

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

70 | 2013  
varia

---

### Cinéphiles et cinéphilies : « le jugement esthétique ne s'apprend pas »

8 questions à Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto

*Cinéphiles and cinéphilias: 8 questions for Laurent Jullier and Jean-Marc  
Leveratto*

Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, François Albera, Michèle Lagny et  
Laurent Le Forestier

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4749>

DOI : 10.4000/1895.4749

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 10-37

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, François Albera, Michèle Lagny et Laurent Le Forestier, «  
Cinéphiles et cinéphilies : « le jugement esthétique ne s'apprend pas » », *1895. Mille huit cent quatre-  
vingt-quinze* [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 23 septembre 2019. URL :  
<http://journals.openedition.org/1895/4749> ; DOI : 10.4000/1895.4749

---



Tournage de *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959). Coll. Cinémathèque française.

## *Cinéphiles et cinéphilies*: « le jugement esthétique ne s'apprend pas »

par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto

Le livre de Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*<sup>1</sup> est inaugural à plusieurs titres dans le paysage académique français où le statut de « la cinéphilie » demeure quelque peu intouchable, dans sa définition mythologisée. L'approche, bornée à la seule période de l'après-guerre (1944-1968), qu'a proposée Antoine de Baecque – liant cinéphilie, « Nouvelle Vague » et *Cahiers du Cinéma* dans une seule entité que Jullier et Leveratto épingle de l'adjectif de « parisienne » – demeure dominante (voir Wikipedia comme symptôme), y compris dans les champs extra-cinématographiques. La plupart des écrits théoriques français ont eu tendance, jusqu'ici, à naturaliser, à objectiver plus ou moins implicitement les goûts et les idées d'une certaine cinéphilie parisienne et ainsi à la désigner comme « la » cinéphilie. Ainsi lit-on récemment dans *le Monde des Livres* cette surprenante affirmation de Jacques Rancière: « En suspendant les hiérarchies du goût, l'éducation cinéphilique a formé des jeunes gens prêts à d'autres désobéissances. Mais la consécration officielle de l'art cinématographique et le développement d'une discipline académique ont tendu à refermer la brèche. »<sup>2</sup>

Bien que l'on compte un certain nombre de travaux historiques sur la cinéphilie, à commencer par ceux de Christophe Gauthier qui, dans le sillage du travail pionnier de Richard Abel de 1994, a retracé la genèse de ce courant de pensée et de pratiques dans les années 1920, ou de Jean Gili (dans *la Storia mondiale del cinema* de GianPiero Brunetta) – sans compter un colloque lyonnais jamais publié –, on demeure le plus souvent dans le singulier de la notion, « la » cinéphilie, et dans son rôle de légitimation du cinéma et de constitution d'une communauté de goûts et de reconnaissance sociale. Fût-ce par le seul usage du pluriel, Jullier et Leveratto inaugurent en France une démarche entreprise auparavant dans des travaux tant néerlandais (De Marijke Valck, Malte Hagener) qu'anglais (Paul Willemen) ou américains (Janet Staiger) en abordant la notion différemment. D'abord en la faisant éclater sur les deux plans de la diachronie et de la synchronie: il y a *des* cinéphilies et il y a une périodisation à établir et, surtout, il n'y a pas à considérer dans le phénomène la seule dimension institutionnelle de légitimation et de prescription mais aussi – renversement – les appropriations singulières, labiles des spectateurs amateurs de films, spectateurs « sans qualités », « ordinaires ». Si les cadres cognitifs, sociaux, culturels dans lesquels on « pense » et on « perçoit » et dans lesquels les spectateurs de cinéma appréhendent les films, le réseau de textes de différents niveaux (il y a la critique des journaux, certes, mais

1. Laurent Jullier, Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand Colin, 2010, 223 pages. Relevons pour le déplorer le taux anormalement élevé de coquilles, fautes d'orthographe et erreurs diverses que cette maison d'édition à vocation universitaire tolère, faute, de toute évidence, de recourir aux compétences professionnelles d'un correcteur ou d'une correctrice.

2. Jacques Rancière, « La littérature récuse les privilèges », *le Monde des livres*, 24 mai 2013, p. 8.

plus trivialement il y a les films racontés, la publicité qui dessinent des *patterns* de perception, il y a l'organisation même du spectacle: annonce, enseigne, hall et, dans les premiers temps, bonimenteur) ne sont pas niables, l'hypothèse sociologique des auteurs est que ce filet ne ramène pas tous les poissons dans ses mailles trop larges.

Ainsi, relativisant la place de l'écriture dans le rapport au film, voit-on mis en lumière le rôle de la perception sensible par le corps, jusqu'à l'analogie entre plaisir sexuel et plaisir cinématographique. Dans cette perspective la cinéphilie appartient à tout le monde, elle est toujours « ordinaire », quelle que soit l'intensité et le raffinement du plaisir éprouvé (ou pas). Il y a bien des cinéphiles « patentés » dont les jugements normatifs ont nourri toutes sortes de revues puis d'ouvrages, mais il s'agit d'une classe de spécialistes qui ne représentent ni tous les cinéphiles (amoureux du cinéma) ni les différentes formes de cinéphilies (pratiques et discours de ces derniers).

La cinéphilie « ordinaire » apparaît dès lors comme une pratique du quotidien, à observer dans les comportements des « spectateurs sans qualités » (pourquoi, quand et comment vont-ils au cinéma?) comme dans les discours spontanés de leurs échanges conversationnels – y compris dans ce nouvel espace de l'oralité qu'est internet. Le travail central du livre est donc d'analyser « l'art d'user » du film (écho aux « usages » de Michel de Certeau), non seulement à travers l'expression d'une émotion cinématographique, mais dans la « gestion de la relation à autrui », et de construire *différentes formes de cinéphilies* à travers le discours du « cinéophile ordinaire », exprimant « le plaisir fondé sur son engagement affectif et sur la réflexivité de son jugement ». Pour les auteurs, comme ils le réaffirment ci-dessous, c'est cette expérience, et non leur appartenance sociale, qui fonde leur capacité d'expertise.

Tout ce travail d'analyse des traces du discours spectatorial est mis en perspective socio-historique en se fondant sur des études menées (en Allemagne puis aux États-Unis) dès les années 1910, sur la fréquentation et ses rapports avec les possibilités d'accès à la consommation, *via* les aléas du marché et la définition d'une légitimité culturelle.

Le livre a sans conteste une forte charge polémique: il lui importe d'attaquer « la » cinéphilie qui est, pour ses auteurs (rejoignant là Noël Burch), la cinéphilie savante et, partant, académique – puisque l'institution universitaire française a construit l'édifice des études cinématographiques sur le socle de ladite cinéphilie parisienne plutôt que sur d'autres approches du cinéma qui s'étaient développées y compris dans le milieu scientifique. Pensons à l'Institut de filmologie, au Centre de recherche des communications de masse pour citer deux ensembles développés sur la durée, pluridisciplinaire, ayant donné lieu à des travaux de recherche, des enquêtes, etc. que les actuelles *cultural studies* pourraient retrouver si elles en connaissaient l'existence! Ainsi des années durant Edgar Morin et son équipe du CNRS ont-ils mené des enquêtes auprès des spectateurs tant pour ce qui concerne les représentations filmiques que les usages du cinéma.

C'est donc un ouvrage marquant, comme la plupart des interventions des chercheurs messins qui font équipe avec Leveratto (Montebello, Gimello-Mesplomb et maintenant Laurent Jullier). Il a cependant suscité peu de réactions dans le milieu des études cinématographiques, aucun débat pour les raisons mêmes qu'on a évoquées ci-dessus. C'est pourquoi *1895 revue d'histoire du cinéma* a souhaité pouvoir revenir sur les propositions de ce livre avec les auteurs et évoquer un certain nombre de questions que sa lecture a pu susciter.

## 8 questions à Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto

par François Albera, Michèle Lagny et Laurent Le Forestier

1.

On distingue *des* cinéphilies, c'est là le sens de votre titre : à la cinéphilie *ordinaire*, qui se dessine positivement dans l'ouvrage, s'opposent d'autres cinéphilies plus ou moins marquées négativement ou positivement et qui paraissent relever à la fois d'une périodisation et d'un partage social synchronique : *classique, moderne, postmoderne, savante, académique, lettrée, parisienne, commerciale*. Cette multiplication des expressions peut troubler et amener à se demander si le substantif désigne bien toujours la même entité au gré de ses adjectifs, au point de faire se poser la question : a-t-on vraiment intérêt à maintenir le mot « cinéphile » pour désigner toutes ces pratiques d'appropriation, usages, commentaires, mises en discours, etc. des films et du cinéma ? Les notions américaines de *moviegoer*, de *fans* qui servent de référence, *via* Janet Staiger, pour contester la suprématie de la cinéphilie « savante », ne pourraient-elles pas dessiner, tout simplement, d'autres secteurs particuliers et laisser – comme le fait Staiger d'ailleurs – le terme « cinéphilie » dans son acception étroite (c'est-à-dire « savante ») ? Ne pourrait-on pas distinguer l'émergence d'une ou de cinéphilie(s) qui s'appelle (nt) telle(s) dans un milieu culturel donné (de Delluc aux années 1950) et, d'autre part, une / des pratique(s) d'amour du cinéma, de plaisir pris aux films et d'activités diverses (dont discursives) suscitées par eux ? Si on voit bien l'avantage *polémique* qu'il y a à confronter ces diverses communautés de « cinéphiles » pour ébranler l'édifice légitimant, ne risque-t-on pas de perdre en richesse l'approche de ces autres pratiques à vouloir les inscrire dans le même champ sémantique ?

On pourrait considérer que, de même qu'en histoire de l'art on désigne une catégorie d'amateurs éclairés du nom de *connoisseur* et que, collectionneurs, érudits, experts, etc., ceux-ci ont joué un rôle dans la construction du domaine, sans être assimilables aux historiens de l'art (Panofsky a énoncé la différence – que, certes, Leveratto modère en reliant les deux postures dans *la Mesure de l'art*) ni aux amateurs de peinture (« consommateurs »), de même les « cinéphiles » ont œuvré dans un but bien précis, en jetant les bases de la patrimonialisation du cinéma (listes, classements, collections, bibliothèques, cinémathèques). Que de nos jours leur rôle n'a plus de sens sinon dans une propension à cultiver le passé d'une passion, la nostalgie, etc. et qu'il faut se déprendre de leur « domination ».

En fait, avez-vous envisagé de vous « passer » de ce terme de « cinéphilie » et de « cinéphile » avant d'en proposer une définition élargie ? Et pourquoi avez-vous préféré le conserver et lui donner une nouvelle définition plutôt que de l'abandonner à sa réalité historique révolue ?

D'abord merci pour cet échange et votre lecture attentive et exigeante du livre, une situation de plus en plus rare aujourd'hui et dont tout chercheur en sciences humaines et sociales ne peut que rêver.

Il est vrai que le pluriel du titre, et de la démonstration, peut troubler la compréhension de la thèse principale de l'ouvrage, qui est de commencer par considérer comme équivalentes toutes les formes d'amour du cinéma, donc d'unifier, plutôt que de différencier, les pratiques cinéphiles. Cette mise en équivalence est, de plus, contredite dans certains passages de l'ouvrage par le ton polémique parfois

adopté à l'égard de la cinéphilie dite « savante », une scorie due en partie à l'avancée de la date d'impression, qui nous a interdit de peaufiner le manuscrit. Comme l'ont relevé certains comptes rendus de l'ouvrage, cette attitude contredit pratiquement la posture épistémologique revendiquée, et la dessert en suggérant une volonté de dénonciation d'une certaine cinéphilie – pointée du même coup comme subordonnée à d'autres intérêts que l'amour du cinéma – alors qu'il s'agit d'abord d'un souci de symétrie, au sens de l'anthropologie symétrique de la science et de la technique prônée par Bruno Latour<sup>3</sup>. De ce point de vue, le livre est le résultat d'un effort pour pratiquer une anthropologie symétrique de la technique cinématographique, c'est-à-dire d'adopter un regard historique et sociologique sur la cinéphilie qui soit équitable à la fois pour les objets et pour les personnes.

Cela revient, comme vous le remarquez vous-mêmes, à ne pas confondre la qualification sociale qui fait de l'individu un expert officiel de la chose cinématographique – « historien », « critique », « cinéaste » – avec sa qualification personnelle, son expérience cinématographique. Cette expérience cinématographique ne demande pas d'autres diplômes que celui de spectateur, comme le rappelait ironiquement un participant anonyme à un débat télévisé. D'où notre référence à un spectateur « ordinaire » ou « inconnu ». Cette expérience commune du cinéma ne se réduit pas non plus à l'expérience d'objets cinématographiques qui ont donné lieu à des écrits académiques, mais intègre la familiarité avec les produits du commerce cinématographique contemporain. L'anthropologie symétrique du cinéophile ne consiste pas tant, en ce sens, à reconnaître la consommation cinématographique « populaire » qu'à refuser de faire de l'écriture sur le cinéma le seul vecteur de la reconnaissance culturelle du cinéma. Attribuer ce pouvoir à l'écriture, c'est oublier le rôle du marché et du jugement des consommateurs, sa capacité à peser sur le devenir des films par le bouche à oreille, et attribuer à leurs porte-paroles la capacité à incorporer à des produits commerciaux une valeur artistique qui leur était étrangère. Le pouvoir de l'écriture est de faire circuler le plaisir cinématographique mieux, c'est-à-dire plus durablement et plus efficacement, que ne peut le faire la conversation, non de le créer. L'oublier, c'est faire de la culture cinématographique une création de ses porte-paroles et introduire du même coup, à la manière de Lévy-Bruhl, une distinction entre une cinéphilie primitive, « pré-logique » et une cinéphilie rationnelle, légitime. C'est malheureusement ce qui s'est passé en France, où cette idée est devenue une croyance académique, du fait du respect qui y est porté à la raison graphique, encore renforcé par la rhétorique professionnelle des chercheurs soucieux de se différencier des simples « consommateurs ». Comment comprendre autrement qu'on puisse attribuer sans ironie à quelques réalisateurs, aussi géniaux soient-ils, l'« invention » de la cinéphilie ? Aucun des grands chefs français, qui ne se privent pourtant pas d'occasions de s'auto-célébrer, n'a jamais osé se targuer d'avoir *inventé* la gastronomie française, encore moins la gastronomie mondiale. Certes, la thèse de l'invention de la cinéphilie par la « Nouvelle Vague » est à prendre avec une pincée de sel, la formulation mimant la conduite de provocation par laquelle celui qui écrit fait ressentir son amour du « cinéma que nous aimons » à celui qui en cherche confirmation. Mais les exigences de la vulgarisation scientifique sont peu compatibles avec les libertés qu'autorise la littérature artistique.

3. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.



*À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959). Coll. Cinémathèque française.

Reconnaître l'existence de porte-paroles de la cinéphilie française, comme nous le faisons nous-mêmes, ne revient donc pas à leur attribuer l'invention de la cinéphilie. Reconnaître le mérite des connaisseurs et des collectionneurs qui ont participé à la patrimonialisation de la production cinématographique ne nécessite pas de postuler l'existence d'une différence de nature entre leur expertise et celles du public des spectateurs. Au contraire: la réussite de cette patrimonialisation serait incompréhensible sans l'existence de lieux communs qui font communiquer le jugement des experts patentés et des simples consommateurs, des artistes et des simples mortels. C'est l'existence de ces lieux communs que nous valorisons depuis nos premiers travaux, d'un point de vue sociologique, *la Mesure de l'art*<sup>4</sup>, ou, d'un point de vue esthétique, *Qu'est-ce qu'un bon film?*<sup>5</sup> Notre position à cet égard rejoint la posture de Jürgen Habermas, qui selon une formule heureuse d'un de ses commentateurs, rappelle la nécessité, pour comprendre la communication artistique de « coupler, dans la sphère esthétique, la production et la réception des œuvres (l'histoire de l'art n'étant qu'une modalité achevée de la réception) »<sup>6</sup>.

4. Jean-Marc Leveratto, *la Mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000.

5. Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film?*, Paris, La Dispute, 2002.

6. Jürgen Habermas, *Morale et communication*, Paris, Cerf, 1986, p. 13 (introduction de Christian Bouchindhomme).

On aura compris pourquoi il était essentiel, pour nous, de déstabiliser la conviction trop répandue que la cinéphilie n'est qu'une question d'experts patentés – artistes, critiques ou chercheur – en lui redonnant son fondement, la consommation cinématographique.

2.

Dans votre ouvrage le cinéophile est « une personne qui aime particulièrement le cinéma, qui défend le cinéma qu'il aime » (p. 10) et la cinéphilie « est le fait de tous ceux qui s'attachent au plaisir cinématographique et le cultivent grâce à la multiplicité des échanges » (p. 28). Cela revient à accorder une importance fondamentale à la « parole cinéophile ». Mais : a) où commence cette « parole cinéophile » ? Ne risque-t-on pas de diluer la « cinéphilie » ? Il est en effet bien rare qu'un spectateur ne s'exprime pas sur ce qu'il a vu et, dès lors, tout spectateur, aussi occasionnel soit-il, ne devient-il pas potentiellement « cinéophile » ? b) De fait, pourquoi cette approche sociologique de la cinéphilie s'en tient-elle à une appréciation qualitative du phénomène, alors qu'on aurait pu envisager de recourir à des critères quantitatifs (comme ceux des études du CNC, qui ne sont pas évoqués, fût-ce pour les discuter) ? c) Ne risque-t-on pas de brouiller les choses plutôt que de les éclairer, en appliquant le qualificatif de « cinéophile » à une pratique qui ne se désigne pas comme telle (par exemple le chanoine Reymond, en 1931) ? d) N'y aurait-il pas lieu, plutôt que de ranger rétroactivement des pratiques sous le terme anachronique de « cinéphilie », d'opérer une véritable histoire du vocable ?

La cinéphilie est appréhendée, dans l'ouvrage, comme un phénomène évidemment propre au cinéma. Mais le terme même se construit en référence à d'autres pratiques culturelles (bibliophilie, philatélie, etc.). Que penser, dès lors, des relations que la cinéphilie peut entretenir avec d'autres *-philies* qui semblent davantage liées à la démarche de la collection qu'à l'appréciation esthétique (« gustative »), avec même parfois une connotation pathologique (zoophilie, coprophilie, nécrophilie...) ? Le fait de ne pas se poser la question doit-il être compris comme une manière d'affirmer implicitement le caractère irréductible et exclusif de la cinéphilie ?

Pourquoi surtout avoir besoin de défendre une ou même des « cinéphilies » au pluriel, comme formes collectives de la reconnaissance du cinéma ? Les goûts et les regroupements d'amateurs de livres, de théâtre, ou d'opéra *n'ont pas* de noms spécifiques qui permettraient de qualifier des communautés de lecteurs, spectateurs, auditeurs qui sont parfois aussi des « amateurs » fervents de discussions argumentées ou des « fans » capables d'échanges affectifs et de jugements.

Si l'on compare à ce qui s'est passé pour la lecture, analysée par Roger Chartier, dont la nécessité et la valeur furent reconnues bien avant que les développements techniques et culturels en aient autorisé l'extension et imposé l'usage, on peut se poser la question de « l'utilité » du film ? Les cinéphiles devraient-ils se justifier à leurs propres yeux parce que leurs compétences n'auraient qu'un intérêt social restreint ?

La définition du *Trésor de la langue française* nous convient tout à fait : « *cinéophile*, subst. et adj. (Celui, celle) qui s'intéresse au cinéma ». On peut dire plus justement, dans le vocabulaire d'Antoine Hennion, « celui ou celle qui s'attache au cinéma pendant son loisir »<sup>7</sup>. Mettre l'accent sur l'investissement per-

7. Antoine Hennion, *la Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 2007 [1993].

sonnel dans ce loisir, sur l'attachement personnel au plaisir cinématographique et l'utiliser comme un critère d'observation permet de réintroduire de l'imprévisibilité dans l'observation et d'éviter de faire de la cinéphilie la qualité exclusive d'un groupe prédéterminé qui posséderait le monopole du goût cinématographique pour des raisons d'exclusivité sociale ou d'exclusivité technique.

a) Pour des raisons d'exclusivité sociale: c'est ce que l'on fait lorsqu'on décrète que le cinéma d'autrefois a été réservé exclusivement aux classes populaires oubliant qu'il s'agit d'un loisir qui intègre à partir des années 1920 les classes moyennes et supérieures (cf. la sempiternelle référence à Jean-Paul Sartre et à sa découverte du cinéma avec sa nourrice). Ou, à l'inverse, lorsqu'on décrète que la cinéphilie est une pratique nouvelle propre aux nouvelles classes moyennes de l'après-guerre, et qu'on leur réserve le véritable amour du cinéma au motif de leur capacité à instaurer un rapport intellectuel au cinéma dont les spectateurs des classes populaires seraient dépourvus. C'est oublier que « tous les hommes sont des intellectuels » même s'ils n'exercent pas de fonctions intellectuelles (Antonio Gramsci<sup>8</sup>). Les consommateurs des classes populaires urbaines, ouvriers et employés (et, comme le signale Emilie Altenloh dès 1914<sup>9</sup> et comme Ben Singer le rappelle aujourd'hui<sup>10</sup>, spectateurs féminins aussi bien que masculins) ont été massivement – c'est-à-dire anonymement – les *premiers cinéphiles*, ce que conduit à oublier la focalisation sur les intellectuels qui se sont faits leurs porte-paroles. En tant que consommateurs, ils ont fait exister, par leur fréquentation et leur bouche à oreille, le « cinéma que nous aimons », bien avant que l'on ne dispute entre critiques de la véritable nature de l'art cinématographique.

b) Par des considérations d'exclusivité technique: c'est *grosso modo* ce qu'induit l'approche statistique du CNC lorsqu'elle utilise le nombre de sorties cinématographiques déclarées pour caractériser la cinéphilie, une démarche contestable car le degré de fréquentation des films en salles ne permet que d'identifier le public régulier des films. Cette consommation en salles ne représente plus aujourd'hui, comme le rappelle Fabrice Montebello dans *le Cinéma en France*<sup>11</sup> que 30 % de la consommation. La mort du cinéma diagnostiquée par certains ignore ainsi superbement le fait que la consommation ciné-

8. « L'erreur de méthode la plus répandue me paraît être d'avoir recherché un critère de distinction dans ce qui est intrinsèque aux activités intellectuelles et non pas dans l'ensemble du système de rapports dans lequel ces activités (et par conséquent les groupes qui les personnifient) viennent à se trouver au sein du complexe général des rapports sociaux. En réalité l'ouvrier ou le prolétaire, par exemple, n'est pas spécifiquement caractérisé par son travail manuel ou à caractère instrumental mais par ce travail effectué dans des conditions déterminées et dans des rapports sociaux déterminés (sans compter qu'il n'existe pas de travail purement physique [...]). C'est pourquoi l'on pourrait dire que tous les hommes sont des intellectuels; mais tous les hommes n'exercent pas dans la société la fonction d'intellectuel. (Note: De même il peut arriver à tout le monde de faire frire deux œufs ou de repriser un accroc à sa veste sans qu'on puisse dire pour autant que tout le monde est cuisinier ou tailleur.) » (Antonio Gramsci, *Œuvres choisies*, Paris, Éditions sociales, 1959 (4<sup>e</sup> partie: « Problèmes de la vie culturelle. La formation des intellectuels »), pp. 432-433).

9. Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Iéna, Diederich, 1914 [rééd. Francfort sur le Main, Stroemfeld, 2012. Traduction anglaise incomplète: « A sociology of the cinema: the audience », *Screen*, vol. 3, n° 42, pp. 249-293].

10. Ben Singer, « Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors », *Cinema Journal*, vol. 3, n° 35, printemps 1995, pp. 5-35 et *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Contexts*, New York, University of Columbia, 2001.

11. Fabrice Montebello, *le Cinéma en France*, Paris, Armand Colin, 2005.



*Masculin féminin* (Jean-Luc Godard, 1965). Coll. Cinémathèque française.

matographique repose majoritairement aujourd'hui sur des équipements domestiques, télévision, DVD, internet. Ce sont eux qui sont, aujourd'hui, les vecteurs privilégiés tant de l'attachement au cinéma que de la culture cinématographique sur l'ensemble du territoire national. De fait, l'image du cinéphile comme un savant<sup>12</sup> est plus le résultat d'émissions télévisuelles comme « Monsieur Cinéma » (dont Montebello souligne à juste titre l'importance culturelle) que l'effet de la fascination exercée par les critiques de la « Nouvelle Vague », leur addiction au cinéma servant à la construction de leur image d'artistes (au sens de Kris et Kurz<sup>13</sup>).

12. C'est ce qui explique sans doute qu'à la question « Qu'est-ce qu'un cinéphile? », 44 % des sondés répondent « quelqu'un qui sait beaucoup de choses sur le cinéma », 28 % « quelqu'un qui aime beaucoup le cinéma » et 11 % « quelqu'un qui va souvent au cinéma » (voir Jean-Michel Guy, *la Culture cinématographique des Français*, Paris, La documentation française, 2000, p. 201).

13. Ernst Kris et Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: ein geschichtlicher Versuch*, Vienne, Krystall, 1934 [trad. et édition revue par Kris: *Legend, Myth, and Magic in the Image of Artist. A Historical Experiment*, New Haven-Londres, Yale University, 1979. Préface de E. Gombrich [trad. franç.: *L'Image de l'Artiste*, Paris, Rivages, 1979; autre trad.: Paris, Allia, 2010].



*Masculin féminin* (Jean-Luc Godard, 1965). Coll. Cinémathèque française.

Cette image du cinéphile comme savant consommateur – échappant grâce à son savoir à la condition du simple consommateur – constitue aujourd'hui un obstacle épistémologique en France du fait de son détournement par les sociologues et les historiens qui, à la suite des travaux de Pierre Bourdieu, font de la culture historique un critère de qualification intellectuelle du consommateur de cinéma, alternatif au plaisir personnel procuré par la séance. Favorisant ainsi la réinterprétation rétrospective de l'histoire du cinéma comme un combat entre l'art (l'auteur) et le désir de divertissement du public, ils sont largement responsables de la conversion de la cinéphilie en titre de « noblesse culturelle », de son assimilation à un goût supérieur réservé à une élite artiste qui a su métamorphoser ce qui n'était qu'un divertissement en un véritable art.

L'histoire du vocable a été bien frayée par Christophe Gauthier et son apparition se situe indiscutablement dans les années 1920<sup>14</sup>. Il nous ramène dans les années 1910, et le terme de cinéphile est un lieu commun dans les courriers des lecteurs anonymes des années 1920 qui se définissent comme tels.

14. Voir Christophe Gauthier, *la Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC/École des Chartes, 1999.

Quel que soit l'intérêt de cette approche linguistique, il ne faut cependant pas oublier l'avertissement de Marcel Mauss sur les limites de la langue comme moyen de documenter les conduites<sup>15</sup>. Et prendre frontalement l'enjeu épistémologique que constitue la nécessité d'éviter de réduire la culture cinématographique à une culture écrite, détachée du plaisir que procure l'expérience cinématographique et focalisée sur la technique cinématographique et les problèmes que pose son objectivation.

On voit mal comment l'on pourrait être cinéphile si l'on ne consomme pas de films et il est évident que notre savoir cinématographique augmente avec le nombre de films que l'on voit. Mais notre maîtrise de l'expérience cinématographique nous assure, une fois acquise, une capacité d'expertise, au cas par cas, des qualités des films que nous consommons. C'est cette expérience, et non notre appartenance sociale, qui fonde notre capacité d'expertise. La convergence des jugements que nous observons sur l'excellence cinématographique, les palmarès des chefs-d'œuvre – entre des individus éduqués dans des mondes très différents et dont la parole ne possède ni la même légitimité intellectuelle, ni le même pouvoir de reconnaissance sociale – suffit à l'attester, comme le démontre *Qu'est-ce qu'un bon film?*. Certes, constituer des champions de l'amour du cinéma, et célébrer leur combat contre les vaches sacrées qui encombrant les écrans, fait partie de l'écriture de la critique cinématographique contemporaine. Si on adopte une perspective anthropologique – c'est-à-dire si l'on prend au sérieux *l'expérience du spectateur* (cf. le numéro spécial de la revue *Degrés* que nous avons dirigé<sup>16</sup>) –, elle est le propre de toute dispute artistique, ce que permet de vérifier l'observation de la parole cinéphile sur internet. On peut faire crédit à Bourdieu de l'idée que la consommation culturelle est une occasion privilégiée, hors l'école, d'affirmer sa compétence et, *a contrario*, de pointer l'incompétence d'autrui. Mais le prix à payer d'une application directe du modèle d'analyse proposé par *la Distinction* – laquelle fait de l'école le secret de la justesse du jugement de goût – à la consommation cinématographique, est qu'elle fait disparaître le rôle de *l'expérience cinématographique*. Une fois retirés les bénéfices de la comparaison historique et sociologique, qui éclaire les raisons qui font qu'être « fan » n'est pas aussi chic qu'être un « connaisseur », et que le terme de « texte » cinématographique pourra paraître plus savant, malgré le contresens pratique, que de parler de « film », surgit alors le double risque d'oublier d'en passer par l'analyse des objets cinématographiques – et de la diversité de leurs qualités (cf. *Analyser un film*<sup>17</sup> – pour comprendre l'attachement au cinéma et éviter de commettre l'impair d'attacher certains objets cinématographiques à certaines personnes sans les consulter). Les personnes vieillissent, les pratiques de consommation varient au cours de la vie, et l'expérience cinématographique en fonction du jour de la semaine et même du moment de la journée; quelquefois, le cinéphile le plus passionné va au cinéma en traînant les pieds, oubliant aussitôt ce qu'il a vu, et d'autres fois le moins passionné fait autour de lui une publicité extraordinaire pour un film qui l'a emballé alors que le cinéma ne fait pas partie de ses centres d'intérêt culturel. Il y a des personnes qui connaissent beaucoup de choses sur le cinéma sans l'aimer passionnément

15. Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 15 mars-15 avril 1936, pp. 274-294 [repris dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950; consultable sur le site : [http://classiques.uqac.ca/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthropo/6\\_Techniques\\_corps/Techniques\\_corps.html](http://classiques.uqac.ca/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html)].

16. L. Jullier, J.-M. Leveratto (dir.), « L'expérience du spectateur », *Degrés*, vol. 38, n° 142, 2010.

17. L. Jullier, *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, « Champs », 2012.

(parce que ces connaissances leur sont utiles pour une raison ou une autre), et, à l'inverse, des « fondus » de cinéma pour qui voir un film relève au sens strict des « techniques du corps » et ne sera pas l'occasion de construire une compétence discursive particulière. Mais la *collection* que nous nous constituons, en tant que spectateurs réguliers, d'expériences cinématographiques qui nous parlent, plus ou moins, et vont nous faire parler, plus ou moins, des personnes du cinéma et des choses de la vie est le point commun de toute consommation cinématographique régulière, quels que soient l'âge, la résidence, la classe sociale, le sexe. Cette collection qui est le résultat automatique de la consommation est le fondement d'un savoir plus ou moins individualisé qui constitue, en propre, la culture cinématographique comme moyen de communiquer entre cinéphiles plus ou moins passionnés. Elle est aussi et surtout, puisque nous n'avons pas toujours les moyens de choisir le programme que nous acceptons de regarder, un moyen de disputer au cas par cas de la valeur des films que nous venons de voir et de leur capacité à nous satisfaire. Cette expertise au cas par cas explique l'incertitude fondamentale de la production cinématographique et l'impossibilité d'anticiper sur la réussite commerciale d'un film y compris auprès d'un public bien défini, deux caractéristiques du marché des films en tant que biens d'expérience que beaucoup de chercheurs commencent curieusement par oublier.

### 3.

Le lien de la cinéphilie *savante* avec l'élite sociale est établi : qu'en est-il pourtant des ciné-clubs, producteurs assurément de sociabilités cinéphiles et qui œuvrent dans des milieux socialement distincts, avec des recrutements différents et des pratiques de partage, discussion, différentes ? Ainsi les Amis de Spartacus liés au politique. Ou, après la Deuxième Guerre, les réseaux UFOLEIS (distincts de ceux de la FFCC ne poursuivant pas les mêmes desseins). Ou encore des phénomènes comme le cinéma rural dans les années 1920, organisé par Pathé ou le cinéma 9,5 mm de famille, ou encore le cinéma de patronage, autant d'institutions et de modes de diffusion du cinéma, d'appropriation des films, négligés par les historiens de « la » cinéphilie mais qui ne nous mettent pas non plus en face des « seuls » individus, et qui ont suscité des regroupements d'amateurs, des échanges (de films aussi bien que de paroles : voir *la Vie au patronage* dans les années 1920-30). Les Amis de Spartacus donnera lieu à la « critique des spectateurs », inspirée du mouvement des rabcors soviétiques, qui fait Moussinac lui-même organiser son propre retrait en tant que critique (et pionnier, aux côtés de Delluc, Canudo, etc., du mouvement cinéphile légitimant – CASA, *Mercur de France*, Musée Galliéra) pour donner la parole aux lecteurs de *l'Humanité* aussi qualifiés que lui, affirme-t-il, pour parler des films. Dès lors, trois ans durant, la critique des films dans ce journal consiste avant tout en échanges entre lecteurs (comme l'a montré Bert Hogenkamp<sup>18</sup>).

Il semble qu'il s'agit là encore d'une insuffisance d'éclaircissement de notre part. Il nous paraît absolument nécessaire, comme vous le suggérez, d'éviter le rabattement de la genèse de la cinéphilie savante

18. Bert Hogenkamp, « Léon Moussinac and the Spectators' Criticism in France (1931-34) », *Film international*, vol. 1, n° 2, mars 2003.



Tournage de *Masculin féminin* (Jean-Luc Godard, 1965). Coll. Cinémathèque française.

sur la volonté de distinction d'une élite sociale. Dans notre démonstration, la cinéphilie savante fait partie de l'équipement du jugement du consommateur, dans un sens à la fois épigénétique et ontogénétique. C'est ce qui éclaire l'adéquation de modèles empruntés à la sociologie, à la psychologie, à l'esthétique, etc., pour décrire la conduite du spectateur (cf. là encore, *Analyser un film*). Simplement les critiques de la « Nouvelle Vague » ne sont pas les auteurs, encore une fois, de la cinéphilie moderne, réflexive et particulièrement attentive à la dimension du savoir-faire cinématographique, mais des *acteurs* dont le rôle a été exagéré car ils sont tout autant les *produits* de la cinéphilie moderne que ses *représentants* les plus célèbres. Votre question offre la possibilité de préciser que, dans notre exposé, nous dénonçons, en fait, la *professionnalisation* de la cinéphilie dès lors qu'elle conduit à revendiquer le monopole de la science du cinéma et à affirmer sa différence de nature et sa supériorité sur la « simple » expérience cinématographique. Par opposition à cette rhétorique professionnelle, nous avons, au contraire, valorisé la contribution de tous les amateurs et des intellectuels militants (quel que soit leur bord, d'ailleurs) à la construction du savoir cinématographique.

De ce point de vue, les historiens professionnels et les chercheurs que vous citez ont largement, ces dernières années, amélioré notre connaissance de la diversité des initiatives qui ont contribué à la dif-



*Masculin féminin* (Jean-Luc Godard, 1965). Coll. Cinémathèque française.

fusion de la culture cinématographique – alors qu’elles étaient perçues uniquement, la plupart du temps, sous l’angle de la moralisation des classes populaires ou de la censure étatique et religieuse. Notre originalité est justement de souligner la manière dont ces initiatives – issues de milieux sociaux différents, portées par des organisations politiques opposées, défendues par des associations confessionnelles ou laïques, promues par des syndicats professionnels, etc. – ont favorisé, directement ou indirectement, l’élaboration de la culture cinématographique. Elles ont contribué directement à cette élaboration lorsque le contrôle de qualité de la production cinématographique par le moyen de l’organisation des consommateurs était le but poursuivi et impliquait la création d’outils et de dispositifs d’expertise spécifique. Nous avons, dans ce cas, mieux rendu visible la fonction consumériste (au sens initial du terme d’une mobilisation des consommateurs pour garantir la qualité des produits qu’ils consomment) d’initiatives souvent observées et analysées uniquement par les historiens sous l’angle de la construction d’une hégémonie politique et par les sociologues sous l’angle de la « moyennisation » de la consommation culturelle. Toutes les études que vous citez corroborent et, pour reprendre un terme que nous utilisons souvent, équipent notre conception de la culture cinématographique et de son histoire.

4.

La partie historique de l'ouvrage dit que « la parole cinéphile naît [...] dans les années 1910 avec la conquête du *feature film* » (p. 6). Celui-ci est vu comme un élément central dans la construction de la cinéphilie puisque représentant « la stabilisation de l'objet de la cinéphilie » (p. 55), et constituant une « expérience esthétique beaucoup plus sophistiquée que celle de la séance primitive », basée sur « la composition d'éléments hétérogènes ». Cette hypothèse soulève plusieurs problèmes car le *feature film* ne supprime pas tant la « composition d'éléments hétérogènes » – puisqu'il est le plus souvent précédé d'autres programmes filmiques (burlesques, dessins animés, actualités, etc.) voire de spectacles vivants (chansons, danses, attractions diverses) – qu'il ne propose une immersion dans le récit, rendue possible par cet allongement en même temps que par l'avènement du « mode de représentation institutionnel »... En quoi, par conséquent, l'allongement du métrage de certains films (puisque c'est de cela qu'il s'agit) permet-il vraiment l'apparition d'une cinéphilie ?

Par ailleurs, le *feature film* en tant que noyau central de la séance de cinéma est aussi un enjeu sociologique, et cette dimension n'apparaît pas dans l'ouvrage. En effet, des témoignages des années 1910 montrent que les spectateurs consomment des morceaux de programmes cinématographiques (lorsque ce sont des programmes « œcuméniques ») ou des programmes entiers qui leur sont spécialement dédiés, en fonction de leurs classes sociales (les sources d'époque mentionnent clairement que certaines salles dites populaires privilégient les principales classifications de films – drames et scènes comiques – alors que certaines salles des beaux quartiers se spécialisent dans les séances de plein-air et les films didactiques). Bref, les loueurs constatent que les goûts divergent, en France, selon les classes sociales et le *feature film* doit donc incarner un élément du programme susceptible de convenir à des goûts socialement divers. Donc si le *feature film* joue (peut-être) un rôle majeur, n'est-ce pas aussi pour cette raison ?

Enfin, si l'on en croit la source utilisée pour étudier l'émergence de la cinéphilie dans les années 1910 (cf. Altenloh) l'intérêt des spectateurs se focalise sur des noms de comédiens, comme Max Linder à une époque où celui-ci, notamment, n'est apparu encore dans aucun *feature film*. Par conséquent, le processus de starisation ne jouerait-il pas un rôle plus important dans l'émergence de la cinéphilie que le passage au *feature film* ?

D'abord, tout à fait d'accord pour préciser que la séance de cinéma, après la normalisation du *feature film*, ne s'est jamais réduite à la seule projection d'un « grand film ». Au contraire, la forme courante de la séance, en France, dans la salle de quartier (qu'Eddy Mitchell imite dans « la dernière séance », mais que certains DVD américains nous restituent) est devenue rapidement, et est restée jusqu'à la fin des années 1960, un programme, effectivement, d'éléments hétérogènes, un petit film documentaire, les actualités, un dessin animé, etc., et d'un grand film, séparés par un entr'acte.

Mais la question suscite aussi une certaine perplexité car nous ne réduisons pas le *feature film* à une simple question d'allongement du temps de la représentation. Peut-être avons-nous trop insisté sur le fait que les années 1910 nous confrontent au processus de fixation de la norme – du *standard* dans le vocabulaire américain – de durée d'un film, environ 90 minutes, qui sert encore aujourd'hui de norme de référence. Mais nous avons également insisté, tout comme vous le faites, sur la modification du sens

de l'expérience cinématographique qu'entraînait le rapprochement, grâce au *feature film*, du spectacle cinématographique et de la sortie théâtrale, l'attraction principale de la séance consistant dans un film offrant, tout comme la représentation théâtrale, la possibilité au spectateur de s'immerger dans un récit proposant une action et des personnages dotés d'une psychologie complexe. L'analogie que nous avons soulignée – en nous appuyant sur Michael Baxandall et André Chastel<sup>19</sup> –, entre l'évolution technique de la composition de la séance cinématographique et l'évolution de la composition du retable, visait précisément à insister sur la transformation qualitative de l'expérience du spectateur résultant de ce qui peut sembler être simplement – et qui a pu être parfois, comme le rappelle Richard Abel<sup>20</sup> – la projection bout à bout de séquences initialement conçues pour être présentées d'une semaine sur l'autre (comme dans le cas de *From the Manger to the Cross*<sup>21</sup>). La valorisation des personnages, et donc de ceux qui les incarnent, qui nous marquent et dont nous allons retenir le nom – ce que vous appelez la starisation –, est inséparable de la construction d'une durée psychologique conséquente tout comme l'unification de l'espace, dans le cas du retable, a conduit à valoriser la personnalité individuelle des personnages sacrés. Pour nous, l'avènement du *feature film* – en tant que vecteur d'une « course à la qualité » (cf. l'étude de référence de Gerben Bakker sur la formation l'industrie cinématographique mondiale<sup>22</sup>) – est donc inséparable de l'importation et de l'adaptation du « star system » théâtral à l'industrie cinématographique.

La question portant sur « l'enjeu sociologique » est plus complexe. Il est un fait que nous avons surtout insisté sur la capacité du « film de qualité » – ce qu'est, répétons-le, le *feature film* –, lorsqu'il est particulièrement réussi, à satisfaire des consommateurs issus de classes sociales différentes comme de cultures nationales différentes. Ceci ne fait pas disparaître pour autant l'existence de formes d'investissement différentes du loisir cinématographique, selon les âges, les sexes, les classes, la forme de la sortie (familiale, en couple, etc.) et donc la possibilité d'observer, hier comme aujourd'hui, des variations dans les programmations des salles en fonction du public local que l'on anticipe. Mais le marché cinématographique, comme le soulignait Walter Benjamin, du fait de l'accessibilité financière – et pas seulement de l'ubiquité – qu'autorise la reproductibilité, n'est pas limité, comme d'autres marchés, par l'existence de classes sociales, ni prisonnier de ces différences de classes. Le cinéma a été, et reste, un loisir de masse, un gros mot dans la culture française. Postuler l'existence de publics de cinéma bien différenciés selon l'appartenance de classe du consommateur est un exercice intellectuel *ex post* dont certains historiens et sociologues français sont friands mais que ne permet de vérifier ni le travail en archives ni l'enquête sociologique car le marché cinématographique n'oblige pas les producteurs à se plier à des goûts de classes, sauf si l'on identifie le plaisir de la masse des spectateurs à un goût « populaire », au sens d'un

19. Michael Baxandall, *l'Œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985 ; André Chastel, *La Pala, ou le retable italien des origines à 1500* (avec le concours de Christiane Lorgues-Lapouge), Paris, Liana Levi, 1993.

20. Richard Abel, *Americanizing the Movies and « Movie-Mad » Audiences, 1910-1914*, Berkeley, University of California, 2006.

21. *From the Manger to the Cross (De la crèche à la croix)*, réal. Sidney Olcott, États-Unis, 1911-1912.

22. Gerben Bakker, *Entertainment Industrialised. The Emergence of the International Film Industry, 1890-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

goût « inférieur » ou « dominé ». Encore une fois, pour bien nous faire comprendre : il existe incontestablement des classes sociales, mais il n'existe pas de consommation cinématographique propre à chaque classe sociale. Il existe une *commune* consommation des mêmes nouveautés commerciales, laquelle fournit la possibilité à chacun de différencier son goût individuel de celui de la masse, en ne retenant de ce qu'il a consommé que ce qui l'a particulièrement satisfait. Il est possible – et nécessaire – d'identifier des différences de discours sur la qualité cinématographique – parler de cinéma pendant la pause déjeuner à l'usine n'est pas parler d'un film dans le cadre d'un cours – renvoyant à des différences de statut socioprofessionnel. Il est possible de distinguer des types d'exploitation cinématographique différents – associative ou commerciale – et d'affirmer une différence entre consommation de films d'art et d'essai et consommation des sorties commerciales, même si ce sont pratiquement les mêmes nouveautés qui, comme le rappelle ironiquement Montebello, sont diffusées par ces deux circuits. Affirmer sur cette seule base, l'existence d'une différence ontologique entre le plaisir procuré par les mêmes films chez des individus en raison de leur appartenance de classe conduit à distinguer des formes d'humanités différentes, et à exclure certains consommateurs de la commune humanité. L'approche anthropologique (cf. *L'Introduction à l'anthropologie du spectacle*<sup>23</sup>) demande au contraire au chercheur de s'inclure dans l'observation et de partir du partage des sens qui constitue le plaisir artistique. Cela signifie qu'en toute rigueur méthodologique et épistémologique, le chercheur peut juste reconnaître et observer la revendication par certains spectateurs contemporains, dont le sociologue fait partie, de l'enracinement du goût cinématographique dans une « chose collective cachée » (ce qui résulte, selon Stephen Turner, d'un certain usage du terme de « pratique culturelle »<sup>24</sup>), qu'on définisse cette chose comme la « culture populaire » ou la « bonne volonté culturelle ». Et qu'il devra composer avec la conviction de tous les consommateurs, lui-même compris, de privilégier, en tant que cinéphile, les « bons films », quel que soit leur genre.

## 5.

Le plan de l'ouvrage est chronologique, suggérant ainsi la nécessité de penser les cinéphilies avant tout sur un plan historique. Mais n'y a-t-il pas alors quelque paradoxe à construire une vision chronologique des cinéphilies en l'étayant à partir de présupposés qui ne sont pas toujours pertinents sur le plan historique ? En vrac : l'opposition entre « école du spectateur » des jeunes cinéphiles des *Cahiers* et l'IDHEC paraît discutable si l'on tient compte de ce qu'est l'IDHEC (lieu de théorisation et de défense du cinéma comme culture) au moment de la construction de cette cinéphilie ; la défense de Hawks n'apparaît pas chez des cinéphiles « dépolitisés » mais en premier lieu, dans les années 1930, avec des critiques aussi engagés que Valéry Jahier ; la fin de l'impossibilité de revoir les films n'est pas due à l'invention de la vidéo mais plutôt à la mise en place d'usages domestiques du cinéma, en France dès 1912 (divers formats amateurs qui prennent une grande extension à la fin des années 1920), usages domestiques qui ont eux-mêmes participé très largement à la construction d'une cinéphilie dont vous ne faites pas mention (dans

23. Jean-Marc Leveratto, *L'Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.

24. Stephen Turner, *The Social Theory of Practices*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.



Tournage de *Travelling avant* (Jean-Charles Tacchella, 1987). Coll. Cinémathèque suisse.

quelle mesure cette cinéphilie partiellement domestique diffère de celle qui ne se développe que dans les salles?).

L'ouvrage paraît affirmer qu'après une pluralité de pratiques cinéphiles, jusque dans les années 1940, la « cinéphilie moderne » relève d'une certaine uniformité (ce qui est renforcé par l'usage du singulier), tandis que la « cinéphilie postmoderne » marquerait le retour à des pratiques cinéphiles diverses. Mais l'ouvrage reconnaît dans le même temps que la « cinéphilie moderne » française (« discours indiscutable de qualification artistique d'un auteur », p. 199) diverge de la « cinéphilie moderne » américaine (p. 116). Donc qu'en est-il réellement de cette uniformité de la « cinéphilie moderne », même française? Un film comme *Travelling avant*, d'ailleurs commenté en ces termes par Geneviève Sellier, montre qu'au sortir de la Seconde Guerre mondiale il existe des cinéphilies très différentes, en terme de classes sociales, de sexes, etc., parfois éloignées du « discours de qualification artistique d'un auteur ».

L'histoire de la culture cinématographique que nous proposons distingue trois étapes, la formation de la cinéphilie classique (*grosso modo* avant la Deuxième Guerre mondiale), l'apparition de la cinéphilie moderne (avec la généralisation de la « société de consommation » et la naissance de la culture adolescente) et le développement contemporain d'une cinéphilie post-moderne. Ce qui correspond à la vision défendue tant par Edgar Morin dans son article de 1953 de la *Revue internationale de filmologie* (le



*Travelling avant* (Jean-Charles Tacchella, 1987). Coll. Cinémathèque suisse.

« public de base » se fixe dans les années 1910 et s'élargit « à l'ensemble des couches sociales » dans les années 1920 ; les ciné-clubs fabriquent après la guerre « un public de type nouveau »<sup>25</sup>) qu'à la périodisation de l'histoire de la critique selon Dudley Andrew que nous citons dans le livre<sup>26</sup>. Ce schéma chronologique est évidemment une simplification, dans la mesure où il y a interpénétration partielle entre ces différentes configurations intellectuelles, la figure du réalisateur-auteur étant déjà défendue, comme nous le rappelons, par certains réalisateurs et critiques des années 1930, tout comme l'idée – contre la promotion « à la Sadoul » du « grand récit » cinématographique – de l'équivalence de tous les récits cinématographiques apparaît dès les années 1950. Par ailleurs, le fait qu'il s'agisse d'une histoire sociotechnique, qui conjugue la prise en compte de la capacité d'action des objets et celle des personnes, ainsi que le moyen d'améliorer son expertise qu'apporte la conversation, explique l'attention que nous portons aux conditions sociales et techniques de différenciation des discours sur le cinéma. À partir des années 1930, la préservation et l'organisation de la diffusion du patrimoine cinématographique offrent

25. Edgar Morin, « Recherches sur le public cinématographique », *Revue internationale de filmologie*, tome IV, n° 12, janvier-mars 1953, pp. 3-19.

26. Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1984.

des possibilités pour les individus qui peuvent entrer en contact régulièrement avec lui de se différencier de ceux qui en restent à la découverte des nouveautés commerciales; la concentration du marché parisien permet dans les années 1950 de revoir des films récents mais retirés des affiches des grands cinémas; etc. Ces possibilités de visionnement ne peuvent pas être séparées des moyens d'expression, des occasions de publication de son jugement cinématographique dans l'espace public. Il a toujours été possible de re-visionner un film ou de visionner un film interdit à la projection publique (comme *le Cuirassé Potemkine*) mais nous nous intéressons, là encore, au changement culturel qu'entraîne la *normalisation*, au sens tout à la fois de la généralisation et de la valorisation d'une conduite, du visionnement de films du patrimoine et de publication de son goût cinématographique. Valoriser comme nous l'avons fait, «l'école du spectateur» que préfigurait les séances de la Cinémathèque de l'immédiat après-guerre et l'opposer à «l'école du réalisateur professionnel» que constituait l'IDHEC nous semble, de ce point de vue, justifiable (Antoine de Baecque lui-même souligne le rôle joué par l'«intense sociabilité» qui s'est développée autour de la Cinémathèque). Les tensions souvent commentées entre les jeunes réalisateurs de la «Nouvelle Vague» et les techniciens formés à l'IDHEC avec lesquels ils étaient bien obligés de travailler, mais auxquels ils imposaient de se conformer à leur regard de spectateur et non à une autorité technique acquise à l'IDHEC, en constituent une illustration, même s'il faudra l'action des ciné-clubs d'abord, de la télévision ensuite pour normaliser le rapport au patrimoine qui fondait l'expertise technique de ces réalisateurs néophytes.

Ce que nous avons dit plus haut de la nécessité de distinguer la cinéphilie savante en tant qu'*idéal-type* de conduite, pour parler comme Max Weber, de la cinéphilie moderne, en tant qu'*épistémè*, pour parler comme Michel Foucault, résultant de la configuration sociotechnique des échanges cinématographiques, explique tout à la fois la nécessité de distinguer des cinéphilies nationales et de refuser l'appauvrissement de l'expérience cinématographique qui résulte de son rabattement sur la «rencontre avec un auteur». C'est en ce sens qu'il faut entendre, nous semble-t-il, le rappel de Geneviève Sellier d'être attentif à la dimension «sociale» ou «générée» du plaisir cinématographique<sup>27</sup>. Non pas, encore une fois, l'affirmation – inacceptable – de genres de consommations cinématographiques imperméables selon les classes ou les sexes, mais de sensibilités plus ou moins accentuées des spectateurs, au-delà du talent du réalisateur, aux enjeux éthiques et aux implications émotionnelles des conduites représentées à l'écran.

## 6.

Qui est ce «cinéphile ordinaire», indifféremment qualifié de «sans qualité», «silencieux», «inconnu»? On est un peu gêné devant cette floraison d'adjectifs: sans porter de jugement sur la référence littéraire à Musil, ce personnage est en effet moins inconnu et moins silencieux qu'il ne semble. D'abord cantonné à des échanges directs, difficilement utilisables parce qu'oraux, qu'ils soient d'ordre privé ou d'ordre collectif dans des discussions après projection rarement enregistrées, il a pourtant parfois laissé quelques traces inattendues. En témoignent le travail précurseur de Montebello sur les «disputes

27. Geneviève Sellier, *le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.



Henri Langlois dans une salle du Palais de Chaillot. Coll. Cinémathèque française.

cinématographiques» des ouvriers de Longwy, consignées sous forme de fiches, du temps de l'industrie sidérurgique en Lorraine. Ici le cinéophile est socialement défini, ni inconnu, ni silencieux; mais il est mort. Le projet du livre n'est pas d'analyser les pratiques «d'usagers», mais d'évaluer les effets de possibilités accrues d'expression et d'échanges non corsetés par des règles préétablies. Lorsque des propos cinéphiliques transitent dans l'espace public, grâce au courrier des lecteurs de revues de cinéma, d'abord, et désormais, pour le meilleur et pour le pire, sur internet, notamment *via* les blogs, on est dans le cadre d'un échange collectif entre «inconnus» qui autorise une «communauté d'interprétation alternative». Composée de membres qui peuvent ne posséder aucun caractère commun mais pratiquent des conversations virtuelles assidues, celle-ci forge une parole cinéphilique courante qui s'opposerait à une «cinéphilie savante», celle des critiques et des universitaires qui s'expriment par écrit (revues, livres) et dont les normes, témoignant de «trop de cerveau, pas assez de corps», vous irritent (paradoxalement), vous, auteurs-professeurs.

Ces pratiques semblent favoriser une identification personnelle intense et la réappropriation individuelle d'affects qui se manifestent au quotidien au travers de controverses menant souvent à la constitution de groupes de «fans» autour d'objets-cultes (films, stars, genres, films d'art...) et de comportements rituels voire fétichistes. Ce qui n'exclut pas une dimension critique: les cinéphiles ordinaires n'expriment pas seulement les «goûts» d'un spectateur, mais bien des jugements que n'empêche pas leur «engagement corporel». On peut toutefois se demander si cette compétence critique n'est pas affectée par la prédominance de la dimension affective, et quelle est «l'autonomie» des «stratégies d'interprétation» que vous attribuez indifféremment à tous les auteurs des échanges analysés?

Il convient de dire, d'abord, que nous sommes en complet accord avec votre rappel – le cinéophile inconnu nous a été rendu plus familier par des travaux comme ceux de Montebello, qui ont informé notre travail – et votre analyse de la parole cinéphile anonyme, des courriers de lecteurs d'hier aux échanges numériques d'aujourd'hui. Là encore, notre attitude polémique vis-à-vis d'une certaine forme d'arrogance intellectuelle, très fréquente dans les débats académiques, semble favoriser un malentendu. La cinéphilie savante elle-même, du fait de l'importance qu'elle confère au contact répété avec certains films, est inséparable, pour nous, de la valorisation de l'engagement corporel du spectateur, et c'est ce qui conduit certains penseurs contemporains, très admiratifs des auteurs de la «Nouvelle Vague» et soucieux de les imiter, à porter un discours mystique, au sens propre, sur le cinéma. Ce qui justifie notre ironie, non pas contre tous les discours savants – nous nous appuyons par ailleurs sur les écrits de nombre de cinéphiles savants, français ou étrangers –, mais contre ceux qui sont empreints de ce mysticisme qui fait du cinéma une chose sacrée, l'exaltation de «l'Art» contre «le spectacle cinématographique» garantissant la compétence du locuteur et sa contribution au «cinéma que nous aimons» (la formule est, rappelons-le, déposée par Maurice Bardèche et Robert Brasillach). En fait, si l'on revient à un point de vue épistémologique, notre souci est simplement de rappeler qu'écrire sur le cinéma modifie le cadre de l'expérience cinématographique, et que les films de fiction ne sont pas produits pour servir de matériau à une thèse, à un article ou à un essai, ni à des pamphlets ou à des dithyrambes visant à défendre le cinéma comme Éros céleste. Ce n'est donc pas après ceux qui intellectualisent le cinéma que nous en avons, mais ceux qui oublient que «tous les spectateurs sont des philosophes» pour parler comme Gramsci et donc parfaitement capa-

bles de relativiser leurs plaisirs et leurs admirations. De ce point de vue, quiconque fait l'expérience de lire systématiquement les contributions à des sites associatifs, des jugements d'acheteurs sur amazon.fr ou des commentaires d'usagers sur IMDB – c'est-à-dire des formes d'échange qui sont individualisées par rapport aux formes collectives, organisées par les promoteurs de certaines nouveautés ou de certains genres –, ne peut qu'être frappé par la réflexivité, plutôt que par la dominance, que vous pointez, de la « dimension affective ». C'est ce qui fait d'internet, comme nous ne cessons de le répéter, le « laboratoire naturel » du sociologue soucieux d'observer le régime ordinaire de la consommation cinématographique et l'expertise des consommateurs en action (cf. « The spectator as an expert », notre récente synthèse sur l'évolution de la cinéphilie française<sup>28</sup>). Internet nous rappelle, c'est ce que vous soulignez, que l'histoire du cinéma au sens de son évolution artistique résulte du jugement sur les films portés, au jour le jour, par ces « inconnus habituels » – « I soliti ignoti » pour faire, comme dans *Cinéma, spaghetti...*<sup>29</sup>, un clin d'œil à Mario Monicelli – que sont les consommateurs réguliers de cinéma...

7.

À quelles conditions un spectateur « ordinaire » peut-il prétendre à la qualité de « cinéophile ordinaire » ? Non pas quelqu'un qui peut éprouver des sensations et formuler des jugements – ce qui est à peu près le cas de tous les spectateurs –, mais qui a l'envie et la capacité de les partager, désormais sur des réseaux sociaux qui élargissent l'écho des discussions de café. Pour vous, sa qualification s'appuie sur la notion « d'expertise culturelle », développée par l'un de vous à propos de l'histoire du cinéma dès 2003, mais qui ne serait pas ici celle de gens de métier ou de spécialistes et dont « la distribution » serait fort inégale<sup>30</sup>.

Pour les cinéphiles, cette expertise pourrait être fondée à la fois sur une mémoire collective et sur des compétences personnelles et engagerait donc les capacités mémorielles du spectateur et une aptitude individuelle à juger par soi-même, acquises à force d'expériences répétées et aussi de participation à un savoir partagé, soutien de la mémoire collective. L'institutionnalisation d'un marché et la constitution d'un patrimoine cinématographique ont en effet engendré, à travers des organismes de conservation (des films) et de formation (à l'esthétique et à l'histoire du cinéma), une *normalisation* du jugement esthétique dont on voit bien le rôle dans la constitution d'une « cinéphilie savante ». Comment alors évaluer et qualifier une « expertise ordinaire », qui pourrait être celle de « cinéphiles ordinaires », mais qui dépendrait pour une bonne part de leur recours à une expertise professionnelle et à une expertise de spécialistes accrédités ?

Nous sommes un peu embarrassés pour répondre car vous semblez persister à vouloir séparer et opposer, en tant que deux types de compétences qui seraient de nature différente, une expertise savante

28. « Cinephilia in the Digital Age », dans Ian Christie (dir.), *Audiences*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, pp. 143-154.

29. J.-M. Leveratto, *Cinéma, spaghetti, classe ouvrière, immigration*, Paris, La Dispute, 2010.

30. Cf. J.-M. Leveratto, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », *Politix, revue des sciences sociales du politique*, « Politiques du cinéma » n° 61, 2003, et auparavant *la Mesure de l'art*, *op. cit.*

d'une expertise « ordinaire » (ou profane). Or, nous rejetons cette distinction, et ses implications cognitives, esthétiques et sociologiques. Les termes d'expertise savante ou d'expertise ordinaire désignent, lorsque nous les utilisons, des *situations* sociales différentes, et non des compétences attachées une fois pour toutes à un individu. Il est des situations où celui qui parle de cinéma possède le statut d'un expert patenté, parce qu'il est « historien du cinéma », « critique à *Télérama* », « Jean-Luc Godard », et connu pour sa familiarité avec certains objets, laquelle justifie que ses jugements sur ces objets soient pris au sérieux et utilisés comme des guides pour explorer leurs qualités. Il est des situations où le jugement de celui qui parle est pris au sérieux par nous uniquement parce qu'il manifeste une familiarité avec les objets dont il nous importe d'évaluer les qualités. De ce point de vue, et pour revenir sur votre précédente question, l'expert ordinaire qu'est le spectateur anonyme n'est pas seulement le cinéphile « mort », des années 1920 aux années 1950, dont nous essayons péniblement de reconstituer les plaisirs cinématographiques. Il est, au contraire, le spectateur bien vivant, l'internaute anonyme dont, en tant que cinéphile, nous consultons et retenons l'avis sur un film au motif de l'expérience cinématographique qu'il possède et du souci de justifier son opinion qu'exprime son avis. Notre démarche consiste à substituer au présupposé d'une prédéfinition rigide et donnée une fois pour toute de la compétence et ceux qui la possèdent la variabilité et la réversibilité du statut d'expert, l'expertise constituant, selon une formule heureuse de Jean-Yves Trépos dans sa *Sociologie de l'expertise*, une « position » et non une « profession »<sup>31</sup>. Dans cette perspective, notre confiance en l'expertise d'un simple adolescent sur les films de Bollywood qui méritent l'attention pourra être plus grande que celle accordée à l'opinion sur la question d'un historien réputé de la « Nouvelle Vague » qui n'a qu'une faible connaissance de ce genre de films. Ce que vous dites du processus de formation de la cinéphilie revient donc exactement à ce que nous disons, à une différence près : nous appliquons le terme de cinéphilie à l'ensemble des consommateurs réguliers de cinéma. Pour nous, le mécanisme de la construction d'outils d'expertise que vous décrivez, particulièrement bien observable à travers les témoignages des auteurs de la « Nouvelle Vague », a commencé à fonctionner dès les années 1910. Simplement, la construction et le mode d'expression, par ces auteurs, de leur cinéphilie ont bénéficié conjointement de l'institutionnalisation du patrimoine cinématographique et de sa concentration à Paris ainsi que de leur condition de collégiens pouvant se consacrer exclusivement au loisir cinématographique. Cette singularisation de leur expérience cinématographique s'est traduite, comme vous le soulignez, dans une exigence de « normalisation du jugement esthétique » en matière de cinéma, qui définit très précisément la cinéphilie moderne, dès lors qu'elle met l'accent et privilégie la transmission du savoir-faire cinématographique par rapport à la fonction de divertissement du spectacle cinématographique. De ce fait, il importe de manipuler avec précaution cette formule – la « normalisation du jugement esthétique » – car elle est souvent interprétée, en France, comme désignant une révolution culturelle consistant dans la reconnaissance, par les consommateurs ordinaires, de la dimension artistique du spectacle cinématographique, dimension qui serait restée inaperçue jusque-là de ces consommateurs ordinaires.

31. Jean-Yves Trépos, *la Sociologie de l'expertise*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n° 3119, 1996.

Or, si l'on peut reconnaître à la formule une valeur descriptive, c'est d'abord parce qu'elle signale le phénomène de la promotion, au nom d'une vision kantienne du jugement esthétique, d'une conception de l'expérience cinématographique privilégiant l'attention à l'usage de la technique cinématographique par le réalisateur-auteur. Outre qu'elle n'est pas neuve – l'attention à l'empreinte du réalisateur qui particularise certaines productions est observable dans les années 1920 – cette valorisation exclusive de la technique cinématographique a cependant le défaut d'épurer l'expérience cinématographique de sa dimension éthique et esthétique (au sens étymologique d'*aisthesis* – une sensibilité particulière de l'individu à certains objets). *Qu'est-ce qu'un bon film?* et, plus récemment, *Analyser un film*, font justice de cette vision réductrice, de cette approche techniciste, ce qui explique leur audience chez tous ceux qui doivent affronter la tâche d'expliquer effectivement à un public exigeant et connaisseur l'intérêt d'un film. C'est aussi ce qui justifie notre valorisation du jugement d'expertise culturelle que constitue l'évaluation d'un film, laquelle n'est pas réductible au seul jugement esthétique au sens kantien. Le jugement d'expertise consiste justement dans le fait que celui qui le produit intègre dans son évaluation d'un film les enjeux éthiques et esthétiques de sa consommation, soit la manière différente dont il peut affecter tel ou tel spectateur en fonction de son âge, de son sexe, de ses croyances, etc. La sociologie de l'expertise cinématographique en tant qu'expertise culturelle ne retient ainsi de la philosophie kantienne que l'idée que le jugement esthétique ne s'apprend pas, qu'il est accessible à toute personne humaine dès lors qu'elle sait faire usage de sa sensibilité et de son imagination. Juger adéquatement du cinéma demande simplement qu'on aime le consommer, les limites de son expertise du cinéma résidant, pour tout amoureux du cinéma, dans le fait qu'il ne peut pas produire un jugement fondé sur des objets cinématographiques qui ne lui sont pas familiers, qu'il ne peut pas évaluer avec justesse ce qu'il n'a jamais vu, ou qu'il n'a consommé que de façon superficielle.

Ces précisions permettent de comprendre notre accord avec votre description de l'expertise cinématographique ordinaire. Ce que vous décrivez n'est pas, cependant, le propre de l'expertise ordinaire mais bien plutôt de tout jugement d'expertise sur un objet cinématographique. Le chercheur, le critique, l'historien, etc. ne manqueront pas de recourir, pour se faire une opinion sur des objets qu'ils ne connaissent pas, à une « expertise professionnelle » ou à une « expertise de spécialistes accrédités » dès lors qu'elles repose sur une intimité avec les objets concernés.

## 8.

L'hypothèse d'une cinéphilie plurielle construite grâce aux débats des cinéphiles impose de se demander non seulement ce qui caractérisent ses diverses formes mais ce qui a permis leur développement. En effet, elles ne sont pas seulement fondées sur la connaissance et l'amour d'objets cinématographiques spécifiques (films ou acteurs) et des discours qu'ils suscitent (source ici privilégiée), donc sur l'expertise culturelle. On peut s'interroger aussi sur le rôle que peuvent jouer les déterminations sociales dont on croit, malgré la prudence dont vous faites montre pour éviter tout risque de prédéterminations sociologiques, deviner l'importance dans le soin mis à souligner dès l'enfance et l'adolescence, le rôle des cadres spatiaux et familiaux où, de manière décisive, s'imposent des différences de rôles fondées sur des distinctions de classe et de sexe.



Affiche de *Play it again Sam* (*Tombe les filles et tais-toi*) (Herbert Ross, 1971). Coll. Cinémathèque française.

Souvent dénoncé par les cinéphiles eux-mêmes, le rôle, mineur ou déterminant, de la profession dans le conditionnement du spectateur, est interrogé ici par une réflexion sur celui de la publicité, ouverte ou cachée, comme sur celui de la presse. Mais, au-delà, vous soulignez l'importance du contexte technologique et de la considération culturelle accordée au cinéma. L'un et l'autre en effet déterminent le mode de consommation des films : en salle, collective, jusqu'à la « domestique », liée à l'explosion des technologies numériques, en passant par les tentatives « pédagogiques » qu'ont pu faire différentes sortes de « ciné-clubs » et autres associations culturelles. La transformation des possibilités d'accès au film grâce au développement des moyens d'échange interindividuels à la fois techniques et intellectuels inspire une périodisation des formes de cinéphilie(s) proposée dès le début de l'ouvrage en quatre étapes. De la naissance d'une parole cinéphilique, où se met en place, dès les années 1910, une culture cinématographique encore peu reconnue, on passe à sa normalisation dans les années 1930 et à son institutionnalisation à partir des années 1950-60, qui voit la reconnaissance du spectacle « de masse » alors que se développe une éducation elle aussi de masse. On en arrive enfin, pour éviter le mot vulgarisation, trop désobligeant, à la familiarisation contemporaine dans un cadre domestique grâce à de nouveaux moyens d'accès, de la « télé » subie aux cassettes vidéo et aux DVD choisis, voire à la cinéphilie 2.0 techno, et au *home cinema* huppé, qui favorisent une consommation individuelle.

Quel poids relatif accorder à tous ces facteurs, socioculturels et technologiques ? Quelles nouvelles possibilités de développement pourraient engendrer de nouvelles formes de cinéphilies ordinaires, et enrichir ou démoder celle de l'amateur éclairé et celle des groupes de « fans » enrégés ?

Là encore, nous ne pouvons que nous reconnaître dans votre synthèse de notre propos et saluer l'acuité et l'honnêteté de votre lecture. Mieux vaut affronter directement, dans notre réponse, le problème que vous soulevez avec tact : comment est-il possible qu'une sociologie historique de la cinéphilie n'insiste pas sur l'existence, selon la formule consacrée par Bourdieu d'un « déterminisme social du goût » cinématographique ? C'est que, comme vous le notez vous-mêmes, la prise en compte des cadres sociaux de l'expérience cinématographique suffit pour réintroduire dans l'observation de cette expérience la prise en compte, par les spectateurs eux-mêmes, des contraintes sociales qui pèsent sur la conduite des individus dans notre société. Ce qui signifie, comme l'ont établi les ethnométhodologues, la capacité des spectateurs à reconnaître le déterminisme social et à l'intégrer dans leur jugement sur leur propre expertise cinématographique. Reconnaître la compétence sociologique des spectateurs est, comme l'admettent les sociologues professionnels eux-mêmes, une nécessité pour quiconque prétend objectiver les mécanismes de compréhension par chacun de la conduite d'autrui dans une société démocratique. De ce point de vue, nul besoin d'écarter d'un revers de main tous les savoirs produits sur le cinéma au motif d'un déterminisme sociologique qui – tel le *trickster* des contes traditionnels ou le malin génie de la métaphysique cartésienne – interdirait de comprendre la réalité de l'expérience cinématographique à celui qui ne serait pas sociologue. Nul besoin, non plus, de prétendre substituer au discours enchanté sur le cinéma l'observation sociologique ou l'étude historique de la réalité que dissimulerait ce discours enchanté. L'expérience cinématographique n'existe pas si nous refusons aux individus, y compris aux analphabètes, la capacité conjointe d'enchanter un monde, dont ils éprouvent quotidiennement la cruauté, et de désenchanter un monde, dont ils connaissent la superficialité. Ceci

revient, pour reprendre la formule heureuse de Michèle Lagny, non à faire l'histoire et la sociologie *du* cinéma, mais à faire de l'histoire et de la sociologie *avec* le cinéma.

Pointer les limites de la cinéphilie savante ne consiste pas, dans cette perspective, à démontrer qu'il s'agit d'une conduite exemplaire des nouvelles classes moyennes – toute conduite porte la marque d'une éducation familiale et d'une position sociale – mais à souligner, comme nous l'avons fait, que cette cinéphilie savante survalorise indûment, en France, un des motifs de l'admiration cinématographique. Le paradoxe est qu'elle s'appuie sur la sociologie critique pour valoriser, au motif du désintérêt de la masse des consommateurs pour le projet artistique des auteurs, leur génie technique méconnu. Une vision plus équitable de la consommation cinématographique permet de corriger ce regard systématiquement dépréciatif pour les classes populaires. Elle permet d'authentifier rétrospectivement la justesse de leur jugement : la plupart des « auteurs » du panthéon cinématographique sont des réalisateurs commerciaux, dont les films ont été des succès commerciaux. Elle permet également de ne pas faire de la créativité technique le seul moteur de l'évolution du cinéma, et de la cinéphilie. Comme le rappelle le succès contemporain de la « cinéphilosophie », dont la particularité est de privilégier la capacité des films commerciaux, des films « *mainstream* » à poser des problèmes philosophiques, l'attachement au plaisir cinématographique ne se laisse pas réduire aux figures de la passion cinématographique qu'incarnent les individus qui, seuls ou en groupe, investissent l'espace public pour y jouer leur passion. L'évolution de la cinéphilie n'est pas seulement le résultat du progrès technologique et du renforcement de la capacité d'action des films passés et présents qu'il entraîne. Elle résulte également de l'investissement conscient, de la part des individus et des groupes, de la capacité des films à établir des liens sociaux, certes éphémères mais qui peuvent marquer profondément les individus et contribuer à leur culture et à leur affirmation de soi.