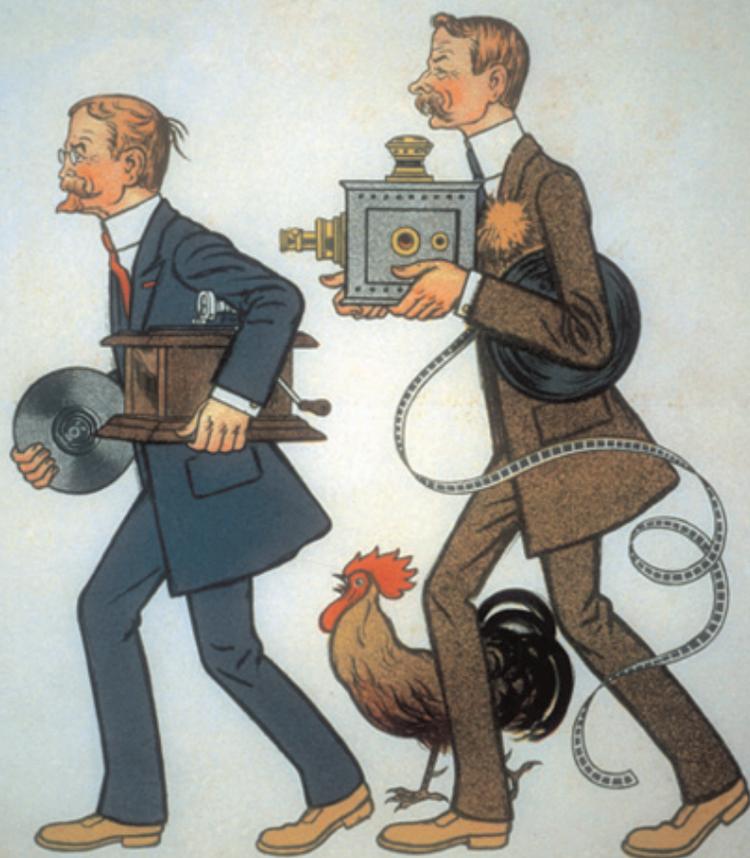


JULIEN DUVAL

# Le cinéma au xx<sup>e</sup> siècle

Entre loi du marché  
et règles de l'art



CNRS EDITIONS

*A. Smie*

## Présentation de l'éditeur



Cinéma commercial contre films d'auteur ? Cinéma populaire contre cinéma élitiste ? Loi du marché contre règles de l'art ? La dualité entre superproductions hollywoodiennes et films d'art européens semble traverser toute l'histoire du cinéma depuis les années 1920. Mais les frontières entre ces deux espaces n'ont jamais été figées, comme l'explique Julien Duval dans cette sociologie novatrice du champ cinématographique au XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, le cinéma populaire a su se parer de certains traits des arts savants. Quant au cinéma d'auteur, il n'est pas tout à fait devenu « l'égal des autres arts » : les cinéastes doivent toujours composer avec les contraintes économiques propres à leur mode d'expression. Examinant à nouveaux frais ces jeux de transferts et ces oppositions, Julien Duval éclaire également les débats récents sur « l'exception culturelle » et sur les priorités des politiques publiques en matière cinématographique.

*Julien Duval est directeur de recherche au CNRS (Centre européen de sociologie et de science politique). Il est l'auteur de Critique de la raison journalistique (Le Seuil, 2004) et du Mythe du « trou de la Sécu » (Raisons d'agir, 2007). Il a également coordonné, avec Philippe Coulangeon, Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu (La Découverte, 2013).*

# LE CINÉMA AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE



Julien Duval

LE CINÉMA  
AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

Entre loi du marché et règles de l'art

**CNRS ÉDITIONS**

15, rue Malebranche – 75005 Paris

Collection « Culture & Société »  
dirigée par Gisèle Sapiro

Titres déjà publiés :

Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, 2008.

Ioana Popa, *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947-1989)*, 2010.

Bertrand Réau, *Les Français et les vacances. Sociologie des pratiques et des offres*, 2011.

Arnault Skornicki, *L'Économiste, la cour et la patrie*, 2011.

Odile Henry, *Les Guérisseurs de l'économie. Sociogenèse du métier de consultant (1900-1944)*, 2012.

Vanessa Codaccioni, *Punir les opposants. PCF et procès politiques (1947-1962)*, 2013.

Alain Quemain, *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration dans les arts visuels*, 2013.

Hélène Charron, *Les Formes de l'illégitimité intellectuelle. Les femmes dans les sciences sociales françaises (1890-1940)*, 2013.

Anna Boschetti, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, 2014.

Yves Gingras, *Controverses. Accords et désaccords en sciences humaines et sociales*, 2014.

Éric Brun, *Les Situationnistes. Une avant-garde sociale*, 2014.

Johanna Siméant (dir.), *Guide de l'enquête globale en sciences sociales*, 2015.

Pascal Durand et Sarah Sindaco (dir.), *Le Discours « néo-réactionnaire »*, 2015.

Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, 2016.

# Introduction

## Qu'est-ce que le cinéma ?

« Qu'est-ce que le cinéma ? » C'est sous ce titre qu'en 1958 le critique français André Bazin qui s'était activement engagé dans l'entreprise de promotion culturelle du cinéma de l'après-guerre (notamment par la création de la revue *Les Cahiers du cinéma*), entamait la publication en volumes de ses articles de presse<sup>1</sup>. Soixante-ans plus tard, les sciences sociales peuvent être tentées d'affronter, avec leurs propres outils, la question que posait André Bazin. L'une des meilleures réponses qu'elles puissent apporter à l'interrogation consiste certainement à analyser le cinéma comme un « champ de production culturelle ». Cette notion désigne en particulier ces « microcosmes » sociaux qui, comme la littérature en France à partir du XIX<sup>e</sup> siècle au moins, sont marqués par la coexistence – et les tensions qui l'accompagnent – d'un pôle tourné vers une diffusion restreinte et des ambitions associées à une conception assez savante de la culture d'une part et d'un pôle de plus large diffusion parfois très rentable d'autre part<sup>2</sup>.

Une telle démarche semble reprendre l'idée courante, que l'on exprime souvent en France au travers d'un mot prêté à André Malraux : « le cinéma est un art, [mais] aussi une industrie<sup>3</sup> ». Du

---

1. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1958-1962], rééd. abrégée, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7Art », 1999.

2. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, coll. « Libre examen », 1992.

3. La formule dérive d'un texte de 1940. André Malraux y défend l'idée que le cinéma renoue avec « un domaine où l'art ne peut rester à jamais absent : le mythe », puis conclut : « Par ailleurs, le cinéma est une industrie » (*Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2003).

même coup, elle risque de susciter une forme de prévention. Celle-ci cependant, tient peut-être en grande partie à la place éminente que la recherche de l'originalité occupe dans l'échelle des valeurs intellectuelles et à laquelle les sciences sociales ne sauraient tout à fait se ranger : si les « idées communes » ne sont sans doute jamais des constructions parfaitement rigoureuses et si elles peuvent bien entendu remplir des fonctions idéologiques, elles comportent probablement toujours une part de vérité, sans quoi elles ne seraient pas aussi largement partagées. Pourtant, les mots de Malraux ne constituent que le point de départ (et nullement une conclusion) d'une analyse historique ou sociologique. En analysant le cinéma comme un champ, on se défait progressivement de ces notions très abstraites que sont « l'art » et « l'industrie ». On peut ainsi comprendre ce que ces notions désignent lorsqu'elles sont appliquées au cinéma. On est également amené à se demander comment le « sens commun » en est venu à penser le cinéma en termes d'« art » et d'« industrie ». Et l'on se protège contre la tentation presque permanente de dégager une définition consensuelle, à valeur quasiment universelle, du cinéma : le cinéma constitue un lieu de luttes entre des agents et des groupes sociaux dont tous les actes (et non pas seulement un travail de définition explicite comme celui d'André Bazin ou celui d'André Malraux), entendent dire ce que le cinéma est ou devrait être. Ce qu'il faut étudier, ce sont les rapports de forces, variables dans l'espace et dans le temps, entre les multiples définitions concurrentes et potentiellement contradictoires du « cinéma ».

\* \*  
\*

À l'époque contemporaine, la question de savoir ce qu'est le cinéma, et au premier chef de savoir s'il est « art » ou « *business* », « divertissement » ou « œuvre de culture », est difficilement séparable des débats qui, depuis vingt ans, accompagnent les négociations sur la libéralisation du commerce international et qui ont refait surface récemment, à l'occasion des négociations autour du « Partenariat transatlantique de commerce et d'investissement ». Au sein des organismes internationaux tels que le Gatt puis l'OMC, ou

encore l'Unesco<sup>1</sup>, certains pays, les États-Unis en tête, dénoncent comme des entraves à la liberté du commerce et au bon fonctionnement des mécanismes concurrentiels les systèmes qui, comme les aides publiques ou les quotas, protègent depuis plusieurs décennies le cinéma national dans certains pays. Ces derniers ne manquent pas de rappeler les considérations à l'origine de ces systèmes, à commencer par la plus noble d'entre elles : le cinéma fait partie des « biens de culture », lesquels, selon une argumentation ancienne, ne sont pas des « biens comme les autres »<sup>2</sup> et ne sauraient par conséquent être abandonnés sans dommage aux mécanismes du marché. La position états-unienne est régulièrement suspectée de porter le risque d'une homogénéisation culturelle et d'un renforcement de l'hégémonie économique, déjà écrasante, de l'industrie cinématographique hollywoodienne. L'inclusion du cinéma dans les accords internationaux est devenue, pour nombre de ses opposants, un symbole de la lutte contre la « marchandisation de la culture ». Il faut mentionner par ailleurs des débats à l'intérieur de pays européens depuis les années 2000. En Italie, au Royaume-Uni ou en France, des voix se font entendre, parfois avec succès, pour demander une réorientation des politiques nationales traditionnellement attentives à la « valeur culturelle » du cinéma. Dans le contexte économique actuel, l'État devrait prioritairement soutenir les « *commercial successful pictures* », comme les appelle David Cameron, premier ministre du Royaume-Uni (2010-2016), c'est-à-dire les films qui, sans nécessairement contribuer au « rayonnement culturel » de leur pays d'origine, sont susceptibles de concurrencer sur les marchés internationaux les productions hollywoodiennes.

Ces débats, nationaux ou internationaux, se réduisent bien souvent à un conflit manichéen entre l'art et l'argent, entre la culture et l'économie. Cette opposition a pris dès le XIX<sup>e</sup> siècle

---

1. Pour l'analyse approfondie de ces débats dans le cas de l'Unesco, voir Mauricio Bustamante, « *L'UNESCO et la culture : construction d'une catégorie d'intervention internationale, du "développement culturel" à la "diversité culturelle"* », Thèse de doctorat de sociologie, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2014.

2. Pour un texte, parmi d'autres, qui mobilise l'argument au sujet du cinéma, voir Paul Otchakovsky-Laurens, « Il faut défendre l'Avance sur recettes pour le cinéma », *Le Monde*, 25-26 décembre 2013, p. 19.

la forme d'un véritable antagonisme. Il s'agissait d'une forme de réaction au développement d'une production culturelle de grande diffusion dont le marché s'élargissait avec l'industrialisation et l'accès d'une partie croissante de la population aux loisirs et à l'éducation. Dans ce contexte, des producteurs artistiques ont franchi une étape supplémentaire dans la lutte pour l'autonomisation de leur activité, la faisant désormais obéir à des règles différentes de celles qui régissent les autres activités sociales, en particulier les affaires et l'économie. Se considérant comme les seuls juges légitimes de leur travail, ils produisaient des œuvres caractérisées par un haut degré d'ésotérisme et condamnées de ce fait à ne toucher qu'un public restreint de connaisseurs, du moins à court terme, voire à se cantonner au cercle de leurs propres créateurs. Les responsables politiques qui invoquent en matière de cinéma des valeurs ou des nécessités économiques rencontrent souvent des résistances, car leur discours semble profaner un « art » et une « culture » qui tendent à passer pour « sacrés ». Ils regardent comme des absurdités sociales ces « mondes économiques à l'envers » selon la formule de Pierre Bourdieu<sup>1</sup>, où s'échangent des produits pratiquement sans clientèle (comme les « films sans spectateurs » raillés aujourd'hui par ceux qui dénoncent les systèmes d'aides publiques).

Cependant, prétendre éclairer les discussions contemporaines sur le cinéma au moyen de conceptions artistiques et économiques du XIX<sup>e</sup> siècle, que le cinéma a par ailleurs fortement ébranlées, est pour le moins paradoxal. L'apparition du cinéma s'avère être une véritable rupture dans l'histoire de l'art. Walter Benjamin en faisait d'ailleurs le symbole de l'entrée dans une « ère », marquée par la « reproductibilité » et une désacralisation des œuvres<sup>2</sup>. Aujourd'hui, on invoque régulièrement, comme s'il s'agissait là d'une essence et d'une spécificité absolue, le caractère fondamentalement « populaire », « commercial », voire « démocratique » du cinéma, ou encore son appartenance à une « culture de masse » en marge de la culture savante et supposée typique du XX<sup>e</sup> siècle. Il faut rappeler que la notion de « culture de masse » est

---

1. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art...*, *op. cit.*, en particulier pp. 121-126.

2. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée » [1935], *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 116-192.

très floue<sup>1</sup> et que la prétendue « essence » du cinéma ne recouvre jamais qu'un ensemble de traits attachés à certains de ses usages, mais il est difficile d'invalider totalement ce type de vision.

\* \*  
\*

Le cinéma passe aujourd'hui pour le signe de ralliement des luttes qui entendent défendre l'art ou la culture du risque de « marchandisation ». Or il y a là quelque chose d'ironique. Pendant une grande partie du XX<sup>e</sup> siècle, les agents et les groupes autoproclamés gardiens de l'art et de la culture, y voyaient l'inverse d'un « bien de culture ». Comme la photographie, apparue quelques décennies avant lui<sup>2</sup>, le cinéma était considéré comme un simple enregistrement mécanique, auquel aucune intervention (ou sujet) artistique ne semblait susceptible de prendre part. Il souffrait par ailleurs du discrédit qu'une tradition multiséculaire faisait, et par certains égards fait encore aujourd'hui, peser sur l'image, considérée dans le meilleur des cas comme une sorte de substitut de l'écrit à destination des moins instruits. Les catégories supérieures et moyennes se tenaient à distance du cinéma, profondément associé aux classes populaires, quand elles ne se mobilisaient pas pour l'interdire ou le réformer, le jugeant de valeur très médiocre ou le soupçonnant d'exercer une influence pernicieuse sur un public peu instruit. Les intellectuels « critiques » de l'École de Francfort dénonçaient quant à eux le produit d'un capitalisme cynique, participant simultanément à l'aliénation des masses et au déclin d'une culture aristocratique<sup>3</sup>. Les catégories ouvrières n'avaient d'ailleurs pas non plus une perception très positive du cinéma. Si elles lui ont fourni, un temps au moins, l'essentiel de

---

1. Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, « Sociologues des mythologies et mythologies de sociologues », *Les Temps Modernes*, n° 211, 1963, pp. 998-1021.

2. Sur les débats qui ont accompagné l'apparition de la photographie, voir Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1974.

3. Voir en particulier l'analyse qu'Adorno et Horkheimer proposent, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, des périls que cette « industrie culturelle » fait courir à la création artistique : les films (hollywoodiens) ne seraient « que *business* », pures distractions « interdise[a]nt toute activité mentale au spectateur », lequel est réduit au statut de « consommateur » ou de « jouet passif » (Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *La Dialectique de la raison* [1947], trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, « Tel », 1983, surtout pp. 130-137).

son public, c'est d'abord au travers de groupes dominés en leur sein (travailleurs immigrés, femmes, enfants...), et nombre d'expressions populaires à caractère péjoratif (« ne fais pas de cinéma ! »...) suggèrent qu'elles l'associaient elles-mêmes à une culture du pauvre, inférieure au théâtre notamment<sup>1</sup>.

Très habitués aujourd'hui à parler d'un « art » cinématographique, nous oublions combien il pouvait paraître improbable et déroutant dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Il arrivait alors aux professionnels d'opposer des arguments quasi-arithmétiques à ceux qui, sans même songer à un « art pur », en appelaient à une « élévation du cinéma ». Dans les années 1920, un acteur de théâtre qui s'était reconverti aux États-Unis dans la production et l'écriture de films ne voyait ainsi qu'« absurdité » dans « tous les beaux discours [...] au sujet de l'amélioration de la production cinématographique ». Il justifiait ainsi son point de vue : « La production d'un film courant [aux États-Unis] revient de 200 à 500 000 dollars, et afin que le producteur puisse réaliser quelque profit sur une telle mise de fonds, il est nécessaire que quelque trois millions de personnes en Amérique seule paient pour avoir le privilège de contempler son film. Et, maintenant, croyez-vous qu'il existe trois millions de gens intelligents et de bon goût en Amérique ? Cinq cent mille serait déjà une généreuse estimation<sup>2</sup>... » L'argument n'a pas perdu toute pertinence. Les économistes insistent encore aujourd'hui sur cette spécificité économique majeure, selon laquelle, contrairement à d'autres productions culturelles, « un film demande de longs mois de préparation et de tournage, mobilise couramment des centaines de collaborateurs artistiques et techniques et coûte plusieurs millions ou dizaines de millions d'euros<sup>3</sup> ». Et Patrice Chéreau, homme de théâtre contemporain qui, évoquant sa difficulté à faire des films, rappelle que ses réalisations cinématographiques n'ont rapporté que

---

1. Monique Fichelet, « Hypothèses pour une interprétation psychosociologique de l'histoire du cinéma. Communication au congrès mondial de sociologie à Évian du 4 au 11 septembre 1966 », ronéotypé, Paris, Société d'études et de recherche en sciences sociales, 16 p.

2. John Emerson, « Le grand public et son spectacle », *Cinéa-Ciné pour tous*, n° 76, 1<sup>er</sup> janvier 1927, p. 9.

3. Pierre-Jean Benghozi, « Le Cinéma » in Daniel Cohen et Thierry Verdier (dir.), « La mondialisation immatérielle », Paris, La Documentation française, 2008, pp. 118.

de « tout petits chiffres en comparaison de ce qu'[elles] avaient coûté »<sup>1</sup>, dresse finalement un constat semblable à celui des années 1920.

Les coûts de production (et de diffusion) étant nettement plus importants au cinéma que dans d'autres domaines, le producteur artistique se trouve confronté à une situation qui n'est pas entièrement comparable à celle de l'écrivain ou du peintre. De fait, le cinéma implique une « séparation entre le travailleur et la propriété de ses conditions de travail »<sup>2</sup>, séparation avec laquelle il s'agit de composer. Le producteur artistique ne doit pas seulement assurer sa propre survie économique, ou celle de sa famille, il lui faut obtenir le concours d'agents ou d'institutions apportant les fonds permettant la production et la diffusion de ses œuvres. Il ne peut y parvenir durablement que si son travail attire un public suffisamment conséquent pour que les investisseurs puissent au moins rentrer dans leurs frais. À certaines époques et dans certains contextes nationaux, des formes de mécénat allègent, voire suspendent, l'exigence du retour sur investissement, mais il n'est pas possible de construire sur cette base la totalité d'une « carrière ». L'institutionnalisation au cinéma d'un « monde économique à l'envers » paraît peu concevable et il n'est pas envisageable de produire uniquement pour une « communauté de pairs » nécessairement très restreinte. L'exclusion du champ menace les producteurs artistiques trop tentés par l'élitisme et, plus généralement, par les postures héritées de « l'art pour l'art » du XIX<sup>e</sup> siècle, comme celle qui consiste à « écrire pour soi avant tout »<sup>3</sup>. La rupture avec le public « bourgeois », nécessaire à l'émergence du personnage de « l'artiste » pur<sup>4</sup>, s'annonce délicate : les publics de substitution ayant toutes les chances d'être encore moins réceptifs aux expérimentations formelles de l'art « pur ». Les cinéastes ne sauraient affirmer de façon trop radicale une volonté d'indépendance à l'égard de pouvoirs

---

1. Propos de Patrice Chéreau, Émission « Hors Champs », France Culture, rediffusée le 8 octobre 2013.

2. Karl Marx, *Le Capital. Livre 1*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1993, p. 805.

3. Gustave Flaubert, « Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 11 juillet 1858 », in *Correspondance*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1980, p. 822.

4. Par ailleurs, l'extension d'une « bourgeoisie culturelle » au XX<sup>e</sup> siècle complexifie la relation entre l'artiste et le « bourgeois » par rapport à la forme assez simple qu'elle prenait au XIX<sup>e</sup> siècle.

temporels qui, économiques ou politiques, prennent au cinéma une part active à la production et à la diffusion des œuvres. Ce n'est donc pas seulement la transposition d'un « monde économique à l'envers » qui semble compromise au cinéma mais, plus généralement, l'importation d'un large ensemble de pratiques et d'attitudes constitutives, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, de l'autonomie des producteurs artistiques.

\* \*  
\* \*

Le cinéma conduit à s'interroger sur les conditions économiques de l'autonomie des producteurs culturels. Ce problème est peu traité par les économistes, mais ce n'est évidemment pas une raison pour le poser dans les termes abstraits qu'affectionne l'économie dominante. Il faut dire à cet égard ce que la manière dont il vient d'être formulé, si elle est utile en première approche pour les paradoxes qu'elle fait surgir, a d'artificiel. Ce n'est que sur la base de considérations générales et assez déconnectées de la réalité que l'on peut arriver à la conclusion – démentie par les faits – de la quasi-impossibilité d'une autonomie dans le domaine cinématographique. Aucun des éléments qui ont été avancés n'est véritablement faux, mais tous sont discutables, à commencer par l'argument central et très commun de l'importance des coûts de production et de diffusion au cinéma. Il n'y a pas de hasard à ce qu'il soit généralement illustré par l'exemple des films hollywoodiens qui se caractérisent par des coûts particulièrement élevés et rigides. Conscient de mobiliser un exemple justement favorable à sa démonstration, l'économiste Pierre-Jean Benghozi précise qu'aujourd'hui le coût moyen des films est environ dix fois plus faible en Europe qu'à Hollywood – ce qui continue certes de correspondre à un niveau « significatif »<sup>1</sup>. Walter Benjamin n'ayant pas pris une précaution comparable, sa remarque selon laquelle « en 1927, [...] pour couvrir ses frais, un grand film devait disposer d'un public de neuf millions de spectateurs »<sup>2</sup>, et les conclusions qu'il en tirait implicitement, suscitent la perplexité du lecteur contemporain : la plupart des films de cette époque retenus par « la postérité » sont loin d'avoir tous mobilisé le budget (ni réuni, en leur

---

1. Pierre-Jean Benghozi, *loc. cit.*, p. 118.

2. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée », art. cité, p. 146.

temps, le public) des productions hollywoodiennes qu'il avait en tête. En fait, toute affirmation générale sur le coût des films court le risque d'être contredite par des contre-exemples de films très peu coûteux (et notables). Elle se verra aussi opposer l'existence, à toutes les époques, de cinéastes amateurs, ou les changements commerciaux et techniques qui abaissent les barrières à l'entrée de la production et de la diffusion cinématographique, ce qui conduit régulièrement des observateurs à annoncer que tout possesseur d'un appareil de prise de vue (et aujourd'hui d'une connexion à Internet) serait à présent en mesure de réaliser un film et de le mettre à disposition d'un public potentiellement large<sup>1</sup>.

Le problème du coût des films et de l'étendue du public qu'ils doivent toucher est pertinent, mais il faut renoncer à établir une quelconque vérité générale et universelle au sujet du « cinéma », comme s'il s'agissait d'une entité homogène, stable dans le temps et dans l'espace. Le risque est bien connu : à utiliser sans mesure ce mot de « cinéma », issu du langage commun, on sous-estime la complexité des faits qu'il désigne. On est porté à le traiter comme une réalité uniforme, alors que les forces diverses et antagonistes qui le composent, sont loin d'agir comme un seul homme. On prête alors à des groupes et des collectifs des traits et des caractéristiques, qui, dans le meilleur des cas, ne se réalisent qu'au niveau de certains de leurs membres. Sans tomber dans la « pédanterie ridicule » consistant à s'interdire l'utilisation du terme « cinéma », il faut garder à l'esprit qu'il s'agit d'une « abstraction » ou d'une « approximation » à toujours « tenir pour telle »<sup>2</sup> ; ou, dans le langage des sciences sociales contemporaines, d'un « champ », d'un « espace-temps » en transformation continue à chaque époque et dans chaque contexte national. Lorsqu'on invoque les coûts de production à Hollywood pour nier la possibilité d'un « art pur » au cinéma, on se réfère à l'un des segments

---

1. Sur l'abaissement des droits d'entrée que produisent effectivement les techniques numériques récentes, voir notamment Michaël Bourgatte et Vincent Thabourey (dir.), *Le Cinéma à l'heure du numérique. Pratiques et publics*, Paris, MkF Éditions, « Les essais numériques », 2012 ; Nicolas Auray et Fanny Georges, « Les productions audiovisuelles des joueurs de jeux vidéo. Entre formation professionnelle et apprentissages esthétiques autodidacte », *Réseaux*, n° 175, 2012, pp. 145-173.

2. Les fondateurs des sciences sociales mettaient déjà en garde contre ce risque de réification. Les formules utilisées ici sont de Vilfredo Pareto (*Traité de sociologie générale*, volume 2, Paris, Payot, 1917, § 2542 à 2544, pp. 1689-1692).

du monde cinématographique, au sein duquel les aspirations artistiques les plus pures ont le moins de chances de se manifester – et de se réaliser. La contradiction artificielle que l'on fait apparaître entre art et industrie naît du télescope entre des caractéristiques associées, dans les faits, à des positions distinctes dans le champ. Des projets relativement autonomes par rapport aux attentes du « grand public » peuvent voir le jour au cinéma, mais dans des régions précises du champ et à des moments particuliers de son histoire ; d'autre part, leur existence suppose une économie différente de celle qui prime à Hollywood, par exemple parce qu'elle proportionne les dépenses au public limité que des entreprises artistiquement « ambitieuses » peuvent escompter. La contrainte des coûts existe bien au cinéma, mais son intensité varie selon les époques et les différentes régions du champ. Quant à la différence qui sépare le cinéma d'autres activités culturelles, elle ne réside pas tant dans l'impossibilité de satisfaire des aspirations à « la pureté » que dans le déséquilibre supplémentaire qu'elle introduit entre les différents producteurs : alors que l'écrivain « pur » et l'écrivain à grand tirage pourront évoquer l'un comme l'autre la bataille de Waterloo, sans que l'un puisse disposer de moyens matériels qui seraient inaccessibles à l'autre, il n'en ira que très rarement de même pour leurs homologues dans le champ cinématographique.

La notion de champ a également l'intérêt de nous amener à raisonner dans le cadre d'une « économie élargie ». En effet, si un économicisme étroit surestime les difficultés auxquelles se heurte un « art pur » au cinéma, c'est notamment parce qu'il autonomise les investissements économiques. Il les abstrait des univers sociaux où ils sont réalisés et où ils ne sont pas évalués seulement sur la base d'un calcul coûts/bénéfices mais où ils peuvent, par exemple, être condamnés parce que trop « prudents », « bassement mercantiles », « immoraux », etc. La légitimité culturelle et morale que le cinéma a conquise au cours du temps, au moins dans certains pays, a modifié son économie, en permettant des profits symboliques qui ont rendu possibles, par exemple, des formes de mécénat. Les mêmes investissements qui paraissent de pures pertes lorsque le cinéma est faiblement reconnu, peuvent devenir, dans d'autres contextes, des contributions sociales très valorisées. L'apparition, dans certains pays, d'interventions publiques qui, par la mise en place de systèmes d'aide à la production ou de systèmes de redistribution (comme, en

France, où une partie des profits dégagés par les films à succès se trouve réaffectée à la production d'entreprises moins rentables) au nom de la « qualité » ou du « rayonnement culturel » national, est, de la même manière, indissociable de la légitimation du cinéma, à laquelle elle participe simultanément.

La prise en compte du processus de légitimation du cinéma aide à comprendre comment une forme de « monde économique à l'envers » a pu, sinon s'institutionnaliser, au moins émerger dans le monde cinématographique. Parce qu'il implique généralement l'extension quantitative du public potentiel des produits cinématographiques cultivés, le processus de légitimation relâche, de fait, la contrainte que constituait, dans les années 1920, l'étroitesse de la clientèle pour des œuvres de « qualité ». L'offre et la demande, bien qu'elles soient souvent étudiées séparément en sociologie, s'avèrent ici étroitement liées : sous certaines conditions, l'autonomisation des producteurs culturels et la légitimation de leur secteur d'activité sont susceptibles de s'entraîner mutuellement. La légitimation tend à élargir le marché potentiel des producteurs aspirant à « l'art pur ». En retour, le développement de productions présentant des caractéristiques des arts savants renforce dans leurs convictions les agents et les groupes disposés à accorder une légitimité artistique au cinéma. Les cinéastes-critiques de la Nouvelle Vague française illustrent très bien l'intrication entre les deux processus. Les plus célèbres d'entre eux qui, comme réalisateurs dans les années 1960, ont importé des pratiques autonomes d'activités culturelles plus légitimes (la littérature en particulier), s'étaient préalablement investis, comme critiques dans les années 1950, dans une entreprise de légitimation qui promouvait un regard sur les œuvres cinématographiques empruntant des catégories de perception et d'analyse à la critique et l'enseignement littéraires<sup>1</sup>.

Moins transparent qu'il ne le paraît, le terme de légitimation appelle toutefois quelques précisions. Il suppose l'existence, en matière culturelle, d'un « ordre légitime », c'est-à-dire d'un système de règles et de hiérarchies que les agents sociaux ne peuvent ignorer (même s'ils le transgressent dans certaines de leurs pratiques).

---

1. Pour une analyse sociologique de la « Nouvelle Vague », voir Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Le Seuil, coll. « Liber », 2006.

Considérer que le cinéma a fait l'objet d'une « légitimation », c'est considérer qu'il aurait connu au cours du XX<sup>e</sup> siècle une forme de mobilité ascendante à l'intérieur de ce système. Rejeté à ses débuts par la bourgeoisie du côté des catégories populaires et, associé du même coup au « grossier », ce médium aurait progressivement acquis de la valeur pour finalement atteindre le statut de bien de culture relativement raffiné. Entre autres changements, alors que les films étaient initialement perçus comme de simples produits de consommation, le développement des « cinémathèques » à partir des années 1920 et 1930, marque une évolution significative de son statut. Les politiques de conservation sont réservées aux productions humaines jugées dignes d'être transmises aux générations suivantes et particulièrement aux « œuvres d'art » qui passent, bien souvent, pour le témoignage le plus pérenne, voire la seule trace, que laissent les civilisations<sup>1</sup>. De la même manière, certains agents se mettent à parler du cinéma comme l'on parle des arts savants : des expressions telles que « films de répertoires » ou « films classiques », apparaissent en France dès les années 1920 pour désigner des œuvres que les professionnels et les connaisseurs d'un art désormais crédité d'une histoire se doivent de connaître. Tandis que des films commencent à faire l'objet de la « contemplation esthétique » parfois rapprochée de la prière, les salles de cinéma revêtent peu à peu un caractère sacré ; elles sont plongées dans le silence et deviennent le lieu d'une communication à sens unique. Des autorités culturelles se mettent à encadrer les consommations cinématographiques. L'action d'une « critique » spécialisée animée par des intellectuels « libres » (en ce sens qu'ils sont dépourvus d'autorité institutionnelle) est progressivement relayée ou redoublée par les institutions préposées à la conservation des hiérarchies culturelles. En 1960, René Clair, déjà docteur *honoris causa* de l'Université de Cambridge, est le premier cinéaste reçu à l'Académie française sans œuvre littéraire susceptible d'être à l'origine de son élection. Les universités et les lycées développent à partir des années 1950 et 1960 des enseignements spécialisés. Aujourd'hui, le cinéma a partiellement intégré le corpus des œuvres consacrées par la tradition

---

1. Sur la suprématie de l'art sur les autres activités sociales, voir, par exemple, Edward Sapir, *Anthropologie. Tome 1 : Culture et personnalité* [1921], Paris, Minit, « Le sens commun », 1967, p. 160.

scolaire et appelle les égards liés à son nouveau statut : les élèves qui le choisissent comme « matière de référence » au concours d'entrée d'une école normale supérieure se voient, par exemple, rappeler que « les films sont des entités destinées à être vues dans leur entier », que leurs « titres [...] doivent être soulignés, et non mentionnés entre guillemets »<sup>1</sup>, etc. La montée en puissance du cinéma dans les hiérarchies culturelles n'est pas propre à la France. Shyon Baumann a ainsi analysé la légitimation dont le cinéma fait l'objet dans les décennies d'après-guerre aux États-Unis, au travers du développement d'instances de célébration et de consécration spécifiques (revues spécialisées et des festivals, etc.) ou de l'emprunt croissant au vocabulaire de la critique savante dans les journaux à grande diffusion<sup>2</sup>.

L'un des résultats les plus évidents de la légitimation est d'avoir fait du cinéma un objet doté d'une histoire et, plus précisément, d'une histoire conçue sur le modèle de l'histoire de l'art (moderne) en ce qu'elle s'organise, non pas autour des œuvres les plus prisées en leur temps, mais des innovations formelles passées à la postérité. Cette histoire permet une lecture historique des œuvres qui modifie leur consommation. Elle a aussi des effets dans l'espace de production lui-même. Dans un champ jusqu'alors dominé par la recherche du succès immédiat auprès du « grand public », elle introduit un autre enjeu, celui qui consiste à « faire date » aux yeux des spécialistes, critiques ou historiens, qui disent l'histoire et contribuent à l'écrire. La légitimation apparaît ainsi indissociable de la différenciation du champ et de l'apparition d'une structure chiasmatisque<sup>3</sup>. Mais de nouveaux problèmes apparaissent alors. En effet, le processus, loin d'être uniforme, pourrait être sélectif : il ne s'exercerait pas avec la même force sur les différents segments de la production cinématographique. Il semble comporter par ailleurs une dimension performative : il contribue à l'apparition de produits qui, présentant davantage les caractéristiques de biens culturels légitimes, ont toutes les chances d'être investis

---

1. Rapport de jury de l'épreuve « Études cinématographiques », ENS-Lyon, 2013.

2. Shyon Baumann, *Hollywood Highbrow. From Entertainment to Art*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2007, p. 113.

3. Sur la structure chiasmatisque des champs de production culturelle, voir P. Bourdieu, *Les Règles de l'art...*, *op. cit.*

d'une légitimité nouvelle. Simultanément cependant, il peut opérer par la réévaluation, ou la « réhabilitation », de produits qui, dans des périodes ou des états antérieurs du champ, passaient pour des œuvres de « divertissement ». Le cas des films d'Alfred Hitchcock est fréquemment cité à ce sujet<sup>1</sup>. Il resterait à savoir si le phénomène est rare ou fréquent, s'il est lié à une étape particulière du processus de légitimation ou s'il se produit de façon plus générale. Il n'y a pas nécessairement lieu par ailleurs de l'imputer à un caractère « populaire » en quelque sorte rémanent du cinéma, la valorisation esthétique de produits « populaires » s'observant dans toutes sortes de domaines artistiques et constituant surtout le signe d'une esthétisation avancée<sup>2</sup>.

Le terme de « légitimation » comporte une autre ambiguïté. Il entretient l'idée (flatteuse pour les artisans de la reconnaissance du « cinéma » les plus portés à se penser comme les vainqueurs d'un « aveuglement bourgeois ») que le cinéma serait devenu « l'égal des autres arts ». Il suggère une sorte de saut qualitatif : le cinéma serait passé d'une classe des objets illégitimes à une classe des objets légitimes. Or, la légitimité culturelle implique des hiérarchies qui ne sont pas affaires de tout ou rien, mais qui, entre la condamnation et la reconnaissance pleine et entière, comportent des degrés, de sorte que le cinéma pourrait y avoir progressé, sans atteindre nécessairement leurs sommets. Il ne faut d'ailleurs pas exclure que les hiérarchies culturelles aient une inertie telle que des « arts moyens en voie de légitimation » n'aient aucun moyen de rivaliser véritablement avec les arts les plus anciens qui ont un authentique passé « aristocratique ».

En outre, la légitimité que le cinéma a acquise n'est peut-être pas exactement celle qui lui était refusée à ses débuts, ou celle que certains agents engagés dans sa reconnaissance escomptaient pour lui. Les institutions qui l'ont progressivement reconnu ont elles-mêmes changé. Il faudrait même envisager que l'ascension du cinéma ne soit qu'une sorte d'illusion engendrée par l'« ouverture » croissante des institutions « gardiennes de la culture » et notamment par le passage de conceptions ouvertement élitistes aux mots d'ordre de la

---

1. Robert E. Kapsis, *Hitchcock. The Making of a Reputation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

2. Voir par exemple les analyses de P. Bourdieu au sujet des « artistes naïfs » (*Les Règles de l'art...*, *op. cit.*, pp. 339-344).

- Paternité des films : 30  
 Peinture : 87, 106, 107, 255  
 Politique : 7-8, 16, 19, 65, 71, 93-94, 100, 112-115, 121, 135, 139, 147, 151, 165-168, 188-190, 194, 221, 223, 254, 259, 262, 263  
 Polyphonie : 95-96, 170, 178-180, 182, 191, 233, 246, 258, 260  
*Première* : 221  
 Producteurs (de films) : 49, 97-98, 100, 116, 120, 134, 144-145, 155, 159-160, 162, 170, 173-179, 187-188, 218, 268-269  
 Publicité, publicitaire : 22n, 48, 96, 101, 110-111, 143, 148, 157, 187, 195, 210, 212, 217, 219, 266  
 Pur (cinéma -), purisme, purification du cinéma : 53, 123, 129, 171, 244  
  
 Qualité : 15, 59, 63, 89, 100, 110, 116, 121, 124, 132, 152, 155-156, 223, 226, 263  
  
 Rassam (Jean-Pierre) : 173  
 Ray (Satyajit) : 71  
 Reconversion : 85, 106-107, 117  
 Religion : 86-88, 94, 131, 135-136, 139, 149, 226, 255, 262  
 Renoir (Jean) : 101-109, 118-120, 124-125, 144-146, 170, 173-178, 211, 261n  
 Révolution permanente *vs* reproduction simple, 67, 203, 261-262  
 Rohmer (Éric) : 51, 137, 177-178, 202  
 Royaume-Uni : 7, 69-70, 115, 126, 139n, 180-181, 191-192, 212, 214  
 Russie : 69-70, 82-83, 100-116, 121, 127, 262  
  
 Salles de cinéma et fréquentation : 53-54, 84-89, 117, 122, 135, 161-164, 193-194, 224-226  
 Scénaristes : 31n, 156, 158, 256  
*Secret de Brokeback Mountain (Le)* : 230-232  
*Sight and Sound* (classement de -) : 69-71, 81, 247  
 Spielberg (Steven) : 26, 190-191  
*Spring Breakers* : 179  
 Stars et *star system* : 45, 47, 59, 98, 110, 159, 166, 210, 219, 221  
 Straub (Jean-Marie) : 44, 55-56, 203  
 Stroheim (Erich von) : 146-147  
 Structure chiasmatisque : 17, 39, 75, 99, 109, 153, 169, 197, 214  
 Studios hollywoodiens : 142-169, 193-196  
 Surréalisme : 102, 118-119, 133  
 Suède : 70, 101  
 Sundance, 75, 194-195  
  
*Télé 7 Jours* : 228-229  
*Télérama* : 52, 64-65, 228-229, 233, 243  
 Télévision : 43-46, 60-62, 67, 160-164, 171, 178, 186, 205-216, 218, 221, 225-227, 234  
 Théâtre : 45, 84-86, 90-94, 101, 117, 121-122, 135, 147, 152, 250, 253, 255

*Titanic* : 231, 233

Ufa: 109-111, 114

United Artists: 98, 142, 153

Universités: 16, 136-139, 155,  
162, 164, 166-167, 190-191,  
243, 245

*Vie des autres (La)*: 230-232

Vieillessement: 43-44, 56, 184-  
185, 225, 234, 235, 261

Vigo (Jean): 103, 106, 118-120,  
138; prix –: 51-52

Welles (Orson): 145-149, 152-  
153, 159-160, 167, 211

Westerns: 84, 144, 175, 180n,  
210, 234