourit.*

Est-ce que le conflit peut durer dans le temps ? Est-ce que, sur un film, vous pouvez en reparler, re-débattre ?

D. – Oui mais la discussion sera plus apaisée parce que moi j'ai tendance aussi à oublier. Et puis une fois que la discussion est passée il n'y a plus de véritable enjeu je dirais.

Est-ce que vous avez vu un film où vous avez été franchement en désaccord ?

D. – Je crois que le dernier sur lequel on a été en désaccord c'est *La Vie d'Adèle*.

Toi tu n'as pas aimé ?

D. – Oui, c'est ça. Enfin je ne dirais pas que j'ai pas aimé mais il y a plusieurs choses qui m'ont déplu.

Là vous avez eu un grand débat à la sortie du film ?

D. – Oui.

Est-ce que parfois au moment de la séance tu montres que tu n'aimes pas le film ?

D. – Pendant la séance ? Non. Sauf pendant *Hunger Games* par exemple. C'était devenu un jeu. Elle insistait tellement lourdement que moi je me mettais à insister aussi de manière assez lourde. Donc pendant le film je montrais que j'avais raison de pas vouloir y aller.

Comment tu faisais tu soufflais ?

D. – Oui. Je n'en n'ai pas de souvenir précis mais oui. Je souffle, je fais des petits commentaires.

Alors que d'habitude tu ne parles pas ?

D. – Non, non non.

C'était une spécificité pour Hunger Games…

Et… Pendant la vie d'Adèle tu as manifesté ton ennui ?

D. – Oui je me suis ennuyée mais je l'ai pas montré.

T'as vraiment attendu de sortir ?

D. – Oui.

Et là pour le coup à la fin, parce que c'est quand même un film de trois heures, vous sortez de la salle, tu as demandé son avis ou as directement dit que ça te…

Il me semble que je lui ai demandé son avis. Et si je veux qu'on parle de quelque chose en particulier, je lui demande son avis directement dessus. Du style « t'as pas trouvé que telle chose était un peu stéréotypée ? ». Voilà je présente un peu mon avis en posant une question.

Est-ce que tu comprends ses arguments ? Est-ce que tu comprends pourquoi elle a bien aimé ?

D. – Oui oui oui, je peux comprends ses arguments même si… J'ai du mal à y adhérer.

Tu restes donc pas mal sur tes positions.

D. – Oui mais la discussion peut me faire remarquer certaines choses que je n'avais pas vues dans le film et donc ça invite aussi à interroger ma propre perception du film et à interroger certaines choses. Mais en général ma propre perception du film ne change pas brutalement avec cette discussion.

Julie nous a dit qu'elle voulait vraiment imposer son avis.

D. – Oui mais comme je suis aussi borné qu'elle elle a du mal à me convaincre. Radicalement je veux dire !

Et quand ça se passe bien, par exemple *Guillaume et les garçons à table*, vous en parlez après ?

D. – Oui. Après elle je pense qu'elle a été un peu plus enthousiaste que moi mais quand ça se passe bien on se dispute pas, il rit, la discussion est apaisée, on parle tout le long du chemin il n'y a pas de silence.

Et pour *Guillaume et les garçons a table*, oui elle a dit que le film vous avait beaucoup plu. Mais tu dis qu'elle était plus enthousiaste que toi… T'as pas trop aimé en fait ?

Si si j'ai bien aimé mais j'ai eu du mal à rentrer dans l'univers du film. Peut-être les vingt première minutes je me suis posé des questions, je me demandais ce qu'il se passait vraiment… J'avais rien lu… J'avais pas vu la bande annonce… Donc j'étais vraiment sans *a priori* et sans idées pré-conçues sur le film donc je ne savais pas trop dans quel univers j'entrais.

Est-ce que tu dirais que vous aimez le même genre de film ?

D. – On a beaucoup de goûts en commun mais on a aussi des petites différences. Julie aime bien la fantaisie, moi je ne dirais pas que j'aime pas mais je connais pas. Ça m'attire pas. Sinon… J'aime bien les comédies romantiques… Elle aussi mais elle veut pas l'avouer ! *Il sourit.*

Ah oui, elle ne nous l'a pas avoué !

D. – Mais si si elle aime. *Il rit.* Je pense qu'elle aime bien. Elle m'en a fait voir aussi, pas au cinéma mais en DVD ! *Love actually…*

Et est-ce qu'il y a des films que t'as envie de voir et qu'elle te refuse ?

D. – Parfois je sens qu'elle a pas très envie alors elle essaye de proposer autre chose.

Ça marche ?

D. – Ça marche une fois, mais la fois d'après, je ne cède pas…

Il y a un exemple de film que tu l'as emmené voir et qu'elle n'avait pas envie de voir ?

D. – Au cinéma je n'ai pas trop d'exemples en tête mais en DVD… Je voulais qu'on loue… Ah j'ai oublié le titre.

Et est-ce qu'il y a des sorties au cinéma que vous avez faites qui vous sont un peu entrées en mémoire ?

D. – Sur *La Vie d'Adèle* on s'est un peu disputé·e·s après donc celle-là je m'en souviens !

Ça a eu l'air de la marquer aussi. *Il rit.*

D. – Je crois qu'on est rentrées à pied de Nation, on a du en parler depuis cinq minutes et après on a plus rien dit.

Mais comment ça se fait que vous arrêtez de parler, vous pourriez continuer à débattre ?

D. – Moi dans ces cas-là j'ai tendance à m'énerver et je préfère qu'on arrête d'en parler. Je sais qu'on avait pas été d'accord non plus sur les *Amants passagers*. Je m'en souviens aussi.

Elle avait aimé ?

Je crois qu'elle n'avait pas tellement aimé mais j'avais encore moins aimé qu'elle. Je sais qu'il y a eu plusieurs films pour lesquels on s'est disputé·e·s … D'autres sur lesquels on a été plus enthousiastes, comme *Violette.*

C'est elle qui a eu envie de le voir ou toi, comme c'est une écrivaine ?

D. – Non, c'est moi. J'avais vu les affiches avant sa sortie, j'avais envie de le voir. J'ai parlé à Julie elle était d'accord, il n'y a pas eu de débat on avait tous les deux envie de voir le film.

Vous continuez d'oser la sortie au cinéma même si vous risquez de vous disputer ?

D. – *Il rit* – Oui

Ce ne sont pas des disputes très graves alors ?

D. – Non, *il rit.*

Elle nous a parlé aussi de votre sortie pour aller voir *Titanic*. Ça ressortait ?

D. – Oui c'était en 2012 je crois. Ils ont, peut-être pour les quinze ans du film sortis une version 3D donc on est allées le voir. Moi je sais que j'avais pas revu le film depuis sa sortie et j'avais absolument envie de le revoir. Et Julie n'était pas contre, même si c'est un peu un jeu entre nous. Elle aime bien faire croire qu'elle aime bien le film mais que c'est pas non plus le film de sa vie. Et moi j'aime bien en rajouter en disant que c'est le plus grand film que j'ai vu.

Donc toi tu joues la position de celui qui adore *Titanic* ?

D. – Oui mais elle aussi elle joue le rôle de celle qui aime que moyennement, que une fois ça va mais que deux fois c'est peut-être un peu beaucoup.

Donc toi tu joues le rôle du fan absolu de *Titanic* qui y retourne des années après… Et la séance s'est bien passée ?

D. – Oui, très bien, très bien ! Mais même avant-hier, on a vu un film, je ne sais pas si tu l'as vu, *The Holyday*[1385], avec Jude Law et celle qui joue dans *Marie à tout prix*, Cameron Diaz… Comédie romantique pareil avec Kate Winslett. Et pareil on avait nos deux rôles. Elle pendant le film elle manifestait son ennui elle soufflait, elle baillait. Je me montrais captivée et quand elle faisait des commentaires je lui demandais de se taire… Mais c'était encore une fois des rôles parce que le film ne m'a pas déplu mais ce n'est pas non plus un chef-d'œuvre, et je pense que elle-même si elle n'a pas adoré elle n'a pas non plus détesté.

L'année dernière vous n'êtes pas allé·e·s au cinéma quasiment ?

D. – Très peu oui.

Toi ça t'a manqué ?

D. – Non. Parce que comme je te disais c'est pas un reflexe chez moi. Et avant que je rencontre Julie j'allais assez peu au cinéma. Donc non ça m'a spécialement manqué.

Donc toi, tu ne propose pas spontanément d'aller au cinéma ?

D. – Non. Sauf si j'ai envie d'aller voir un film comme *Violette* par exemple. Mais si j'ai pas un film en tête je propose pas j'y pense même pas.

Et au début, quand tu étais avec Julie, vous êtes allées au cinéma, vous étiez amies avant ?

D. – Oui on y est allé·e·s quelquefois. Et puis aller au cinéma c'est quand même romantique pour des amoureux donc… *Il sourit.*

Tu trouves, au début ça avait un aspect un peu romantique ?

D. – Oui.

Ben voilà on peut terminer sur ces belles paroles. Tu trouves ? Parce que les films à l'affiche sont pas forcément très romantiques, par exemple *Hunger Games*…

D. – Oui mais là ça faisait longtemps qu'on était ensemble. *Il rit.*

Ah au début vous seriez pas allées voir…

D. – Ben t'es pas obligé d'aller voir un film romantique mais rien que le fait d'aller au cinéma… Je sais pas c'est… Dans les films il y a toujours une sortie au cinéma. Je me demande si dans *La Vie d'Adèle* il n'y en n'a pas…

Si.

D. – Tu vois, c'est un peu le *topos*. *Il rit*. Des amoureux.

C'est un passage obligatoire.

D. – Oui c'est ça, une scène à faire. *Il sourit.*

[1385] *The Holyday*, comédie romantique réalisée par Nancy Meyers avec Cameron Diaz, Kate Winslet, sortie en 2006.

Entretien 4 : Samuel et David « La théorie du petit doigt »

Cette retranscription est issue d'un rush utilisé pour la réalisation d'un premier documentaire « aller au cinéma en couple » en master. Il a été tourné en 2014. J'ai changé les prénoms des enquêtés dans cette retranscription pour leur garantir plus d'anonymat. David est étudiant en cinéma à l'Université et Samuel vient de finir une école de cinéma.
Je suis alors moi-même étudiante en master. Une m'avait parlé de ses deux amis qui avaient développé une « technique » de séduction au cinéma. Je vais les interroger, nous commençons par discuter informellement de cinéma, avec une certaine camaraderie liée à nos études et notre amie communes, tandis que j'installe la caméra.

On en parlait tout à l'heure, vous êtes dans un milieu cinéphile (copines, amies…) ?
D. – Ma copine fait du droit, mais elle est assez cinéphile aussi.
S. – Moi j'ai rencontré ma copine dans mon école, donc elle fait du cinéma aussi.
Venons-en tout de suite au fait, je vous interview d'abord parce que vous êtes connus pour votre fameuse théorie du petit doigt.
D. – C'est plus une technique qu'une théorie.
S. – C'est une technique qui a fait ses preuves. Après ça peut être facile à théoriser.
D. – Tout est facile à théoriser.
S. – Avec un peu d'argument oui.
Si la théorie / technique devait porter un nom, qui serait à l'origine de celle-ci ?
S. pointe du doigt D. qui rigole.
D. – C'est un truc assez instinctif quand on est un gars et qu'on veut draguer une fille, et qu'on l'emmène au cinéma, c'est assez instinctif. Je suis vraiment pas le premier à l'avoir utilisée, je ne pense pas que je serai le dernier non plus, mais en l'occurrence c'est drôle, car sur ton sujet c'est sympa…
Oui c'est sûr, une technique de séduction au cinéma.
D. – C'est-à-dire qu'il n'y a pas trente-six méthodes non plus pour approcher une fille au cinéma. Et le cinéma, pour des personnes qui sont cinéphiles ou pas ça reste quand même un moyen assez efficace, qu'on le veuille ou non car c'est rentré dans la culture populaire et du coup c'est un peu… On pourrait dire que c'est un peu dépassé ou quoi, mais en fait c'est toujours prisé.
S. – Après l'avantage de la technique du petit doigt c'est que c'est une technique dans laquelle on ne se mouille pas trop.
D. – Mouais… Enfin si tu te mouilles.
S. – Non mais tu te mouilles quand même mais c'est la technique de « oups je te touche avec le petit doigt, je continue et si jamais t'aimes pas ça je fais comme si je n'avais pas fait exprès, parce qu'au cinéma on est un peu serrés ».
D. – Typiquement la technique du petit doigt qui consiste à mettre sa main sur l'accoudoir et puis à espérer que la fille fasse de même, jusqu'à ce que le premier doigt qui sera en contact avec sa main...
S. – Avec sa main ou sa cuisse.
D. – Oui, ou sa cuisse. Enfin sa cuisse c'est vraiment si t'as confiance en toi !
S., *hésite* – Oui.
Revenons à la base, la technique du petit doigt, donc vous avez la main sur l'accoudoir…
D. – Voilà c'est cette façon d'être sur l'accoudoir. *Il commence à lever le bras pour mimer l'action.*
S., lui propose son aide, lève la main – Tu veux une petite…

D., *accepte en riant et reprend* – On fait comme ça et puis à un moment les mains se touchent. Le truc c'est que si la main de la fille elle ne s'en va pas, en gros ça veut dire qu'on peut tenter, on peut essayer, on peut imaginer que la technique du petit doigt va marcher c'est-à-dire mettre le petit doigt sur son petit doigt à elle, pour commencer. S'il n'y a pas de résistance on passe au deuxième doigt, on passe au deuxième doigt, on passe au troisième doigt…
S. – Et après tu lui tiens la main.
D. – Et après tu lui tiens la main. Là, même si l'on est pas sûr, on peut supposer la fille n'a rien contre. Et après tout le but… C'est-à-dire que la théorie du petit doigt c'est quand même un moyen d'accéder à un truc un peu plus gros, en l'occurrence la cuisse. *Il se tourne vers S.* En l'occurrence la cuisse ?
S. – Oui. *Il marque une pause.* Mais toi tu parles de la main mais moi la technique du petit doigt telle que je l'ai utilisée avec Magalie, c'était sur la cuisse comme ça. *Il commence à mimer l'action.* On était comme ça et puis hop.
D. – Après ça peut se dériver aussi à travers le pied, à travers la jambe…
Sur la cuisse, c'est plus osé. Si je comprends bien, quand c'est sur la main, s'il n'y a pas de réaction, vous pouvez faire comme si c'était un accident.
D. – Voilà c'est ça. Le but c'est ça c'est de ne pas se mouiller. Si la fille résiste ou si elle ne veut pas, si elle nous demande on a un échappatoire on dit « mais j'ai pas fait exprès en fait ».
S. – Voilà.
D. – Après c'est aussi une question de quelle attitude on a au cinéma. Moi si je vais au cinéma, si je veux utiliser la technique du petit doigt j'ai besoin d'être bien installé et si je suis bien installé je n'ai pas la main sur l'accoudoir c'est pour ça que moi j'ai plutôt tendance à attaquer la cuisse qu'à attaquer la main et d'ailleurs ça m'a joué plusieurs fois des mauvais tours. Le problème est que c'est une technique à l'aveuglette, parce que tu ne vas pas tourner ta tête et regarder si…. *Il mime, D. rit*. Le seul problème c'est que quand t'as une fille à côté de toi et qu'elle met son sac à main sur les genoux et que tu touches tu touches le sac à main et que tu te dis " ouah elle dit rien c'est peut-être bon" et tu te tournes vers elle et tu t'aperçois que c'est le sac à main que tu touches et pas la cuisse et qu'elle a rien senti t'as l'air un peu con. Voilà.
D. – Merci. On peut l'applaudir je pense.
S. – Ça m'est arrive plus d'une fois quand même…
S. – Le truc avec l'accoudoir c'est que t'es sur qu'il est là, qu'il va pas bouger.
D., *sourit* – C'est vrai, il y a cette avantage.
S. – Déjà il faut voir si la meuf de la main… euh la main de la meuf est dessus, sur l'accoudoir. Sinon tu te retrouves avec la main sur l'accoudoir et puis c'est fini.
D. – Faut travailler sa vision périphérique.
S. – C'est un peu la Géode. *Ils rient.* L'écran il est là et il faut que tu aies une vision d'ensemble et que tu fasses des petits coups d'œil, hop hop hop, tu repères et puis c'est bon c'est installé. Le truc ensuite c'est que la technique du petit doigt il ne faut pas la foutre tout de suite après les bandes annonces c'est pas ça…
S. et moi rions.
S., me regarde – Tu as vu il est bon !
D. – Faut laisser le temps que le film s'installe.
M. *riant.* – Puis il est convaincu !
D. – On peut revenir à ce concept de Truffaut qui est le quart d'heure de crédibilité. Le film a un quart d'heure pour te convaincre que tu veux aller voir la suite. C'est pareil avec la technique du petit doigt, il faut laisser un quart d'heure, vingt minutes, voire une demie heure pour un film qui dure deux heures et demie, histoire de bien sentir le truc agir.
Donc en fait le quart d'heure de crédibilité de Truffaut vous l'appliquez…
D. – Si tu vas au cinéma avec la fille que vous laissez passer les bandes annonces et que tout de suite tu vas essayer de tenter le petit doigt, non, ça va pas marcher parce qu'on est pas dans

l'ambiance on est pas dans le truc. Mais si on se détend un peu à partir du moment ou le film commence on suit l'histoire etc. Souvent il y a un petit creux entre le quart d'heure et l'intrigue qui va commencer à monter. A partir de là le petit creux va permettre que tu puisses tenter ça, que la fille se sente un petit peu moins intéressée par le film tout en restant active visuellement et puis que toi tu puisses tenter le truc sans que ça parasite ton visionnage du film.
S. – Après il y a quelque chose qui est pas mal, c'est que tu t'aperçois… Une fille peut aussi éventuellement participer au jeu sans être hyper intéressée non plus. L'avantage de la technique du petit doigt d'autant plus si tu vas au cinéma avec une cinéphile c'est que si elle se met à sortir du film pour participer au petit jeu avec toi c'est que c'est bon, parce qu'elle veut bien s'intéresser à toi.
D. *essaye de prendre la parole* – Oui mais…
S. – C'est ce qui s'est passé avec ma copine.
D. – Si tu fais ça avec une cinéphile on est d'accord c'est encore mieux parce qu'il y a plus de mérite. *S. rit*. Mais après c'est la même chose pour toutes, si elles jouent le jeu elles jouent le jeu, qu'elles soient cinéphiles ou pas.
M. – Et concrètement est-ce que la technique elle fait ses preuves ?
S. – Ah oui, oui.
D. – Elle a fait ses preuves.
Est-ce qu'il y a eu des ratés parfois ?
D. – Il y a toujours des ratés. C'est pareil que tous les plans dragues.
S. – Il est un peu plus au courant que moi, il a tenté plus de fois… *Il rit.*
D., *s'avance sur le canapé pour mieux expliquer* – Le cinéma pour moi ça a toujours été le moyen de voir si la fille était intéressée par moi ou pas.
Ah vraiment, donc il y a un rendez-vous au cinéma qui se fait assez rapidement…
D. – Oui, oui, assez rapidement. En général il y a le café d'abord et très vite il y a le cinéma. Le café c'est pour discuter pour voir un peu ce la fille vaut et ce que tu vaux par rapport à elle et puis une fois que c'est acté, une fois qu'on s'est bien entendus et tout on demande si elle veut aller voir un film. Et une fois qu'elle dit oui, ce qui est déjà une grosse étape parce qu'une fois qu'elle dit oui tu peux aussi supposer que c'est qu'une amie qui veut se faire un ciné.
S. – Surtout que nous on est assez optus par rapport au cinéma, on ne parle que de ça si ce n'est exclusivement de ça. Donc si on a une amie, on va lui parler que de ça et si on lui dit de venir au cinéma, elle ne prendra pas ça forcément pour faire de la drague au cinéma. Ce qui ne sera peut-être pas le cas de quelqu'un qui parle moins de cinéma que nous.
Vous trouvez que dans l'absolu il peut y avoir une connotation un peu amoureuse au fait d'aller au cinéma, une connotation de drague, tandis que vous comme vous êtes dans le cinéma, ça peut passer…
S. – Après la question c'est est-ce que la fille se rend compte que pour nous le cinéma c'est très important et est-ce qu'elle se rend compte que l'emmener au cinéma avec nous c'est aussi une preuve de notre intérêt profond – parce que pour d'autre ce ne serait pas un intérêt profond – de vouloir aller plus loin avec elle.
D. – C'est là qu'il y a tout le jeu. Comme tous les moments où tu veux draguer une fille tu pars sur le fait que tu ne sais pas si elle veut ou si elle ne veut pas, si elle y pense ou si elle n'y pense même pas. Quand tu vas au cinéma avec elle déjà il y a une étape qui est franchie. Tu vas te retrouver avec elle, tout seul avec elle, ou alors avec des potes mais même s'il y a des potes t'es tout seul avec elle.
S. – C'est l'avantage du cinéma, ça crée un écrin. Après il faut savoir aussi si elle, elle veut bien que la bulle se partage à deux. C'est surtout ça.
D. – Après la plupart des gens ne se disent pas aujourd'hui je vais aller au cinéma tout seul je vais prendre mon pied. La plupart des gens c'est quand même on va aller au cinéma tout seul ou en couple partager un moment. Parce que le cinéma pour la plupart des gens c'est du partage.

Du coup vous faites les deux. Vous allez voir des films tout seul parce que vous êtes cinéphiles, Mais aussi vous avez fait du cinéma une espèce d'instrument de séduction…
D. – C'est pas nous qui l'avons fait instrument.
S. – C'est pas nous qui l'avons fait instrument, en même temps…
D. – Ça vient assez instinctivement.
S. – Ça vient d'autant plus instinctivement pour nous que c'est un lieu qu'on connait, et dans lequel on se sent bien, dans lequel on va aller oser ce genre de choses là parce qu'on est dans notre élément.
D. – C'est comme tout, comme un mec qu'aime le métal et qui va emmener une fille voir du métal, il se sent bien dans le concert et du coup il tente le truc. L'important c'est d'être à l'aise. Le cinéma en fait ça permet… tu ne parles avec la fille parce que tu es attentif au film, malgré le fait qu'il y ait une image à l'écran et qu'il y ait du bruit autour de toi, il y a quand même du silence entre vous deux. Du coup qu'est-ce qu'il reste à faire ? Soit tu regardes le film passivement et tu attends que ça se finisse et tu te retrouves comme un con une fois que vous vous êtes quittés en faisant la bise, soit tu tentes le truc.
S. – Ce qui est sûr c'est que jamais quand tu vas au cinéma avec une fille tu peux réussir à la pécho après la séance. Peut-être avant si tu te débrouilles bien mais globalement ça se passe pendant la séance et si t'as loupé le coche pendant la séance et que tu dis c'est pas grave je vais essayer de la raccompagner chez elle, je vais essayer de tenter un truc après jamais ça ne marchera. Parce que justement le cinéma est ce lieu où…
D. – Ça peut marcher.
S. – Ça peut marcher mais c'est beaucoup plus dur. La même journée le soir en la raccompagnant ?
D. – ça peut marcher mais c'est pas le même truc, il faut avoir confiance en le film tu vois. C'est-à-dire que le film que tu vas lui montrer il faut vraiment que ça lui plaise à fond. Elle sent qu'elle peut avoir confiance en toi qu'elle se dit ok ce gars-là il m'a emmené voir un truc que j'aimais bien, il doit partager quelques trucs de ma personnalité du coup c'est possible. A partir de là si tu la raccompagnes chez elle et tu lui dis au revoir en l'embrassant c'est gagné.
S. – Moi ça m'est jamais arrivée, mais est-ce que tu as déjà fait semblant de kiffer un film… *D. explose de rire.* Imagine tu emmènes une meuf au film et que après il ne se soit rien passé et qu'après t'attendes de savoir ce qu'elle pense avant de toi dire ce que tu en penses, et si elle a surkiffé tu fais genre que t'as surkiffé.
D., *se redresse sur le canapé.* – Bien sûr que ça m'est arrivé, évidemment. L'objectif principal quand même quand tu vas voir un film avec une meuf, c'est pas le film ! C'est pas le film est de la pécho en fait donc à partir de la t'en as rien à foutre, et même si t'as ton avis à toi et que tu vas le garder, même si un moment elle va te sortir les plus grosses conneries du monde sur le film, tu vas te dire l'important c'est pas ça en fait, donc oui tu vas être d'accord avec elle. *S. ne cesse pas de rire.*
Là je vous arrête parce que c'est pas du tout honnête finalement, vous démentez votre nature de cinéphile.
S. – C'est un peu vendre son âme au diable David !
D. – Non ce n'est pas vendre son âme au diable c'est vendre une opinion sur un film pour une cause qui à ce moment-là est meilleure. L'important quand tu vas au cinéma avec une gonzesse c'est quoi : c'est qu'elle te dise des trucs que tu penses sur le film ou finalement emballer ?
S. – Après toi c'est parce que t'es allée au cinéma avec des filles qui ne sont pas cinéphiles, ce qui ne m'est jamais arrivé.
D. – Si je suis allé voir des films avec des filles qui étaient cinéphiles.
S. – Pas toutes.
D*., regarde S.* – Ben non pas toutes… Franchement pas toutes. *S. éclate de rire.*

Mais S. toi tu vas peut-être plus honnête, c'est-à-dire qu'à partir de ce qu'elle pense du film tu vas peut-être te dire est-ce que ça vaut le coup que je sorte avec ou pas ? ça peut être ça aussi.
S. – C'est vrai aussi.
D. – Moi c'est un facteur depuis pas si longtemps que ça.
S. – Pour moi c'est un facteur important.
D. – Non, mais ce n'est pas ça… Moi ça vient après pour le coup. Si la fille… Une fois que tu sors avec elle que vous allez voir des films ensemble, que vous en parler etc., là ça devient compliqué si elle n'aime pas les mêmes trucs que toi. Mais, sur le coup...
S. – Sur le coup peut-être pas. Je pense que c'est important pour moi que Magalie avec qui je sors depuis trois ans et que j'ai pécho au cinéma la première fois... La première fois que ça s'est concrétisé c'était au cinéma, pour le coup, c'est hyper important pour moi qu'elle aime le même genre de film que moi, qu'on ait le même avis tous les deux.
D. *se redresse sur le canapé et se tourne vers Samuel expressivement* – Mais on s'en fout.
S. – Non mais non je m'en fous pas.
D. – L'important c'est la confrontation, c'est la discussion, si vous aimez toujours les mêmes films, vous ressortez toujours des films comme ça "t'as aimé oui, t'as aimé, oui". Ah bas c'est bien on a plus rien à dire en fait.
S. – Oui d'accord, mais ce qui est important pour moi aussi c'est qu'elle ait une argumentation pour dire pourquoi elle n'a pas aimé. Parce que pour moi le cinéma, et je ne l'ai jamais caché à Magalie avec qui on sort ensemble depuis trois ans et que… on s'entend très bien, c'est que le cinéma est mon premier amour.
D. – Et oui moi aussi.
S. – Le cinéma est mon premier amour et passera toujours avant tout le reste.
D. – Oui je suis d'accord.
Avant vos amours réels… ?
S. – Ben oui, on aime le cinéma c'est une passion.
D. – Après ça vient d'un truc très très simple, c'est quoiqu'il arrive tu vas rester seul avec toi-même, la direction que tu vas prendre dans ta vie, elle va être que la tienne, donc est-ce que tu préfères faire un truc que t'aime à fond et t'y mettre à fond ou te dénigrer enfin pas forcément te dénigrer mai juste…
S. – Pas forcément te dénigrer mais si un jour Magalie me pose la question c'est le cinéma ou moi, la question se posera pas, ce sera le cinéma, ça c'est sûr.
D. – On est un peu des tarés.
Tout le monde rit.
Est-ce qu'on peut revenir sur cette première sortie au cinéma avec Magalie, donc c'est David qui t'as donné la technique du petit doigt ?
S. – Oui qu'à dû me la redonner parce qu'à l'époque je tannais un peu tous mes potes sur comment je vais faire avec Marine au cinéma. J'étais allé une première fois au cinéma, je n'avais pas tenté la technique du petit doigt ou alors c'était une des fois ou j'ai cru que c'était la cuisse et c'était le sac à main.
D., *rit* – Une des multiples fois !
S. – Non ça m'est arrivé deux fois je pense !
Après que j'ai concrétisé à la séance où j'ai concrétisé, c'était *The Host.*
D. – *The Host*, ça on le saura. *Il rit.*
S. – On est allé·e·s voir ce film, j'avais du mal à me concentrer sur le film, j'étais là avec mon petit doigt en train de faire comme ça. D'ailleurs t'as l'air très con avec une meuf quand tu plais aussi à la meuf et qu'elle veut pas trop y aller à donf, elle va pas se tourner vers toi et te rouler une galoche tout de suite, pour être un peu soft. Ben t'as l'air très con, déjà vous vous accrochez le doigt comme ça, *il mime,* t'as l'air très con.

D. – Oui t'as l'air con.
S. – Ça met dix minutes avant que vous vous teniez la main comme des personnes raisonnables et normales. *Il rit.*
D., *se redresse* – Mais oui c'est ça. C'est les sections de temps que tu vas accorder à chaque mouvement en fait parce que un film c'est pas cinq, c'est pas dix, c'est quinze minute. C'est une heure et demie. C'est pour ça le quart d'heure de crédibilité, c'est pour installer la situation, parce que mine de rien il faut voir combien de temps dure le film, ça te permet de structurer tes avances par rapport à la fille.
S. – Puis il y a un tempo à respecter, c'est un chou-fleur.
D., *éclate de rire* – Ça veut dire quoi le chou-fleur ?
S. – Ben oui, si elle est ok elle te touche le petit doigt, toi tu lui accroches le petit doigt avec son petit doigt, vous avez l'air con vous avez l'air con, t'as envie de dire bon, j'aimerais bien aussi que elle maintenant qu'on se tient le petit doigt, qu'elle montre aussi son intérêt.
D. – A mais non ! Mais bien sûr que non.
S. – Mais ça se passe aussi comme ça.
D. – Bien sûr que t'as envie mais bien sûr qu'elle va jamais le faire.
S. – Ben moi elle l'a fait. Mine de rien ça a été un petit doigt moi, un petit doigt elle, *il mime*, un petit doigt chacun jusqu'à ce qu'on tienne la main au bout d'une demi-heure.
D. – Il y a des filles qui sont bien plus difficiles à convaincre, genre tu leur mets le petit doigt elles restent comme ça, comme si elles avaient rien vus, alors tu reste comme ça, tu restes dix-quinze minutes, puis après tu mets un autre doigt, elle dit toujours rien tu sais toujours pas, t'attend et tout…
S., *rit* – Ça c'est l'horreur ça, l'attente…
D. – Tu sais pas, elle résiste pas.
S., *rit* – À la limite tu préfèrerais qu'elle enlève sa main.
D. – Tu te dis est-ce qu'elle ressent, elle a des nerfs dans la main ou pas, elle sent que je mets les doigts ou pas et puis…
S. – C'est le sac à main.
D. – Et puis au bout d'un moment tu lui prends quand même la main et elle dit toujours rien et là… Au bout de la main… *il lève le doigt*. Là c'est bon tu l'as, c'est acquis, tu l'as, puis si elle fait toujours rien, parce que moi j'en ai eu des meufs qui faisaient toujours rien pendant que tu leur prenais la main, là tu tournes la tête et puis tu la regardes.
S. – Elle tourne pas la tête.
D. – Elle tourne pas la tête. *S. éclate de rire*. Alors tu la regardes encore et puis tu serres un peu plus la main.
S. – Tu la tires un peu vers toi.
D. – Non tu la sers un peu plus vers toi, tu lui fais t'as vu je suis là… Et puis au bout d'un moment, elle se retourne, si elle sourit, c'est bien, tu peux aller un peu plus loin, tu peux tenter la cuisse ! Mais faut pas aller trop loin, première séance, faut pas aller trop loin lui mettre direct un doigt dans la chatte et puis c'est fini.
S. éclate de rire, David se tourne vers lui.
S. – Non mais attends, sérieux il faut y aller doucement, tranquille, tu t'arrêtes aux genoux. La première séance tu t'arrêtes aux genoux, tu caresses un peu le genou et c'est fini parce que tu sais qu'à un moment donné elle va et dire stop, arrête tes conneries.
Et une question, quand après cette tentative, même quand elle a marché, quand vous sortez de la salle, est-ce qu'il n'y a pas une nouvelle gène qui s'installe ?
Ensemble – Si, si.
D. – Si la gène elle est là.
S. – Moi j'ai tenu la main de Magalie pendant toute la séance, j'ai adoré le film et on s'est pas embrassé·e·s pendant le film. *Ils se regardent*. Parce que tenir la main veut pas forcément dire

tu te tournes et tu embrasses, surtout qu'en plus c'était un film vachement bien, c'était *The Host*…
D. – Attends c'était quoi déjà ?
S. – …que j'ai du voir quinze ou vingt fois, pas parce qu'on est allé·e·s le voir avec Magalie, parce que c'est un super bon film, du coup tous les deux cinéphiles a quand même suivi le film, on ne se tournait pas pour se rouler des galoches.
Vous avez quand même suivi le film c'est assez surprenant. *D. rit.*
S. – J'aurais pas cru, c'est pour ça aussi que j'ai l'habitude de dire que *The Host* est vachement bien, c'est quand même quelque chose qui a réussi à me tenir en haleine alors que j'étais occupé à quelque chose de beaucoup plus important.
D. – Ah tu reconnais que c'était plus important.
S. – Que c'était plus important sur le moment !
D. – Sur le moment c'est ce que je te disais !
S. – En globalité c'est pas plus important.
D., *s'adressant à moi*. Et voilà, il y a un malaise à la fin du film quand les lumières reviennent et que t'es là comme ça avec la main. Le film est fini donc tu lâches la main. Et puis on se regarde discrètement, on sort de la salle personne parle voilà c'est un peu… On fait genre on réfléchit au film tu sais, qu'est-ce que ça veut dire, tu commences vraiment à te poser des questions de merde, où ça va nous mener. Et puis tu sors du ciné et là il y a deux solutions, soit tu parles avec la meuf puis tu galères, tu rames, soit tu tentes le coup pour de bon, tu l'embrasses, si ça marche ça marche, ça marche, si ça marche pas… Mais oui il y a cette tentative là de l'embrasser en sortant du ciné.
S. – Après faut trouver le bon cinéma pour avoir le bon spot où l'embrasser après. *Il regarde D.*
D. – Ben on s'en fout de ça.
S. – On s'en fout oui et non.
D. – Tu sors du ciné tu l'embrasses et puis c'est fini !
S. – C'est parce que toi t'es un peu extraverti etc.
D. – Mais je suis pas du tout extraverti je me chie dessus. *S. éclate de rire.*
S. – Moi après le cinéma j'ai besoin de me retrouver dans un endroit qui soit confortable pour moi pour être dans les bonnes conditions pour embrasser.
S. – C'est pas moi qui suis extraverti c'est moi qui suis timide de toi qu'est une vraie laupette. *Il lui met la main sur l'épaule.*
D. – C'est peut-être ça. Donc nous avec Marine on était à la cinémathèque, j'ai attendu d'être sur le pont Samuel de Beauvoir que j'adore que je connais par cœur pour l'embrasser dans un moment romantique absolument magnifique. *Il fait de grands gestes.*
Ah oui donc c'était super romantique. Vous ne vous êtes pas embrassé·e·s tout de suite en sortant de la séance…
S. – C'est ça, après on est allé·e·s se prendre une bière je crois et on s'est embrassé·e·s longuement avant de partir l'un chez l'autre.
Sur la passerelle ? Parce que la passerelle, ce n'est pas le métro…
S.- Non sur la passerelle je lui ai repris la main et on s'est embrassé·e·s après un peu plus loin avant de prendre le métro. J'ai refait le premier pas pour arriver à l'essentiel sinon j'avais l'air vraiment d'un con à tenter le truc du petit doigt et à ne rien faire derrière.
Mais du coup quand vous êtes sortis de la séance vous avez été un peu gênés.
S. – Oui c'est ça on a été un peu gênés et on s'est pas forcément embrassé·e·s tout de suite
D. – C'est tout le concept du cinéma, quand tu vas voir un film tu vas rentrer dans un monde qui n'est pas le tien, tu vas rentrer dans un monde avec des personnages que tu ne connais pas, que tu vas apprendre à connaître, etc. Une fois que le film se finit tu retournes à la réalité.
S. – Tu retournes dans le concret. Le coup du petit doigt…

D. – Le coup du petit doigt il n'appartient qu'à la salle de cinéma.
S. – Il n'appartient qu'à la salle de cinéma….
D. – A partir du moment où le film est fini la magie est rompue. Et là il faut rentrer dans la réalité, pas dans le plus dur mais dans un moment qui est vachement plus concret.
S. – C'est ça.
Donc il y a quelque chose qui a été gagné mais…
D. – Quelque chose qui a été gagné mais dans un certain endroit et dans une certaine période.
S. – Et c'est une bataille, c'est pas la guerre. On a quand même un avantage mais on a pas tout.
S. – T'as avancé. Dans la relation, la pseudo relation, ou tout ce que ça peut être parce qu'il y a une promesse derrière. Elle a pas résisté quand tu lui a pris la main, quand tu lui as caressé la cuisse ou le genoux. À partir de ce moment-là il y a un truc qui est dans la tête qui est que tu peux retenter le coup, dans la vie.
Je vous pose la question parce qu'une fois je suis allée au cinéma avec un garçon, on s'étaient embrassés pendant la séance, et on n'a pas osé se ré-embrasser en sortant de la séance, on a été hyper intimidés, on s'est quittés un peu en bafouillant.
D. – C'est ça le truc.
On ne pouvait rien dire du film parce qu'on avait rien vu du film. *Ils rient.*
En plus je m'étais fais fait avoir sur toute la séance parce qu'il m'avait dit « viens on va au fond on verra mieux ». J'avais pas compris qu'il y avait une entourloupe en plus il était miope, il n'avait même pas mis ses lunettes. Et une fois sorti de la séance, et bien c'est pas le même espace,…
D.– C'est ça qui est vraiment beau dans l'espace de la salle de cinéma c'est que comme je disais tout à l'heure, t'es un peu dans le ventre de ta mère. Il y a cette dimension fœtale qui fait un peu cocon autour de toi. C'est un espace hors du temps, la salle de cinéma. C'est un peu intouchable. C'est pas mater des films chez toi sur un lecteur DVD, sur une télé aussi grande qu'elle soit. Tu vas dans cette salle, t'es installé, c'est molletonné, t'es au chaud, c'est un peu du silence de velours. Il y a une ambiance, il y a un truc qui se passe, et à partir de là, il y a un autre monde. Ce côte où tu te sens mieux pour essayer de draguer la fille à travers la technique du petit doigt et de la main c'est difficile de le retrouver dans la réalité. Parce que tu sors de la salle il y a des lumières, il y a du bruit, des gens qui parlent des gens qui rigolent, les voitures la circulation et puis le vent, des trucs comme ça, tout devient plus concret plus dur, etc. et là, là ça devient plus compliqué tu vois.
S. – Et c'est pour ça que pour pécho il faut choisir un film...
D. – Le choix du film est super important.
S. – Le choix du film est super important. Tu ne peux pas choisir un film comme *Enter the void*… Ou comme on disait tout à l'heure *Duch, les maitres des forges de l'enfer*, ou *Nuit et Brouillard* ou un truc hyper sérieux ou quoi, qui justement…
Même *Nymphomaniac* c'est pas forcément le bon plan…
D – Ah non non. *Il éclate de rire.* Nymphomaniac c'est pas le bon plan.
S. – N'importe quel Lars von trier n'est pas un bon plan pour choper au cinéma ça c'est sûr.
D. – *Melancholia* c'est un bon plan.
S. – *Melancholia* ? J'ai tellement kiffé que moi j'aurais pas pu…
D. – Mais si évidemment.
S. – Ce qui est sûr c'est qu'il faut avoir un film qui garde ce côté confort du cinéma. *Il regarde son ami.*
D. – Ben oui oui.
S. – Pas un film qui te confronte trop fort.
D. – Il y a deux solutions en fait, la solution la plus connue ça reste le film d'horreur, ça reste la solution la plus efficace.
S. – J'ai jamais essayé devant un film d'horreur.

D. – Ah si ah si le film d'horreur c'est génial.
Le film d'horreur ça marche ?
D. – Ça marche toujours. Il y a deux solutions. Soit ça se fait tout naturellement et la fille elle flippe un peu et puis ben… T'es le bras qui lui permet de s'accrocher, ou t'es la personne qui permet de se référer au réel et du coup…
S. – C'est aussi l'avantage d'un bon film d'horreur tu flippes normalement parce que t'as aucun repère dans la salle noire.
D. – Si toi tu flippes aussi la c'est plus chaud. *Samuel éclate de rire.* Il y a deux alternatives, soit la fille elle flippe, tu prends sur toi tu serres les dents, tu fais ouais c'est bon j'ai pas peur et tout.
S., *prendu une grosse voix* – Je suis un mec. Samuel rit.
D.- Soit la fille flippe pas et toi tu flippes. Quitte à l'assumer complètement quoi. Tu prends le rôle de la flipette de service et tu fais semblant que tu t'accroches au bras et puis voilà, ça peut marcher aussi.
Ça marche aussi d'accentuer sa propre peur pour s'accrocher à la fille ?
S. – Oui moi je l'ai déjà fait
D. – Avec succès ?
S. – Hum… Ça a pas marché tout le temps. *Ils rient.*
Sur quel film par exemple ?
S. – Euh… Sur *Conjuring.*
D. *rit en désignant son ami* – C'est un grand dragueur, lui, en cinéma il a tout fait.
S. – Dernièrement j'avais essayé sur *Conjuring* je crois.
Vous avez fait tous les genres de film ?
D., *commence à lister sur ses doigts* – Le film d'horreur, c'est plutôt efficace.
S., *s'adresse toujours à moi* – Il a essayé tous les films et aussi toutes les pratiques amoureuses.
D., *poursuit* – Le truc qui marche super bien aussi c'est les films intelligents et tristes.
Ah bon ?
S. – Ah ouais ?
D. – Oui, intelligent et triste.
S. – Un film d'auteur ?
D. – Pas forcément un film d'auteur mais une sorte de mélodrame qui ne soit pas gnangnan.
S.- Enfin pas gnagnan je suis sûr qu'il y a pas mal de mecs qui ont pécho quand *N'oublie jamais* est sorti au cinéma.
D. – Ouais, peut-être… Je pense plus à c'est-à-dire en train de me dire je ne vais pas passer une heure et demie à mater ça. J'essaye de trouve un truc qui puisse la faire chialer tout en m'intéressant moi. Donc à partir de là, il faut essayer de trouver un compromis parfait entre elle, ce qu'elle pourrait aimer, parce que tu ne sais pas vraiment, et toi ce que tu pourrais aimer, parce que tu sais vraiment. A partir de là c'est un peu un numéro d'équilibriste avec le film, vu que tu l'as pas vu tu sais pas vraiment à quoi ça ressemble. Et puis ça peut avoir les meilleurs critiques du monde et en fait pas du tout te plaire. Les films un peu tristes ça peut marcher parce que la fille est sensible, elle peut être plus sensible à ça et se lâcher complètement. J'ai eu ce genre de trucs où la fille elle a eu une sorte de catharsis monstrueuse et elle est ressortie et là c'est moi qui voulait pas mais j'aurais pu juste y aller.
J'avais fait un sujet de réception sur le film *Argo*, en montrant que c'était un film pas mal pour qu'il se passe quelque chose, car le côté action ça incite un peu.
D. – Les films un peu action la force qu'ils ont c'est qu'ils font vite chier les meufs et que du coup elles se concentrent un peu sur ça.
C'est une vision quand même assez genrée…
D. – Je ne veux pas faire de généralités mais…

… Mais il y a des filles qui prennent l'initiative, parce que là c'est un peu genré la tactique de séduction ?
S. – C'est beaucoup plus rare.
D. – Ah ouais c'est vachement plus rare. Surtout des gars comme nous qui ont pas des gueules de Brad Pitt. *S. éclate de rire.* C'est vachement plus rare, non mais sérieux.
S. – C'est sûr
D. – Faut l'admettre. Si pour nous il y a toutes ces théories c'est que ça été plus dur que pour des gars qui ressemblent à George Clooney.
S. – Surtout que c'est un peu notre qualité. Notre qualité en tant que passionné du cinéma c'est un peu de pouvoir parler intelligemment d'un sujet, *il se tourne vers son ami qui acquiesce,* et peut-être accrocher aussi quelqu'un là-dessus.
D. – Moi je pense que le critère de beauté il compte vachement mine de rien.
Moi je vous trouve très beaux.
Ils rient. D. – c'est gentil, merci.
S. – Merci.
D. – On saura jamais si c'est vrai ou pas.
S. – Elle parlait de moi.
D. – Ah ça va. *Ils rient*. Le truc c'est que un gars qui est beau genre pas nous.
Non mais on va dire un gars qui se conforme…
D. – Aux critères de beauté, exigez ou ce que tu veux.
S. – Un gars qu'est vraiment beau…
D. – C'est ça il va pas aller au cinéma pour pécho, il a pas besoin.
S. – Il a pas besoin, il suffit d'une soirée…
D. – Il suffit d'une cour de récré puis c'est torché quoi c'est fini.
S. – Non mais attend, le pire, le pire, c'est quand le mec a besoin de cinq minutes quoi. J'avais un pote, toute la soirée j'avais tenté de dragouiller la nana, c'est horrible t'es là tu t'empêtres dans tes trucs et finalement tu pars cinq minutes pour te chercher un verre ou quoi et cinq minutes après tu reviens, il est en train de pécho la nana et tu sais pas comment il a fait parce qu'il a pas passé une minute avec elle de toute la soirée, sauf ces cinq minutes.
D. – C'est rageant.
S. – J'avais un pote comme ça, hyper beau gosse. Lui il avait pas besoin d'aller au cinéma.
D. – Ce sont souvent des gars qui font de la guitare en général.
S. – Alors ça ça marche super bien.
D. – Ah les guitaristes faut vraiment leur mettre des pains dans la gueule.
Ah, c'est fou, pour moi c'est éliminé direct, parce ce que c'est pas original.
D. – C'est ça c'est pas original. C'est toujours des connards qui ont des guitares qui font trois accords et toutes les meufs sont là… ah tu joues trop bien.
S. – Il met de l'ambiance en soirée…
D. – Et souvent les guitaristes, il sont souvent beaux gosses, faut dire. Souvent les gars ils se lavent pas les cheveux mais ils sentent bon quand même.
S. – Nous on a trouvé la solution du cinéma pour pécho, il y en a qui ont trouvé la solution de la guitare pour pécho. Je connaissais des zicos qui avait une tronche… une tronche comme nous… *David tape dans ses mains, éclate de rire*. Comme toi et moi. Une fille qui le voit dans la rue elle fait pas « oh, qu'est-ce qu'il est beau ».
Les passions, musicales ou cinématographiques en fait, sont un instrument de séduction.
D. – La musique c'est vachement plus facile. Le cinéma c'est en fait un art malgré tout extrêmement intellectuel. La musique tu pars d'un…
S. – Ça dépend des films.

D. – Ça dépend des films. La construction est faite pour que d'abord tu penses pour comprendre l'histoire, et ensuite tu ressentes. En musique c'est d'abord le ressenti qui prime sur le reste. Est-ce que la suite d'accord qu'on va te présenter elle va te faire vibrer ou pas.
S. – Preuve en est que la musique est un langage universel dans un sens où ça parle à tout le monde et ça peut parler à plein de cultures différentes, parce que ça parle aux émotions d'abord, que le cinéma, un japonais ira pas pécho… Il emmène pas la meuf qu'il veut pécho devant le même film qu'un français devant la meuf qu'il veut pécho.
D. – En fonction de la culture dans laquelle t'es, de ce qu'on t'a appris, ça conditionne ton rapport au cinéma, la musique aussi mais à moindre échelle. Car même s'il y a des critères de culture, il y a des gens qui sont vachement plus sensibles au blues que à la Salsa. Mais mine de rien il y a des sonorités qui sont un petit peu commune à tous et qui vont parler à une majorité. A partir de là oui il suffit de faire un air de guitare sur ce que tout le monde connaît genre *Satisfaction* et puis c'est fini, c'est torché, les meufs elles sont toutes en train de baver, puis t'as gagné.
S. – Le plus efficace je pense que c'est Oasis.
D. – C'est rageant. *Ils rient.*
En ce moment à l'affiche qu'est-ce qui vous semblerait être un bon film pour…
S. – Pas *Nymphomaniac* ça c'est sûr… Drôle de question… Ah si il y a peut-être *Le Vent se lève* qui va sortir bientôt.
D. – Oui *Le Vent se lève*, où il y a une sorte de poésie oui un peu, pour être un peu dans le mood quoi.
S. – Il y a quelque chose d'assez triste, assez grave…Ça pourrait marcher.
D. – ça peut marcher oui.
S. – Devant quel film ça pourrait marcher… *Ils réfléchissent.*
Est-ce que, une fois que la technique du petit doigt a marché et que vous êtes installés en couple… Je voudrais lancer la thématique des autres pratiques amoureuses au cinéma… Est-ce que, une fois qu'on est en couple, est-ce que vous vous embrassez ? Pas vous deux ensemble.
Ils éclatent de rire.
Non parce que dans les autres interviews c'est que des couples.
David pose la main sur Samuel.
D. – Oh ben on est un peu un couple.
S. – J'ai bien essayé de lui faire des bisous de temps en temps…
D. – Ça pas marché. Je suis trop résistant.
S. – La technique du petit doigt n'a pas marché. Il la connaît trop pour que je puisse la faire sur lui.
Est-ce que vous embrassez au cinéma ?
D. – Oui moi j'embrasse au cinéma, quitte à perdre trois images. C'est pas grave.
S. – Oui je suis d'accord.
D. – C'est histoire de réaffirmer à un moment donné, ta copine te regarde, même si t'es dans le film tu vas lui faire un petit bisou, histoire de dire oui je suis toujours là. Mais oui c'est plus une sorte de réaffirmation d'un amour ou d'une attirance.
S. – Après c'est là aussi où tu peux reconnaître la qualité de fascination d'un film. Un film qui est fascinant aucun de vous n'aura l'idée d'embrasser au cinéma. C'est-à-dire que moi en une journée il y a deux ans je crois, c'était la rétro Kubrick, on s'est regardé *Barry Lindon* et *2001 l'Odyssée de l'espace* dans la même journée, ce qui fait une grosse journée. *Il regarde son ami.*
D. – Putain ouais.
S. – Mine de rien on a quand même réussi à apprécier les deux films.
D. – Ça fait cinq heures et demie de film.
S. – C'est plus que cinq heures et demie. Six heures.

D. – Deux heures… Et deux heures quarante je crois 2001.
S. – Trois heures trente *Barry Lindon* je crois non ? Six heures de film. Bref. Et on ne s'est pas embrassés une seule fois en six heures de film. Pourquoi, parce que justement…
D. – Parce que c'est Kubrick et qu'on était complètement fascinés et complètement happés par le film. Mais c'est vrai que parfois un bisou sans lâcher le cours du film c'est possible c'est agréable.
D. – Ma copine a voulu aller voir *Hunger Games* là le deux qui est sorti il n'y a pas longtemps, ben je te jure qu'au bout d'une demie heure on a pas arrêté de se galocher, on s'en foutait complètement du film, parce que bon ben voilà c'est de la merde. *Ils rient.*
Moins le film est bon plus vous vous embrassez c'est ça ?
S. et D. – oui voilà.
S. – Oui et puis la grande invention du cinéma pour y aller en couple c'est les fauteuils à deux MK2. Parce que les fauteuils à deux MK2 tu peux rester dans le film tout en étant un peu dans ton salon, avec ta copine qui vient un peu s'avachir sur toi, te faire un gros câlin. Parfois elle finit complètement allongée sur tout le fauteuil avec moi qui la tient dans mes bras. Pour le coup c'est aussi un moment partagé entre nous tout en restant dans le film sans s'embrasser ou quoi.
D. – Il y a cette petite intimité en plus.
S. – Il y a une petite intimité en plus. Il y a ce côté affectueux sans forcément avoir à tourner la tête et à lâcher le film des yeux et à lâcher l'histoire ou quoi pour aller faire un bisou à côté. Il y a aussi le cas où ta copine pleure, tu la prends tes bras… Moi ma copine pleure beaucoup au cinéma donc je suis obligée de sortir les mouchoirs, de lui faire un petit bisou, je me moque un peu d'elle en lui essuyant les larmes. Voilà.
D., *rit doucement* – T'es sympas comme gars.
S. – Parfois c'est un peu *too much*. On est allés voir *Tel père tel fils* elle en avait dans le coup. Je sais pas comment elle arrive à pleurer autant, je suis d'accord c'est émouvant mais de la à faire ouinouin. *Il mime des larmes qui coulent avec ses mains et rit avec D.*
Vous regardez les réactions de votre copine dans la salle, et ça peut être différent de la vôtre et vous étonner un peu ?
D. – Moi je ris beaucoup aux comédies par exemple. J'ai tendance à rire naturellement beaucoup.
S. – Moi j'ai tendance à rire assez fort
D. – Bien fort oui. Que tout le monde entende.
S. – Assez fort et de bon cœur.
D – Il a un rire assez contagieux aussi. *S. rit*, *D. le montre du doigt*. Tu vois ça donne envie de rigoler. Moi je ris par exemple beaucoup au cinéma quand je vois des comédies ou des trucs comme ça qui me plaisent et je sais que par exemple en sortant des séances il y en qui me font « Ah David, tu ris beaucoup ». Genre, bon ferme ta gueule, laisse nous profiter du film. Mais bon.
Et vos copines elles ne sont pas gênées par vos rires ?
D. – J'avoue que j'évite les comédies moi, je veux pas trop qu'elles voient ce c'est-à-dire mais…
S. – Pour le coup j'ai déjà vu une comédie avec elle, elle se fout un peu de ma gueule. La dernière en date où j'étais vraiment plié du début jusqu'à la fin, je ne sais pas pour quoi car ce n'était pas un si bon film que ça mais c'était très référencé et je rigolais beaucoup aux références c'était Sur la piste du marsupilami.
D. – Sérieux ?
S. – C'était les qualités de Chabat avec les défauts qu'il n'y avait pas dans Mission Cléopâtre. Beaucoup de références, de trucs qui te rappellent des choses et qui te font beaucoup rire.
D. – Oui c'est ça c'est le côté j'ai vu la référence

S. – Tout ça pour dire que ça fait deux ans que le film est sorti presque ou un an et demi et Magalie me le rappelle souvent en mode t'étais comme ça, *il mime* : « ahahah ».
Donc vous vous moquez d'elle qui pleure et elle se moque de vous qui riez ?
S. – Oui c'est ça.
D. – Il n'y a pas de spectateur parfait.
S. – Il n'y a pas de spectateur parfait mais aussi le fait de se moquer par rapport à nos réactions diverses de chacun, que l'autre n'a pas, c'est aussi garder notre complicité au sein du cinéma. On a une certaine complicité on se moque un peu l'un de l'autre tout en respectant les opinions de l'autre sur le film. C'est partager une complicité en plus qui est de rire l'un de l'autre d'avoir un peu de dérision.
C'est des taquineries pas des disputes.
S. – Oui c'est des taquineries. Oui je ne vais pas engueuler ma copine en sortant du cinéma en mode arrête de chialer tu me fais chier, j'ai du mascara sur la chemise. *Plus bas à D.,* l'autre jour j'en avais sur ma chemise. *D. rit.*
D. – Chaque spectateur, chaque personne a des côtés qui le touchent le plus dans un film etc., tu peux pas lui dire arrête c'est des conneries, tu peux pas lui dire ça, chacun sa vision du truc. Si t'as décidé d'aimer *2012* et que moi je trouve que c'est une merde et bas c'est pas grave on va se disputer un peu dessus…
S. – Moi j'aurais un peu peur quand même si ma copine aime cette merde.
D. – Il y a des arguments aussi, si ça l'a touché par exemple je sais pas, miraculeusement si ça l'a fait pleurer quand elle a regardé *2012* et bas c'est pas grave, tu lui dis qu'est ce qui t'arrive t'es folle et tu passes a autre chose…
Toi David ça ne te dérange pas si ta copine ou la fille que tu convoite elle a pas du tout la même opinion que toi sur le film ? Si elle a adoré *Hunger games*...
D. – Non elle a pas adoré non. Si ça me fait chier au bout d'un moment si, mais c'est pas grave, au bout d'un moment tu oublies…
S. – Moi ça me ferait chier que ma copine ait des opinions complètement diverses des miennes sur le cinéma…
D. – Non mais c'est encore plus drôle en fait. Si elle sait les argumenter, ce que nous on demande en fait, s'il y a un minimum de travail intellectuel derrière quand tu regardes un film, si elle sait argumenter sur le fait qu'elle a aimé et pas toi et que voilà là c'est bon là c'est génial parce que t'as une confrontation.
S. – Sur un film peut-être mais si on a tous les deux des univers qui sont complètement différents et complètement opposés par exemple elle, elle adore que les comédies romantiques un peu à l'anglaise type *Coup de Foudre à Noting Hill* là j'aurais du mal.
D. – Évidemment. Non mais l'idée c'est qu'il y ait un noyau qui vous rassemble
S. – Oui il faut le noyau qui nous rassemble.
D. – Une fois que le noyau il est là, moi je pense que c'est mieux si chacun des deux a une opinion différente et qu'ensuite vous vous confrontez la dessus, parce que c'est drôle, au moins c'est animé, et même si c'est vain, même si tout le monde à la même conclusion, que tout le monde reste sur son avis c'est pas grave parce que tu passes un bon moment, il y a de l'excitation il y a des rires il y a de l'énervement il y a un truc vivant quand tu parles de film avec quelqu'un qui aime les films qui fait que c'est toujours divertissant, et encore plus quand la personne est pas de ton avis.
C'est le cas toi avec ta copine ?
D. – On est parfois pas d'accord oui. Par exemple il y a eu un cas récemment où on avait regardé… On a eu un argument, c'est vrai, sur un film qui s'appelle *Across the universe*, qui est une sorte de comédie musicale avec les chansons des Beatles, que moi j'adore parce que je suis un taré absolu des Beatles…
S. – Malgré le fait que ce soit une comédie musicale ?

D. – Enfin ce n'est pas une comédie musicale. C'est un film musical où ils reprennent des chansons des Beatles arrangées pour le film, il y a une certaine atmosphère un peu *sixties*, toute la période *flower power* et tout. Elle a regardé le film, j'ai senti que ça ne lui plaisait pas du tout parce que, et elle avait raison, sur le fait que le film est extrêmement lisse, sur le fait que c'est une histoire d'amour à la con ce que je savais déjà. Mais j'étais extrêmement compréhensif avec le film parce que j'aime bien comment ça a été ré-arrangé. J'aime bien l'ambiance en général du truc etc., même si ça casse pas des briques. Et du coup ça m'a un peu… ça m'a un peu vexé *il regarde S. qui lui sourit*. Qu'elle ait un point de vue déjà différent du mien mais qui en plus était plus vrai que le mien. Ça m'a vexé, ça m'a excité… ça m'a un peu titillé du coup j'avais envie d'en re-parler pendant deux heures et de lui montrer que j'avais raison bien que j'avais tort et du coup oui c'est vraiment bien quand c'est comme ça. Après on se prend pas souvent la tête parce qu'on a les mêmes…
D. – S'il y a un domaine sur lequel on peut se prendre la tête avec nos copines respectives c'est qu'on a horreur des comédies musicales.
S. – Ah ça…
D. – Et ça c'est vraiment un truc que les meufs kiffent, surtout Demy… Toi je ne sais pas si t'aimes Demy par exemple ?
Non je trouve ça très kitch. Après il y a des scènes que je trouve…
David – Nous on trouve ça insupportable.
S. – On peut pas.
En revanche j'ai bien aimé *Lola* de Jacques Demy !
David – Oui mais ça ne chante pas dans Lola.
Oui ça chante peu, mais j'ai beaucoup aimé ce film je l'ai trouvé très… drôle.
S. – Et surtout, il n'y a pas que Demy, il ya toutes les comédies musicales, je ne peux pas supporter…
Oui Christophe Honoré par exemple.
D. – Ah ouais.
S. – Je ne peux pas supporter *West Side Story* par exemple. *West Side Story* c'est une horreur. (blanc)
D. – Moi j'adore, *il pose la main sur le bras de S.* Il y a en a deux que je peux mettre au rang des vrais chefs d'œuvre du cinéma c'est *West Side Story* que je trouve génial – je t'expliquerai plus tard pourquoi et puis *Chantons sous la pluie* qu'est génial.
Oui.
S. – Je ne l'ai pas vu.
D. – Ce sont des films faits par des vrais réalisateurs, et bien que Demy soit considéré comme un vrai réalisateur, moi je considère comme toi que c'est chiant à mourir, faut se le dire.
C'est kitch, les couleurs.
D. – Les couleurs, les personnages, il n'y a aucun moyen d'y croire. C'est vraiment de la romance pour petite fille de neuf ans.
S. – Bref toutes les filles adorent *Peau d'Âne.*
D. – Ohlala.
S. – Je suis sûre qu'elle adore *Peau d'âne* toute les meufs adorent *Peau d'âne*.
D. – Je ne sais pas j'ai pas demandé parce que… Je n'ai pas abordé le sujet de Demy auprès de Luce parce que…
S. – Essaye d'aborder les comédies musicales un jour avec une fille mais en tous cas.
D. – Et puis les Disneys tu peux en parler aussi…
C'est un peu genré alors le cinéma, il y a des choses…
S. – Il y a des choses qui sont étonnamment, enfin pas forcément étonnamment d'ailleurs, qui correspondent beaucoup plus à un public féminin, qu'à un public masculin. Demy pour moi c'est l'exemple parfait. C'est-à-dire que ma copine adore *Les Demoiselles de Rochefort*, adore

Les parapluies de Cherbourg, adore *Peau d'Âne,* celui que je déteste le plus d'ailleurs. Moi personnellement je déteste les comédies musicales.

Donc vous n'iriez pas avec elles en fait ?

S. – Non je n'irai pas avec elle. Un jour elle m'a trainé pour aller voir *Les Misérables*, ça a été pénible pour elle la séance. Elle qui n'a pas aimé le film mais est plus ouverte que moi aux comédies musicales, je la dérangeais pendant la séance, parce qu'instinctivement je ne pouvais pas m'empêcher de faire des « pffff ». *D. rit*. Je chuchotais des « oh non c'est pas possible ». *Il se prend la tête dans les mains.* Parce que c'était horripilant.

D. – Bas oui, c'est sûr, *dit D. qui se recule sur le canapé*.

S. – Là aussi où j'ai le plus de difficulté à être d'accord avec Magalie pour les films, c'est pas tant le cinéma où elle accepte à peu près tous les genre de films et moi j'accepte à peu près tous les genres de film, mais c'est plutôt pour regarder un film à la télé chez toi le soir. Alors là le choix il est dur à faire, *il regarde D., qui lui fait signe de continuer.* Parce que moi je serais capable de voir n'importe quel film d'auteur qui dure trois heures, qui va à un rythme très lent mais que je trouve absolument génial, parce que mine de rien je vais quand même réussir à rentrer dans le film, alors que ma copine elle est pas capable de cette ouverture là chez soi.

D. – Ah non non moi je suis d'accord avec Magalie, tu ne peux regarder tous les films à n'importe quel moment.

S. – Tu ne peux pas regarder tous les films à n'importe quel moment mais…

D., *se redresse, lui* touche l'épaule – Ce n'est pas possible il y a des moments, quand on a, regarde toi et moi.

S. – Quand j'ai envie de regarder un bon film de guerre et qu'elle me dit ah mais il y a un peu trop de sang j'ai pas envie.

D. – Oui mais bien sûr Luce aussi.

S. – Pour elles les films de guerre c'est un peu les comédies musicales.

D. – Oui à partir du moment il y a un peu d'hémoglobine tout de suite ça leur fait peur mais bon c'est pas grave.

Je vais me faire incendier par des féministes.

D. – Ah oui là je pense qu'il ne faut pas dire nos noms. *S rit*.

S. – On va se faire démonter. Je m'appelle Samuel B.

D., plaisante – Et je tiens mes positions. *Ils rient.* On va nous taxer de machos encore parce qu'on fait des généralités.

S. – Il y a un fond de vrai.

Je trouve que les filles parfois entrent elles mêmes dans les clichés, c'est vrai qu'Honoré c'est irregardable, même *Les Parapluie de Cherbourg* c'est atroce[1386].

S. – Mais voilà c'est exactement ça, une fille comme Léa qui se revendique féministe adore Jacques Demy.

Peut-être pour des critères cinématographiques, je ne sais pas.

S. – Si j'y réfléchis tu es la première fille que je rencontre qui n'aime pas les comédies musicales de Jacques Demy.

Euh.. Je pense qu'il y a pas mal de féministes qui n'apprécient pas tant…[1387]

S- Après il ne faut pas tout mettre sur le dos du féminisme. Il y a eu très peu de cas, c'est vrai, mais j'ai vu des filles qui avaient adoré tout *Lovers* par exemple. Et tout *Lovers* tu peux pas dire que c'est le truc qui soit le plus féministe qui soit.

[1386] Je me positionne contre les autres filles (et du côté de mes enquêtés), je me range du côté de la stigmatisation de leurs goûts pour me valoriser (au détriment de mon appartenance de genre).

[1387] Je pense défendre les femmes et le féminisme en montrant que certains n'ont pas un goûte largement partagé par les femmes. Comme si le féminisme devait passer par un rejet de ce qui est catégorisé comme féminin.

Après comme pas mal de filles je n'aime pas trop les films où ça explose partout ou les films d'horreur.
D. – Et pourquoi ?
Parce que j'aime un type de films assez précis, assez réaliste, enfin…
D. – Tu peux trouver…
M. – En fait je n'aime pas les films de genre. Film d'horreur, film d'action, comédies romantiques et tout. C'est rare que ça me plaise.
S. – Moi c'est une tendance que j'avais avant mais…
D. – C'est ce que je disais tout à l'heure à Samuel on parlait de *Happiness thérapy*, qui pour moi est un vrai grand film en fait. Qui pour lui est juste une comédie romantique comme ça. Pour moi j'y ai trouvé des qualités que je n'ai pas retrouvé dans d'autres comédies romantiques. Et le truc, quand c'est bien fait, tu t'en fous de quel genre c'est, à partir du moment où le réalisateur le cinéaste te donne ce que t'as profondément envie de voir quoi. Les critères que tu demandes à un film et qui sont là.
Est-ce que…
S. – Là on s'éloigne un peu du sujet.
Et est-ce que vous seriez allés voir *La Vie d'adèle* avec vos copines, moi je connais pas mal de couples qui…
D. – J'ai expressément dit à Luce que je voulais le voir tout seul.
M. – Pourquoi ?
D. – Parce que dans ma tête ça allait être un grand chef-d'œuvre. Quand c'est des films que je suppose qui vont me toucher ou qui vont être extrêmement bien pour moi je peux pas tout de suite sortir de la salle et en parler deux minutes après. J'ai besoin de temps pour y réfléchir, j'ai besoin de temps pour l'assimiler, pour voir ce que j'ai aimé ce que j'ai pas aimé, ce que j'ai adoré.
S. – C'est peut-être aussi parce que tu es avec elle depuis pas très longtemps.
D. – Elle m'avait proposé !
S. – Non mais que tu as peur de cette attitude là, parce que moi je te parle de mon attitude avec Magalie, quand il ya un film qui impose le temps de réfléchir et qui impose le fait de ne pas parler en sortant du film parce que t'es toujours dedans, on a cette complicité de ne pas forcement parler toute suite, on attend que chacun soit prêt à en parler aussi.
D. – Non mais Samuel, ce n'est pas ça, c'est que j'ai besoin d'un temps tout seul après le film.
S. – Tout seul ?
Peut-être qu'il dit vrai, par exemple je comprends les films que j'aime beaucoup, j'ai bien aimé *Amour* de Haeneke par exemple, je suis allée le voir toute seule et tant mieux, ça m'aurait pollué, même mon copain que j'adore… Je ne sais pas même si au bout d'un an on aurait la complicité de savoir qu'on ne veut pas parler… même *Nymphomaniac* je suis allée le voir toute seule.
S. – *Nymphomaniac* je suis allé le voir tout seul et pour le coup je suis pas sûre de vouloir aller le voir avec ma copine. Mais *La Vie d'adèle* je suis allé le voir avec elle parce qu'on est tous les deux passionnés de cinéma, c'est la Palme d'or, il y a aussi ce côté-là de on a envie d'aller voir les films qu'on veut, tous les deux ensemble. Et aussi ce c'est-à-dire de vouloir partager le moment de découverte du film tous les deux ensemble.
D. – Non moi je ne suis pas d'accord avec ça.
S. – Moi c'est un truc que j'aime bien partager avec mes copines.
D. – Moi j'aime pas partager justement ce truc là.
S. – Après tout dépend du genre de film ou quoi.
D. – Je suis tellement transporté par le film que je ne veux à avoir à parler avec personne. Je veux être vraiment avec moi-même et profiter du moment jusqu'à après le film. Jusqu'au moment où je me dise ok c'est bon je crois que j'en ai fait le tour, que je peux revenir à la vie

normale, parler aux gens redevenir sociable, mais il y a des films comme ça qui te prennent tellement que t'as pas envie d'en parler avec quelqu'un tout de suite quoi.
S. – Comme je te disais ce n'est pas parce que tu y vas avec quelqu'un que tu es obligé d'y aller avec lui directement en sortant.
D. – Un film comme *The Master* que j'ai vu l'année dernière que j'ai trouvé génial.
S. – On l'a vu tous les deux on en a pas parlé directement en sortant du film. On est restés dix minutes sans parler en sortant du film. *D. qui essayait de prendre la parole se remet au fond du canapé.* C'est la même chose avec Marine.
D. – C'est pas la même chose.
S. – Si c'est la même chose.
Est-ce que votre copine avec qui vous allez le plus au cinéma ou c'est plus vos amis…
D. – Je dirais que c'est 50/50.
S. – Moi aussi je dirais que c'est 50/50.
D. – Sauf si je rajoute la catégorie seul, c'est plus. La moitié du temps j'y vais avec ma copine et l'autre moitié soit avec des potes soit seul.
S. – C'est pareil.
Tout à l'heure, je reviens à un autre sujet on parlait du cinéma comme lieu de culte, mais est-ce que vous pensez qu'il y a une dimension érotique au cinéma ?
S. – Comme lieu de cul tout seul sans le te derrière, là je vais laisser la parole hein David. *Il lui tapote l'épaule.*
D., *ironique* – Tu es gentil.
Samuel rit.
Est-ce que les pratiques sexuelles existent au cinéma ?
D. – Evidemment. Mais bien sûr je pense que c'est un lieu privilégié pour ça en fait.
S. – Pour le coup pour moi c'est un vrai lieu de culte et j'aurais du mal à envisager ça.
D. – Non, il faut aussi démystifier tout ce truc, qu'une salle de cinéma c'est en même temps, oui, on peut avoir cette dimension où c'est sacré il ne faut pas y toucher, et en même temps, c'est super bandant de se dire ben si justement je vais y toucher parce que ça représente autant pour moi pour moi. Là tu peux prendre encore plus ton pied que dans un lit. Le truc c'est que la salle de cinéma c'est un lieu extrêmement privilégié parce que ça te… ça te… Il y a une sorte de connexion qui s'établit entre le lien et toi qui est… pas du tout pareil nulle part. T'as ce truc là et à un moment donné si t'as envie de faire des conneries dedans ben ça va rajouter un truc parce que ce lieu là il a une certaine signification pour toi, après moi je choisi de le démystifier toi tu choisis de ne pas le démystifier, il n'y a pas de soucis tu vois, mais je pense que ça rajoute une valeur érotique à un certain moment donné oui. Si t'es avec ta copine et que ouais tu commences à la toucher un peu ben ouais c'est mieux, c'est bien… Il y a un truc qui tient de l'interdit.
Le fait que ce soit un espace publique…
D. – Le fait que tu as des gens autour de toi, tu ne peux pas faire trop de bruits, t'es constamment lié aux autres gens qui sont dans la salle forcément.
S. – L'avantage c'est que t'es dans le noir, malgré le fait que ce soit un lieu public, tu ne te mouilles pas autant que si tu le faisais dans la rue. T'es dans le noir et surtout les gens ne se concentrent pas sur toi.
M. – Mais il y a quand même la peur un peu…
D. – C'est une peur très anodine parce qu'elle n'existe pas forcément. Même si moi il y a eu des moments où c'était vraiment chaud. Non mais je veux dire…
Mais vous avez pas peur que des gens se retournent tout d'un coup ?
D. – Mais si mais c'est justement ça c'est un risque à prendre.
S. – Toi t'as fais des trucs cochons alors qu'il y a avait quelqu'un dans la même rangée que toi ?

D. – Moi j'ai fait des trucs cochons en pleine salle sur bienvenue chez les chtis la troisième semaine.
S., explose de rire.
S. – Donc t'imagines un peu la salle était comble et on était au dernier rang du dernier rang du dernier rang, là où il y avait personne et pourtant il y avait du monde parce que c'était *Bienvenue chez les Chtis* et ben ouais ouais… elle est descendue quoi. C'était complètement excitant. Il y avait un gars qui était devant qui a du entendre un peu de bruit et qui as dû voir ce qui se passait et il est vite retourné au film, parce que déjà les gens ils aiment pas voir ça parce que atteinte à la pudeur et compagnie et puis en plus de ça ils préfèrent oublier, se dire que ça n'existe pas et puis se concentrer sur le film, quitte à grogner après, parce que bon on ne faisait pas tant de bruit que ça et on ne dérangeait pas tant de monde que ça, et puis voilà, oui c'est un peu dangereux c'est un peu risqué mais c'est ça qu'est excitant.
Et le dernier rang du coup ?
S. – C'est ce que je te disais tout à l'heure quand ce fameux garçon t'as dit on va au dernier rang parce que le dernier rang oui c'est fait pour ça aussi. T'es tranquille. A moins que tu tombes où moment où l'équipe de basket du coin se met au dernier rang pour ne pas faire chier les gens mais voilà. *D. rit*, sinon il y a rarement du monde au dernier rang.
D. – Et en plus tu fais en sorte que le film il soit pas regardé par voilà, un petit film d'auteur dans le studio Galande où il y a genre un spectateur.
S. – T'as fait ça dans le studio Galande ?
D. – Ouais !
Ils explosent de rire
S. – Ah tu me tues !
D. – Et du coup il y avait un vieux devant nous. En plus je pensais que ça allait être bien.
S. – Surtout que t'as aucun confort pour faire ça au Studio Galande
Après au cinéma Saint-André-des-arts, j'y ai travaillé, il y a rarement plus de trois vieux dans la salle, mais en revanche le projectionniste il voit dans la salle.
D. – C'est un des avantages de la projection numérique. C'est que maintenant il suffit d'appuyer sur un bouton donc ils ne regardent plus forcément la salle. Et puis dans les grands multiplexes il y a des caméras à l'intérieur.
Il faut oser quand même dire à la fille vient on va au dernier rang…
D. – Non mais là c'est quand la situation est bien… bien cernée quoi.
S. – Puis si on te dit vient on va au dernier rang, tu comprends. Toi t'avais dû comprendre quand il t'a dit viens on va au dernier rang…
Non, mais alors moi complètement niaise…
S. – C'est ça le truc c'est que la plupart du temps il y a une sorte de naïveté. Je ne sais pas après si c'est de la naïveté ou une volonté de ne pas vouloir comprendre ou de faire semblant de ne pas avoir compris mais il y a toujours une sorte de truc ou tu te retrouves devant elle et puis « ah bon, j'avais pas compris » *Samuel rit*. Alors que oui en fait quand t'es un gard tu penses que à ça en fait.
Ce qui est drôle c'est que ce même garçon avait prévu son coup pour la séance d'avant mais on était allés voir *Les Adieux à la reine* et il s'était endormi tellement ça l'avait fait chier.
Ils rient.
S. – C'est vrai qu'il est assez chiant ce film.
Du coup il avait loupé le coche et après, moi après qui n'avait pas du tout compris la situation, je voulais aller voir un film comme *Barbara*, ou en enfin bref un film pas du tout pour choper, un film chiant.
D. – Ah le truc d'c'est-à-dire de l'est !

Oui avec une femme dépressive… Et il me dit ah non pas du tout on va aller voir *Marylin*. *Ils rient*.
D. – Oui voilà c'est la sécurité du blockbuster aussi. Les règles du blockbuster t'en as bouffé depuis ton plus jeune âge du coup tu vas voir ça, tu sais bien… En plus les critiques qu'il y avait c'était dégueulasse…
S. – La sécurité d'un blockbuster de base.
D. – C'est que c'est pas à prendre au sérieux.
S. – Tu peux aussi…
D. – Tu peux louper des images.
S. – Tu peux louper des images tu comprendras toujours la situation parce que c'est calibré de telle sorte. Tu vois *2012* tu peux partir pendant une demie-heure.
D. – Et ben ils seront toujours en train de courir.
S. – Tu sauras toujours ce qui est en train de se passer. Faut juste passer le quart d'heure de crédibilité pour rentrer dans le film, mais après un blockbuster… mais après un blockbuster tu peux faire ce que tu veux. Ouais c'est vrai. T'arriveras quand même à comprendre le film. Un blockbuster de base, devant un Spielberg ce sera peut-être pas le cas.
D. – Oui.
Pour vous dans quelle mesure le cinéma serait lié à l'amour justement ?
M. – Question philosophique.
D. – Là il n'y a plus personne. *Ils réfléchissent*. C'est compliqué tu parles à des personnes qui aimes le cinéma donc, t'en as d'autres qui te diront oui parce que c'est juste qu'on a envie de passer un moment à deux et puis voilà. Il y a un moment donné quand tu aimes la personne en face de toi tu as envie de lui faire partager ce que tu aimes.
S. – C'est pour ça qu'il ya des films que je veux à tout prix que Magalie regarde avec moi.
D. – T'as envie de montrer des films à la personne parce que c'est des films qui te tiennes à cœur où qui ont marqué le début de ta cinéphilie parce qu'ils t'ont façonnés en tant que cinéphile
S. – Avant qu'on sorte ensemble on a commencé à avoir une complicité avec les DVD qu'on se prêtait l'un et l'autre.
D. – Ça ça marche bien.
S. – Ça ça marche bien parce que t'es obligé d'avoir une complicité, de te revoir… ça c'est l'aspect pratique mais t'as aussi l'aspect de ce partage qu'est important pour nous parce que c'est quelque chose qui nous façonne profondément. C'est le partage d'une passion qui en tous les cas moi m'anime passionnément et très fortement.
M. – Je vais arrêter de vous harceler…
D. – Nous on aime bien.
S. – Lui il aime bien, il est parti. Tu n'as pas eu besoin de beaucoup nous harceler pour qu'on réponde.
D. – Oui c'est clair, la thérapie de couple. *Samuel rit*. Merci, vous nous avez fait du bien.
2ème bobine
D. – Le cinéma c'est quelque chose de quasiment obligé dans l'historie d'un couple. Que ce soit au premier au deuxième ou au cinquantième rendez-vous ou moment d'intimité entre les deux il y aura forcément un moment où ils vont aller au cinéma.
S. – Un couple ira forcément au cinéma. N'importe où en C'est-à-dire, parce que c'est une épreuve, mine de rien, c'est une sorte d'étape obligée ou tu vois la configuration du couple, comment il s'est construit ou comment il va se construire et comme il en est arrivé là qu'est-ce que ça va donner par la suite. C'est extrêmement important le cinéma dans un couple parce que ça montrer aussi la construction du couple.
D. – Le cinéma est foncièrement un art et un média du partage.
S. – C'est un média du partage mais c'est aussi, c'est surtout ça. Le cinéma ça a toujours été et ça a toujours été divisé dans ce paradoxe extrême d'être un art en même temps qu'être un

divertissement. Donc voilà. A partir du moment où tu vas en couple et tu vas au cinéma, tu considères le film plus comme un divertissement que comme un art. Un divertissement qui va te permettre d'avoir une certaine intimité avec la personne qui va être à côté de toi
M. – je ne suis pas forcément d'accord avec ça car tu peux y aller aussi avec ta copine qui apprécie aussi le cinéma comme un art et vous ne vous embrassez pas et vous suivez le film…
D. – Oui mais je te parle de la première fois que tu vas au cinéma avec une fille, c'est pas forcément, à ce moment là c'est pas un art.
M. – Et justement est-ce qu'il y a des films que tu n'as pas vu parce que tu …
S. – *Moi moche et méchant.*
D. – Oui.
S. – Qui avait pourtant plein de ramifications cinématographiques.
D. – J'étais allé voir *Moi moche et méchant 2* clairement pour pécho. J'avais aucune envie de voir le film je m'en foutais complètement. Ça m'intéressait pas j'avais vu le premier j'avais trouvé ça à chier et j'étais allé voir le deuxième juste pour pécho.
M. – ça valait le coup… parce que le pire c'est quand vous n'arrivez pas à pécho et qu'en plus vous allez voir un film de… qui vous plait pas du tout…
D. – Oui c'est ça.
S. – C'est pour ça qu'en général quand tu vas voir le film avec une meuf qui n'est pas cinéphile, moi je me place toujours dans la position de celui qui choisit le film en fonction de ce que j'ai envie de faire. En me disant si ça ne marche pas au moins je vais avoir le film à regarder quoi !
D. – L'idée c'est de trouver un film assez divertissant, qui te permette d'oublier la pression à des moments qui sont stressants pour toi et en même temps un truc qui puisse un minimum t'intéresser sur toute la longueur pour te dire au moins j'ai vu un film qu'était pas mal et on peut passer à autre chose.
S. – Le pire qui me soit arrivé c'est le jour ou j'ai essayé de pécho une meuf, le cinéma c'était pas son dada du tout, disons comme les gens lambda qui vont au cinéma de temps en temps, pas comme moi pas passionné du tout. Le seul problème c'est que je sais pas si elle s'intéressait à moi ou pas mais elle avait essayé de faire l'effort de rentrer dans le film et d'essayer de comprendre le film. J'avais pas choisi un film hyper compliqué non plus
D. – C'était quel film ?
S. – C'était un film de Johnnie To, c'était de l'action.
D. – Ah ouais mais attend.
S. – Oh ça passe. C'est de l'action, je voulais un peu faire mon mec *il mime.*
D. – le cinéma asiatique mais tu ne te rends pas compte à quel point c'est dur…
S. – Tout ça pour dire que la meuf j'essayais de lui faire des signes, je connaissais pas encore la technique du petit doigt
D. – Tout le monde connaît la technique du petit doigt au moins inconsciemment.
S. – Moi je la connaissais pas, fallait voir comme j'étais une brêle pour draguer avant que tu me parles de ça. Du coup moi je draguais en amont, en faisant mon intellectuel du cinéma. Sauf que la meuf elle cherchait à comprendre… elle avait peut-être un vrai intérêt pour moi. Elle avait peut-être un vrai intérêt pour moi sauf qu'elle le montrait pas du tout parce qu'au cinéma elle essayait de me comprendre à travers le film que j'avais choisi (*David rit*), sauf que moi j'étais incapable aussi de la draguer en dehors.
D. – Les rendez-vous manqués.
S. – Rendez-vous manqués et elle qu'essayait d'argumenter et moi je pouvais pas non plus pécho parce que j'étais pas dans mon élément. J'avais besoin du cinéma pour me donner un coupe de pouce.
M. – donc elle était peut-être intéressée par toi mais elle essayait de comprendre le film pour te faire plaisir.

S. – Et peut-être pour me comprendre un peu. C'était au lycée en plus donc moi j'étais dans la classe cinéma et tout le monde parlait cinéma… elle avait été en S complètement éloigné c'était peut-être un rdv manqué aussi parce que c'était au cinéma.
M. – Le cinéma c'est pas forcément le bon pari.
D. – C'est comme tout quand tu dragues une fille c'est une fois sur cinquante. Cinéma ou pas c'est d'abord qui choisit, cinéma ou pas, si elle a envie c'est bon si elle a pas envie c'est foutu, qu'il y ait du cinéma ou pas après ça peut jouer un vecteur de facilitation du truc, ou oui ça va permettre d'accélérer la chose et de la considérer vraiment. Si tu lui plais pas au sépart c'est mort cinéma ou pas. TU peux aller lui faire voir n'importe quel truc ça va pas marcher.
M. – Même si le film est absolument génial
D. – Même si ça va être son film préféré il n'y a aucun moyen que ça marche car il faut d'abord qu'il y ait des atomes crochus qu'il y ait un truc, ou quand tu lui dis viens on va au cinéma qu'il y ait un truc qui lui picotes l'esprit, ah oui je vais aller au cinéma avec lui, mine de rien même c'est inconscient et même si dans sa tête il y a peut-être rien qui va se passer
S. – Le cinéma il y a quand même cette idée populaire d'y aller en couple, le bras autour de l'épaule. Une fille à qui tu ne plais pas ne diras pas forcément oui pour aller au cinéma.
D. – Ou alors elle va dire oui mais alors la technique du petit doigt tu vas la sentir tout de suite. C'est-à-dire que tu vas mettre le petit doigt et puis flou elle va s'enlever.
M. – Ah c'est déjà arrivé.
D. – Oui direct, mais d'une froideur… C'est glacial quoi
M. – Ça c'est terrible pour le reste de la séance.
D. – Moi je suis persévérant, il y a eu des fois ou la fille est trop fière pour accepter que ce soit déjà gagné d'avance. Et en gros, bon si au bout de trois fois ça marche pas c'est mort en fait, mais faut au moins essayer trois fois pour voir si ça pas de la fierté mal placé
S. – ça arrive aussi que la fille acceptes que tu veuilles la conquérir mais pas que ça se passe au cinéma parce que c'est considéré aussi que le cinéma c'est trop facile
D. – Oui peut-être. Mais tu vois c'est tout ce truc où…
M. – C'est vrai que quand j'interroge on me dit ah non pas dans la salle de cinéma c'est un peu trop cliché.
D. – Il y a des filles qui…
Moi je sais que depuis ma mauvaise expérience plus jamais je laisserai quelqu'un m'approcher au cinéma.
D. – Le truc c'est que l'avantage qu'on a nous en tant que cinéphiles c'est qu'on peut faire croire tout ce qu'on veut puisque le truc c'est que pour nous le cinéma c'est le cinéma. Donc pour la fille à qui je vais proposer un cinéma ce sera déjà un moyen de lui montrer ce que j'aime et pas un truc populaire.
S. – C'est vrai que notre argumentation c'est bas tiens tu veux me connaître un peu plus ben je vais t'emmener au cinéma parce que c'est notre lieu.
D. – Si t'es un gars qui fait ingénieur ou commercial et que tu lui dis on va au cinéma et que tu lui a jamais parlé de cinéma là peut-être qu'elle va se douter d'un truc et qu'elle va dire non.
S. – C'est ça qui rend nos tentatives un peu plus osé et un peu plus chevaleresque, c'est que si t'es ingénieur la fille tiltera un peu plus que si t'es un cinéphile et que t'adore le cinéma et que tu parles tout le temps au cinéma ou là elle dire… C'est comme un musicien qui l'emmène à un concert. Tiens viens voir c'est un petit concert sympas.
Vous avez raison, c'est peut-être pour ça que ça marche bien, vous parliez des musiciens, il y a le prétexte du concert. J'ai un ami violoniste qui a trouvé sa copine comme ça il l'a invité à un de ses concerts… ça fait un prétexte non forcément érotique.
S – Oui c'est ça sur scène et la fille est flattée parce qu'elle va dans le backstage…
D – Tout est une question de discrétion et d'humilité dans ce truc là, c'est-à-dire que le petit doigt c'est pour éviter la main direct *il mime*… Ou le côté… dire je te respecte, je te respecte *il*

mime un ralenti commencer doucement pour voir si j'ai raison de penser ça. Le concert c'est pareil tu vois. *Il s'avance.* Montrer à la fille que c'est un truc… qu'on aime avant tout… C'est que, quoiqu'il arrive, on sera content, et qu'on sera pas déçus ou quoique ce soit et qu'elle dit non.
S. – D'un côté, si elle dit oui elle s'attend pas forcément à ce que tu la dragues. Si elle dit oui elle s'attend à ce que vous partagiez plus de choses, parce que c'est quelque chose que tu kiffes. C'est assez bizarre, ça peut être un signe d'amitié comme d'intérêt amoureux de sa part. C'est là où c'est chevaleresque, ça peut casser une amitié. Ça peut être un intérêt amical.
D. – *il interrompt Samuel,* C'est une façon d'atténuer un coup dans la fierté personnelle. Nous qui sommes pas… voilà… des dieux vivants… C'est juste, si ça rate, ça ne va pas me faire tant de mal que ça.
Pour vous l'aventure, finalement, ce serait de vous aventurer hors du cinéma.
S. – Oui bien sûr.
D – Moi je l'ai eu l'aventure.
S. – Moi j'ai une copine avec qui ça se passe très bien, mais si un jour, demain ou après-demain, je devais… C'est sûr que l'aventure ce serait de draguer en dehors du cinéma, c'est sûr.
D. – C'est une étape, c'est une étape.
S. – Comme tu vois on a des idées très très précises sur la chose. *Je ris*. On a toute cette mécanique qui fait qu'on a peut-être un peu moins peur de draguer au cinéma.
D. – C'est un truc de timide. C'est un truc de timide au fond.
S. – Au fond c'est ça. On a plus confiance en nous de draguer au cinéma parce que c'est notre élément, parce qu'on a aussi cette réflexion-là, toute cette réflexion qu'on vient d'avoir. Et pour nous, oui pour nous nous l'aventure ce serait de réussir à pécho en soirée, ou à pécho.
Il regarde David qui a levé la main.
Tu l'as fait, d'accord, c'est ça ?
D. – Ben oui… Luce ! Je l'ai pas eu au cinéma…
S. – En même temps ça a pas été compliqué avec Luce.
D. – Pardon ! *Samuel rit.* Excuse-moi en fait c'était un peu plus compliqué que prévu, mais je l'ai su après en fait.
S. – ça a pas été compliqué de faire le premier pas ça a été compliqué de faire le reste après. Mais bon en l'occurrence j'ai juste eu à parler un petit peu à parler avec elle… On s'est bien entendus et après il y eu l'alchimie, *il regarde Samuel.* C'est la chimie ! Nous qui sommes des littéraires.
D. – C'est sûr que j'aurais pas la même confiance et peut-être pas la même audace si je devais aller choper en soirée.
Oui le cinéma c'est un peu…
S. – C'est là où on se sent en confiance.
Vous avez partagé votre technique auprès d'autres amis ?
D. – Alors on parle oui, mais je ne sais pas s'il y en a d'autres qui ont essayé. *Ils se regardent.*
S. – Momo il a tenté ça ?
D. – Ben il va pas trop au cinéma. Mais il voyait très bien ce qu'on voulait dire, à chaque fois qu'il allait au cinéma avec une fille, c'était ça. Mais voilà, tu vois, c'est une technique, il y en a d'autres qui existent. Tu fais ton truc sur le cinéma, donc oui, *il s'avance,* elle est particulière à notre niveau, mais elle est commune à tout le monde, c'est un passage obligé le cinéma. Le cinéma c'est un passage obligé, pour créer une relation ou la concrétiser. C'est toujours un passage.

Entretiens 2017-2018

Entretiens MK2 Bibliothèque – Novembre 2017

Entretien 1 : Ingrid (48, C+) et Christian (50,A)

Vous pouvez-vous présenter ?
C. – Christian, metteur en scène acteur.
I. – *Elle rit de la formule, regarde la camera et imite la présentation de son mari*, Ingrid, psychologue.
Qu'est-ce que vous venez de voir comme film ?
C. – *Thelma*.
Vous pouvez nous en parler un peu ?
Ingrid regarde Christian, le laissant répondre.
C. – Ah oui, d'abord c'est sublime, c'est un très très beau film, *Ingrid le regarde, et dit doucement "c'est un beau film"*, on connaissait un peu l'acteur, parce qu'on avait vu Oslo… *il fait trainer la dernière syllabe en se penchant vers sa femme, sans vraiment la regarder*.
I., *me regarde et complète* – 31 Août.
C. – 31 Août, voilà, voilà… *Elle le regarde à nouveau*, en tous cas c'est un film qui relie le fantastique, les traumas, on règle les traumas par le fantastique, c'est très très beau, et puis ça parle de l'homosexualité féminine, du passage de l'adolescence à l'âge adulte.
I, *qui semblait songeuse, commence alors que Christian* termine sa phrase – Oui, c'est ça surtout, ce dont il parle, et comment…
C., *essayant de reprendre la parole* – Et comment…
Ingrid, *plus fort* – On fait avec sa propre histoire, et avec les secrets de famille
Christian, *regarde au loin* – Oui, voilà c'est ça.
Ingrid me sourit et le regarde quand il reprend
Christian, *conclut* – Un très beau film, c'est très bien filmé, *iels me regardent tous les deux, souriant, C. marque une pause*. Ils aiment les femmes *C. sourit, I. fait une moue avec les lèvres, semble dire "mouais…"*, il aime beaucoup les jeunes filles. C'est très très bien filmé, c'est très beau, *elle le regarde plus sévèrement*, c'est très beau.
Et qui avait choisi ?
Il sourit et se redresse, elle pointe le pouce vers lui, il dit en riant "c'est moi", et elle en regardant sur le côté "c'est monsieur". Ils rient.
I- Comme d'habitude, *elle rit en le regardant*.
C – C'est moi. C'est souvent moi qui choisit les films.
Moi – Il ne vous laisse pas choisir les films ?
Christian part en arrière d'un grand éclat de rire, elle lève les yeux au ciel, iels se regardent. Elle rit.
C. – Si, si, Ingrid, dis-le, écoute ! *Elle continue de rire alors qu'il reprend*. En fait j'ai beaucoup de mal à regarder des films intelligents à la télévision, donc à la télévision je regarde souvent des âneries…
I., *en riant* – voilà.
C. - …qui me divertissent

I. – Non mais là, il a touché juste, *elle le regarde*, parce qu'effectivement c'est un film qu'on peut…
C – Voilà ! Je savais qu'on pouvait voir ça tous les deux.
I., *alors qu'il la regarde* – ça change quand même, de ce qu'il…
C., *qui me regarde à nouveau* - On ne va plus trop au cinéma.
Ingrid, *le regarde* – Un petit peu…
Christian – Pas trop, quand même, on y va pas assez souvent.
Ingrid sourit à la camera
C'était quand la dernière fois ?
Christian prend un air interrogateur, se frotte le menton.
I. *tourne la tête dans le sens opposé à lui* – Moi j'étais avec une copine la dernière fois.
C., *qui réfléchit toujours* – T'as vu quoi toi ? C'était une comédie à trois balles, *il rit, et se tourne vers moi.*
I, fermement– Non non, pas du tout, *il la regarde*… C'était un film bien je ne sais plus lequel…
C, la regarde et la pointe du doigt – Si si c'était une comédie
I. – Cherchez la femme… *Ils réfléchissent.*
C – Ouais c'est ça c'était une comédie de cette réalisatrice-là, qui est bien d'ailleurs, c'était super.
Ingrid – Je ne sais plus. Oui c'était très bien. Très drôle mais aussi profond avec du sens. *Elle le regarde, il est dans ses pensées.*
C, *songeur* – Mouais…
Ingrid rit et me regarde.
C – Non mais oui c'était bien…
Elle continue de rire et Christian éclate de rire en se penchant vers l'avant. Elle lui jette un regard rieur, comprenant qu'il a relevé.
C – C'était très drôle avec du sens, *elle rit et continue de le regarder*, ben oui bien sûr on peut faire une comédie avec un peu de sens, *il sourit, elle murmure quelque chose*. C'est rarement le cas quand même, *il me regarde et rit.*
Ingrid, arrêtant de rire, un peu agacée –bref, *elle détourne le regard*.
Vous n'avez pas exactement les mêmes gouts ?
Il réfléchit encore quand elle me regarde et répond "de moins en moins". Elle rit, il rit aussi et répète doucement « de moins en moins oui… ».
C – Non le problème est… Au cinéma, *il pointe le mk2*, on peut…
I, *le coupe* - Au cinéma on se retrouve sur ce genre de film là.
C, *reprend* – Au cinéma, on a aucun problème. C'est à la télévision, c'est très compliqué.
I, *acquiesce, le regardant, et dit très bas* - surtout quand il faut choisir un film pour le soir…
C – Voilà. *Il reprend plus énergiquement, la pointe du doigt*. Ceci dit elle m'a fait regarder l'autre fois sur Arte « l'institutrice », un film israélien, c'était magnifique. *Il tourne la main et le corps vers elle*, et puis, *elle le regarde, il la regarde brièvement*, un très beau film victorien, *regarde l'équipe,* un film allemand, tu te souviens ? *Elle acquiesce, C. se tourne vers moi*, Un espèce… je crois qu'il y a deux plans séquence, pendant le film, et c'était un petit-chef d'œuvre.
Elle acquiesce en le regardant.
C – Je trouve qu'à la télé c'est très compliqué de regarder des films… intelligents… à la télévision. C'est très dur.
Ingrid, *simultanément* – ça demande un effort.
C – ça demande un vrai effort.
Ingrid, *poursuit*- C'est vrai qu'au cinéma, tu te laisses embarquer…
C – Non mais, ça demande aussi un effort au cinéma, *elle fait une moue de désapprobation*, quand on regarde un Bela Tarr c'est compliqué. *Elle esquisse un sourire et hausse les sourcils pour la caméra*, ça demande du temps. *Il me regarde.* Bela Tarr à la télévision on ne peut pas

le regarder. Tarkoski on ne peut pas le regarder à la télévision non plus. Voilà. *Elle sourit, regarde la chef opératrice et l'ingénieur son*. Il se tourne vers l'affiche qui est derrière lui. Jean Rouch… *Elle rit et il rit lui aussi*, encore moins. Mais c'est terrible en fait de dire ça, c'est comme si la télévision était une sorte de divertissement, *elle regarde vers le sol, vers moi*, un truc qui passe le temps, *elle regarde le sol, se mord la lèvre, regarde l'équipe*.

***Ne trouvant pas mes mots* – Quel… Quel…**

C, *souriant* – Quel genre de film on regarde à la télévision ? *Iels rient*. Des polars ! Des polars américains !

I., *le regarde* – ou des films d'action débile.

I. tourne la tête au loin. C., regardant dans sa direction– Oui, oui c'est ça. Il se tourne vers moi. Oui enfin, non, pas des films d'actions débiles ! *Elle murmure quelque chose et le regarde en souriant*. Des polars, on essaye de tabler sur un bon polar américain, *elle hausse les sourcils, ils me regardent*, voilà, ils savent très bien faire ça.

A la télévision ou chez vous vous regardez des films styles polars, blockbuster, etc. et au cinéma vous regardez des films art et essai.

C- *Il lève le doigt vers moi* – Non non comment vous dites, *Ingrid le regarde en souriant*, « blockbuster » c'est ça ?

I. – oui

C. – Non non, pas trop quand même, pas trop quand même. On regarde des polars, des bons polars, et au cinéma (elle sourit) Oui, on fait un grand écart, on essaye d'aller voir des films d'auteur, quoi.

I. le regarde, acquiesce – Oui, c'est vrai.

C. – C'est terrible (elle rit un peu), mais c'est vrai que j'ai l'impression que le film d'auteur à la télévision c'est vraiment compliqué à regarder.

I., hausse les yeux vers le ciel – Ben non, moi je ne trouve pas.

C. (la regarde) – ben pour toi, non, mais pour moi, pour moi c'est compliqué.

I. - On n'est pas tout à fait d'accord là-dessus (elle regarde l'équipe, moi, la camera)

C.-, poursuivant par-dessus ses paroles, s'adressant à moi – Puis c'est une histoire d'éducation, moi j'ai regardé que des conneries avec mes parents quand j'étais petit devant la télévision, donc en fait du coup… (il se tourne très rapidement vers elle, qui ne le regarde pas), donc pour moi la télévision c'est… (il lève la main et conclut alors qu'elle échange un sourire avec moi) – ça ne diffuse que de la connerie, quoi (elle hausse les sourcils et le regarde, opine sans conviction), c'est que du divertissement (elle le regarde et sourit).

m'adressant à I. – Vous avez un point de vue plus…

Elle s'avance un peu vers moi, il la regarde un instant,

I – Ah bas non, moi j'ai toujours aimé les films un peu (elle se tourne vers lui, lui qui regardait vers elle regarde fixement vers le cinéma et ne bouge plus), pas compliqué mais… C'est vrai que quand j'étais plus petite c'est moi qui choisissait souvent les programmes, alors je me faisais engueuler souvent (elle rit) parce que mon grand-père me disait (il sourit puis me regarde en riant) "ah on va encore se taper un film chiant" mais bon… (elle se tourne vers lui) au moins il me laissait choisir ! Et ben ouais du coup on se regardait Rohmer (lui opine légèrement, il regarde à nouveau fixement le cinéma), le cinéma de minuit tout ça, c'est vrai que moi j'ai une éducation très… beaucoup plus cinéma

C. – Ceci dit on le regardait beaucoup aussi le cinéma de minuit.

I. – Ah bas alors…

Lui – Oui, oui, avec le fameux générique avec les yeux (il mime avec les doigts) qui passait. (elle acquiesce), il était très beau, je me souviens de Mastroina qui pleurait, souvent au cinéma (elle rit, lui aussi).

Vous êtes ensemble depuis combien de temps ?

(La camera se rapproche)

Ils se regardent, Ingrid dit “hof…” et rit. Il me regarde. Ils marquent des pauses entre chaque phrase.
I. – Oh je ne sais pas.
C. – Vingt-cinq ans
I. - Presque
C. – Presque vingt-cinq-ans
I. – Presque

moi – **Et dans vos premiers rendez-vous il y avait des sorties au cinéma ?**
Ingrid – ah oui oui oui
C. – énormément
I., se détourne pour remettre une mèche de cheveux et se rapproche de lui en tirant sur son écharpe pour se hisser, s’en suit un petit balancement
L’Enfer, je me souviens, L’enfer
Lui, songeur, regarde vers le cinéma – L’enfer, ah oui oui de Chabrol, ça a été un des premiers films qu’on a vu… (il la regarde)
I. lève la main, regarde alternativement son mari et moi– Et d’ailleurs j’ai regardé l’enfer de Clouzot, l’autre fois, il y avait un reportage sur Arte (elle me regarde puis s’adresse à lui), t’étais pas avec moi parce que t’aurais pas pu regarder ça
Lui, tourna la tête vers elle – Si si, je l’ai vu à la télé l’Enfer de Clouzot
I. le regarde
C. – C’est avec… Regiani
I., marque un temps – Oui
C. – Oui
I. – Enfin c’est à partir de, c’est un montage
C. – Oui, je l’ai vu, je l’ai vu
I. – parce qu’il a jamais été vraiment…
Lui – Terminé, si si si si, je l’ai vu, j’avais même vu le gros (elle s’interrompt) reportage sur le film (elle acquiesce), parce qu’apparemment c’était aussi un enfer entre Clouzot et Regiani (elle dit quelque chose très bas), apparemment Clouzot détestait Regiani. (Il me regarde et sourit), et lui a fait vivre *un enfer* (il rit).
I. – c’est ça ! (I. rit)
C. – Pendant le tournage.
Moi – Vous n’avez pas exactement les mêmes goûts mais quand même, il y a une cinéphilie commune. Est-ce que vous vous disputez parfois après une sortie au cinéma, est-ce que vous débattez du…?
(ils réfléchissent)
ça arrivent que vous n’ayez pas le même point de vue sur le film ?
C., me regarde pendant qu’elle réfléchit – oui
Ingrid – ça doit arriver oui
C. – ça doit arriver
I. le regarde – Oui oui, ça peut arriver
Moi – Vous avez un exemple de film ?
I. souffle, le regarde – alors là, comme ça…
I. – je ne sais plus
Il cherche, écarquille les yeux
Lui – En fait, ce n’est pas qu’on est pas d’accord, c’est qu’elle regarde pas les films comme moi je les regarde en fait (elle le regarde en fronçant les sourcils). Elle s’intéresse peut-être davantage à la psychologie des personnages... Voilà il y a des choses qui lui paraissent (il la

pointe du doigt)… qui sont flagrantes pour elle, il pointe la main vers elle, et pour moi, un peu moins…
I. – On n'a pas une même…
Lui- on les regarde pas du même point de vue en fait
I., le regarde – Une même comprehension des fois des films un peu… Voilà (I. le regarde), enfin, on a pas la même explication.
Lui – Sur Dogville, sur Dogville on s'était un peu…
I., baisse la tête - je ne sais plus.
Lui – Sur Dogville, on s'était un peu shampooiné avec ce film
I. – Ou un film qu'on a vu il n'y a pas si longtemps, je pensais que la fin ça voulait dire ça…
Lui – Et moi pas du tout. C'était quel film ?
I. – Bas je sais plus ! Elle rit
Lui – Victoria, ça c'est un film, vous l'avez vu ?
Moi – Non.
Lui- Ah, il faut regarder ce film (elle rit, il la regarde), je me demande d'ailleurs si ce n'est pas là-dessus (elle le regarde) qu'on a eu un différend de point de vue à la fin
I. – non je ne crois pas
Lui – Non mais c'est quand même arrivé souvent qu'on ait une différence de point de vue…
I. - oui oui
C. – on se chamaille pas vraiment
Moi – Mais quand même
ils rient
C. – quoique des fois… Il la regarde
I. éclate de rire – Moi je vais me coucher je te…
C. – Elle va se coucher
Elle (simultanée) – …laisse devant ton film
(ils rient aux éclats, elle le regarde)
Bon voilà
Moi – parce que vous en parlez longtemps après ?
C. – On peut en parler longtemps
Elle – Ah il y a des films qui nous marquent…
C. – Il y a des films dont a vraiment… C'est nécessaire d'en parler après. Là celui par exemple, si vous nous aviez pas arrêtés, là on en aurait parlé longtemps, c'était parti en tous cas. (Elle sourit) Moi je l'ai vu davantage du point de vue du fantastique et de la religion, et puis Ingrid (il pointe la main vers elle) davantage du point de vue de l'émancipation de l'adolescence à l'âge adulte (inaudible), oui en parlez beaucoup
Moi – et vous débattez parfois sur le choix, ça arrive que vous vous le vouliez pas… que vous proposiez un film, et que l'autre ne veuille pas y aller
C. (animé, pointant le cinéma) – Ben là par exemple elle m'a dit qu'est-ce que tu m'emmènes voir ? (il la regarde) quand même t'as dit ça, hein ?
I., le corrige – je me suis laissée guidée
C. – grogne froucht, tout en remettant son bonnet, tu as quand même dit c'est bizarre cette affiche, t'as dit c'est quoi ce film et je t'ai dit c'est le gars qui a fait
I. – Oslo
C. – Oslo, 31 Aout. Voilà, je lui ai dit, c'est un film très beau, il ne va pas être mauvais, ça ne pouvait pas être mauvais
I. (dit quelque chose que je n'entends pas) – Surtout qu'on avait vu le premier
C. – et je trouve que c'est vraiment une vraie réussite
I. – Ouais

C. – Et puis, la première chose que je lui ai dite en sortant, je lui ai dit, le cinéma ça magnifie quand même les êtres humains (il se tourne vers I. qui sourit), les actrices là elles sont
I. – Elles sont magnifiquement bien filmées (regard intérieur)
C. – C'est magnifiquement bien filmé, c'est beau, le cinema ça rend vraiment super beau
Moi – Vous allez toujours ici ?
I. – Souvent oui
(il dit quelque chose, je n'entends pas)
Moi – Vous aimez bien les sieges où on peut relever l'accoudoir (je ris gènée), les couples me disent ça souvent
I. – Ah oui ?
C. – Oh bas (il la regarde). On est pas là dedans nous
I. éclate de rire
Moi – Pourquoi, vous ne parlez pas pendant la séance, vous ne vous embrassez pas ?
I. rit
C. – Ben non on s'embrasse pas dans la séance, il se tord de rire
I. – Non je lui dis tais-toi, tu ne vas pas tout me commenter, I. rit et le regarde
C. – On a passé l'âge (I. rit). Ben là par exmple
Moi – Parce qu'il parle
I. - parfois il parle
C., enthousiaste – Là c'était sur le premier plan. Elle sourit en le regardant. Le premier plan il est superbe, je lui ai dit regarde ce plan (des étoiles dans les yeux). Voilà, juste ça…
Moi - Vous ne prenez pas de pop corn ?
Simultanément – Non
I. – Et là c'est une salle où il n'y avait pas de mangeurs de pop corn. C'est appréciable
C. - ça peut être un peu agaçant
I. - Je crois que c'est pour ça qu'on ne va plus trop au cinema. Voilà, c'est chiant.
C. - Oui c'est chiant, il y a du bruit. Là, là ça va, il y avait pas grand monde, enfin, il y avait pas grand monde
I., le regardant – Si il y avait du monde
C., se reprenant - S'il y avait du monde quand même pour le film.
I. - C'était une salle très concentrée.
C.– très concentrée.
C.- Non non il n'y avait pas de pop corn.
I. – De toute façon on est capté dès la première image
C. – La première image… I. englobe (Ingrid aquiesce). Elle happe (insiste sur le mot)
Je vais arrêter de vous torturer car il fait quand même très froid.
C. - ça va,
I. rit.

Entretiens MK2 Beauboug – novembre 2017

Entretien 1 : Morgane (24, E)

Est-ce que vous pouvez nous raconter la situation ?
M. – On arrive de Belgique avec des amies qui sont étudiants aussi dans le milieu du spectacle, et on venait pour voir un spectacle de MacCaigne ce soir et là du coup on voulait aller voir pour le réconfort de MacCaigne que moi j'ai déjà vu, et en fait je leur ai demandé de venir participer à cette charmante petite interview mais ils m'ont fait un gros fuck donc je leur en ai refait un. Donc vous aurez pas trop votre interview avec un couple, mais c'est peut-être intéressant d'avoir l'avis de la personne du couple qui ne va pas au cinéma en couple mais toute seule, mais après je pense que le cinéma ça reste une expérience qui est intime et solitaire, moi si je vais au cinéma même avec quelque mon copain, des fois si je vais voir un film qui fait un peu peur je vais lui tenir la main, mais on est plus pris dans la dynamique du film et donc je pense qu'on pense pas… à quelqu'un d'autre donc c'est pour ça que je trouvais ton sujet… intéressant. Pourquoi t'as voulu partir vers, *elle hausse les sourcils*, *ouvre grand les yeux,* les couples qui vont au cinéma ?
Euh… Ben, justement en fait c'est exactement pour ce que tu dis parce que… Excusez-moi je t'ai tutoyée.
M. – Oui, ben oui ! *Elle rit.*
Euh… Parce qu'en fait, même en sociologie, ce qu'on étudie, c'est l'individualisme, parce que c'est aussi mon sujet de thèse, et en fait je voulais voir comment l'individualisme pouvait se partager à deux et donc l'expérience de la salle de cinéma c'est parfait parce qu'on est à la fois très enfoui dans soi-même et en même temps c'est… la majorité des gens vont au cinéma en couple en fait.
M. – Ah ouais, *elle lève les sourcils*.
C'est le mode d'accompagnement quasiment le plus fréquent.
M. – C'est paradoxal parce que tu te sens moins seul physiquement, mais au final tu es quand même seule intérieurement, psychiquement, moralement… T'es seul face au film ! T'es avec l'autre mais dans la pensée au final tu te retrouve… dans l'individualisme quoi.
Toi tu y vas souvent seule ?
M. – Souvent seule oui, ou avec des amies ou avec mon copain.
Là ça t'embête pas qu'il y a aille sans toi.
M. – En fait je l'ai déjà vu le film ! Même s'il est super bien j'ai moins envie de le voir et j'ai jamais visité le centre Pompidou.
Donc tu vas au centre Pompidou et tu attends qu'il sorte ?
M. – Oui voilà.
Et avec ton copain vous avez les mêmes goûts ?
M. – À peu près oui ! Ben là il m'a conseillée d'aller voir un film que j'avais déjà envie d'aller voir. C'était *le meurtre du cercle sacré* ?
***La mort du cerf sacré* ?**
M. – Oui, j'ai dit quoi ? ça à l'air hyper dramatique, j'avais déjà vu la bande annonce avant qui m'avait quand même donné assez envie, alors que moi d'habitude les bandes annonces… C'est horrible ça te raconte tout le film et du coup t'as plus envie. Et là pour une fois c'était une bande annonce pas trop bien faite, c'était monté de manière narrative de sorte qu'on sache pas trop où mettre les pieds. Ouais on a eu un avis partagé à la suite du visionnage.
Là dernière fois que vous êtes allées au cinéma c'était pour quel film tous les deux ?

M. – Et bien bon… *Elle rit* – Je m'en souviens même pas ! Je sais pas. Je vais très peu au cinéma. Je dois y aller trois ou quatre fois par ans. Là ça fait vraiment six mois que je n'y étais pas allée donc le dernier en date, je saurais même pas dire.

Et au début de votre relation est-ce que vous êtes allées au cinéma, par exemple dans les premiers rendez-vous ?

M. – Ouais. C'est vrai que c'est un truc qui fait partie des premiers moments un peu… amoureux… Ou t'invite quelqu'un. Enfin moi je sais qu'il m'a invité au cinéma, on était même pas encore ensemble, on était amies à c'te… à c'te période là. *Elle sourit.*

Ça c'est pas étrange quand on est amie, parce qu'il y a une proximité quand même physique ?

M. – C'est le paradoxe inversé, quand maintenant on va au cinéma c'est plus tout seul, quand au début il y a plus d'ambiguïté entre deux personnes et qu'il y a ce… Projet de cinéma, c'est un peu un truc qui te permet de sortir de ton individualisme. A l'inverse des couples qui après vont au cinéma pour rejoindre cet individualisme, tout en étant ensemble. Mais là quand on est pas ensemble et qu'on va au cinéma, bas voilà, c'est là où il y a les premières petites mains qui vont se toucher au cinéma, que oh… *Elle sourit, hausse les épaules*. On va se rapprocher quoi. *Elle sourit.*

La première fois que vous vous êtes embrassées par exemple c'était au cinéma ?

M. – Non pas du tout, non, je crois pas que j'ai eu de premier baiser au cinéma. Il me semble.

Mais des premières sorties ?

M. – Ouais même avec mon premier petit copain je crois que… Si je crois qu'il m'avait embrassé au cinéma. Il me semble, si je dis pas de bêtise ! Elle sourit. C'était bizarre hein ! *Elle rit.* C'était marrant. *Elle rit.*

On retrouve pas mal c'est une pratique un peu…

Bas oui ! Tu chopes dans le noir… Il y a personne qui te voit. *Elle rit.*

Beaubourg-2 – Lucie et Guillaume (28 et 29, A)
Est-ce que je peux vous demander de vous présenter, dire votre prénom, ce que vous faites ?
L. – Je m'appelle Lucie, ce que je fais : je suis comédienne, j'habite à Paris.
G. – Guillaume, je suis comédien aussi.
Vous allez souvent au cinéma ensemble ?
G. – ça dépend ce qu'on appelle souvent, souvent c'est quoi. *Il la regarde.*
L. – Oui une fois par mois, minimum.
G. – Une fois par mois, ouais.
La dernière fois que vous êtes allées au cinéma c'était quand ?
G. – C'était à Liège, on est allées voir un film d'Haneke.
L. – *Happy end*[1388].
Qui c'est qu'avait choisi ?
L. – Nous deux. *Elle le regarde*. Ouais.
Euh… Vous avez les mêmes goûts globalement ?
L., *rit* – Euh, oui sur les films un peu d'auteur et... Elle s'adresse à lui. Non toi quand même t'aime bien les gros blockbusters de *Star Wars* et tout ça.
G., *lui répond* – Ouais. *Il sourit et la regarde.*
Et…
L. – Et c'est quoi l'autre truc…
G. – Ben je regarde pas *Grey's anatomy* quoi ! *Il sourit, elle rit aux éclats. Ielles rient.*
Et dans ces cas là, si vous vous allez voir un film de science-fiction vous l'accompagnez quand même ?
G. – Ben ça dépend, vers elle, *Blade Runner* on est pas allées voir ?
L. – Oui mais je suis pas allée. Moi j'aime pas trop la science-fiction. Enfin si mais…
G.- Non mais la question c'est est-ce qu'on peut faire des concessions pour accompagner l'autre, pour aller voir un film ?
L. – Ah ! Ben oui mais toi tu t'es barré quand on est allées voir *Solaris* ici.
G. – C'est vrai, c'est vrai ! Je me suis barré. *Il sourit.*
L. – Moi j'aimais bien !
G. – Ça dépend, ça dépend.
Mais comment ça, vous y êtes allées ensemble et vous êtes parti de salle ?
G. – Moi je suis parti oui.
L.,*fais un signe de tête vers lui* – Lui, oui. C'était *Solaris* de… *elle se tourne vers lui*, Tarkovski. Et ça dure genre… quatre heures. Et le début est un peu enfin… Long à démarrer. Moi j'ai bien aimé. *Elle se retourne vers lui et sourit, il sourit.*
Et du coup ça pose pas de problème qu'il y en ait un qui s'en aille ?
L. – Ah si ça pose des problèmes. *Il sourit, elle le regarde et éclate de rire. Il rit.* Si si.
Donc la séance de cinéma peut être conflictuelle ?
L. – *Hausse les sourcils.* Non, ça va, c'est rare… *Ielles sourient*. Tout peut être conflictuel. *Elle le regarde et rit, il sourit.*
Et le film d'Haneke, vous aviez le même avis ?
L. – Euh… Non.
G. – On est restés tous les deux jusqu'à la fin. *Ielles rient.*
L. – Toi t'as pas trop…

[1388] *Happy End*, film (drame) de Michaël Haneke, avec Isabelle Huppert, Jean-Louis Trintignant, Mathieu Kassovitz, sorti en 2017.

G. – Moi j'avais vu pas mal de films d'Haneke, j'aime bien, mais par rapport à l'ensemble de son cinéma c'était pas incroyable.
L. – Moi j'ai beaucoup aimé.
Vous parlez des films longtemps après la séance ?
L. – Ça dépend… *Elle le regarde.* On en parle mais pas…
G. – Non.
L. – Non.
G. – Enfin si on en parle mais on fait pas d'analyse critique à chaque fois qu'on va voir un film, il fait une moue sceptique, je sais pas, *il la regarde.*
Et vous parlez pendant la séance ?
G., *elle le regarde* - ça dépend, ça dépend. Quand moi je m'ennuie oui je parle ! *Iels rit.* Je transmets mon ennui à la personne à côté de moi et sinon…
L. – Si, s'il y a un truc qui nous fait penser à un truc commun… Mais c'est tout, on parle pas beaucoup.
Vous mangez du pop corn ?
L. – Non !
Il nie.
Vous vous embrassez ?
L. – Pendant le film ? Non. *Vers lui*, Non ?
G., *hausse les épaules*, – au début des fois. *Iels sourient.*
L. – Oui avant, avant que ça commence.
Vous êtes concentrées sur le film ?
G., *sourit* – C'est-à-dire qu'on vient pour ça. On vient pour le film. Si on veut s'embrasser on peut le faire en dehors du film. *Iels sourient.*
Il y a des gens qui viennent au cinéma pour s'embrasser !
G. – Oui mais on est comédiens, on a pas le même œil que des gens qui font pas de théâtre…
L. – Et puis c'est pas un premier rendez-vous, quand t'as quinze ans et que tu vas voir un film d'horreur pour un peu… *Elle hausse les épaules et sourit.*
Et justement vous dans les premiers rendez-vous il y a eu des séances de cinéma ?
L. – On s'est rencontrées autour de… C'est… D'un film, mais en projection au vidéo-projecteur. Mais sinon… *Elle le regarde.* Oui sûrement.
Et autour du choix du film, comment ça marche ? Comment vous décidez d'aller voir un film ou d'aller au cinéma ?
Iels se regardent, dubitatifs.
G. – On parle et on décide d'aller le voir…
Vous débattez parfois ?
L. – En général on a envie de voir les mêmes films ? En général on dit ah ça je veux le voir, ah moi aussi je voulais le voir…
G. – *The Square*, on est allées à une séance là, je sais pas si tu l'as vu ?
Oui je l'ai vu.
G. – Du coup voilà, on en a entendu parler, c'était la Palme d'or c'est ça ?
L. – Oui !
G., *il hausse les épaules.* C'est pas qu'il y a un systématisme où à chaque fois on va voir une palme d'or mais… Le sujet du film, sur l'art, ça nous concerne un peu.
Et le film d'Haneke il parlait de quoi ?
G. – De conflits familiaux et d'un délitement qui se faisait aussi par rapport à la vieillesse du doyen de la famille. Comment on décide de cacher les secrets d'une famille, *il regarde Lucie*, mais aussi comment ça surgit… Le cadre privé, le cadre public…
Il y a des sorties que vous faites plus qu'aller au cinéma, comme allez au théâtre par exemple ?

L. – On va rarement au théâtre et au cinéma, on habite pas dans le même pays. Il est en Belgique et moi je suis à Paris. Du coup, si, on va au théâtre, mais moins souvent ensemble.
Et le cinéma vous y allez seul ou quand vous y allez, c'est toujours avec quelqu'un ?
L. – ça dépend moi j'y allais beaucoup seule, j'avais une carte UGC et du coup j'y allais beaucoup seule l'année dernière. Maintenant que j'ai plus ma carte j'y vais plus tellement seule. T'y vas tout seul toi ?
G., *rit*. Ça dépend, ça dépend… *Iels se regardent en souriant.* T'y vas pas tout seul toi ?
L. – Rarement ! J'y vais rarement tout seul.
Et toujours avec Lucie ou avec d'autres gens ?
L. sourit et le regarde.
G. – Non non, avec d'autres gens ! *Elle rit.*

Signatures :

Entretien 2 : Lucienne (71,R) et Edmond (68,R)

Qu'est-ce que vous allez voir aujourd'hui ?
L. – Les *Hirondelles*[1389].
E. – Un film algérien.
Ça parle de quoi ?
L. – Et ben de l'Algérie d'aujourd'hui.
E. – On y a habité cinq ans et on a pas vu l'évolution, on sait pas trop comment c'est maintenant, donc ça nous intéressait d'avoir un aperçu des algériens sur leur vie quotidienne.
Et du coup vous avez choisi…
L. – En regardant ce qui se passait au MK2. On habite à côté.
Vous allez souvent au cinéma ?
L. – Pas tant que ça.
E. – On y était la semaine dernière mais il y a eu une longue période sans.
Et comment vous faites pour choisir ?
L. – Je sais pas, on regarde la critique.
E. – La rumeur, quand on est allées voir *The Square*…
L. – La rumeur, les copains, les journaux…
Vous êtes d'accord sur les films à aller voir ? *R. la regarde.*
L. – Ensemble ? Euh, oui, oui oui. Oui, on est relativement en connivence.
Vous aimez les mêmes films ?
E. – Après coup peut-être pas mais au début, oui.
L. – Au début oui, on a les mêmes goûts pour y aller mais… C'est vrai qu'on tire pas forcément la même… La même satisfaction du même film tous les deux.
Ça vous arrive de vous disputer après une séance ?
E. – Ah non, non, non. Il n'y a pas matière à se disputer à cause d'un… Enfin, pour nous hein. *Il rit.* On peut ne pas être d'accord mais on ne va pas se disputer.
Et quand vous n'êtes pas d'accord vous en parlez après…
L. – Oui, oui, on dit chacun notre avis et on peut ne pas être d'accord. C'est pas…
Vous êtes ensemble depuis combien de temps ?
L. – Ouh… Quarante… Quarante combien ? Attend on s'est mariés en… ?
E. – Quarante-sept ans. On a vu beaucoup de films.
L. – On en a peut-être pas vu tant que ça.
Vous vous souvenez si au début de votre relation, dans les premiers rendez-vous, vous êtes allées voir des films ?
L. – Peut-être au tout début quand on était étudiant.
E. – On a beaucoup vécu à l'étranger.
L.- – Au début oui, mais après on est partis…
E. – Une vingtaine d'années à l'étranger.
L. – Oui on est partis longtemps.
Et à l'étranger, vous alliez au cinéma également ?
L. – Un chouillat, pas beaucoup.
E. – Pas dans tous les pays. Il y a un problème de langue.
L. – En Algérie on y est allées… un peu. Puis on avait pas d'enfant encore donc on y allait. Il rit. Une fois qu'il y a des enfants… On y va moins. *Elle sourit.*

[1389] *En attendant les hirondelles*, film de Karim Moussaoui, avec Hania Hamar, Nadia Kaci, Aure Atika, film sorti en 2017.

Et vous allez au cinéma parfois en famille avec vos enfants ?
L. – Maintenant non, ils sont vieux.
Pendant la séance vous mangez des pop corn ?
E. – Non.
Iels rient.
L.- C'est une bonne question mais non. Non non.
Et vous parlez pendant le film ?
E. – Non, non on est vraiment dedans. On y a peut-être pas assez pour avoir envie de communiquer pendant. Enfin quand on est devant un film, on regarde le film.
L. – Pas déranger les gens…
Donc vous ne parlez pas, vous ne vous embrassez pas ?
E. – Non.
L. – Non, non, non, on peut s'embrasser ailleurs ! *Iels rient.* C'est une histoire d'âge ça.
Et… euh… Et qui c'est qui paye la séance ?
L. – Ah bas là on est en couple depuis tant d'années qu'on a un porte-monnaie commun.
Donc vous ne vous invitez pas mutuellement.
E. – Non, il y en a un qui peut prendre la décision de dire, « t'as envie », et puis c'est tout.
Et vous allez au cinéma tout seul parfois ?
L. – Non, je crois pas.
E. – Euh… Non. Non, en fait non. Non non.
Et quand vous y allez avec quelqu'un c'est toujours ensemble ?
L. – Oh bas on peut y aller à plus de deux, avec quelqu'un d'autre.
E. – Mais en général on y va ensemble oui. C'est rare que… Pour le cinéma hein. Y'a d'autres trucs qu'on fait seuls mais le cinéma c'est ensemble, oui.

Entretien 3 : Dominique (45,A)

Alors est-ce que vous pouvez vous présenter, donner votre nom ?
D. – Dominique, je suis photographe.
Vous nous avez dit que vous aimez beaucoup le cinéma ?
D. – Oui, moi j'essaye de voir deux trois films par semaine, en privilégiant le cinéma d'auteur, en étant curieux de ce qui se fait.
Je vais vous poser des questions sur aller au cinéma en couple, alors donc…
D. – C'est ma pratique. Je vais jamais au cinéma seul, je trouve que c'est angoissant d'aller au cinéma tout seul, aller au cinéma en couple c'est quand même… Un, c'est pour tester l'autre, si vous voulez tester votre amoureux ou votre amoureuse faut aller voir un film parce que c'est super intéressant, si quelqu'un n'a aucun répondant… Faut savoir que vous pouvez le quitter à la fin. Moi j'aime bien aller au cinéma avec mon amoureuse et on débat après sur le film. Même si on est pas d'accord, c'est vraiment, c'est vraiment un bon moyen de débattre sur la société parce que le cinéma est en prise directe avec la société.
Donc pour vous c'est… Vraiment important, c'est-à-dire, vous allez voir un film et la personne, selon ce qu'elle vous répond…
D. – C'est une histoire de partage, quand on est en couple, il y a une histoire de, de… Désir physique, et tout ça, mais après il faut, il faut… Faut partager les choses et le cinéma c'est un bon moyen de partage, c'est à la fois un divertissement et ça peut être une réflexion poétique, politique… Nous on a vu récemment *The square*, c'est incroyablement intelligent, c'est une réflexion sur l'art contemporain mais ça dépasse ça, c'est vraiment très fort. On a vu aussi le

dernier film de Vincent Mac caigne, là aussi, c'est un film que la lutte des classes, ça pose des questions, et je pense que le cinéma est fait pour ça, ça peut être un divertissement, mais il y a plusieurs degrés de lecture, et dans un couple, ça peut vraiment enrichir le couple.

Vous n'envisagez pas d'être avec quelqu'un ne qui partage pas du tout votre goût ?

D. – Non c'est impossible. C'est une manière de mieux connaître l'autre, de partager le cinéma. Je pense que vivre avec quelqu'un qui n'a pas les mêmes goûts que vous… Ou alors la personne peut avoir des goûts différents, mais ça donne une discussion. ça crée un échange plus enrichissant. Pour le couple c'est vital d'aller au cinéma. C'est vraiment un bon test.

Les séances… Au niveau du choix, c'est vous qui choisissez ?

D. – Euh… Le cinéma… Je pense que c'est… Effectivement, je pense qu'il y en a un des deux qui est plus cinéphile que l'autre donc... Moi par exemple je suis très à l'affût de ce qui se fait donc je vais souvent montrer à ma compagne un film et après on va en débattre, je connais aussi ces goûts, mais aussi ce qui va l'intéresser, mais ça peut être dans les deux sens, elle elle peut avoir une envie, et puis.... Moi je suis spécialiste du cinéma donc je suis plutôt prescripteur de ça mais on peut être avec quelqu'un qui a d'autres goûts et qui vous fait découvrir ses goûts et ça vous fait une ouverture d'esprit. Moi il y a des films que j'ai découverts grâce à elle que j'aurais pas vus autrement.

Vous avez un exemple ?

D. – Euh… Non mais par exemple, depuis que je suis avec ma compagne, on va voir des documentaires aussi. Je vais pas forcément voir des documentaires mais elle qui est plus encline à voir ça, elle m'a emmenée vers cette consommation là de documentaires. Ça se fait de plus en plus au cinéma.

Et vous parlez longtemps après de film ?

D. – Ah, là, oui… C'est un débat, c'est sûr… Là on va aller voir mardi *Marvin et la nouvelle éducation*, adapté du livre, du livre. Et là je pense que c'est vraiment intéressant ! Déjà c'est dans un milieu qui nous touche, c'est le milieu du spectacle… Déjà il y a une adaptation du livre donc ça va être intéressant de voir si le livre est bien adapaté, et ensuite là c'est vraiment un débat sociétal parce que c'est un écrivain qu'à des problèmes avec ses parents, c'est un questionnement, est-ce qu'on a le droit de parler de sa vie intime, de la mettre dans un livre. De toute façon chaque film, même le pus grand divertissement, il y a une problématique, il y a quelque chose qui peut-être un questionnement de couple, donc c'est toujours enrichissant, de parler à l'autre, même d'un point de vue technique, à la limite même si c'est pas un film intellectuel ça peut être tiens… Nous on a vu un film extraordinaire, que j'engage tout le monde à voir, qui est le film de Dupontel. Voilà ça c'est un chef-d'œuvre à tous les niveaux, c'est la rencontre entre le cinéma d'auteur et le cinéma populaire, la technique est époustouflante, le scénario est juste grandiose, le jeu aussi c'est un film que tout le monde peut aller voir en famille, pour un couple, c'est très intéressant. Pour un couple c'est très intéressant. C'est l'histoire d'un type qui est artiste, ma compagne aussi elle est artiste, qu'est pas reconnu par son père en tant qu'artiste. Le cinéma qui nous touche c'est le cinéma qui nous parle, donc souvent l'histoire, le décor c'est un prétexte, ce qui est important c'est qu'on nous parle de nos problématiques à nous, des choses qui peuvent nous toucher ou alors des choses complètement étrangères mais qui peuvent nous enrichir. Du temps des gitans par exemple, je me suis pas tellement par les gitans, mais quand Kustorisa a fait le tour des gitans, j'étais passionné par ce film et ça donne envie de mieux connaître la vie des gitans.

Et quand vous allez au cinéma, vous avez dit que vous y allez trois fois par semaine, c'est toujours avec votre compagne ?

D. – Ah oui, oui, moi je trouve c'est comme aller au restaurant tout seul, je trouve qu'il y a rien de plus déprimant que d'aller au cinéma tout seul, déjà je trouve que c'est un acte, je sais pas c'est triste, il y a cette incapacité à partager le film. Moi si je vais au cinéma j'ai besoin de

partager le film, dès que je rentre sur facebook je partage le truc mais encore plus avec la femme que j'aime, surtout que intellectuellement,on se complète.

L'importance que ça peut avoir pour vous, est-ce que dans les débats qui suivent le film, ça peut être houleux ?

D. – Ah oui, oui, oui. A moins d'être avec une plante verte… Non non, c'est ça qu'est intéressant, c'est que par exemple, moi qui suit plus axé sur la technique, sur l'histoire, je dois avoir vu des choses qu'elle n'a pas vu et inversement et puis elle peut être touché par d'autres choses, et puis aussi l'un va essayer de convaincre l'autre et à la fin on est d'accord mais je pense que c'est plus facile, c'est une ouverture plus facile de débats que d'aller voir d'autres arts qui sont plus complexes, d'aller voir un gala de danse c'est plus compliqué, où une œuvre littéraire c'est plus compliqué de la partager parce que la lecture… Mais quand on est spectateur au même endroit, au même moment, d'un film qu'on éprouve ensemble, c'est vraiment le point de départ de discussions mais qui nourrissent vraiment la vie de couple. Pour moi il y a rien de pire que les gens qui vont au cinéma, qui sortent du cinéma, et qui disent « alors t'as aimé moi bof, l'acteur était moche, l'acteur était beau », et ça s'arrête là, terrible. Terrible. Le cinéma, c'est fait pour ça.

Est-ce que parfois ça peut, si vous n'avez pas du tout le même avis, est-ce que ça peut créer un malaise où quelque chose comme ça ?

D. – Oui ça peut créer un malaise quand on… c'est pour ça que je vous dis, c'est un bon test de couple. Si vous voulez rencontrer quelqu'un, et qu'elle vous plait bien la personne, emmenez-là au cinéma, et puis vous posez des questions après vous saurez à qui vous aurez à faire. Moi, c'est imparable. C'est un super test, c'est mieux que le sexe. Vous allez au cinéma, si vous êtes compatible cinématographiquement, vous serez compatibles ailleurs. Non mais c'est super important parce que c'est vraiment étonnant à quel point on peut tomber sur des gens qui n'ont aucun avis sur rien, qui sont largués surtout et surtout, qui sont des, des… Qui vivent pas les choses quoi. Le cinéma, ce n'est pas qu'un divertissement. C'est vraiment... Il y a des choses Regardez les film XXX sur le Sida… ça fait avancer la société. Il y a eu un regard complètement différent sur la maladie après. Aujourd'hui le grand thème sociétal c'est la transphobie, c'est la transidentité, regardez à quel point *Danish girl* a fait changer les mentalités. Et pourtant c'est un film particulier, d'esthètes, etc. Qui a vu Danish Girl a automatiquement un avis différent sur la transidentité, même si ça le touche pas, même s'il a pas eu ces problématiques là. Le cinéma est un bon moyen de grandir intellectuellement.

Est-ce que votre compagne partage cette vision très forte, du cinéma ?

D. – Oui parce que comme je vous dis c'est comme ça qu'on s'est retrouvés.

Est-ce que vous étiez tous les deux déjà cinéphiles ou est-ce que vous vous êtes ancrés dans cette cinéphilie ?

D. – C'est-à-dire qu'elle est peintre, donc elle avait plus une culture picturale, et quand je l'ai rencontrée, j'ai vu qu'elle avait cette culture incroyable qui m'a nourri, moi, mais je trouvais qu'elle avait des manques, sur certains films, parce que moi il y a des films qui ont changé ma vie, donc effectivement, c'est aussi un accompagnement de couple, quand on connaît un domaine, d'accompagner l'autre. Après il aime ou il aime pas, c'est vrai que je l'ai amené vers des films, pour moi il y a cinq films qu'il faut voir absolument, et ils sont important pour la culture, pour les diners en ville, tout, donc effectivement, je l'ai emmené vers ça. Et comme moi d'autres gens m'ont emmené vers des films. Je suis pas fermé et… C'est aussi, quand on est sur facebook et qu'on regarde les discussions on voit vite quel film il faut aller voir, tout de suite il y a une sorte de… mémoire collective immédiate, qui, qui, fait avoir envie de… Moi j'étais étonné de la qualité du film de Dupontel.

Oui, il est bien. Est-ce que dans les premiers rendez-vous vous êtes allées au cinéma ?

D. – Pas tout de suite, on a consommé beaucoup de films en VOD, et donc on a pu se tester comme ça, et après on en a fait une consommation différente. C'est pas la même chose d'aller

au cinéma, d'aller boire un coup après, de faire une sortie après qui est comme un rituel, mais déjà être chez soi et consommer des films à la demande, c'est une bonne manière de tester ses goûts et de tester son couple. Tout simplement même pas de test, d'échange, d'échange intellectuel. *Il sourit.*

Oui, je vais pas vous embêter plus longtemps mais…

D. – Non, non, mais c'est intéressant. Vous savez moi je pense, je suis le meilleur spécialiste parce que je suis spécialiste du couple et du cinéma (*je ris*). Il sourit.

Oui, oui. Parce que c'est mon sujet de thèse aussi aller en couple au cinéma, donc...

D. – Non mais c'est super intéressant, je vous dis. Combien de fois les gens… C'est un très très bon test. Plutôt qu'aller faire des conneries, boire des coups, etc., qu'ils aillent au cinéma ensemble, parce que là on voit tout de suite à qui on a affaire. C'est pas possible d'aller au cinéma avec quelqu'un qu'a pas d'avis. C'est terrible.

Mais je crois que c'est dans un film, dans Burn After Reading, où elle emmène ses conjoints qu'elle rencontre sur internet, et elle les emmène voir le même film, pour voir s'ils rigolent.

D. – Pour tester. Oui j'ai pu faire des choses comme ça.

Ah c'est vrai ?

D. – Oui, oui. Il y a différents types de mecs il y a des mecs qui vont… Qu'amènent les films à la piscine pour voir si elles sont bien foutues. Moi je trouve que ce qu'est intéressant aussi c'est de voir comment elle est bien foutue intellectuellement. Et puis moi aussi, moi aussi j'apprends, c'est-à-dire que le cinéma c'est quelque chose de… Et puis souvent le cinéma c'est quelque chose de… Le cinéma il est en rapport avec le monde. C'est une projection du monde, donc… Je vous dis nous on s'intéresse beaucoup à la transsexualité, à la transidentité pardon depuis qu'on a vu *Danish Girl*, et on a eu le même, le même, le même déclic en se disant c'est vraiment un thème intéressant, et le cinéma nous a offert une ouverture d'esprit. Mais si on est pas deux… C'est terrible. Vous allez au cinéma seul ? C'est horrible, ça m'angoisse. Cinéma et restaurant seuls… C'est juste l'option suicide quoi.

Je ris.

D. – Il sourit. Non mais c'est vrai. Si vous partagez pas dans la vie… c'est horrible quoi. Vous êtes un poisson. *Il sourit.*

On va ouvrir le film comme ça, « si vous ne partagez pas… » *il rit.*

Bas merci beaucoup.

Et là vous allez voir un film ?

D. – Nous ce soir on a va aller voir *Marvin.*

Ah oui oui je suis bête, vous l'avez dit tout à l'heure.

D. – Je connais le livre et ça m'intéresse beaucoup de savoir… En plus j'ai lu le livre et j'ai trouvé ça hyper intéressant qu'Isabelle Huppert.

C'est vous qui avez choisi alors.

D. – Moi, parce que je connais le livre, je trouve hyper intéressant qu'Isabelle Huppert joue son propre rôle. Et je trouve l'acteur incroyable. Une super gueule, je l'ai vu à Quotidien… Déjà je pense que c'est un très bon livre, ça va être très intéressant.

Question très pragmatique, est-ce que vous mangez du popcorn ?

D. – Ah non ça épouvantable. Ça les gens qui… Je pense qu'il faut faire un projet de loi, monsieur Macron et Brigitte doivent faire une loi pour empêcher les gens de manger et de boire, on est allées cinéma au MK2 la dernière fois c'était tout mouillé parce que les gens renversent leur coca cola, c'est épouvantable, c'est lamentable de venir pour manger, on vient pour se nourrir intellectuellement pas pour se nourrir… gustativement c'est horrible, c'est horrible. C'est irrespectueux, ça dérange tout le monde, c'est crade, c'est un truc de petits cons enfin, ils peuvent manger avant ou après. C'est irrespectueux. On sait pourquoi ça marche, c'est pour

faire marcher le commerce, on dépense plus d'argent en popcorn qu'en entrées de cinéma, mais c'est horrible.

Et pendant le film vous parlez ?

D. – Euh… non, mais on se touche, *il tend sa main*, parce que ma conjointe elle a peur, dès qu'il y a une scène un peu angoissante, il faut la rassurer. Il y a une communication mais qui est non-verbale pendant le film. Et c'est après, par contre on a une espèce de jubilation. On se regarde, on appelle ça nous le débriefing. On se regarde et on fait « on va débriefer » et on se regarde parfois presque c'est trop long les dix mètres qui séparent du cinéma parce qu'elle a envie de savoir si j'ai aimé, parfois je fais des têtes exprès pour faire croire que j'ai pas aimé, elle me dit « tu as aimé ou pas ? ». C'est une interrogation. Et, hè ! C'est ça l'enjeu ! Si on aime pas le même film, peut-être qu'on va se quitter. Il fait un geste avec la main et sourit, marque une pause.

Ah oui il y a un enjeu ?

D. – Ah oui, il y a un enjeu. Bien sûr, bien sûr.

Ah donc il y a une pression.

D. – Ah oui il y a une pression. On s'est entendus sur *Bambi* est-ce qu'on va s'entendre sur *La Guerre des étoiles*. Il y a un truc de est-ce qu'on est toujours en phase intellectuellement. Il y a le film dans le temps. Si vous voulez faire une thèse faite là avec moi… *Il sourit*. Non mais ça me passionne, il y a de quoi faire une thèse, c'est très intéressant. Je pense que faire ça seul et faire ça à deux, ça change complètement le regard, c'est très enrichissant. Il faut rien faire tout seul, il faut tout faire à deux. C'est plus enrichissant. Vous faites l'amour tout seul, c'est pas très… A deux c'est quand même mieux et… Consommer le cinéma tout seul, c'est sordide je trouve ; après il y a des gens ils ont pas d'amoureux ou machin, mais allez-y avec votre meilleur amie, avec… Si on peut pas ben… Il faut partager avec quelqu'un et je pense que vraiment ça fait grandir à tous les niveaux. Même quand on est pas d'accord. Et que des gens vous emmène plus loin que votre premier avis, c'est important.

Il y a des sociologues qui disent on est jamais seuls parce qu'on pense toujours à d'autres gens.

D. – Oui oui… Freud disait on est toujours à quatre quand on fait l'amour, mais bon… On pense à papa, maman et à pépé. Non mais je pense que le partage de médias, c'est vraiment intéressant, je le conseille vraiment à tous.

Et je m'interroge juste sur ce moment du débriefing, vous avez vraiment ce moment où vous sortez de la salle…

D. – Et ça dure, souvent on rentre à pied…

Et vous avez ce moment de silence où vous ne savez pas ce qu'on en a pensé, vous avez ce moment de silence où il y a une attention...

D. – Oui oui, on se dit, on se regarde, « qu'est-ce que t'en as pensé ?»… Elle me pose la question : « Est-ce que t'as aimé, est-ce que t'as pas aimé »… Parce qu'il y a des fois, c'est tellement extraordinaire que j'en perds les mots. Je trouve que des fois c'est… Moi je vous dis, *The square* c'est… Je sais pas si vous l'avez vu mais c'est un chef d'œuvre. *The square* c'est un chef d'œuvre. On a vu trois films là c'était trois chef-d'œuvre, on a eu de la chance, et on est ressortis vraiment meilleurs. Je pense que c'est pour ça que notre couple tient, c'est parce qu'on va voir les bons films. *Il sourit.*

Faut pas vous trompez alors. *Je ris.*

D. – Non non mais, moi je… Ya un truc. Ah oui, *il lève son doigt et regarde la caméra*, dernier truc, que je supporte pas, c'est les couples d'amis qui vont au cinéma, c'est style… Ou alors aller au cinéma en vacances. Ça c'est épouvantable, quand vous allez au cinéma en vacances, ça c'est épouvantable, le cinéma vous pouvez le faire où vous habitez. Mais quand vous êtes en vacances, moi quand je suis en vacances j'ai pas envie d'aller au cinéma. Et puis j'ai pas envie d'avoir un autre couple, parce que je suis pas sûr de leurs goûts… Et ça va m'emmerder moi.

Il y a plein de gens qui font ça. Mais c'est parce que leur couple est un peu merdique. Donc ils vont prendre un autre couple, disant, peut-être, on va être quatre, si je m'emmerde avec ma meuf, je vais être avec mon pote, mais moi, je trouve ça horrible. Il fait un geste de la main. Je trouve ça ne se partage pas. Chacun pense ce qui… mais moi vraiment je pense que c'est vraiment quelque chose de presque intime. Le cinéma c'est une consommation intime, c'est le cœur même du couple. Les couples qui vont pas au cinéma c'est pas bon signe. C'est parce que déjà… Ou alors, comme font mes parents, des gens qui vivent depuis très longtemps ensemble, c'est qu'ils ont deux télés, et chacun regarde son programme, quand vous allez plus voir les films avec votre meuf ou votre mec, c'est qu'il y a plus grand chose. C'est pour ça qu'il faut continuer à aller au cinéma parce que… soit c'est lui qui choisit soit c'est toi qui choisit mais… Continuer à faire ce rituel. Très important.

Très structurant. Euh… ben merci beaucoup. *Je ris, il sourit.* **On en a eu pour le sujet. À sa conjointe, désolée de vous avoir volé…**

D. – Non non c'est bon

Est-ce que je peux vous faire remplir une attestation de droit à l'image et est-ce que vous pouvez laisser votre contact ?

D. – Moi ça m'intéresse ça me passionne. Je pourrais faire un documentaire là-dessus.

Ah bas… *Je regarde mon équipe et rit.*

D. – Non non mais il y a de quoi faire quelque chose parce que…

C'est quoi comme études ?

Cinéma.

D. – C'est bien avec un objectif comme ça.

Hier on a rencontré un couple qui mange du popcorn et va au cinéma avec d'autres couples et pourtant extrêmement cinéphile.

D. – C'est horrible, horrible. Je ne veux pas connaître ces gens.

Oh !

Pourtant extrêmement cinéphile.

D. – Bas oui, ben…

Vous êtes ensemble depuis combien de temps ?

Ou, là, très longtemps.

Entretien 4 : Anna (37,C+), Nils (38,C+)

Est-ce que vous pouvez vous présenter ?
A. – Je m'appelle Anna je suis architecte.
B. – Je m'appelle Nicolas je suis ingénieur.
Vous allez au cinéma ce soir ?
A. – On voulait y aller mais il n'y a plus de places.
Ah mince, je suis désolée, *A. rit***, vous vouliez aller voir quoi ?**
A. – *The Square.*
Qui a choisi ?
A. – le regarde.
N. – Choix commun.
Vous allez souvent au cinéma tous les deux ?
A. – Le regarde.
N. – Tous les mois.
A. – Oui, on essaye. Un par mois.
N. – Quand il fait pas beau. *Iels rient.*
De manière générale qui choisit ?
A., *le regarde* – Plutôt lui je pense.
N. – J'aime beaucoup le cinéma donc… Certains films.
Vous allez au cinéma tout seul parfois, ou toujours ensemble ?
N. – Plutôt ensemble je pense.
Le dernier film que vous avez vu c'était quoi ?
A. – *Au revoir là-haut.*
N. – Dupontel.
Ça vous a plu ?
Iels se regardent et rient.
A. – Oui, moi oui.
N. – Oui, c'est super !
Vous avez les mêmes goûts ?
A. – Je pense que oui.
N. – Euh… Anna aime peut-être des fois un peu plus les films d'amour, non ? *Il la regarde.*
A., *elle secoue la tête* - Plus comédie peut-être, moins… Des drames, des thèmes sociales.
N. – Oui.
A N., vous vous préférez les drames ?
N. – Non, moi je regarde…
A., *le regarde* - Des films un peu tristes.
N. – Les films de Jarmush, les films de Cannes un peu… Pas grande consommation.
Au début de votre relation vous êtes allées au cinéma ?
Iels se regardent.
A. – Non.
N. – Non, on avait autre chose à faire*. Il sourit, la regarde, elle rit.*
C'est venu après. ***A. opine.*** **Et vous faites d'autres sorties culturelles?**
A. – Des musées.
N. – Les expositions, les vernissages, les galeries…
Et pourquoi vous décidez d'aller au cinéma parfois ?
A. – Quand on est un peu fatigues je pense. Quand on a pas envie d'être debout.
N. – Faut qu'il y ait un bon film. Une bonne critique. Il faut que le temps aille avec.
Vous allez toujours ici au cinéma ?

N. – Non, à la Défense. On habite à côté.
Et vous consommez du pop corn ?
N. – Non.
Et vous parlez pendant la séance ?
A. – Oui, un peu, c'est plutôt moi ! *Elle rit.* Pas beaucoup.
Vous lui parlez, vous l'embêtez ?
A.- Oui, *elle rit et iels se regardent.*
Signatures :
Iels sont ensemble depuis deux ans, sont ukrainiens mais vivent depuis dix ans en France. Je mets du temps à trouver les feuilles alors il me demande si je fais un long-métrage.

Entretien 5 : Frida (24,C+) et Louis (26, C+).

B. – Je m'appelle Berta, je suis architecte.
Q. – Je suis Quentin et je suis ingénieur.
Vous allez au cinéma ce soir ?
Q. – Ouais, dans dix minutes !
Vous allez voir quoi ?
Q. – On va voir… *Jeune fille*[1390].
Et qui c'est qu'à choisi ?
B., *se tourne vers lui* – Toi.
Q. – Moi.
C'est toujours vous qui choisissez ?
Q. – Non, non, pas du tout, non.
Ça se fait comment en général ?
Iels se regardent.
Q. – Ensemble.
B. – Oui moi je viens d'Espagne et du coup ça me fait un peu chier de voir des films en français, et j'essaye de pas les choisir, mais sinon c'est pas grave. *On rit*. C'est pour ça que lui il a choisit.
Et vous y allez souvent ?
B., le regarde.
Q. – Oui on a la carte illimité donc y va au moins une fois par semaine.
Ah oui quand même. Vous avez les mêmes goûts ?
B. – Oui plus ou moins…
Q. – Ouais ouais.
C'est quoi le genre de film que vous aimez bien ?
Q. – Pas trop de gros films américains genre *Justice League, Marvel,* trucs comme ça…
B. – Pas trop de comédies romantiques… Elle le regarde.
Q. – Ouais pas trop de comédies romantiques… Pas trop de… On dit plus ce qu'on aime pas que ce qu'on aime mais, il sourit… Pas trop de science-fiction, pareil, Blockbuster etc. Chais pas. Ielles se regarde.
B. – On aime bien les documentaires.
Q. – Ouais. On vient souvent ici parce qu'il y a des bons documentaires.
Et vous allez souvent ici, au MK2 Rambuteau ?
Q. – Ouais. On vient soit ici soit aux Halles.
B. – C'est parce qu'on a la carte.
Et vous y allez seule aussi au cinéma ou toujours..?
B. – Parfois. Elle se tourne vers lui.
Q. – Ouais ça arrive mais plus tous les deux oui.
Et vous y allez à quel moment de la semaine ?
Q. – Rarement le week-end. Iels se regardent.
B. – Si le dimanche quand même.
Q. – Dimanche soir.
B. – Dimanche soir…
Q. – Ou en semaine après le boulot.

[1390] *Jeune femme*, film français/belge (drame/comédie) sortie en novembre 2017, réalisé par Léonor Seraille. Avec Laetitia Dosch, Souleymane Seye Ndiaye, Nathalie Richard.

B. – Et là c'est samedi ! *Elle rit.*
Vous y êtes allée au début de votre relation ?
Q. – Ouais.
B. – Je me rappelle pas. *Iels se regardent*.
Q. – A Lyon.
B. – Ah oui. Elle sourit.
Q. – Par contre on allait voir que des films en anglais parce qu'elle parlait pas encore français.
B. – Encore maintenant, c'est toujours…
Q. – Plus souvent en anglais.
B. – Plus souvent en version originale.
Et les films en français ?
B. – Quand il y a pas les sous-titres… C'est un peu fatiguant. Il faut que je prête attention, tout le temps…
Et vous prenez du pop corn ?
Q. – Non rarement.
B. – On vient chaque semaine et du coup ça fait trop.
Vous parlez pendant la séance ?
B. – Non.
Vous vous embrassez ?
B. – Non. Un peu la main mais… *elle rit.* Non non. Non ?
Q. – Non ? *Elle rit.*
Vous restez pour le générique ?
Q. – ça dépend des films. Si la fin elle met une claque, en général… J'aime bien rester deux secondes. Ça dépend. *Iels se regardent.*
Vous parlez du film après ?
B. – Mais si on reste on le lit pas.
Q. – On le lit pas ? Si ça dépend parfois j'aime bien avoir des infos, genre la musique, ou les costumes.
Vous en parlez après du film ?
Q. – Ouais.
Vous en parlez longtemps ?
Q. – Sur le retour.
B. – C'est plutôt moi, hein. *Ielles se regardent et sourient*. Et tu penses quoi ?
Q., *rit* – Ouais.
B. – … et après quoi ? *Elle rit.*
Et ça vous arrive de pas avoir le même avis sur le film ?
Iels se regardent.
B. – Si.
Q. – Si si. J'ai en tête des films que j'ai beaucoup aimé et que t'as pas aimé.
B. – Comme quoi ?
Q. – *La Tortue rouge.*
B. – J'ai pas détesté non plus, mais j'ai pas adoré.
Ça va jamais jusqu'à susciter une dispute ?
Q. – Non.
B. – Non.
Et vous y allez parfois avec d'autres gens, vous deux et d'autres gens ?
Q. – C'est rare. Ça arrive mais c'est rare. *Iels sourient.*

Beaubourg-8- Elvire (56,A) et Léon (58,A)

Dans la première partie du film, j'interroge des couples en micro-trottoir, qui sortent des cinémas ou qui entrent…
L – Vous allez faire combien de couples ?
Là pour l'instant on a interrogé… dix couples.
L. – Il va y en avoir combien en tout ?
En tout, dans la première partie je ne sais pas… j'imagine… une dizaine que je vais garder et puis…
L. – Et combien de temps chacun ?
Je vais prendre vraiment des petites phrases sur une minutes ou deux ?
L. – Ah des phrases…
Oui peut-être. Justes des phrases je pense que je ferais, il fait un geste pour montrer le découpage.
Oui, peut-être… Mais c'est peut-être plus des phrases je pense que je ferais… Et après je vais revoir certains couples dans une salle de cinéma où on parlera plus longtemps… de la pratique. Mais vous vous êtes venus voir quoi ce soir, vous sortez de quelle séance ?
L. – *Braguino*[1391].
Et… ça vous a plu ?
L. – Moyen.
Moyen tous les deux ?
E. – Non, c'est bien, c'est bien, mais bon. C'est court, c'est pas assez… C'est pas assez étoffé mais c'est très beau, ouais, c'est bien.
L. – On s'attendait à autre chose. Parce qu'ils ont dit que c'était un chef-d'œuvre dans le monde, on s'attendait à quelque chose de… d'extraordinaire. *Elle éclate de rire.* Puis on a vu un gars qui filme des gens qui sont dans la forêt… *Elle rit.* Un peu au hasard.
Donc il y a une petite déception.
L. – Oui, je m'attendais un peu plus que ce soit comme un autre film qu'on a vu ici qui s'appelle *L'Île*[1392]. Film russe aussi. Mais qui est très très beau. Enfin ça a rien à voir.
Et qui c'est qui avait choisi d'aller voir ce film là ?
E. – C'est moi. *Elle sourit.*
L. – C'est ma femme. Quand on va voir les films d'art et d'essai c'est ma femme. *Elle rit.* Sinon on va voir des films de garçons.
E. – Sinon on va voir des productions américaines quand c'est lui qui choisit.
Ah c'est pas pareil.
E. – Non c'est pas pareil, *elle rit.*
L. – On s'ennuie pas. Là je me suis presque endormi. *Elle rit.* C'est reposant. Il y a des films qui sont reposants.
Mais alors vous aimez pas du tout le même genre de films alors ?
L. – Non il y a des films d'art et d'essai qui sont beau. *Elle rit.* Il y a une réflexion derrière… Là le gars qui fait la musique il s'en est donné à cœur joie, il a fait du *sound design*… Des trucs qui sont complètement hors de proportions qui font penser que c'est un film d'horreur.
E., *en le désignant de la main* – Il est musicien.
L. – La musique est presque plus forte que le… le film.
E. – Non, c'est vrai, c'est vrai…

[1391] *Braguino*, film documentaire de Clément Cogitore sorti en novembre 2017.
[1392] L'*Île*, film russe, drame de Pavel Lunguin, Piotr Mamonov, Viktor Soukhoroukov, Dimitri Dioujev, dont l'action se situe autour d'un monastère othodoxe.

L. – Donc c'est hors de proportions… *Il s'approche de la camera.* On a l'impression que c'est le gars qui a fait la musique qui connaissait celui qui a fait l'article dans le monde. *Elle sourit, regarde sur le côté.*
Ah, un rapprochement… Alors donc… Vous vous avez plutôt une cinéphilie art et essai.
E. – Oui.
Et vous plus, vous aimez… Les films d'action...
L. – Oui, les films d'actions oui. Où il y a une intrigue. Un scenario. Où il y a une construction.
Et… du coup est-ce que vous allez au cinéma toujours ensemble ou parfois tout seul pour aller voir les films que vous aimez… sans l'autre ?
L. – Moi je suis obligé d'aller voir les films de gars tout seul. *Elle explose de rire*. Et puis les autres, on les voit avec ma femme.
E., *riant* – Les films de gars.
Les films de gars… ouais… Y a des filles qui vont les voir c'est pas…
L. – Exactement, des fois, je la force. *Elle éclate de rire. Il sourit.*
E. – Obligée d'aller voir *Star Wars*… *Elle lui jette un coup d'oeil.*
Et alors quand vous vous retrouvez forcée d'aller voir un film…
E. – Non pas forcée mais… je me dis tiens, je vais voir quelque chose que je serais pas allée voir toute seule…
L. – Mais elle apprécie les scenarios et l'histoire parce qu'elle est écrivain,
E. – Non, tais-toi.
L. – Ma femme est auteure, elle est publiée.
E. – J'apprécie les scenarios, ouais. Enfin ça dépend lesquels.
L. – C'est pas parce qu'il y a des millions dans la production que c'est pas bon.
Donc ça vous dérange pas d'aller voir des films que vous seriez pas allées voir comme ça…
E. – Non, non, non, certains, non. Certains sont pas mal.
L. – Je m'inquiète de son éducation.
E. – *Star Wars* c'est pas mal quand même.
L. – C'est mutuel. *Elle rit.*
Oui du coup. Vous vous apportez mutuellement une cinéphilie différente.
L. – Voilà quelque chose pour le couple, pour la thèse. Je ris.
E. – Non c'est vrai, c'est vrai.
Mais c'est vrai que… Vous allez dans quels cinémas ?
E. – Moi j'aime beaucoup venir ici. Les mk2 c'est pas mal quand même. Où est-ce qu'il passe des films indiens qu'on voyait souvent ? *Elle se tourne vers lui.*
L. – On voit beaucoup de films indiens, on voit beaucoup de films indiens. Mais là je vais chercher les dvd parce que le cinéma c'est un peu cher. On voit surtout à la maison.
E. – En plus il est mal distribué le cinéma indien, malheureusement.
L. – Oui il est mal distribué alors qu'il y en a qui sont très bons.
E. – Oui, il y a vraiment des perles.
Vous y allez souvent au cinéma ?
Iels se regardent.
L. – Non.
E. – Non, moyennement, moyennement.
L. – On est pas des… On est cinéphile mais on va pas au cinéma c'est trop cher.
Tous les mois ?
L.- Max. Tous les mois, oui.
E.- Parfois deux.
Et parfois vous vous disputez si vous n'avez pas envie d'aller voir le film que l'autre veut voir ?
E. – Non, non…

Ni à propos des films et ce que vous en pensez ?
E. – Non, se disputer, non. *Elle rit.*
L. – Pas pour les films. *Elle rit.* Pour des choses plus sérieuses.
Et ça arrive que parfois vous ayez adoré et que l'autre pas du tout ?
E., *vers lui* – ça arrive ça ?
L. – Je pense pas non. Dans le fond on est d'accord. Sur la forme on a des goûts différents.
E. – Moi je trouve ça extrême adorer, detester… C'est assez nuancé quand même, quand on voit un film… Même si c'est pas un film vers lequel on serait allé, n'empêche qu'il y a toujours quelque chose d'intéressant.
L. – Et puis c'est du divertissement aussi.
E. – Si parfois il y en a qui sont assez nuls. Il y en a, je crois desquels est partis.
L. – Il y a certains, on s'est levées on est parties.
E. – Il y en a certains on s'est enfui.
L. – On a changé, il fait un geste, de salle… Souvent c'est les critiques qui nous mènent dans des culs de sac comme ça. *Elle rit*.
Et pour le choix, comment vous faites, une fois sur deux.. ?
E. – Non, non…
L. – On a pas encore développé le système. *Iels rient.*
Et là ce soir particulièrement pourquoi avez vous voulu aller au cinéma ?
E. – Ce soir, là ? *Braguino* j'avais envie de le voir depuis un moment. Je savais qu'il passait dans ce cinéma là et j'aime bien ce cinéma-là.
L. – Elle lit *Le Monde* elle coit tout ce qu'ils disent.
E. – Non, non, mais ça m'intéressait, c'est quand même un film d'auteur français qui est quand même intéressant.
L. – En fait moi je croyais que c'était un film sur les vieux croyants qui sont presque une secte en Russie, de ceux qui ont gardé le calendrier Jullien, et qui se sont révoltés contre l'église orthodoxe principale, qui vivent souvent en autarcie comme ça. Je me suis complètement trompé.
C'était pas ça ?
L. – C'était pas ça du tout. C'est des péquenots contemporains qu'habitent avec des bateaux à moteur dans la cambrousse… *elle rit.* Et qui vont à la chasse et voilà.
Vous êtes d'accord ?
E. – Ouais, c'est un peu ça… Dans la Creuse, il a pas mal fouillé un peu non c'est vrai…
L. – Les enfants sont là, il y a pas de culture derrière quoi… On pourrait penser que c'est des gens qui vivent en autarcie pour cultiver quelque chose mais enfin de compte… c'est comme les indiens quoi.
Vous prenez du pop corn ?
E. – Non.
L. – ça arrive des fois.
E. – Oui des fois, c'est rare.
L. – Moi c'est l'habitude américaine, pop corn. Pop corn au beurre salé. Mais c'est rare, c'est rare.
Vous parlez pendant la séance ?
L. – Non, ah non. *Il se tourne vers elle.*
E. – Oh ça dépend.
L. – Parler non. Mais, *il fait un geste comme pour lui murmurer quelque chose à l'oreile*, on échange des informations. *Iels rient et se regardent.*
Vous êtes ensemble depuis longtemps ?
L. – 10000 ans. On a eu notre anniversaire de mariage hier, officiel. Ça fait quoi ça fait quoi… Treize ans, ça fait peut-être… dix-neuf ans en tout.

Est-ce que dans vos premiers rendez-vous il y avait des sorties au cinéma ?
E. – Ah bas oui, *elle lui tape sur le torse,* la première sortie au cinéma, c'est ce film japonais. *Elle rit.*
L. – *Se passe la main sur le front* – Oh là là oui. Elle m'a emmené voir un truc de dingue. *Tokyo decadence*.
E. *Tokyo decadence*. C'était à l'espace saint-michel. Et… J'ai jamais autant rit de ma vie. C'était un film érotico-porno-japonais. Je sais pas trop…
L. – Erotique et comique un peu. Complètement dingue.
E.- A la fois art et essai, érotico, ouais, érotico-art-et-essai japonais.
L. – Je la connaissais pas très bien. Et puis elle m'a invité à un truc comme ça. Il y avait une fille qui était à quatre pattes à poil avec un vibrateur scotché sur le derrière. *Elle rit*. Et puis quelqu'un qui la regardait et puis… Elle rigolait et moi…
E. – Je conseille d'aller voir *Tokyo decadence* c'est… à la fois un film comique et bien… Et Non mais n'empêche qu'il est très bien.
C'était un peu surprenant peut-être pour un premier rendez-vous.
Il la regarde. Elle rit.
L. – Elle m'avait donné rendez-vous à l'aquarium la première fois. C'était beaucoup plus tranquille.
E. – Quel aquarium ? A Porte Dorée ? Et on est allées voir une exposition… C'était… Elle lui met une main sur l'épaule, une exposition sur les reliques !
L. – Sur les premiers peuples ! Avant le Quai Branly, c'était là-bas, les premiers peuples…
E. – Et après c'était le rendez-vous au cinéma, *Tokyo Décadence*.
Ça faisait un bon cocktail, l'exposition sur les reliques, puis *Tokyo Décadence*…
E. *rit.*- C'était bien parti.
Signatures.
E. – C'est vrai que *Braguino* c'est quand même moyen.
Ah bon finalement ?
E. – Non non, c'est vrai…
Ah c'est Le Monde… Mais c'est vrai que les critiques du Monde.
L. – C'est des intellos ils prennent tout à revers. Un film qu'ils ne trouvent pas bien.

TABLE DES MATIERES

Sommaire ***11***

Avant-propos et avertissement ***13***

1. Avant-propos : Une thèse n'est pas une thèse 14

Retour sur mon parcours 15

Genèse du travail de thèse 21

Une thèse en sociologie filmique 21

Pourquoi le couple ? 23

L'université, une expérience de politisation 26

2. L'écriture de la thèse : en quelle langue ? Réflexions sur l'écriture inclusive 36

La question de l'écriture inclusive. 36

Autres précisions sur l'écriture et la mise en forme de la thèse 43

3. Ils vécurent heureux et… Allèrent beaucoup au cinéma ? 46

Introduction générale ***49***

Un sujet ordinaire ***49***

Les réactions au sujet de la thèse 51

Le cinéma comme sortie culturelle : l'hypothèse du rôle clé de l'accompagnement 52

Redonner la parole aux spectateurices dans les études cinématographiques 55

Le couple et l'individu contemporains, l'heure des incertitudes 58

Un parti pris méthodologique : filmer les couples 64

Se repérer dans cette thèse cinématographo-couplesque 67

PARTIE I. ***69***

L'élaboration d'un film sociologique sur la sortie au cinéma en couple : méthode et démarche ***69***

Avertissement – Le danger méthodologique ! 71

Introduction 78

Chapitre 1. L'entretien conjoint filmé **83**

1. Introduction 83

1.1 Un type d'entretien peu théorisé et invisible dans les manuels de méthode 83

1.2 Malgré son intérêt pour la sociologie contemporaine du couple. 86

2. L'entretien conjoint : un entretien théâtral 88

2.1 Un ménage à trois : une configuration d'entretien originale 89

2.2 Comédie dramatique : un entretien en mouvement constant 91

2.2.1 Solidarité et désolidarisation : « petites guerres » de l'entretien conjoint ? 91
2.2.2 Un piège pour l'analyse. 94
2.3 Le couple en représentation : un entretien biaisé ? 95
2.4 La place de l'enquêtrice dans un entretien conjoint. 98
2.4.1 La personne de l'enquêtrice… 98
2.4.2 L'enquêtrice doit-elle rentrer dans « le jeu » des enquêté·es ? 100
2.4.3 Et/ou politiser l'espace de l'entretien 101
3. Du théâtre au cinéma : filmer l'entretien conjoint 103
3.1 Un outil utile pour enregistrer un entretien en mouvement 106
3.1.1 L'enregistrement de mouvements de solidarité et de désolidarisation 106
3.1.2 L'enregistrement souligne la partie non-verbale de la communication 107
3.1.3 Et appelle une retranscription qui prend en compte cette dimension non-verbale. 107
3.2 La démultiplication des effets de mise en scène 109
3.2.1 Un effet de mise en scène accentué par la vidéo… 109
3.2.2… Ainsi rendu plus visible. 110
3.3 Les rapports enquêté·es/enquêtrice : donner à voir la situation d'enquête 111
4. Etude détaillée d'un entretien filmé dans le cadre de la réalisation du documentaire 113
4.1 Christian, l'enquêté metteur en scène de l'entretien 114
4.2 Garder la face et résister : les interventions d'Ingrid, entre solidarité et désolidarisation. 117
4.2.1 Accepter le rapport de force, préserver la face 117
4.2.2 S'y opposer, lancer l'offensive 119
4.3 L'enquêtrice face à « l'enfer » du couple 123
4.3.1. Redistribuer la parole, déstabiliser la solidarité conjugale 123
4.3.2. Laisser place à l'intimité du couple et aux négociations « en direct » 125
4.4 Conclusion sur l'analyse de l'entretien 127
5. Conclusion et ouverture 128
5.1 Lecture et visionnement *a posteriori* : réflexion sur l'ethos du sociologue à partir d'une critique d'*Agacements : les petites guerres du couple* de Jean-Claude Kaufmann. 128
5.2 Conclusion : des entretiens conjoints filmés au film d'entretien 148

Chapitre 2. Enjeux d'un film d'entretien sociologique sur une pratique culturelle 151

1. Film, sociologie et sociologie visuelle et filmique 152
1.1 Jalons et questionnements de la sociologie visuelle et filmique 154
1.1.1 L'inscription institutionnelle de la discipline et sa légitimité académique. 156
1.1.2 Questionnements épistémologiques : la question des « frontières avec l'anthropologie et le documentaire social ». 163
1.2 Enjeux, défis et limites d'une définition et d'une institutionnalisation de la discipline 166
1.2.1 Des définitions exigeantes 166
1.2.2 Artistes et chercheureuses 170
1.2.3 Vers une « rupture épistémologique » 171

1.3 Questions en suspens et limites envisagées, en relation avec notre travail 174
1.3.1. La question du dispositif filmique comme « outil d'enregistrement » sociologique. 175
1.3.2 La question de la restriction de la sociologie visuelle et filmique au documentaire. .. 175
1.3.3 La question d'une sociologie audiovisuelle et/ou artistique 176
2. Le film d'entretien : une question qui cristallise les enjeux, défis, et les difficultés de la sociologie filmique. 177
2.1 L'entretien en sociologie filmique 177
2.2 Exemple d'entretien conjoint filmé : quand le couple dit la société. 178
Chapitre 3. Mise en place du film *En couple, au cinéma* 183
1. Dispositif initial et réalités du terrain : des entretiens semi-directifs au micro-trottoir 186
1.1 Entretiens préparatoires et grille d'entretien 186
1.2 Le dispositif du micro-trottoir 188
1.3 Esthétique et références 190
1.3.1 Image et dispositif 190
1.3.2 Titrage et musique 194
2. Les enjeux du tournage : les enquêtées et l'enquêtrice en situation 195
2.1 Travail du cadre et positionnements 195
2.1.1 Le travail du cadre, avec les cheffes opératrices 195
2.1.2 Positionnements 197
2.2 Les lieux et leurs classes 197
2.2.1 « Errer dans les cinémas ». L'importance des lieux de tournage. 197
2.2.2 À la recherche de la classe moyenne 199
2.3 Le personnage de l'enquêtrice 201
2.3.1 Aborder des « couples » : les préjugés de la chercheuse — documentariste 203
3. Enjeux du montage. 205
3.1 Les différentes étapes du montage 206
3.2 Les questionnements éthiques pendant le montage. 209
3.3 La réception du film 211
Conclusion 217
Partie 2. 219
RESULTATS D'ENQUÊTE 219
Introduction 221
Chapitre 1.Les salles de cinéma comme lieux de premiers rendez-vous 227
1. Introduction 227
1.1 Prélude 227

1.2 Enjeux et problématique....229
1.3 Plan et méthodologie....231
2. Une sortie d'« ado » ? Le cinéma, lieu d'initiation amoureuse....233
2.1 Un espace intime hors du domicile parental....233
2.2 La salle de cinéma : un lieu historique de formation amoureuse....234
2.3 Comment « braconner » la salle : l'exemple de La Boum....237
2.4 De l'invitation au cinéma au « Netflix and chill »....239
3. La salle de cinéma : lieu privilégié de « techniques du corps » amoureuses et de « tactiques » de séduction ?....241
3.1. Remettre le corps et le plaisir au centre des études cinématographiques : techniques de repos actif et techniques amoureuses....242
3.1.1 Du « corps au cinéma » au corps des spectateurices....242
3.1.2 Corps amoureux et « techniques du corps au cinéma », approche théorique....244
3.2. De l'initiation amoureuse à la « technique de séduction » : les articles de coaching en séduction au cinéma sur internet....250
3.2.1.Des articles adressés aux hommes hétérosexuels....255
3.2.2. Le cinéma comme premier rendez-vous....257
3.3.3. Le choix du film....258
3.3.4. Les autres choix : horaire, invitation, placement et nourriture....262
3.3.5. L'étape du rapprochement, ou du « premier pas »....265
4. La « technique du petit doigt » avant et après #metoo : histoire de partage amical d'une technique d'approche au cinéma....270
4.1 Introduction....270
4.1.1 Présentation des enjeux....271
4.2.2 A propos de la temporalité et du contexte de l'entretien....274
4.2. La salle de cinéma : un espace propice à l'« action »....280
4.3. La description de la technique du « petit doigt ».....283
4.3.1. Une technique « instinctive » ou théorisée ?....283
4.3.2. Raconter la technique : une culture sexiste et cinématographique....286
4.4. Les enquêtés et l'enquêtrice face à leur entretien : théorie du petit doigt et féminisme....292
4.4.1. Le rejet des « films de filles ».....294
4.4.2 Petit doigt et consentement....297
4.5. Masculinités spectatrices, masculinités séductrices....301
4.5.1. Beaux gosses, musicos, et cinéphiles : définir sa masculinité par rapport aux autres dans le rapport à la séduction.....302
4.5.2. Le romantique et le tombeur : définir sa masculinité au sein du groupe amical....303
4.5.3. La cinéphilie et « les filles » : la passion face aux épreuves de la séduction.....305
4.5.4. Un « couple de cinéma » : de l'introspection à la déclaration d'amitié....308
4.5.5. Les biais sexistes de l'analyse du rapport à la séduction....311
5. Les premiers rendez-vous au cinéma : fonctions de la sortie culturelle en début de relation..314

5.1. Le souvenir des premiers rendez-vous 317
5.1.1. La rencontre au cinéma, rencontre mémorable 317
5.1.2. Les premiers rendez-vous au cinéma, après la rencontre 322
5.2. Les premiers rendez-vous au cinéma : un pas vers la formation du couple ? 326
5.2.1. « Un couple ira forcément au cinéma » 327
5.2.2. Choix du film, choix du conjoint ? 329
5.3. Aller au cinéma, aller vers la relation de couple ? 334
5.3.1. Les « erreurs du début » : les couples et leurs premières sorties au cinéma, entre incongruité et découvertes des pratiques de l'autre 336
5.3.2. Confrontations des goûts et des pratiques en début de relation 338
6. Conclusion 340
6.1. Ringard 340
6.2 Classique 343
6.3. Un lieu d'encouplement 344

Chapitre 2. Une sortie dans la vie de couple 347

1. Introduction 347
2. Le temps d'un cinéma : Désir, assiduité, fréquentation des salles par les couples. 348
2.1 Couples, accompagnement et fréquentation 349
2.1.1 Aller au cinéma en couple : la façon la plus commune d'aller au cinéma 349
2.1.2. Aller au cinéma seul : une pratique stigmatisée 350
2.1.2.1 Sortie seul·e ou accompagné·e : des pratiques différentes au sein des couples 354
2.1.2.2 La sortie seule comme étendard cinéphile : le dilemme de la sortie en couple 356
2.1.2.3 Seul·e·s et ensemble 357
2.1.3 Y aller avec des ami·e·s ou des membres de la famille 358
2.2. Pourquoi êtes-vous allez au cinéma aujourd'hui ? Les motivations données pour justifier la sortie. 363
2.2.1 Les couples et l'envie de sortir. 364
2.2.2 Une diversité de réponses : les conditions matérielles de la sortie 366
2.3.1 Des histoires de couple et des histoires de cartes 367
2.3.2 Motivation et coût de la sortie 372
2.3.3 Autres motifs invoqués 373
2.3.4 Comparaisons à d'autres sorties et pratiques 374
2.3 Le cinéma au cours de la vie de couple 380
2.3.1 Adolescence et « temps des études ». 385
2.3.1.1 La sortie en couple des adolescent·es 385
2.3.1.2 « Le temps des études » et l'entrée dans la « vie adulte » 386
2.3.2 Les enfants : « c'est ça qui empêche d'aller au cinéma » ! Impact sur l'assiduité de l'arrive des enfants dans le couple et reconfigurations de la sortie à deux 398
2.3.2.1 Arrivée des enfants, baisse d'assiduité au cinéma et redéfinition de la sortie 399

2.3.2.2 Aller au cinéma avec les enfants.....408
2. Avant la séance. Choisir le film à deux, exposer des goûts : les mécanisme décisionnels à l'œuvre lors de la sortie au cinéma.....427
3.1 Les systèmes de choix autour d'éléments extérieurs au couple.....431
3.2 Les caractéristiques du choix de films lors d'une sortie au cinéma : mécanismes intra-conjugaux.....457
3.2.1 Typologie des modalités et systèmes de choix du film en couple.....460
3.2.1.1 Le choix partagé et consensuel comme norme ?.....460
3.2.1.2 Le jeu des « négociations ».....464
3.2.1.3 Le choix délégué.....466
2.3.1.4 Faire plaisir et compromis.....469
2.3.1.5 Conclusion sur les modalités de choix des couples lors de la sortie.....478
3.3 Les choix de cinéma en couple au prisme du genre.....479
3.3.1 Le sexe des films.....483
3.3.1.1 Les choix de film sous l'inluence de la socialisation.....483
3.3.1.2 Transgressions et résistances face à l'attribution de goûts cinématographiques sexués.....490
3.3.2 Le genre dans la décision.....494
3.3.3 Conclusion sur les choix lors de la sortie au cinéma en couple.....499
4. Pendant la séance : les corps en salle.....501
4.1 Introduction.....501
4.1.1 Les normes comportementales en salle de cinéma : histoire et enjeux sociaux.....502
4.1.2 Le rôle de l'accompagnement sur les pratiques en salle.....505
4.1.3 Le placement à deux : une question stratégico-couplesque.....506
4.2 La salle et la sensation d'intimité : des baisers aux pratiques sexuelles.....510
4.2.1 Les sièges « amoureux » : « être deux au milieu des autres».....510
4.2.2 Baisers et gestes tendres.....511
4.2.3 Pratiques sexuelles au cinéma.....516
4.3 Regarder et réagir au film : connivences, taquineries et dérangements.....519
4.3.1 Parler pendant la séance.....519
4.3.1.1 Parler pendant les bandes annonces et les publicités.....519
4.3.1.2 Commenter le film, discuter pendant le film.....521
4.3.2 Réagir au film, rire, pleurer, dormir.....526
4.3.2.1 L'endormissement.....526
4.3.2.2 Le rire et les pleurs.....529
4.4 Manger pendant la séance : le couple et les autres spectateurices.....532
4.4.1 Introduction : Le pop-corn, pas classe ?.....533
4.4.2 Les pro-pop-corn.....534
4.4.3 Les anti-pop-corn.....536

4.4.4 Les consommateurices de pop-corn face à la gêne des autres spectateurices et des conjoint·es ... 538
4.4.5 Conclusion sur « la question pop-corn ». ... 538
4.5 Conclusion sur « les corps en salle » ... 540
5. Après la séance ... 541
5.1 En sortant du cinéma ... 543
5.1.1 Le générique ... 544
5.1.1.1 Rester ou sortir pendant le générique ... 544
5.1.1.2 Différence de considération pour le générique, différence de pratiques seul·eset accompagné·es ... 545
5.1.1.2.1 Les arguments donnés en faveur du visionnement du générique ... 546
5.1.1.2.2 L'éthique du générique ... 548
5.1.2 La sortie de la salle : quand parler ? ... 550
5.1.2.1 Impact émotionnel et temps de « sortie du film » ... 550
5.1.2.2 Formation du jugement critique ... 552
5.2 Le « débriefing » : parler du film, donner son avis sur le film ... 554
5.2.1 La ritualisation de l'après-séance et de la formulation de l'avis ... 554
5.2.1.1 Donner ou non son avis ... 554
5.2.1.2 Le chemin du retour ... 555
5.2.1.3 De l'importance du « débrief » ... 555
5.2.1.4 Formuler son avis : le « sens » du film ... 556
5.2.1.5 Un système de classement : les « tops » ... 557
5.2.1.6 Pratiques associées à des éléments critiques et promotionnels ... 557
5.2.2 La discussion après le film : consensuelle, joueuse, conflictuelle ... 559
5.2.2.1 L'après-séance conflictuelle ... 560
5.2.2.2 Débats et consensus ... 562
– Débats, discussions joueuses et mise en scène du conflit ... 562
5.3 Séances marquantes, mémoires ... 567
5.3.1 Des mots et des scènes qui restent en mémoire ... 568
5.3.2 Différents facteurs qui rendent les séances mémorables ... 569
5.3.2.1 Des évènements inattendus dans la salle ... 570
5.3.2.2 Les évènements cinématographiques ... 570
5.3.2.3 Les moments « romantiques » ... 572
5.3.2.4 Les disputes ... 573
5.3.2.5 L'impact émotionnel des films et la discussion post-séance ... 573
5.4 Conclusion ... 575

Conclusion générale ... 577

Portrait d'une méthode en feu ... 578
Les fonctions de la sortie au cinéma dans la vie de couple et en premiers rendez-vous ... 580

Quand les couples s'installent au cinéma 585
Quelques pistes à creuser 588

Bibliographie 591

Études cinématographiques et audiovisuelles, études sur le cinéma et les séries 592
Sociologie, Anthropologie, Psychologie sociale et socio-linguistique 595
Sociologie du couple de l'amour et de la sexualité 596
Sociologie de la retraite et du vieillissement 598
Sociologie du genre 598
Sociologie des pratiques culturelles 599
Autres références en sociologie et anthropologie 600
Sociologie de la sociologie et du travail universitaire 601
Sociologie filmique 602
Méthodologie de l'enquête 602
Cultural studies 604
Autres disciplines et catégories 604
Architecture 604
Essais féministes 604
Histoire 605
Littérature, étude de réception littéraire 605
Philosophie 605
Psychologie 606
Médiation culturelle 606
Neurobiologie 606
Sciences de gestion 606
Emissions radiophoniques 607
Etudes 607
Études du Centre National de la Cinématographie 607
Études sur les pratiques culturelles des français·es 608
L'enquête 2008 608
L'enquête 2018 608

Annexes 610

Entretiens 2014 611
Entretien 1 : Maëlle (22, E) et Bastien (38, C+) 611
Entretien 2 : Fodge (25,E) et Anaëlle (23,E) 620
Entretien 3 : Caroline (4,PI) et Damien (33,OE) 628
Entretien : Julie et A rien, entretiens individuels. 639
Entretien 4 : Samuel et David « La théorie du petit doigt » 649

Entretiens 2017-2018 671
Entretiens MK2 Bibliothèque – Novembre 2017 671
Entretien 1 : Ingrid (48, C+) et Christian (50,A) 671
Entretiens MK2 Beauboug – novembre 2017 677
Entretien 1 : Morgane (24, E) 677
Entretien 2 : Lucienne (71,R) et Edmond (68,R) 682
Entretien 3 : Dominique (45,A) 683
Entretien 4 : Anna (37,C+), Nils (38,C+) 689
Entretien 5 : Frida (24,C+) et Louis (26, C+) 691
Table des matières 698

Premiers rendez-vous et sortie en couple au cinéma

Enquête socioculturelle et filmique réalisée auprès de spectateurices de cinémas d'Île-de-France

La sortie au cinéma est la sortie culturelle la plus pratiquée en France. Les spectateurices se rendent en salle majoritairement en couple, plus que seul·es, en famille ou entre ami·es. Les cinémas seraient-ils des lieux privilégiés de la relation de couple ? Cette thèse a pour double objectif de mettre au centre des études cinématographiques les pratiques spectatorielles et d'analyser la conjugalité par le prisme d'une sortie culturelle. Pour ce faire, elle expose une méthode originale. Un film sociologique a été réalisé à partir d'entretiens conjoints menés dans des cinémas d'Île-de-France. L'écriture de la thèse est animée par ces récits recueillis aux abords des salles, mais aussi par les centaines d'anecdotes qui nous ont été confiées tout au long du doctorat. La salle de cinéma est-elle un lieu pour « choper » en rendez-vous ? A-t-elle un rôle dans la formation des couples ? Quand, au cours de la vie de couple, se rend-t-on au cinéma, et quelle fonction cette sortie acquiert-elle dans la relation ? Nous éclairerons les mille et une stratégies des couples pour retirer du plaisir à deux d'une sortie où rien n'est joué d'avance, à l'écran comme dans la salle. Le contexte hétérosexuel rend *a priori* l'expérience d'autant plus risquée qu'une socialisation différenciée des goûts culturels conduit à des désaccords sur les choix de films. Malgré les agacements voire les disputes, l'intimité paradoxale de la salle de cinéma, où l'on est seul·e avec l'autre et parmi les autres, semble bel et bien « faire couple ». *Thèse écrite en plein contexte de précarisation et privatisation de la recherche, par une doctorante féministe, parmi ses sœurs en colère, fortes et fières*.

Mots clés : cinéma / spectateur / couple / rendez-vous / pratiques spectatorielle/ sociologie filmique

First dates and going to the movies as a couple

A sociocultural and filmic inquiry among moviegoers in Île-de-France

Going to the movies is the most practiced cultural outing in France. Moviegoers predominantly go as couples rather than alone, with their families, or with friends. Are movie theaters favoured spaces for romantic relationships? The two objectives of this thesis are to center spectatorial practices in film studies and to analyse conjugality through the lens of cultural outings. It makes use of an original method to do so. A sociological movie was made on the basis of joint interviews conducted in movie theaters across Île-de-France. This thesis is nourished by the stories collected around the theaters, but also by hundreds of anecdotes heard all through its writing. Is the movie theater a place to « pick up » a date? Does it play a role in the creation of a couple? At which points of a relationship do people go to the movies, and what function do these outings play in the relationship? This thesis will elucidate the thousand strategies used by couples to take pleasure together in an outing where no outcome is certain, be in on screen or in the theater. A heterosexual context makes this experience even more risky at first glance, as a differentiated socialisation of cultural tastes leads to disagreements when it comes to choosing a movie. In spite of these annoyances and even arguments, it would still seem that the paradoxical intimacy of the movie theater, in which one is alone with another person in the midst of so many other, truly « makes» couples.
This thesis was written in the context of an ongoing precarisation and privatisation of research, by a feminist doctoral candidate, among her angry, strong and proud sisters.

Key words : movie theater / film spectator / couple / First date /spectatorial practices/ filmic sociology

Ecole doctorale ED 267 – Université Sorbonne Nouvelle
4 rue de Irlandais
75005