



Aller au cinéma : Fuite hors de la ville et accompagnement distancié sur le site du multiplexe

par Simon Thibodeau

From its earliest days, the movie theater symbolized the simultaneous promise of a primarily social event wherein one could also experience highly individualized escapism¹.

Kevin J. Corbett, 2001

Au fil des innovations technologiques qui ont marqué l'histoire du septième art, les salles de cinéma – mode d'exploitation commerciale des images animées le plus répandu du vingtième siècle – ont subi d'importantes transformations. Ces changements ont eu un impact non seulement sur les conditions de réception des films, mais aussi sur les attentes et les usages des spectateurs, ou encore, comme il en sera principalement question dans cet article, sur les formes de sociabilité qui se manifestent en ces lieux.

Dans les premières décennies de son histoire, le cinéma et ses lieux d'exploitation ne jouissaient pas d'une bonne réputation. Ainsi, tel que le rapporte Douglas Gomery, les exploitants de nickelodeons devaient trouver des moyens de redorer le blason de leur commerce pour attirer les femmes et les enfants provenant d'une classe moyenne en pleine expansion : « [...] the owner had a stamp of respectability that could (and did) lead to more money and a more favorable image in the community² ». C'est sur cette quête de respectabilité de la salle de cinéma que repose la conception du *picture palace* qui fera la gloire d'Hollywood dans les années 1920 : « Beneath the evolution of the theater palace from 1908 to 1929 lay one key development : from pariah nickelodeon, the motion picture had become a major urban institution for the middle class³. » La conception des salles de cinéma comme modalité de consommation des images animées ne tient donc pas uniquement à la recherche d'excellence technique, d'adaptation aux innovations technologiques ou d'une meilleure transparence du contexte de réception : elle répond aussi aux besoins des communautés en matière de

sociabilité.

Qu'en est-il d'un site d'exploitation tel que le multiplexe? Ce type d'établissement de loisir constitue la plus récente innovation majeure du mode d'exploitation commerciale du cinéma en salle. Conçus dans un effort de standardisation des réseaux de diffusion du cinéma hollywoodien et de conquête des marchés mondiaux, ces gigantesques complexes équipés de technologies de pointe promettent confort et sensations fortes, et ce de manière uniforme, peu importe où les spectateurs se trouvent sur la planète, ou du moins dans le monde occidental. Le multiplexe peut donc aussi constituer un symbole de la marchandisation de la culture et un symptôme de l'influence hégémonique mondiale des industries culturelles états-uniennes portant notamment atteinte au cinéma d'auteur. Pierre Bourdieu reproche à l'industrie derrière ces établissements de faire « [...] une concurrence déloyale aux petites salles indépendantes, souvent condamnées à la fermeture⁴ » qui représentent selon lui le dernier repère des « œuvres cinématographiques de recherche ». Le multiplexe se révèle aussi être un site propice à la manifestation de formes de sociabilité spécifiques qui font entièrement partie de ce que les spectateurs considèrent comme une expérience idéale ou du moins entièrement satisfaisante du cinéma.

Il est question dans ce texte de la manière dont l'expérience du cinéma en salle est caractérisée par des formes particulières de sociabilité qui se manifestent non seulement par rapport à la programmation des films, mais aussi selon le type de site visité. Le multiplexe donne lieu à une forme de sociabilité distanciée faisant de la sortie au cinéma une activité sécuritaire et réconfortante qui permet de fuir l'anxiété et les « risques » liés à la vie en public. Pour observer les formes d'activités sociales de ce site d'exploitation, il est utile de se détacher du rôle du texte filmique et de la programmation dans l'expérience des spectateurs et de comparer les points de vue de chercheurs issus d'autres disciplines que celle des études cinématographiques. Tel que l'évoque Laurent Jullier⁵, l'étude de cette part de sociabilité nécessite d'aller au-delà des frontières disciplinaires, mais elle implique aussi la confrontation entre approches théoriques anglophones et francophones. Ces dernières sont souvent développées au

sein de disciplines rigoureusement délimitées alors que les premières intègrent plus couramment l'apport de différentes disciplines, et ce notamment au sein des *Cultural Studies*.

Le croisement des résultats et hypothèses de recherches menées au sein de différentes disciplines – des *Media Studies* et de la communication (Charles R. Acland) à la géographie et aux études urbaines (Phil Hubbard), en passant par la sociologie (Emmanuel Ethis), l'anthropologie (Marc Augé) et l'architecture (Amir Ameri) – permet de dresser un portrait des formes de sociabilité qui se manifestent sur le site du multiplexe au-delà de l'interaction avec le texte filmique.

L'EXPÉRIENCE DU CINÉMA EN SALLE

En tant que modalité de consommation des images animées, la pérennité des salles obscures a fréquemment été remise en question. Kevin J. Corbett s'attaque à l'« effet de substitution » selon lequel elles seraient vouées à disparaître avec l'arrivée de nouvelles technologies qui permettent, entre autres activités, la consommation de films (télévision, magnétoscope, etc.) :

The popular symbolism of “going to the movies” as well as industry efforts to promote that symbolism seem to ensure that the movie theater will not disappear any time soon. This seems true even though another new technology—widescreen digital television—seems, on its surface, poised to threaten theatrical filmgoing⁶.

Corbett remarque d'ailleurs qu'au moment où sont mis au point ces nouveaux dispositifs télévisuels numériques, ce sont les multiplexes, en pleine expansion durant les années 1980 et 1990, qui ont eu à composer avec la concurrence qu'a offerte la popularité de cette nouvelle modalité de consommation du cinéma.

Dans son ouvrage qui vise à aller au-delà de l'apparente concurrence que cherche à démonter Corbett, Barbara Klinger analyse le cas de diverses technologies qui permettent la consommation du cinéma hors de la salle⁷. Elle critique l'hégémonie de la salle de projection en tant que contexte idéal d'expérience filmique. Selon Klinger, les

reproches selon lesquels ces nouvelles technologies portent atteinte à l'intégrité du texte filmique reposent sur une comparaison inappropriée avec l'expérience que procure le cinéma en salle⁸. En effet, la salle de cinéma revêt une importance centrale dans ce que plusieurs considèrent comme une expérience cinématographique idéale. Aussi essentielle qu'elle puisse paraître, c'est sa transparence, le fait qu'elle s'estompe dans l'obscurité, qui serait sa qualité la plus honorable puisque le texte filmique devient ainsi l'objet d'attention unique des spectateurs.

Corbett est ainsi préoccupé par les discours discréditant la légitimité de la salle de cinéma comme mode privilégié d'exploitation des images animées. Au contraire, la dépréciation des autres technologies de consommation du cinéma est au cœur de la problématique formulée par Klinger. Cependant, tous deux mettent en lumière une présomption répandue qui veut que différentes technologies médiatiques soient systématiquement en concurrence dès lors qu'elles permettent toutes deux la présentation d'images animées. Leurs positions respectives incitent à poser un regard plus attentif sur les dispositifs matériels, mais aussi sur les usages sociaux et culturels qui en sont faits. Ce type d'enjeux reste rarement abordé dans la théorie filmique ainsi que dans les études de réception du cinéma. En effet, c'est le texte filmique qui reste généralement au centre des problématiques abordées en études cinématographiques, ce qui rend plus ardu l'effort de recherche sur la part de sociabilité dans l'expérience du cinéma. C'est ainsi le cas des approches inspirées de la psychanalyse qui mobilisent le concept de dispositif cinématographique⁹ et qui, bien qu'elles permettent de penser les conditions matérielles de réception en salle, mettent en valeur l'importance de la transparence du contexte de diffusion pour préserver l'impression de réalité que procure l'image filmique. D'un autre côté, la sémio-pragmatique élaborée par Roger Odin prend en considération l'incidence du contexte de réception sur la production de sens tout en l'articulant à une approche immanentiste issue de la sémiologie. L'objectif ultime demeure le renforcement de l'efficacité de l'analyse textuelle: « Une fois reconnues les contraintes contextuelles régissant la construction du texte, l'analyse immanentiste peut être mobilisée¹⁰ ».

Ces approches laissent de côté des aspects de l'expérience du cinéma en salle qui ont pourtant été particulièrement importants et souvent observés dans d'autres disciplines. L'attrait (ou le mépris) de certaines communautés pour les salles obscures, la façon dont la conception de ces théâtres a été pensée pour attirer l'un ou l'autre de ces groupes et les formes de sociabilité qui s'y sont développées sont des phénomènes observables qui révèlent un pan important de ce que peut constituer une expérience des images animées.

LES ENJEUX DE LA SOCIABILITÉ AU MULTIPLEXE

The first [movie theater horror story] happened in a multiplex when I went to see *Thirteen Days*. I went after work during the middle of the week, so it was at like 10 or 10:30 at night, near the end of the films run, so when I went in the theater was completely empty except for myself (ideal conditions for non-comedies) when, just as the previews start, this enormous middle-aged guy comes in, and sits down right next to me. The entire theater is empty and he sits down right next to me! and if that isn't enough of a social faux-pas, he starts a conversation with me! I didn't know what to do, so I carried it on until the movie started. In retrospect, I should have gotten up to go to the bathroom at some point and then come back and sat down elsewhere, but alas.¹¹

Sur Internet, les histoires d'« horreur » dans la salle de cinéma sont communes¹² et constituent un sujet de discussion très courant parmi les spectateurs. L'anecdote rapportée par un internaute dont le pseudonyme est Rich Uncle Skeleton a été publiée afin de lancer une discussion permettant aux membres d'une communauté cinéphilique en ligne de partager leurs expériences négatives en salle. Son récit démontre comment une séance de projection en communauté peut s'avérer problématique si la présence des autres spectateurs se fait trop imposante. Il témoigne aussi de l'importance accordée en ces lieux à la bienséance. Rich Uncle Skeleton n'a pas manqué de respect envers l'intrus et s'est livré pleinement à ce que Claude Javeau dénomme « parlure vacante¹³ », et ce, malgré le fait qu'il ait senti le besoin de faire part sur un forum en ligne de cet évènement qu'il juge inacceptable. Bienséant sur le moment, ce n'est que bien après qu'il réalise avoir raté l'opportunité de simplement quitter la salle en prétextant une sortie aux toilettes. Cette remarque finale illustre comment la pratique

des lieux du multiplexe peut s'articuler au sein d'un rite d'évitement¹⁴ et, plus largement, dans une forme de socialité propre au cinéma : si « aller au cinéma » constitue une expérience collective qui requiert un certain savoir-vivre alors le site même peut servir à corriger une sociabilité exacerbée à outrance¹⁵.

Bien qu'il existe au moins depuis les années 1950 des sites d'exploitation du cinéma agrémentés de plusieurs auditoriums présentant chacun des films différents, le multiplexe tel que nous le connaissons aujourd'hui s'est développé durant les années 1980 et a été largement adopté comme pratique industrielle durant les années 1990. Au-delà d'une offre plus grande de films à l'affiche, ces établissements se démarquent de manière frappante par la taille imposante de leur architecture. Ils sont aussi caractérisés par un équipement technologique de haute qualité, tant en ce qui concerne les appareils de projection et de reproduction du son que par une installation optimisant le confort des spectateurs – sièges confortables disposés en gradins, propreté des lieux, insonorisation des salles. Le multiplexe, à la manière d'un parc d'attractions miniaturisé, est caractérisé par un aménagement thématique ainsi que par une offre de services, de produits et d'activités variée allant des comptoirs-restaurants et des salles de réception à louer aux parcs de jeux vidéos et autres jeux d'adresse. Bien qu'on trouve généralement ces sites au cœur des grandes villes, ils sont en plus grand nombre dans les secteurs périurbains, bordés de vastes parcs de stationnement. Au cours des années 1990, ce mode d'exploitation a permis à l'industrie états-unienne de connaître sa période la plus faste depuis les années 1960 sur le plan des résultats commerciaux. À ce sujet, l'ouvrage de Charles R. Acland, auquel nous nous intéresserons dans les prochaines pages, est en grande partie consacré au multiplexe et à la standardisation de l'industrie américaine de l'exploitation du cinéma dans les années 1980 et 1990.



Figure 1 : Façade et stationnement du Cineplex Odeon Eglinton Town Centre Cinemas, situé dans le Golden Mile, secteur industriel de la ville de Toronto.

UN SITE CONTRÔLÉ, SÉCURISÉ, CIVILISÉ

Charles R. Acland¹⁶ utilise spécifiquement le terme « megaplex » (Figure 1) pour définir le type de cinéma multiplexe ayant prédominé durant les années 1990, à l'époque où les grandes industries nord-américaines en ont pleinement adopté le modèle. Acland examine la façon dont s'est constituée une figure imaginaire des publics qui doit correspondre aux logiques industrielles et aux impératifs d'efficacité commerciale. Il s'appuie sur des statistiques relatives au marché de l'exploitation en salle et sur une analyse du discours de promotion de l'industrie du cinéma aux États-Unis et au Canada qui est notamment tenu dans les revues professionnelles spécialisées. Ainsi ce type de discours a-t-il modelé des structures comme le multiplexe au sein desquelles les spectateurs consomment les films. Il a aussi façonné une variété d'usages populaires et de formes de sociabilité qui y sont possibles, qu'ils soient régulés ou non. Ces stratégies industrielles sont établies en réponse à une incertitude caractéristique de ce type de marché : « [...] film exhibition, as an industrial and cultural endeavour, is

invested in a project of stabilization, of making audiences and making – or imagining – them as readable, predictable, and knowable¹⁷ ». Un public est ainsi conçu moins comme une entité sociologique qu'en tant que construction textuelle. Acland ne dresse pas non plus le portrait d'un système hégémonique d'exploitation industrielle du cinéma. Faisant référence à Michel de Certeau, il rappelle notamment l'idée que « regarder » n'est pas une activité simple; elle comprend un éventail de comportements, d'actions, de postures et d'intentions qui se manifestent entre autres de façon corporelle¹⁸. Acland formule ainsi la conception d'une dynamique de construction imaginaire des publics qui se partage entre l'industrie, qui tente de prédire les marchés, et les spectateurs, qui tentent d'établir une routine dans leur pratique des loisirs. Pour reprendre le vocabulaire decertien, des usages tactiques se régularisent, qu'il s'agisse du développement du site du « megaplex » et de son éventuelle standardisation ou de l'intégration progressive de la sortie au cinéma multiplexe dans la pratique quotidienne de loisirs populaires. Ces usages tactiques se changent en un usage stratégique du site de consommation du cinéma¹⁹. Acland donne comme exemple la façon dont la standardisation de la durée moyenne des films ou de la période d'exploitation en salle a généralement été adoptée par les consommateurs comme un truisme. Les stratégies industrielles et les habitudes de consommation s'accordent (au moins partiellement) sur ce que devrait être une sortie au multiplexe.

Les spectateurs ne sont pas pour autant contraints de se conformer entièrement à ce modèle. La part de liberté qui leur revient est, selon Acland, l'expression et la pratique d'une certaine idée de la « culture populaire » du cinéma. Elle comprend l'aménagement thématique du foyer du multiplexe, la présence visuelle des marquises et des affiches publicitaires dans la ville, l'omniprésence du vedettariat dans les médias ou l'échange de ragots et de potins sur les vedettes. Le partage de cette culture contribue à la manifestation d'une forme de socialité : « With an industrially produced and disseminated apparatus of imagery and information, populations struggle with relative degrees of freedom, to build both self and community²⁰ ». La pratique de cette culture populaire évoque de nouveau les concepts d'arts de faire et d'usages tactiques définis par de Certeau :

[...] la « culture populaire » se présente différemment [...] : elle se formule essentiellement en « *arts de faire* » ceci ou cela, c'est-à-dire en consommations combinatoires et utilisatrices. Ces pratiques mettent en jeu une *ratio* « populaire », une manière de penser investie dans une manière d'agir, un art de combiner indissociable d'un art d'utiliser²¹.

Le multiplexe, comme site de consommation publique du cinéma, apparaît moins comme le lieu où se situe l'offre d'un service commercial qu'une infrastructure liant divers pratiques et biens culturels à disposition des usages et arts de faire d'un certain type de consommateurs. Si le multiplexe demeure le site d'une fragmentation individualisante des publics, il contribue malgré tout à la constitution d'une forme de socialité. Le public fragmenté est structuré en réseau tant dans la conscience des spectateurs que par l'entremise de leurs usages tactiques des institutions établies par les stratégies industrielles. La sortie au cinéma est donc une activité qui s'inscrit dans une culture commune plus large du cinéma populaire au sein de laquelle sont formées identités individuelles et communautés.

L'objet de la recherche d'Acland se limite aux efforts de standardisation de l'expérience du cinéma en salle dont témoigne le discours industriel et promotionnel nord-américain. Il traite moins en profondeur la question des formes concrètes de sociabilité qui se manifestent au multiplexe. Il relève toutefois une caractéristique du discours étudié – la promotion du confort et de la sécurité – qui trouve écho dans les attentes des spectateurs comme le démontre l'enquête de terrain de Phil Hubbard dont il sera question plus loin.

Les membres de communautés et de groupes spécifiques qui cherchent à pratiquer les formes de sociabilité privilégiées du multiplexe sont attirés par sa réputation d'espace public sécurisé et socialement sécurisant. Comme le remarque Acland, la manifestation première de cette idée est le passage obligé par la billetterie et le contrôle du billet d'entrée qui permettent d'assurer un contrôle de l'accès à l'enceinte du cinéma. À l'intérieur, l'espace est conçu de telle manière que la circulation des nombreux spectateurs se fait efficacement et sans créer de cohue. La présence d'ouvriers et l'établissement de files d'attente devant les salles ou les comptoirs de restauration

contribuent aussi à donner l'impression de sécurité et de contrôle. Toutes ces mesures servent aussi les stratégies industrielles : « *The regulation of the flow of people and exchange is taken as an issue of safety; it is also about the predictability of behaviour, consumer activity, and market structure*²² ».



Figure 2 : Hall d'entrée et billetterie du AMC Discover Mills 18 situé à Lawrenceville en Géorgie (É-U).

Selon Acland, le thème de la sécurité sert aussi d'argument prédominant dans le discours promotionnel des exploitants de salles. Il permet autant de vanter le multiplexe comme espace public sûr rappelant le confort domestique que d'assurer un espace de consommation contrôlé (Figure 2). Acland fait le rapprochement entre la logique industrielle qui sous-tend ce discours et celle de la *gated community*. Ces quartiers résidentiels, entourés d'un mur ou d'une clôture, limitent l'accès aux seuls résidents et à leurs invités. Ce type de regroupement privé est répandu à travers le monde et n'est pas seulement l'apanage des plus fortunés. Il répond plutôt à un désir d'assurer la sécurité du quartier et de ses occupants. Les modalités de contrôle de la *gated*

community permettent, outre une régulation sécurisante de l'espace public, de faire la promotion d'une forme de sécurité sociale. Ainsi, au-delà de sa fonction sécuritaire, tant pour l'établissement des stratégies industrielles que pour le contrôle de l'espace public, le multiplexe profite d'abord de ce type de discours pour sa fonction promotionnelle. Il sert ainsi à attirer un certain type de publics pour qui cette promesse d'activité sociale « sécurisée » est un critère important.

Le discours publicitaire qui vante la qualité de l'expérience du spectateur (par exemple, en accentuant le fait que l'obstruction de la vue est prévenue par la disposition des sièges en gradin ou que le confort de chacun est assuré par le vaste aménagement de l'espace) se confond avec ce discours qui valorise le contrôle et la sécurité des lieux. De fait, les codes informels de bienséance auxquels les spectateurs se conforment – silence, respect d'une certaine distance entre chacun, etc. – constituent une forme de réponse positive à l'offre d'un espace sécurisé, contrôlé et donc, civilisé. Les exploitants de salle n'hésitent d'ailleurs pas à entretenir ce comportement en intégrant des messages publicitaires rappelant de garder le silence ou d'éteindre son téléphone portable avant le début de la projection du programme principal.

UN ACCOMPAGNEMENT DISTANCIÉ

Phil Hubbard, chercheur en études urbaines, s'est intéressé à la sortie au multiplexe comme forme de loisir nocturne²³. L'absence de données et d'enquêtes sur la pratique contemporaine de la sortie au cinéma l'a incité à mener une étude sur l'offre urbaine et périurbaine de la ville de Leicester en Angleterre²⁴. L'approche de l'auteur privilégie particulièrement l'analyse de la localisation des salles de cinéma et de son impact sur les déplacements de la population au sein des géographies urbaines ainsi que l'expérience corporelle de l'aménagement des multiplexes. Pour Hubbard, la consommation du cinéma ne se limite pas au film, mais s'étend aussi à l'évènement localisé qui nécessite une expérience sociale collective. Plutôt que de comprendre les sites de loisir en fonction des publics distincts qu'ils formeraient, il considère qu'ils sont chacun caractérisés par un ensemble de pratiques corporelles spécifiques. Ainsi,

Hubbard ne conçoit pas les spectateurs de cinéma comme étant un public déterminé par l'objet premier de consommation – le film projeté. Il les considère plutôt comme partageant un intérêt commun pour ce type d'activité à cause du plaisir corporel que leur procure la visite de ces sites de loisir. Son approche s'avère ainsi particulièrement utile pour étudier les comportements de sociabilité dans les salles de cinéma en se détachant du rôle que peut y jouer le texte filmique.

Hubbard s'étonne que les sites de loisir tels que le cinéma multiplexe soient présents en nombre plus important en périphérie des centres urbains qu'au cœur des villes, comme ce fut plus fréquemment le cas depuis les débuts de ce type d'exploitation. Il remarque que, bien qu'on retrouve plusieurs salles au sein de Leicester, le nombre d'écrans est significativement plus important en zone périurbaine. Ceux-ci se concentrent d'ailleurs en général dans les multiplexes et attirent la majorité du public des environs. Selon l'auteur, cette décentralisation s'explique de deux façons. D'abord, une saturation de l'offre de loisirs située dans l'espace urbain donne lieu à un déplacement qui est lié à un intérêt toujours grandissant pour ce type d'activités. Les cinémas attirent autant, si ce n'est davantage, les spectateurs résidant en ville ou dans certains quartiers relativement éloignés que ceux se situant à proximité. Les multiplexes ne répondent donc pas principalement à une demande locale. Plusieurs des répondants du sondage mené par Hubbard ont d'ailleurs souligné le fait qu'ils tirent une satisfaction particulière du trajet en voiture les menant au cinéma multiplexe excentré et le fait que cette activité leur permet de quitter la ville. Ce désir de s'éloigner du centre urbain annonce la deuxième raison expliquant selon l'auteur la délocalisation des cinémas en périphérie urbaine. Il s'agit d'attirer un certain type de public souhaitant se distancier de groupes de consommateurs indésirables qui pourraient troubler l'expérience des formes de sociabilité sécurisantes que procure le cinéma multiplexe²⁵. Ce mouvement témoigne autant d'une exclusion de diverses communautés de la ville dans la géographie urbaine même que du rôle que joue la crainte contemporaine et généralisée de la vie en public et des risques qu'elle suppose.

Le multiplexe offre du réconfort à ce type d'anxiété. Ainsi, les sujets interviewés

affirment préférer le type de sortie que ce site permet en raison de la propreté et du confort des lieux, qu'il soit question de l'intérieur du cinéma ou de ses environs. Pour expliquer cette peur de la ville, Hubbard fait notamment appel au concept de la société du risque du sociologue allemand Ulrich Beck :

Hence, while there is little evidence to suggest that the contemporary world is any more dangerous than in the past, Beck suggests we are now profoundly anxious about the fact that there are many risks for which there is no "insurance policy", with globalization introducing international risk parameters which previous generations did not have to face²⁶.

Hubbard ajoute que cette anxiété est liée à l'accentuation des craintes relatives à l'existence potentielle de risques et dangers liés au développement technologique et scientifique accéléré. Il définit la peur comme élément entraînant inévitablement la production de différence sociale. Elle influence des stratégies quotidiennes d'évitement qui délimitent l'identité individuelle de l'autre. La sortie au cinéma multiplexe est l'une de ces stratégies de minimisation du risque qui permet de se distancier de ceux qui représentent un potentiel danger pour la sécurité personnelle et communautaire. Les sites situés en zone périurbaine entraînent l'exclusion de ceux qui ne sont pas intéressés par l'offre de loisir consommable et qui n'en ont pas les moyens. Les limites peuvent donc être d'ordre financier ou matériel, comme le fait de ne pas avoir accès à un mode de transport permettant de se rendre sur place. De manière générale, pour Hubbard, que ce soit par sa localisation excentrée ou par une forme de thématization de l'évasion, la logique du multiplexe procède d'un bannissement des membres de communautés qui sont une source d'anxiété liée aux risques et dangers de la ville tout en préservant les plaisirs que procurent les loisirs de consommation. Les personnes qu'il a interviewées témoignent d'ailleurs du sentiment d'« être à leur place » au cinéma qu'ils fréquentent habituellement alors qu'ils jugent les personnes se trouvant sur d'autres sites d'exploitation comme menaçants ou différents²⁷.

Hubbard décrit la recherche d'un refuge au sein d'un environnement sécurisé et d'une activité sociale sécurisante comme un besoin auquel répond le cinéma multiplexe. Hubbard fait usage dans ses trois articles sur le sujet des concepts du risque et de la société du risque²⁸, du *riskless risk*²⁹ ou de la *recurrence of reassurance*³⁰ qui s'avèrent

être très utiles pour comprendre les finalités de l'expérience sociale au multiplexe. Ces concepts permettent aussi d'expliquer la propension du discours industriel étudié par Acland à promouvoir le confort et la sécurité de ces sites de loisir. Selon Ulrich Beck, le risque représente un possible, c'est-à-dire un événement potentiel qui n'a pas encore eu lieu. Dans un processus qui tente de répondre et contrevenir à cette éventualité, le futur prend une ascendance sur le présent. Cette dynamique de la prévention dépend d'une réflexivité constante et prononcée³¹. Hannigan et Rojek trouvent respectivement dans les loisirs urbains contemporains et dans ceux du tourisme une forme d'expérience du risque qui se déroule dans un environnement contrôlé, rassurant, et qui agit donc comme une forme de prévention des risques encourus³². Le multiplexe constitue une structure de l'évitement du risque qui ne fait qu'exacerber l'anxiété relative aux dangers appréhendés une fois le spectateur plongé à nouveau dans la vie urbaine et sociale. Mais c'est aussi le site d'un équilibre paradoxal : celui d'un partage d'une expérience publique presque entièrement dénuée d'interactions sociales, ou, plus précisément, celui d'un accompagnement distancié entre spectateurs ou groupes de spectateurs dans leur activité respective et isolée de réflexivité identitaire.

LE SPECTATEUR EST LUI-MÊME SON PROPRE SPECTACLE

Comparativement aux autres types de loisirs urbains et nocturnes, Hubbard remarque que le fait que soit complètement évacuée l'exigence d'affronter la différence ou la possibilité d'une exclusion sociale constitue une caractéristique spécifique du multiplexe. Le spectateur se trouve ainsi dans une posture paradoxale :

Leisure may then be a means to self-actualization—a reconfirmation of self through encounters with others—but the rising popularity of the multiplex suggests that this occurs in settings where the boundaries of the body are not brought into question³³.

Le site en question procure une forme de réconfort ou de sécurité ontologique qui agit par le biais d'une sociabilité que Hubbard qualifie de « superficielle » (*shallow sociality*) ou de « légère » (*light sociality*). Les limites du corps ou de l'identité personnelle sont exposées – seulement aux regards des autres –, mais ne sont pas remises en question, évitant ainsi l'épreuve de la différence et assurant une certaine forme de réconfort

ontologique.

Le réconfort et l'impression de sécurité que suscite le multiplexe procurent donc un contexte pour une actualisation de soi qui ne représente pas de danger pour l'identité personnelle. Cette posture singulière trouve écho dans la conception du spectateur des non-lieux de Marc Augé³⁴. Par le biais de la rencontre non intrusive ou parasitaire des autres et de leurs regards, le processus d'actualisation de soi qu'éprouve le spectateur de multiplexe comporte une forme de réflexivité : « [...] comme si, en définitive, le spectateur en position de spectateur était lui-même son propre spectacle³⁵ ». Le non-lieu permet de créer une identité provisoire et partagée par l'ensemble des spectateurs afin que les interactions sociales « légères », propres au cinéma multiplexe, ne soient pas perçues comme une intrusion. Sous le couvert de ce relatif anonymat vis-à-vis de l'autre, un spectateur de multiplexe éprouve une forme de solitude publique déchargée de l'anxiété que suscite la vie en communauté.

LE CONTRAT DU SPECTATEUR

Dans l'un de ses articles, Hubbard examine spécifiquement la pratique corporelle de l'espace du multiplexe³⁶. Son approche est influencée par l'idée que les sites de loisir sont appréciés par leurs usagers principalement à cause des sensations corporelles plaisantes que ces lieux leur procurent. L'aménagement en vastes espaces qui est caractéristique des multiplexes favorise un engagement interpersonnel uniquement visuel et entraîne des rapports distants entre les spectateurs. Il est conçu de façon à limiter les interactions sociales. Ces limitations ne se confinent pas à une forme de passivité, mais plutôt à une sociabilité « légère ». Par exemple, plutôt que d'être utilisé pour entrer en contact avec les autres ou pour déambuler, le foyer est aménagé comme un espace de circulation (*space of flow*) c'est-à-dire comme un lieu de passage optimisé qui permet un déplacement rapide et efficace vers la salle de projection – en passant par les comptoirs de restauration – et hors de l'établissement. Pour appuyer ce constat, Hubbard rapporte les propos de sujets interviewés qui témoignent de leur anxiété face au moment où ils doivent faire la queue à la billetterie. Un équilibre contradictoire est ainsi établi entre un espace de loisir vaste et confortable et un

aménagement maximisant l'efficacité de la circulation des foules. Bien qu'il permette une évasion de la vie urbaine et de ses risques potentiels, le site du multiplexe n'autorise pas que les publics s'agglutinent et rencontrent l'autre, ce qui risquerait de remettre en cause la fonction d'échappatoire de l'espace.

Marc Augé étudie la manière dont les mots et les textes propres aux non-lieux forment en quelque sorte leur mode d'emploi. De la même manière, nous pouvons ajouter que l'aménagement des multiplexes met aussi en place :

[...] les conditions de circulation dans des espaces où les individus sont censés n'interagir qu'avec des textes sans autres énonciateurs que des personnes « morales » ou des institutions [...] dont la présence se devine vaguement ou s'affirme plus explicitement [...]³⁷.

Tout comme les panneaux indicateurs et la parole du contrôleur indiquent dans quelle direction se trouve la salle où sera projeté le film choisi, l'aménagement de files devant la billetterie, les salles et les comptoirs de restauration fonctionnent sur le mode de l'indication normative. Le respect d'un certain décorum, qui consiste à ne pas déranger les autres spectateurs, fait partie de ce mode d'emploi institutionnel qui peut être transmis informellement ou de manière officielle au moyen, entre autres, de messages d'avertissement produits par les exploitants de salles qui proscrivent toutes perturbations sonores. L'espace du site est ainsi négocié au sein des publics de multiplexes. En se conformant à la régulation précise du multiplexe, les spectateurs répondent en quelque sorte, tel que l'explique Augé, à un engagement contractuel entre eux et le non-lieu. Ce contrat se scelle à la billetterie et prend la forme concrète du billet d'entrée. Le programme de leurs parcours respectifs y est inscrit : c'est le numéro de l'auditorium auquel ils ont accès et l'heure à laquelle ils doivent y être. Le contrat prend fin à la sortie du cinéma puisqu'il n'est pas permis d'entrer à nouveau sans un passage obligé par la caisse.

LE PROGRAMME DES SPECTATEURS

Emmanuel Ethis, sociologue de la culture spécialiste de la réception du cinéma et des publics de festival, aborde plus directement la question de la sortie en groupe au multiplexe. À la suite d'une enquête sous sa direction et menée au cinéma Pathé Cap

Sud situé en France en périphérie d'Avignon³⁸, il s'intéresse au processus de décision des spectateurs³⁹. Malgré le peu de détails donnés sur la méthodologie, l'article offre un point de vue original sur l'expérience du cinéma en salle et sur les formes de sociabilité qui peuvent être observées au sein du multiplexe. L'une des interprétations des données recueillies paraît particulièrement significative aux yeux de l'auteur : 35 % des répondants ignorent quel film ils iront voir en arrivant sur le site. Ainsi, Ethis s'intéresse tout particulièrement au moment qui précède l'achat du billet et à l'incidence que peut avoir cette période d'indécision sur la sortie au cinéma.

Pour interpréter ce phénomène, il est nécessaire pour le sociologue d'inclure la série de décisions qui mène au cinéma dans l'activité globale du spectateur. En ce sens, il est essentiel, selon Ethis, de prendre en compte les lieux où se constituent les publics. Le cinéma multiplexe est l'exemple d'un lieu qui répond aux logiques décisionnelles ne se fondant pas sur la recherche cinéphilique de l'accumulation « pour lui-même du capital culturel⁴⁰ », c'est-à-dire sur un intérêt dominant envers les qualités du film choisi. Le fait que l'on puisse ignorer quel film on ira voir en allant au cinéma en témoigne. La promesse généralement illusoire d'une variété de choix de films grâce aux nombreuses salles du multiplexe est une réponse structurée à la logique décisionnelle de ce type de publics⁴¹.

Si un avantage stratégique de l'aménagement du site en question permet aux groupes de spectateurs de se diviser au besoin s'ils souhaitent voir individuellement des films différents, Ethis remarque qu'il s'agit d'un comportement marginal. Il s'avère alors que, dans ce contexte, l'attrait du film à voir n'est pas le plus probant des arguments. La protection d'une certaine cohésion au sein du groupe est l'objectif qui prédomine :

Il en va du sens de « l'être ensemble », quitte à s'opposer à l'issue de la séance dans les avis que chacun émettra à propos du film vu : ce n'est, au reste, que le partage du même objet qui permettra cette confrontation⁴².

Ainsi, le risque de faire un mauvais choix que permet de résoudre le multiplexe n'est pas lié au plaisir que procure le film vu, mais plutôt à la possibilité de partager une activité sociale, de s'accompagner au cinéma.

Comme le rapporte l'un des répondants de l'enquête, l'indécision du groupe peut généralement durer jusqu'au moment d'acheter le billet. Et à ce point ultime, c'est le conseil fait rapidement et un peu à l'aveugle du commis à la billetterie qui tranche. En tant que tiers, il n'est évidemment pas au fait des goûts de chacun et use d'une autorité que lui confère son rôle de représentant institutionnel du multiplexe. Il en résulte une

[...] décision « extra-rationnelle » qui consiste à obéir à un choix ultime, arrêté dans l'échange avec la caissière de cinéma, [et qui] engage des procédures mentales qui sont, elles, rationnelles en ce qu'elles agencent consciemment des moyens au service d'une fin⁴³.

L'une de ces finalités consiste à se conformer à une sorte d'exigence indéniable. Les spectateurs s'en remettent alors avec confiance à l'institution et à son représentant formel. Une certaine forme d'imputabilité peut aussi être attribuée à ce tiers afin de permettre, en cas de déception, de reporter la faute sur le commis à la billetterie. Dans tous les cas, comme dans celui où le groupe décide de s'imposer des règles objectives pour faciliter le consensus, l'indécision n'est pas complètement résolue, mais la responsabilité du choix final est déplacée sur une instance tierce.

Ethis nous permet de saisir à quel point la consommation d'un film précis n'est pas nécessairement au centre des attentes des spectateurs du multiplexe. Dans leur expérience du cinéma, le seuil de la billetterie est le moment où un choix doit être fait. Il peut prendre une importance qui semble démesurée. L'indécision dont traite Ethis ne tient pas de la simple indifférence puisque les spectateurs ont procuré un certain effort pour arriver à se concerter. Elle évoque plutôt une forme d'anxiété proche de celle que décrivent Hubbard et Acland. Un groupe peut se sentir menacé par une éventuelle déception de l'un ou de tous ses membres. En fait, l'importance de la décision témoigne plutôt du rôle central que joue pour eux l'expérience d'une activité sociale positive *en groupe*. Cela au point où la responsabilité du choix est systématiquement reportée sur une instance tierce – l'avis de la personne à la caisse, le genre qui plaît à tous, une règle objective, etc. – ce qui permet d'assurer qu'une éventuelle déception ne sera pas source d'exclusion. La concertation n'aboutit d'ailleurs jamais complètement et l'expérience partagée du cinéma se déroule sous l'égide d'un consensus tacite que le

groupe doit en quelque sorte garder en équilibre tout au long de l'événement. La façon dont le processus de décision du groupe articule les prescriptions institutionnelles et le type de rapports qu'ils entretiennent entre eux illustre ce que Michel de Certeau qualifie d'usage tactique : une pratique qui s'approprie les stratégies institutionnelles pour mieux les déjouer.

L'irréversibilité du programme du spectateur à la suite de son passage à la billetterie peut expliquer l'anxiété dont témoigne l'indécision des répondants de l'enquête d'Ethis. Le non-lieu agit alors comme instance tierce sur laquelle est reportée toute la responsabilité relative à la qualité de l'expérience des spectateurs. Il assure aussi, et tout particulièrement lors du passage à la billetterie, la sécurité de la sortie au cinéma, tant comme activité sociale sécurisante que comme mode d'exploitation commerciale standardisé. La circulation est coordonnée et efficace, les files d'attente se forment aux endroits stratégiques, etc. Dès lors qu'est passé le contrôle du billet, les spectateurs se trouvent sur un site contrôlé où ils cherchent à éviter les risques d'exclusion. Pourtant, ce passage obligé que constitue la billetterie est aussi une source anxiogène pour les sujets interviewés par Hubbard et Ethis. Si l'accès au site ne se fait pas de manière fluide et efficace, si le rapport distant entre les spectateurs n'arrive pas à être maintenu (ou si l'intégrité du groupe de spectateurs est mise en danger), c'est la fonction d'échappatoire du multiplexe qui est mise en jeu et le contrat avec le non-lieu risque d'être brisé.

UN LIEU AUTRE

Que ce soit au moyen de leur aménagement, des stratégies industrielles qui informent la promotion de ces sites de divertissement ou de leur localisation en périphérie urbaine, les multiplexes, en tant que modalité de consommation des images animées répondent au désir d'un site sécurisé et à la possibilité d'y accomplir une activité sociale sécurisante.

Amir Ameri, chercheur en architecture, expose dans son article « Imaginary Placements : The Other Space of Cinema » la fonction sociale qu'occupent

l'aménagement et l'architecture des salles de cinéma à travers leur histoire. Cette fonction rappelle les formes de sociabilité développées dans le site du multiplexe. L'exemple du passage à la billetterie et du contrôle du billet, puisqu'il s'agit d'un élément récurrent, a une résonance toute particulière avec l'article dans lequel il analyse l'incidence de l'architecture des salles de cinéma de la première moitié du vingtième siècle sur l'expérience du cinéma et de la vie quotidienne. Selon Ameri, ce rituel commercial a pour fonction – tout comme l'aménagement et l'architecture des salles de cinéma en général – de départager l'expérience du réel de celle de l'imaginaire. Il explique l'importance symbolique de la transaction que constitue l'achat d'un billet d'entrée dans cette partition :

To enter the movie theater, then and since, one has had to exchange currency first at the border. Beyond the ticket booth, only the ticket, as substitute money, could secure one's entry. [...] If the logic of money is logged in exchange of value, this logic is suspended, in a sense, at the point of entry into the movie theater⁴⁴.

Il ajoute ensuite que le contrôle du billet effectué par l'ouvreur implémente ce processus qui invalide la valeur marchande du billet. Selon Ameri, en instituant un site où l'autorité de l'économie de marché est temporairement suspendue, ce processus d'échange réfute justement la possibilité d'une valeur d'échange entre le réel et l'imaginaire⁴⁵. Le site du multiplexe apaise plus particulièrement les anxiétés liées aux rapports sociaux de la vie urbaine contemporaine. De la même manière, cette partition décrite par Ameri constitue une réponse à un potentiel danger, celui que la réalité soit confondue pour du cinéma ou, plutôt, pour une perception imaginaire⁴⁶. Le risque serait qu'une forme de déréalisation mette en cause « [...] the alterity of authentic reality as a nonrepresentational site » et que soit exposée « [...] an imaginary dependence in authentic reality of appearance on presence, that is, its authenticity⁴⁷ ». Selon Ameri, l'architecture et la conception de l'aménagement des salles de cinéma ont toujours eu pour fonction de reproduire ce discours théorique qui insiste sur la nature illusoire des images animées et le caractère imaginaire de l'expérience du cinéma en salle. La salle de cinéma doit constituer un endroit où une forme d'évasion de la réalité quotidienne se réalise en toute sécurité, c'est-à-dire un endroit où les spectateurs peuvent se laisser volontairement leurrer par l'illusion cinématographique sans mettre en cause l'autorité

du monde réel en tant que site « non-représentationnel » et « authentique ». À l'époque où les multiplexes se standardisent en tant que mode d'exploitation privilégié par l'industrie américaine, c'est à une société du risque, telle que définie par Ulrich Beck, que sont exposés les citoyens dans leur quotidien. La réalité « authentique », celle de la vie quotidienne dans les centres urbains, devient de plus en plus imprévisible, « risquée », et une source d'anxiété. Les spectateurs déchargent alors sur un tiers – l'institution du multiplexe – la responsabilité relative à la qualité et à la sécurité de leur expérience du cinéma en salle. Ils suspendent aussi les exigences de sociabilité qui caractérisent la vie urbaine contemporaine. Ces usages des sites de divertissement permettent une forme d'abandon de soi qui laisse toutefois place à des formes de sociabilité détournées qui se jouent comme au sein des non-lieux :

Objet d'une possession douce, à laquelle il s'abandonne avec plus ou moins de talent ou de conviction, comme n'importe quel possédé, il goûte pour un temps les joies passives de la désidentification et le plaisir plus actif du jeu de rôle⁴⁸.

Comme l'industrie de l'exploitation du cinéma est en perpétuel renouvellement, les études que nous avons analysées, toutes menées à la fin des années 1990 ou au début des années 2000, ne reflètent plus exactement la réalité actuelle. On note, par exemple, au Québec comme dans le reste des pays occidentaux, une décroissance marquée du nombre d'entrées en salle qui soulèvent de vives inquiétudes comme en témoigne la polémique qu'ont déclenchée les propos de Vincent Guzzo, l'un des propriétaires de la chaîne québécoise de multiplexes Cinémas Guzzo. Ce dernier expliquait les faibles résultats au box-office par le fait que la production cinématographique québécoise ne répondait pas, selon lui, aux attentes des spectateurs locaux⁴⁹. Le croisement des hypothèses et des résultats de recherche des différents chercheurs dont il a été question dans cet article démontre comment l'appréciation de l'expérience du cinéma en salle ne dépend pas seulement de la qualité de la programmation, mais aussi, notamment, des formes de sociabilité que favorise le site d'exploitation. Le modèle du cinéma multiplexe et sa logique de standardisation de l'exploitation cinématographique ne convient pas à tous. Il découle d'une adaptation mutuelle entre, d'un côté, les impératifs industriels et les stratégies qu'ils inspirent, et de

l'autre côté les usages particuliers de spectateurs pour qui les formes sociabilité qui sont propres à ce site paraissent attrayantes. Les salles de cinéma se constituent comme un lieu autre qui évoque autant une évasion de la réalité quotidienne qu'une incursion dans un monde imaginaire où se manifeste une forme de socialité distincte de celle qui prévaut à l'extérieur du site. Le multiplexe répond tout particulièrement au besoin de réduire les interactions sociales à une forme de sociabilité « légère » protégeant l'identité individuelle de chaque spectateur. Mettre fin à cette condition peut entraîner l'annulation de la fonction d'évasion des contraintes quotidiennes qui caractérise l'expérience du cinéma sur ce type de site d'exploitation. Si les entrées en salle ne sont pas aujourd'hui à la hauteur des attentes des acteurs de l'industrie du cinéma et des défenseurs du septième art, il faut avant tout se demander si les conditions d'exploitation des films ne sont pas en cause et si, entre autres aspects, les salles de cinéma répondent adéquatement aux besoins en matière de sociabilité des spectateurs qu'ils souhaitent attirer.

¹ Kevin J. Corbett, « The Big Picture: Theatrical Moviegoing, Digital Television, and Beyond the Substitution Effect ». *Cinema Journal*, vol. 40, n° 2, hiver 2001, p. 30.

² Douglas Gomery. *Shared Pleasures. A History of Movie Presentation in the United States*. Madison : University of Wisconsin Press, 1992, p. 31.

³ Lary May. *Screening Out the Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. New York/Oxford : Oxford University Press, 1980, p. 163.

⁴ Pierre Bourdieu. « La marchandisation de la culture », *Inter : art actuel*, no 80, 2001, 2002, p. 6.

⁵ « Pour étudier cette situation, donc, une seule issue : l'interdisciplinarité. On sait que le monde académique est cloisonné en disciplines, singulièrement en France. Or les trois principales dimensions du cinéma que sont, schématiquement, la production, le texte et la "réception", constituent chacune les objets privilégiés de disciplines fort différentes. » Laurent Jullier, « Pour une approche interdisciplinaire de la notion de situation cinématographique », *Théorème*, n° 15, 2012, p. 3.

⁶ Corbett, 2001, p. 30.

⁷ Barbara Klinger. *Beyond the Multiplex : Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley : University of California Press, 2006.

⁸ Klinger, 2006, p. 1-16.

⁹ Les deux premiers à avoir utilisé ce concept dans le cadre d'études cinématographiques sont Jean-Louis Baudry (« Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité ». *Communications*, vol. 23, 1975 p. 56-72) et Christian Metz (*Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*. Paris : Union général d'Éditions, 1977).

¹⁰ Roger Odin, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 2011, p. 17.

¹¹ Billet publié dans le forum du site de diffusion de films et de réseautage social *MUBI*: Rich Uncle Skeleton « Movie theater horror stories », "dans" *MUBI Film Forum*, 2009, <<http://mubi.com/topics/movie-theater-horror-stories>>, consulté le 3 mai 2013.

¹² Je fais référence à l'espace alloué aux commentaires des lecteurs d'une chronique de cinéma dans la version électronique d'un quotidien, aux nombreux espaces de discussions et forums de sites spécialisés en cinéma, etc.

¹³ Claude Javeau. « Parler pour ne rien dire : "Ça va ? Ça va !" », *Ethnologie française*, tome 26, n° 2, p. 255-263.

¹⁴ « Par “rites d'évitement”, on désigne cette forme de déférence qui incite l'offrant à se tenir à distance du bénéficiaire, afin de pas violer ce que Simmel appelle la “sphère idéale” qui entoure celui-ci [...] ». Erving Goffman. *Les rites d'interaction*. Paris : Éditions de Minuit. 1974, p. 56.

¹⁵ Le concept de socialité est ici conçu tel que le définit notamment Michel Maffesoli : « Ainsi, à l'opposé de ceux qui continuent à voir le social comme étant issu d'une détermination économique-politique, ou encore à l'encontre de ceux qui le voient comme le résultat rationnel, fonctionnel ou contractuel, de l'association d'individus autonomes, la thématique de la socialité rappelle que le monde social, “taken for granted” (A. Schütz), peut se comprendre comme étant le fruit d'une interaction permanente, d'une réversibilité constante entre les divers éléments de l'environnement social, à l'intérieur de cette matrice qu'est l'environnement naturel. » Michel Maffesoli. « La sociologie comme connaissance de la socialité », *Critique & Humanism*, n° 1, 1990, p. 16-25.

¹⁶ Les champs d'étude privilégiés par Charles R. Acland comprennent les *Media Studies*, les *Cultural Studies*, la culture populaire et le cinéma. Il est titulaire de la Chaire de recherche en communication de la Concordia University à Montréal. Ses recherches sur le multiplexe ont d'abord donné lieu à la publication en 2000 de l'article « Cinemagoing and the Rise of the Megaplex ». *Television New Media*, vol. 1, n° 4, novembre, p. 375-402 et ensuite à l'écriture de l'ouvrage, en 2003, de *Screen Traffic. Movies, Multiplexes, and Global Culture*.

¹⁷ Acland, 2003, p. 49.

¹⁸ Michel de Certeau. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. [1980] Paris : Gallimard, 1990.

¹⁹ À propos des usages tactiques et stratégiques, voir De Certeau, 1990.

²⁰ Acland, 2003, p. 79.

²¹ Michel de Certeau, 1990, p. XLI.

²² Acland, 2003, p. 120.

²³ Phil Hubbard est professeur en études urbaines (University of Kent's School of Social Policy) et géographe de formation. Il a publié trois articles à propos de la sortie au multiplexe qui ont paru dans trois revues spécialisées respectivement en urbanisme, en études des loisirs et en économie: « Screen-shifting : consumption, “riskless risk” and the changing geographies of cinema ». En ligne. *Environment and Planning A*, vol. 34, 2002, p-1239-1258. Dans *Environment and Planning A*. <http://www.envplan.com/A.html>; « A good night out? Multiplex cinema as sites of embodied leisure ». En ligne. *Leisure Studies*, vol. 22, n° 3, 2003, p. 255-272. Dans *Taylor & Francis Online*. <http://www.tandfonline.com/>; « Fear and loathing at the multiplex : everyday anxiety in the post-industrial city ». En ligne. *Capital & Class*, vol. 27, n° 2, été 2003, p. 51-75. Dans *SAGE Publications*. <http://online.sagepub.com/>.

²⁴ L'enquête sur laquelle se fondent les trois articles de Hubbard s'est déroulée en deux étapes. Un sondage à propos de leurs récentes sorties au cinéma a été effectué auprès de résidents d'une sélection de quartiers de la ville de Leicester. Le sondage a été suivi d'une série d'entrevues avec cinq familles représentatives de chacun des quartiers sélectionnés afin que leurs membres décrivent en détail leur dernière visite au cinéma. Le choix des quartiers et des sujets rencontrés répondait à l'objectif d'établir une variété de fréquences des visites au cinéma

pour que puissent être explorées des pratiques situées dans différents contextes socio-économiques. Le complexe AMC de la ville de Milton Keynes en Angleterre fut en 1985 le premier multiplexe ouvert par une firme américaine à l'extérieur des États-Unis. Le Royaume-Uni constituait l'un des pays étrangers les plus ouverts à accueillir ce type d'établissement commercial dans son paysage socio-culturel. Ce n'est pas nécessairement le cas des autres pays européens comme nous le verrons plus loin. Giuseppe Delmestri et Filippo Carlo Wezel. « Breaking the Wave : the Contested Legitimation of an Alien Organizational Form », *Journal of International Business Studies*, n° 42, 2011, p. 830, 841.

²⁵ Hubbard, 2002.

²⁶ Hubbard, « Fear and loathing at the multiplex », 2003, p. 1253.

²⁷ Hubbard, 2002, p. 1253.

²⁸ Ulrich Beck. *Risk Society : Towards a New Modernity*. Londres : Sage Publications, 1992.

²⁹ John Hannigan. *Fantasy City: Pleasure and Profit in the Post-modern Metropolis*. En ligne. Londres : Routledge, 1998. Dans JSTOR. <http://www.jstor.org/>

³⁰ Chris Rojek. *Ways of Escape: Modern Transformations in Leisure and Travel*. Basingstoke : Macmillan, 1993.

³¹ Selon les propos de Ulrich Beck rapportés dans Roy Boyne. « Cosmopolis and risk: a conversation with Ulrich Beck ». En ligne. *Theory, Culture and Society*, vol. 18, n° 4, 2001, p. 47-63. Dans SAGE Publications. <http://online.sagepub.com/>

³² Hannigan, 1998.

³³ Hubbard, « A good night out? Multiplex cinema as sites of embodied leisure », 2003, p. 267.

³⁴ Marc Augé, *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1992.

³⁵ Augé, 1992, p. 110.

³⁶ Hubbard, 2002.

³⁷ Augé, 1992, p. 121.

³⁸ Le Pathé Cap Sud est le cinquième multiplexe implanté en France en 1995 et le deuxième dans la région. L'adoption du multiplexe en Europe ne s'est pas fait facilement, et ce tout particulièrement en France. Ces établissements commerciaux sont en contradiction avec une conception plus répandue du cinéma comme art plutôt que comme industrie. De plus, le multiplexe est généralement localisé en périphérie urbaine aux États-Unis (et Angleterre) ce qui ne correspond ni au développement urbain caractéristique des villes européennes habituellement concentrées autour de centres historiques, ni à l'usage beaucoup moins répandu du transport en voiture (Delmestri et Wezel, 2011, p. 831-832). Le cas du Pathé Cap Sud à Avignon, qui appartient à l'importante société de cinéma française Pathé, se rapproche toutefois exceptionnellement du modèle du multiplexe américain : le site est le premier cinéma à

être érigé en périphérie de la ville, sa programmation est majoritairement constitué de productions américaines et la promotion se base sur la promesse d'une variété de films, de technologies de pointe et d'un confort inégalé. Une forte résistance locale s'est toutefois manifestée lors de la construction et on a reproché aux promoteurs du nouvel établissement la désaffectation du centre-ville et la « création de zones d'hyperconsommation décentralisées » (Cléa Duport. « L'expérience du multiplexe, une impulsion pour les exploitants des cinémas traditionnels. L'exemple avignonnais », *Mémoire de maîtrise*, Avignon, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse). Il est donc prudent de ne pas établir de rapports trop étroits entre ce qu'évoquent les zones périurbaines pour les américains (mode de vie sécurisé et sécurisant) et ce qu'elles représentent en France.

³⁹ Ethis, Emmanuel. « La caisse du cinéma : quand il faut décider ». En ligne. *Communication et langages*, n° 125, 2000, p.44-55. Dans *Persée*. <http://www.persee.fr/>. Environ 1500 personnes, toutes accompagnées d'au moins une personne, ont été interrogées à propos de leur choix de film au cours de chaque week-end du printemps 1999.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁴¹ Bien que les exploitants de multiplexe puissent chercher à mettre en valeur la potentielle variété de films projeté permis par ce type d'établissement, le fait est que ce sont des productions américaines qui occupent la majorité des écrans. À ce propos on peut consulter: Delmestri et Wezel, 2011; Paul MacDonald. « What's on? Film programming, structured choice and the production of cinema culture in contemporary Britain ». *Journal of British Cinema and Television*, vol. 7, no 2, 2010.

⁴² Ethis, 2000, p. 46.

⁴³ Ethis, 2000, p. 53.

⁴⁴ Amir Ameri. « Imaginary Placements : The Other Space of Cinema », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 69, n° 1, 2011, p. 86.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁶ « It is not cinema that may be confused with reality; rather it is reality that may be confused with cinema, to the former's detriment. », *Ibid.*, p. 81.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁸ Augé, 1992, p. 129.

⁴⁹ Pour une description et une critique des propos de Vincent Guzzo ainsi que des réactions de quelques intervenants dans cette polémique, voir : Bruno Dequen. « Le cinéma québécois et ses spectateurs : la poursuite d'une illusion (ou la politique de l'autruche) », *24 images*, n° 161, 2013, p. 47-49.